آليات السَّرد
في قصيدة وصف الذئب للبحتري

دكتور
مدحت فوزي عبد المعطي حسين
مدرس الأدب العربي القديم
كلية الآداب - جامعة المنصورة

ملخص

آليات السرد في قصيدة وصف الذئب للبحتري

إن قصيدة البحتري في وصف الذئب تمثل إحدى حلقات الصراع الإنساني الذي تتعدد جوانبه ما بين صراع مع الحب، والثروة، والأهل ... والذئاب البشرية في المجتمع. ومن ثم فإنها تعرض لقضية وجود الإنسان وصموده أمام تحديات الحياة ومعوقاتها. ليس هذا فحسب؛ بل تعكس ضرورة تحلّي الإنسان بالقدرة على مجابهة الواقع وتغييره برغم عموم الفساد وتبَدُّل ميزان العدالة ومعايير المنطق. لذا فإن هذه القصيدة تحمل رؤية خاصة بالبحتري تجاه العالم والأحياء جسدها من خلال آليات السرد وتقنياته.

Abstract

The Mechanism Of Narration In Al-Buhturi's Peom "Describing The Wolf"

The Poem of Al-Buhturi in describing the wolf represents one of the episodes of the humanitarian conflict, which is multifaceted between aconflict with love, wealth, family and the human wolves in society. This poem is exposed to the issue of human existence and his durability to the challenges and constraints of life. Not only this, but it also reflects the necessity for human to be able to confront and change reality despite the overall corruption and the change in justice scale and logic standards. Therefore, This poem bears a special vision of "Al-Buhturi" towards the world and the living that he embodied through the narrative mechanisms and its techniques.

مقدمة

تسعى هذه الدراسة إلى كشف اللثام عن آليات السرد في قصيدة البحتري[١] في وصف الذئب[٢]، وكيفية توظيف الشاعر لتقنيات السرد بما يحقق سردية النص الشعري ويحافظ على مقوماته الأصيلة من إيقاع وصورة ورمز وإيحاء من جهة، ويخدم تجربة الشاعر الفنية ويبين رؤيته للعالم من جهة أخرى، انطلاقا من أن "كل نص شعري هو حكاية؛ أي "رسالة تحكي صيرورة ذات""[٣].

ويرجع سبب اختيار الشاعر ودراليته موضوعا للدراسة إلى أمور أربعة؛ **أولها:** البحث عن أثر آليات السرد في هذه الدالية في تشكيل النص الشعري وتحديد معالم رؤية الشاعر لذاته وللآخر. **وثانيها:** براعة البحتري في الوصف والرمز وإجادته فيهما. **وثالثها:** أوجه الشبه بين طباع الإنسان وذاك الحيوان؛ ولِم لا؟ والذئب "من الحيوانات التي تعيش بالقرب من الديار العامرة، كما أن فيه رصيدا ضخما يلجأ إليه الشاعر في حالتي المدح والذم: يجد فيه الغدر، والخيانة، والخبث، والظلم، والمراوغة، والتلصص، والتربص ويجد فيه رمزا للإنسان الجافي، الغليظ، الجلف. ثم هو الحذر، اليقظ، الذي ينام بإحدى مقلتيه، ويتقي بأخرى المنايا، فهو يقظان هاجع"[٤]،كما أن الذئب يُضرب به المثل في الغدر والجوع وهما صفتان في بعض البشر؛ فيقال: "أغْدَرُ مِن ذِئب"[٥]. والذئب "أغدر من الختريـر والخِنَّوص، وهما بهيمتان"[٦]؛ وذلك لما يوصم به من "مثل غدره ومكره، واستراحه وتوحشه، وشدة نُكْره"[٧].كما يُضرب المثل بجوعه فيقال: "أجوعُ مِن ذِئب"؛ لأنه دهرَه جائع، ويقولون في الدعاء على العدو: "رماه الله بداء الذئب" أي بالجوع"[٨] .

ورابعها: ما حفلت به الدالية من صراع؛ ربما وُلِد قبل بدايتها واستمر إلى ما بعد نهايتها، وتطويع الشاعر لذاته في إطار ذلك الصراع المتنامي؛ صراع البشر

من جهة، وصراع الحيوان من جهة أخرى. ومن ثم فالقصيدة تمثل إحدى حلقات الصراع الإنساني بامتياز.

مصطلح السرد Narration وآلياته

السرد أداة للتعبير الإنساني، وتقنية من تقنيات النثر الحكائي، ويبدو توظيفه في النص الشعري وسيلة لتشكيل بنية الخطاب التي لا تخلو من أبعاد نفسية وجمالية وفنية.

والسرد **لغة**: "الخَرْزُ في الأديم ... والخَرْزُ مسْرُودٌ ومُسرَّدٌ، وكذلك الدرعُ مسْرودةٌ ومسرَّدةٌ. وقد قيل: سَرْدُها: نسْجُها. وهو تداخل الحلَق بعضها في بعض ... وسردْتُ الصومَ أي تابعتُه"(٩). وعن ذلك الجذر اللغوي ذكر ابن فارس أنه "أصل مطّرد منقاس، وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض ... قال الله جلّ جلاله في شأن داود عليه السلام: "وقَدِّرْ في السَّرْدِ"، قالوا: معناه ليكنْ ذلك مُقدّرا؛ لا يكون الثقب ضيقا والمِسمار غليظا، ولا يكون المِسمار دقيقا والثقب واسعا، بل يكون على تقدير"(١٠).

ولخص ابن منظور السرد في اللغة بقوله: "تَقْدِمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا"(١١)؛ أي إنه "جودة سياق الحديث"(١٢). ومن ثم فالسرد متابعة الحديث ومواصلته على نحو يبدو نسيجا متناغما ومتكاملا ينشد إلى غاية.

واصطلاحا: يقصد به "الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصية، أو قد يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية أو حديث خاص مع الذات"(١٣). والطريقة هي "الكيفية التي تُروى بها القصة .. وما تخضع له من مؤثرات؛ بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"(١٤).

وانطلاقا من كون علم السرد هو علم القصة فإن بول ريكور يربط بينهما بقوله: "إن السرد ينقل قصة، وهو بخلاف ذلك لا يكون سردا، كما إنها قصة يطرحها شخص ما، وبخلاف ذلك لا تكون خطابا"(١٥). والسرد "خطاب مغلق؛ حيث يداخل زمن الدال ... وقانون السرد هو كل ما يخضع لمنطق الحكي والقص الأدبي"(١٦). ولذلك فإن السرد يشمل "مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة"(١٧).

ويلاحظ بعد القراءة المتأنية لدالية البحتري في وصف الذئب اشتمالها على معظم آليات السرد وتقنياته؛ ومنها الراوي بأنماطه ووظائفه، وتعددية الضمائر، وبناء الحدث وتصاعده، والوصف بأنواعه ووظائفه، والبيئة السردية، والشخصيات بأنماطها وأدوارها، والحوار الخارجي والداخلي، وتعدد الأصوات، ووحدة الهدف السردي، والمعادل الموضوعي أو الرمزية، فضلا عن لغة السرد ومستوياته، والظواهر الفنية التي تثري العمل السردي.

القصيدة(١٨) [من بحر الطويل]:

١ سَلامٌ عَلَيكُم لا وَفاءٌ وَلا عَهدُ أَما لَكُمُ مِنْ هَجْرِ أَحبابِكُم بُدُّ؟
٢ أَأَحْبابَنا قَد أَنجَزَ البَينُ وَعدَهُ وَشيكًا، وَلَم يُنجَزْ لَنا مِنكُمُ وَعدُ
٣ أَأَطلالَ دارِ "العامِرِيَّةِ" بِاللِّوَى سَقَت رَبعَكِ الأَنواءُ! ما فَعَلَتْ هِندُ؟
٤ أَدارَ اللِّوَى بَينَ الصَريمَةِ وَالحِمى! أَما لِلهَوى إِلّا رَسيسَ الجَوى قَصْدُ؟
٥ بِنَفسِيَ مَنْ عَذَّبتُ نَفسي بِحُبِّهِ وَإِنْ لَم يَكُنْ مِنهُ وِصالٌ وَلا وُدُّ
٦ حَبيبٌ مِنَ الأَحبابِ شَطَّت بِهِ النَّوَى وَأَيُّ حَبيبٍ ما أَتى دونَهُ البُعدُ!
٧ إِذا جُزْتَ "صَحراءَ الغُوَيرِ" مُغَرِّبًا وَجازَتْكَ بَطْحاءُ "السَّواجيرِ" يا سَعدُ
٨ فَقُل لِبَني الضَّحَّاكِ مَهلاً! فَإِنَّني أَنَا الأُفْعُوانُ الصِّلُّ وَالضَّيْغَمُ الوَرْدُ

٩ "بَني واصِلٍ"، مَهلاً! فَإِنَّ ابنَ أُختِكُمْ ... لَهُ عَزَماتٌ هَزْلُ آرائِها جِدُّ
١٠ مَتى هجتُموهُ لا تَهيجُوا سِوى الرَّدَى، ... وَإِنْ كانَ خِرْقًا ما يُحَلُّ لَهُ عَقْدُ
١١ مَهيبًا كَنَصْلِ السَّيْفِ لَو قُذِفَتْ بِهِ ... ذُرَى "أَجَإٍ" ظَلَّتْ وَأَعْلامُهُ وَهْدُ
١٢ يَوَدُّ رِجالٌ أَنَّني كُنْتُ بَعضَ مَنْ ... طَوَتْهُ المَنايا لا أَروحُ وَلا أَغدُو
١٣ وَلَولا احتمالي ثِقْلَ كُلِّ مُلِمَّةٍ ... تَسوءُ الأَعادي لَم يَوَدّوا الَّذي وَدُّوا
١٤ ذَريني وَإِيّاهُمْ فَحَسْبِي صَريمَتي ... إِذا الحَربُ لَم يُقْدَحْ لِمُخْمِدِها زَنْدُ
١٥ وَلي صاحِبٌ عَضبُ المَضارِبِ صارِمٌ ... طَويلُ النَّجادِ ما يُفَلُّ لَهُ حَدُّ
١٦ وَباكِيَةٍ تَشْكُو الفِراقَ بِأَدمُعٍ ... تُبادِرُها سَحًّا كَما انتَثَرَ العِقدُ
١٧ رَشادَكَ لا يَحزُنْكَ بَيْنُ ابنِ هِمَّةٍ ... يَتُوقُ إِلى العَلياءِ لَيسَ لَهُ نَدُّ
١٨ فَمَنْ كانَ حُرًّا فَهوَ لِلعَزْمِ وَالسُّرَى ... وَلِلَّيلِ مِنْ أَفعالِهِ وَالكَرَى عَبْدُ
١٩ وَلَيلٍ كَأَنَّ الصُّبْحَ في أُخرَياتِهِ ... حُشاشَةُ نَصْلٍ ضَمَّ إِفْرِنْدَهُ غِمْدُ
٢٠ تَسَرْبَلْتُهُ وَالذِئبُ وَسْنانُ هاجِعٌ ... بِعَيْنِ ابنِ لَيْلٍ ما لَهُ بِالكَرَى عَهدُ
٢١ أُثيرَ القَطَا الكُدْرِيَّ عَن جَثَماتِهِ ... وَتَألَفُني فيهِ الثَّعالِبُ وَالرُّبْدُ
٢٢ وَأَطْلَسَ مِلْءِ العَينِ يَحْمِلُ زَوْرَهُ ... وَأَضلاعَهُ مِنْ جانِبَيْهِ شَوى نَهْدُ
٢٣ لَهُ ذَنَبٌ مِثلُ الرِّشاءِ يَجُرُّهُ ... وَمَتنٌ كَمَتنِ القَوسِ أَعْوَجُ مُنأَدُّ
٢٤ طَواهُ الطَّوَى حَتّى استَمَرَّ مَرِيرُهُ ... فَما فيهِ إِلّا العَظْمُ وَالروحُ وَالجِلْدُ
٢٥ يُقَضْقِضُ عُصْلا في أَسِرَّتِها الرَّدَى ... كَقَضْقَضَةِ المَقْرُورِ أَرْعَدَهُ البَرْدُ
٢٦ سَما لي وَبي مِن شِدَّةِ الجوعِ ما بِهِ ... بِبَيداءَ لَم تُحْسَسْ بِها عَيْشَةٌ رَغْدُ
٢٧ كِلانا بِها ذِئبٌ يُحَدِّثُ نَفسَهُ ... بِصاحِبِهِ، وَالجَدُّ يُتعِسُهُ الجَدُّ
٢٨ عَوَى ثُمَّ أَقعَى، وَارتَجَزْتُ فَهِجتُهُ ... فَأَقبَلَ مِثلَ البَرقِ يَتبَعُهُ الرَّعْدُ
٢٩ فَأَوْجَرْتُهُ خَرْقَاءَ تَحسَبُ ريشَها ... عَلى كَوكَبٍ يَنقَضُّ وَاللَيلُ مُسْوَدُ
٣٠ فَما ازْدادَ إِلّا جُرأَةً وَصَرامَةً، ... وَأَيقَنتُ أَنَّ الأَمْرَ مِنهُ هُوَ الجِدُّ

٣١ فَأَتْبَعتُها أُخرى فَأَضْلَلتُ نَصْلَها ... بِحَيثُ يَكونُ اللُبُّ وَالرُّعبُ وَالحِقْدُ
٣٢ فَخَرَّ وَقَد أَورَدْتُهُ مَنْهَلَ الرَّدَى ... عَلى ظَمَإٍ لَو أَنَّهُ عَذُبَ الوِرْدُ
٣٣ وَقُمْتُ فَجَمَّعْتُ الحَصَى، وَاشْتَوَيْتُهُ ... عَلَيهِ، وَلِلرَّمْضاءِ مِنْ تَحتِهِ وَقْدُ
٣٤ وَنِلتُ خَسيسًا مِنهُ ثُمَّ تَرَكتُهُ ... وَأَقلَعْتُ عَنهُ وَهوَ مُنْعَفِرٌ فَرْدُ
٣٥ لَقَد حَكَمَتْ فينا اللَيالي بِجَوْرِها ... وَحُكمُ بَناتِ الدَّهْرِ لَيسَ لَهُ قَصْدُ
٣٦ أَفي العَدْلِ أَن يَشْقَى الكَريمُ بِجَوْرِها ... وَيَأخُذَ مِنها صَفوَها القُعْدُدُ الوَغْدُ؟
٣٧ ذَريني مِن ضَرْبِ القِداحِ عَلى السُّرَى ... فَعَزمِيَ لا يَثنيهِ نَحْسٌ وَلا سَعْدُ!
٣٨ سَأَحمِلُ نَفسي عِندَ كُلِّ مُلِمَّةٍ ... عَلى مِثْلِ حَدِّ السَّيْفِ أَخلَصَهُ الهِنْدُ
٣٩ لِيَعْلَمَ مَنْ هابَ السُّرَى خَشيَةَ الرَّدَى ... بِأَنَّ قَضاءَ اللَهِ لَيسَ لَهُ رَدُّ
٤٠ فَإِن عِشْتُ مَحمودًا فَمِثلي بَغَى الغِنَى ... لِيَكسِبَ مالاً أَو يُنَث لَهُ حَمْدُ
٤١ وَإِن مِتُّ لَم أَظفَرْ فَلَيسَ عَلى امْرِئٍ ... غَدا طالِبًا إِلّا تَقَصّيهِ وَالجَهْدُ

دينامية الصراع في دالية البحتري

سار البحتري في داليته على نهج الشعراء الجاهليين؛ وربما يُفسَّر ذلك بأنه شاعر "أعرابي من أهل البادية ... ولذلك قالوا: إنه حافظ على الأساليب الموروثة أو كما قال الآمدي: على عمود الشعر العربي، فصناعته أقرب ما تكون إلى صناعة البادية، ليس فيها تجديد ولا خروج على التقاليد"(١٩)، وبرغم تعدد موضوعات قصيدته يبدو منذ الوهلة الأولى بين أجزائها التماسك Coherence؛ أي "تماسك مكونات النص داخل وحدة منسجمة"(٢٠)؛ تلك الوَحدة التي يترتب عليها "الترابط المنطقي أو الجمالي أو القصصي بين أجزاء الأثر الأدبي المكتمل"(٢١).

ويربط بين أجزاء القصيدة خيط فكري يؤازره بُعد فني؛ يتمثل في ذلك الصراع الذي يبدأ قبل بداية القصيدة ويمتد إلى ما بعد نهايتها، وما تعدد

الموضوعات فيها إلا إثباتا لشمولية ذلك الصراع واستحواذه؛ سواء على مستوى الذات أو الآخر؛ المرأة، والأهل، والناس، والمجتمع بأسْره.

والصراع Conflict هو "التصادم بين الشخصيات أو النزعات الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة. وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات، أو بين إحدى الشخصيات وقُوى خارجية كالقَدَر والبيئة، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى"(٢٢). وهو مقرون بالطابع الدرامي وعناصره لاسيما في العمل الشعري؛ "فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي ... والإنسان في الحالتين؛ حالتي الصراع ورصد المتناقضات يستطيع ... أن يقدم إلينا إنتاجا دراميا من الطراز الأول، يستطيع أن يقيم بناءً فلسفيا يفسر لنا فيه الحياة والأشياء تفسيرا خاصا"(٢٣).

هذا؛ وتعد الفاتحة السردية مدخلا للبناء السردي وعتبته؛ إذ تبدو أهميتها في كونها أول ما يقف عليها المتلقي في مستهل هذا البناء، وفي كونها ممهِّدة للأحداث التي تليها، وهو ما حدث في دالية البحتري؛ إذ عمد الشاعر إلى قلب المتلقي وفكره معا، عبر تلك المقدمة التي احتوت على نسيب(٢٤) يائس مرتبط بالهجر والغدر ونقض العهد. والبحتري "أرق الناس نسيبا وأملحهم طريقة"(٢٥)؛ يقول: "سَلامٌ عَلَيكُم لا وَفاءٌ وَلا عَهدُ" ليجعل المتلقي مشاركا له في أبعاد هذا الصراع منذ تلقيه السلام.

إن الصراع المبدئي الذي عانى منه الشاعر قبل بدء القصيدة يدور حول حبّه لامرأة تسمي "عَلْوة من قرية بجوار حلب تسمى بِطْياس"(٢٦)؛ وهي "علوة بنت زريقة التي شغفته حُبًّا .. وتعرف أيضا على صديق يسمى الذفافي مدحه ببعض شعره، وهجاه فيما بعد لاقترانه بعلوة .. وظلت دار علوة قائمة بحلب حتى عصر ياقوت .. وقد يدل ذلك على يسار الذفافي وأنه شيّد لها دارا فخمة، وظلت

ذكراها لا تبرح ذاكرة البحتري حتى الأنفاس الأخيرة من حياته"(٢٧). ثم "تزوجها الذفافي .. فسلتْ عنه ولكنه لم يسل عنها"(٢٨). ولذلك وقعت ذات الشاعر أسيرة بين خيانتين؛ الأولى: خيانة صديقه الذفافي له لأنه تزوج محبوبته وتنكَّر له، والأخرى: خيانة عَلوة له بتفضيل الذفافي عليه ليساره.

إن جدلية الصراع تبدو منذ الفاتحة السردية متأرجحة بين نقيضين؛ الهجر والقُرب، ألم الفراق وأمل الوصال؛ حيث "لا وَفاءٌ وَلا عَهدُ" و"أَما لَكُمُ مِنْ هَجْرِ أَحبابِكُم بُدُّ؟"؛ حيث اليأس في الحب: "قَد أَنجَزَ البَينُ وَعدَهُ"، وفداء المحبوبة: "بِنَفسِيَ مَنْ عَذَّبتُ نَفسِي بِحُبِّهِ".

وسرعان ما ينمو ذلك الصراع عندما ينتقل الشعور بالوحدة من هجر المحبوبة في مطلع القصيدة إلى وصف ذلك الخلل في علاقته بأخواله من بني واصل وبني الضحاك في الأبيات السابع والثامن والتاسع والعاشر، "وكأنما كانت عصبيته القبلية ضعيفة"(٢٩). هي علاقة تهديد ووعيد استدعت إحدى صور الفخر بالذات أمام تلك المحبوبة من جهة، وأمام أخواله من جهة أخرى؛ وذلك بما "انطوى عليه قلبه من شجاعة نادرة وإرادة ماضية"(٣٠)؛ على نحو ما جاء في الأبيات من الحادي عشر إلى الثامن عشر.

ثم يصل الصراع إلى ذروته في المشهد الثالث أثناء وصفه الذئب ومواجهته على نحوٍ أراد الشاعر من خلاله أن يستجمع قواه ليتغلب على خصومه في آن؛ ولاسيما محبوبته التي أعرضت عنه، وأخواله، والمجتمع نفسه، وكأن الذئب هو مجمع تلك الخصوم. ومن ثم رسم الشاعر صورة دقيقة الملامح لخصمه العنيد على كافة المستويات؛ من نحو ما نجده في ثلاثة عشر بيتا، من البيت الثاني والعشرين إلى الرابع والثلاثين.

وفي الأخير يتهادى الصراع على عتبة مذهب الشاعر ورؤيته ليصور مأساة(٣١) ذلك الواقع المعيش، والتوحش الذي أصاب العالَم نتيجة تبدّل ميزان

العدالة ومعايير المنطق، على نحو ما ورد في البيتين الخامس والثلاثين والسادس والثلاثين. لكنّ الشاعر لم يقف مكتوفَ الأيدي عند جور الزمان ونقص البشر؛ بل رفض الواقع وحاول تغييره وفق مجريات الصراع منذ بداية القصيدة حتى نهايتها؛ ويبدو هذا الصراع أيضا في رفضه عادات الجاهلية ومسلَمات المجتمع في قوله:

ذَرِينِي مِن ضَرْبِ القِداحِ عَلى السُّرَى فَعَزمِيَ لا يَثنيهِ نَحْسٌ وَلا سَعْدُ!

إذ أنكر عَزْمُه إخبارَ القداح، وحمل نفسه على مواجهة المخاطر في سبيل تغيير الواقع المأساوي وإن كلفه ذلك حياته. ولا يزال الصراع مستمرا حينما تتأرجح الذات الشاعرة بين الحياة والموت على نحو ما ورد في خاتمة القصيدة من البيت الثامن والثلاثين حتى النهاية.

وفي الختام يلوح وجه آخر من أوجه الصراع يتخذ من عَلوة وثراء صديقه مدخلا له؛ إذ أحبته وبادلته المودة لكنها فضلت عليه صديقه الذفافي لأنه أيسر منه مالا وبنى لها دارا، وربما لو لم تبادله الحبّ لهدأ رويدا ذلك الصراع النفسي المرير بداخله. وهنا ألمح وجه الطبقية لأن مدحه الذفافي يعني أنه أعلى منه مقاما وأيسر حالا؛ في الوقت الذي يجسد عوَز البحتري وفقره؛ يعضد ذلك ما ورد في الأغاني على لسانه عندما عرض شعره على أبي تمام وشكا إليه فقره؛ فقال له: "أنت أشعر مَن أنشدني، فكيف بالله حالك؟ فشكوت خَلّة، فكتب إلى أهل معرة النعمان، وشهد لي بالحذق بالشعر، وشفع لي إليهم، وقال: امتدحهم، فصرتُ إليهم فأكرموني بكتابه، ووظفوا لي أربعة آلاف درهم، فكانت أول مال أصبتُه"(٣٢).

الأمر الذي كان دافعا قويا للبحتري للتمرد على واقعه ورفضه ومحاولة تبديله. ولذلك اتخذ الصراع في هذه الزاوية منحى جديدا؛ إنه صراع مع الثروة والغنى الذي بدأ باتصاله بكبار الدولة العباسية(٣٣)، و لم تهدأ نفسه إلا بعدما أثرى ثراءً فاحشًا حتى قيل: "إنه كان يمشي في موكب من عبيده، وكانت له ضياع

كثيرة"(٣٤). وهذا يتسق مع خاتمة القصيدة التي تجمع بين العيش الكريم والغِنى، وبين السعي حتى الرمق الأخير. إنها قضية وجود.

الراوي Narrator .. أنماطه ووظائفه

إن بنية الخطاب السردي تتشكل في إطار مكونات ثلاثة؛ هي: الراوي، والمروِي، والمروي له. أما الراوي فهو الذي يروي القصة أو الحكاية "ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الذي يرويها به. هذا المتكلم هو الراوي أو السارد. لا حكاية بلا راوٍ يرويها"(٣٥). وأما المروِي فهو ما يصدر عن الراوي من حكايات وأقوال. والمروي له "يحدده بارت في الشخص الذي نصنع له قصة .. والمسرود له قارئ متوهم في الغالب"(٣٦)، مثله "كمثل السارد هو أحد عناصر الوضع السردي، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه"(٣٧).

والراوي ليس هو المؤلف في القصة أو الرواية؛ بل موقعه "خيالي ومقالي يصنعه المؤلف داخل النص، قد يتفق مع موقف المؤلف نفسه وقد يختلف. أما الراوي في الشعر فهو الشاعر نفسه ... يستطيع حوار شخصياته ولا يستطيع القارئ أن يميزه، وإنما قد يلعب دورا من أدوار الشخصيات أو يتطابق معها أو مع جزء منها"(٣٨).

ويتحدد موقع الراوي من خلال علاقته بالحكاية(٣٩)؛ وقد اقترح جون بويون J.Pouillon تصنيفا لمظاهر السرد؛ حيث أطلق على النوع الأول اسم "الرؤية "من الخلف" ... في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية .. إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله"(٤٠). والنوع الثاني أسماه ""الرؤية مع"... وفي هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات"(٤١). والنوع الثالث أسماه "الرؤية "من الخارج". في هذه الحالة يعرف السارد أقل مما تعرف أي شخصية ... وقد يصف لنا ما نراه وما

نسمعه .. إلخ لا أكثر، لكنه لا ينفذ إلى أي ضمير من الضمائر"(٤٢). وبناء عليه فإن الراوي هو الذي "يحدد أسلوب صياغة البناء القصصي، وطريقة تقديم عناصر المادة القصصية عن طريق التعبير اللغوي"(٤٣).

واللافت للنظر في دالية البحتري سمة التماهي بين الراوي/ السارد والمؤلف؛ لأن مؤلف النص أو مبدعه هو الشاعر نفسه الذي حمل مسئولية نقل النص إلى المروي له/المتلقي. ولذلك يتشكل النص الشعري وفق رؤية الراوي وقناعاته على مستوى الأحداث والشخصيات والبيئة والهدف.

وفي الدالية تناوب الحكي أنماط ثلاثة من الرواة؛ هي:

النمط الأول: الراوي العليم Omniscient Narrator:

وهو ذلك الراوي الذي "يعرف كل شيء أو كل العلم، يتدخل بالتعليق أو الوصف الخارجي، والوصف الداخلي التأمل والاحتكاك، وهو الذي يحرك الأشياء وفي يده الخيوط، وهو أكثر وعيا من الآخرين"(٤٤)؛ فالمتلقي برغم كونه لم يجد مساحة سردية عن تلك المحبوبة التي خصها الراوي/ الشاعر في مقدمة القصيدة، فإنه كان على وعي تام بأن الراوي العليم/ الشاعر خبير بطباع تلك المحبوبة وإخلافها للوعود ونقضها للعهود؛ ومن ثم فإنه يجسد ذاتًا تتسم باليأس/ الراوي، في مقابل ذات تتسم بالهجر/ المحبوبة؛ يقول:

سَلامٌ عَلَيكُم لا وَفــاءٌ وَلا عَهــدُ أَما لَكُمُ مِنْ هَجرِ أَحبابِكُم بُــدُّ؟

أَأَحْبابَنا قَــد أَنجَــزَ البَــينُ وَعــدَهُ وَشيكًا، وَلَم يُنجَزْ لَنا مِنكُمُ وَعــدُ

فقدم للمتلقي ما يفيد علمه بتصرفات تلك المرأة وشخصيتها. وقد اتكأ في ذلك على المزاوجة بين ضمير المخاطب في قوله: "عَلَيكُم، لَكُــمُ، أَحبــابِكُم، مِنكُمُ"، وضمير المتكلم في قوله: "أَأَحْبابَنا، لَنا، بِنَفسِيَ، عَذَّبتُ"، وضمير الغائب في قوله: "بِحُبِّهِ، مِنهُ".

وإذا كان الراوي العليم مُلمًّا بتفاصيل شخصياته وسلوكياتها فأولى به أن يكون عليما بطبائع ذاته التي يقدمها للمتلقي؛ من دهاء وشجاعة، تمهيدا للمشهد المرتقب بينه وبين الذئب، وخبيرا بمواضع الصحراء وأماكنها، وطبائع الناس وسلوكياتهم؛ يقول مزاوجا بين ضميري المخاطب والمتكلم:

إذا جُزْتَ "صَحراءَ الغُوَيْرِ" مُغَرِّبًا ... وَجازَتكَ بَطْحَاءُ "السَّواجيرِ" يا سَعدُ

فَقُل لِبَني الضَّحَّاكِ مَهلاً! فَإِنَّني ... أَنَا الأُفْعُوانُ الصِّلُّ وَالضَّيْغَمُ الوَرْدُ

"بَني واصِلٍ"، مَهلاً! فَإِنَّ ابنَ أُختِكُمْ ... لَهُ عَزَماتٌ هَزْلُ آرائِها جِدُّ

مَتى هِجتُموهُ لا تَهيجُوا سِوى الرَّدَى، ... وَإِنْ كانَ خِرْقًا ما يُحَلُّ لَهُ عَقدُ

إن الراوي العليم يقدم عالما سرديا من خلال سرد أحداث جزئية يمثل البطل فيها؛ ذاك الذي أرسل رسوله بالوعيد والنذير لبني الضحاك، وافتخر بذاته وقوته. ومن ثم فإنه يرصد تلك العلاقة السيئة بين ذاته والآخر/ أخواله في نسق سردي يعتمد على جدلية المكان/ صحراء، والزمان/ مُغَرِّبًا، والحركة/ جُزْتَ، وجازَتْكَ، والوصف/ هجتموه. إن الراوي/ الشاعر يسيطر على حركة الخطاب الشعري، ويهيئ المتلقي إلى ما يريد أن يصبو إليه من خلال علمه بتلك التفاصيل الدقيقة التي تخدم السياق السردي.

النمط الثاني: الراوي الذاتي/ المشارك:

الراوي الذاتي في النص الشعري عنصر رئيس في بنية النص، ويتحقق وجوده "عندما يكون الراوي ممثلا في الحكي"(٤٥)؛ أي "شاهدا على الأحداث ومشاركا في خلقها، ولأن الشاعر في الوقت نفسه لابد أن يكون مشاركا وفعالا في صنع أحداثه، ويستخدم في هذا النوع ضمير المتكلم أو ضمير الغائب"(٤٦).

وقد حفلت روايته بضميري المتكلم والغائب في مواقع عدة من القصيدة؛ من نحو قوله مشاركا في الحدث كَخَصْمٍ عنيد لذلك الذئب/ الحيوان، واشتراكهما

معا في صفتي الجوع والذئبية، وذلك في إطار الجناس المحرَّف(٤٧) في قوله: "**وَالجَدُّ يُتعِسُهُ الجِدُّ**" الذي شهد درامية عكست تقلبات المجتمع وصراعاته، وتخلي الإنسان عن إنسانيته، وسعيه إلى القضاء على الآخر ما استطاع إلى ذلك سبيلا؛ يقول مزاوجا بين ضميري المتكلم والغائب:

سَما لِي وَبِي مِن شدَّةِ الجوعِ ما بِهِ ... بِبَيداءَ لَم تُحسَسْ بِها عِيْشَةٌ رَغدُ

كِلانا بِها ذِئبٌ يُحَدِّثُ نَفسَهُ ... بِصاحِبِهِ، وَالجَدُّ يُتعِسُهُ الجِدُّ

وقوله مراقبا سلوك الذئب/ الحيوان الذي لم تقتله الطعنة الأولى، بل زادته إصرارا وإقداما، وذلك في إطار المزاوجة بين ضميري الغائب والمتكلم:

فَما ازْدادَ إِلّا جُرأَةً وَصَرامَةً، ... وَأَيقَنتُ أَنَّ الأَمرَ مِنهُ هُوَ الجِدُّ

إن حضور السارد المشارك في النص يكشف صورة الذات أمام العالم، ويفتح مجالا للسردية؛ إذ يقوم برصد ملامح الذئبين من الداخل والخارج معا، ومن ثم يمنح النص حركية تبدو في تعدد الأصوات/ الضمائر/ الفكر .. القائم على الحكي والحوار.

النمط الثالث: الراوي المقتحِم Intrusive Narrator:

وهو ذلك الراوي "الذي يقتحم مجرى السرد للتعليق على إحدى الشخصيات أو الأحداث أو المواقف أو حتى لعرض آراء لا تتصل اتصالا مباشرا بما رواه"(٤٨)؛ وقد بدا ذلك في تعزية نفسه في محاولة لإنقاذ شتات روحه أو ما بقى منها عندما جعل الفراق بين الأحبة سنّة كونية؛ يقول:

حَبيبٌ مِنَ الأَحبابِ شَطَّت بِهِ النَّوَى وَأَيُّ حَبيبٍ ما أَتى دونَهُ البُعدُ!

وقوله في البيت الثامن عشر موضحا الفارق بين أمثاله وعامة الناس في تمكّن الإقدام والمغامرة والاكتشاف من قلوبهم:

فَمَنْ كانَ حُرًّا فَهوَ لِلعَزْمِ وَالسُّرَى وَلِلَّيلِ مِنْ أَفعالِهِ وَالكَرَى عَبدُ

وتبدو تقنية الراوي المقتحم أوضح ما تكون في تعليق الراوي/ الشاعر على ذلك الواقع المأساوي الذي انقلبت فيه الموازين واضطربت؛ في موازنةٍ بين شقاء الكريم وسعادة اللئيم، يقول:

لَقَد حَكَمَتْ فينا اللَيالِي بِجَوْرِها وَحُكمُ بَناتِ الدَّهْرِ لَيسَ لَهُ قَصْدُ

أَفِي العَدْلِ أَن يَشْقَى الكَرِيمُ بِجَوْرِها وَيَأخُذَ مِنها صَفوَها القُعدُدُ الوَغدُ؟

وإذا كانت دالية البحتري شاهدة على تناوب أنماط ثلاثة من الرواة فإن هذا التناوب يثير ذهن المتلقي، ويجعله مشاركا للراوي في الأحداث، ويكسر من جهة أخرى الرتابة التي قد تنتج من ثبوت حركة الراوي/ الشاعر.

هذا؛ وقد حدد "جيرار جينيت G.Genette وظائف الراوي انطلاقا من وظائف اللغة التي حددها ياكوبسون Jakobson: الوظيفة الأولى تختص بالحكاية: وهي الوظيفة السردية: الراوي يروي الحكاية. الوظيفة الثانية تختص بالنص؛ وهي الوظيفة التنظيمية: الراوي يبين من خلال تعليقاته على نص حكايته ما في هذا النص من علاقات ... الوظيفة الثالثة تختص بالحالة السردية: وهي وظيفة التحقق من الاتصال وخلق التأثير في المروي له .. الوظيفة الرابعة تختص بموقف الراوي من

النص الذي يرويه، وهي وظيفة الشهادة أو الإقرار: الراوي في النصوص المروية بضمير المتكلم يعبر عن موقف فكري أو أخلاقي أو انفعالي .. الوظيفة الخامسة تختص بموقف الراوي من الحكاية، وهي الوظيفة الإيديولوجية أو التأويلية: الراوي يتدخل بصورة مباشرة أو غير مباشرة للتعليق على مضمون الحكاية بأسلوب تعليمي"(٤٩).

ولذلك تبدو وظيفة الحكي والإخبار من أهم وظائف الراوي؛ "فحيثما وُجد الحكي دل ذلك على وجود حاكٍ"(٥٠). والراوي/ الشاعر في هذه القصيدة قام بانتقاء المشاهد التي تؤثر في المروي له رغبة في الوصول إلى هدفه المنشود من وراء السرد/ الحكي. وبذلك فإنه استدعى تقنية Montage "المنتاج أو المونتاج "والأولى أقرب لمنطق العربية لخلوها من الساكنين": مصطلح من مصطلحات الصناعة السينمائية التي استعارتها السردية ... فهو جمع لأجزاء النص وفق الترتيب الذي يرسمه المؤلف"(٥١).

وقد بدا ذلك منذ مطلع القصيدة عند إخباره عن تلك المرأة التي هجرته؛ حيث بدأها بتحية الهجر في قوله: "سَلامٌ عَلَيكُم". والسلام يقتضى كلاما قبله ولاسيما إنْ كان مقترنا بالرحيل. ولم يقدم الراوي/ الشاعر للمروي له معلومات كافية ــ برغم علمه ــ عن تلك المرأة ودواعي هجرها باستثناء إخلافها للوعد، وربما آثر الراوي البدء بالسلام لأن الأمر لا جدوى منه، فالقطيعة واقعة، والحكي لن يعيد قلب محبوبته إليه، ثم إنه لم يحدد مدة حبهما، وأسباب انفصالهما، بل اكتفى بتحية الوداع رغبة منه في الاستحواذ على قلب المروي له وعقله في آن حتى يجعله شريكا في تجربته.

ثم بدت وظيفته أيضا في الإخبار عن قوته وعزيمته منذ الحديث عن علاقته بأخواله في البيت السابع وحتى البيت الحادي عشر، مرورا بتمجيد ذاته في الأبيات

من الثاني عشر إلى الثامن عشر، حتى الحديث عن مواجهة الذئب وتحقيق النصر المبين عليه في الأبيات من الثاني والعشرين إلى الرابع والثلاثين.

ومن وظائف الراوي أيضا التفسير Exegesis ويقصد به "فحص أجزاء العمل الأدبي لمعرفة العلاقة التي تربط بينها والحكم عليها"(٥٢)؛ وقد بدت تلك الوظيفة عندما علل الراوي/ الشاعر خطاب القوة لذاته نكايةً فيمن يودون موته لأنه يتحمل ما لا طاقة لهم به، في الوقت الذي يُشعرهم فيه بصِغر حجمهم وضآلتهم؛ يقول:

يَوَدُّ رِجالٌ أَنَّني كُنتُ بَعضَ مَنْ طَوَتهُ المَنايا لا أَروحُ وَلا أَغدُو
وَلَولا احتِمالي ثِقلَ كُلِّ مُلِمَّةٍ تَسوءُ الأَعادي لَم يَوَدّوا الذي وَدُّوا

ثم تبدو الوظيفة الإيديولوجية أو التأويلية في ختام القصيدة؛ إذ يعلق على مضمون ذلك الحكي بظلم الأيام وجور الليالي، واضطراب الموازين وتبدّل المعايير، وزوال القيم وانحسارها، وضرورة تغيير الواقع وإصلاح ما فيه من مفاسد؛ يقول:

لَقَد حَكَمَتْ فينا اللَيالي بِجَوْرِها وَحُكمُ بَناتِ الدَّهْرِ لَيسَ لَهُ قَصْدُ
أَفِي العَدْلِ أَن يَشْقَى الكَريمُ بِجَوْرِها وَيَأخُذَ مِنها صَفوَها القُعدُدُ الوَغدُ؟
ذَرِينيَ مِن ضَرْبِ القِداحِ عَلى السُّرَى فَعَزمِيَ لا يَثنيهِ نَحسٌ وَلا سَعْدُ!

هذا؛ ويتحقق السرد من خلال عدة آليات؛ من أهمها تعددية الضمائر انطلاقا من كون "اصطناع الضمائر يتداخل إجرائيا مع الزمن من وجهة، ومع الخطاب السردي من وجهة ثانية، ومع الشخصية وبنائها وحركتها من وجهة أخرى، ففصلُ مكوِّن عن آخر أمر شديد الصعوبة"(٥٣). وقد بدت تلك الآلية في دالية البحتري من خلال التناوب بين ضمائر المتكلم والغائب والمخاطب، وإنْ كان حضور ضمير المخاطب بقدر ضئيل مقارنة بصِنويْه. إن الراوي استدعى ضمير المخاطب لأنه يضفي على النص "تماسًا وحركية تجعله أكثر توترا، في الوقت

الذي يمنح الراوي فرصة مراقبة الذات وتأملها والحوار معها، بل إنه يصنع حالة الحصار والمراقبة لها وهي تناوش الوجود وتحدد علاقتها بالعالم. يكون الراوي في هذا النوع متكلما ومتلقيا ... حيث يتوحد المرسل بالمرسل إليه منتجا رسالة ازدواجية"(٥٤).

وبرغم قلة حضور ذلك الضمير فإن الشاعر قد وظفه توظيفا دلاليا؛ إذ اتكأ عليه في الحديث عن محبوبته في مقدمة القصيدة في البيتين الأول والثاني؛ من نحو قوله: "سَلامٌ عَلَيكُم، أَما لَكُمُ، أَحبابِكُم، مِنكُمُ"، ثم عدل عنه إلى ضمير الغائب في البيت الخامس في قوله: "بِحُبِّهِ، مِنهُ" ليمنح محبوبته في النص دلالتي الحضور والغياب؛ الحضور المتعلق بضمير المخاطب الموجه لها، وهو حضور مرتبط بالقلب؛ والغياب المتعلق بضمير الغائب الموجه لها، وهو غياب مرتبط بالواقع والفكر.

وضمير المخاطب وظَّفه الراوي/ الشاعر في حديثه عن أخواله في قوله:

"بَني واصِلٍ"، مَهلاً! فَإِنَّ ابنَ أُختِكُمْ لَهُ عَزَماتٌ هَـزْلُ آرائِها جِـدُّ

حيث أراد الشاعر من خلاله إلقاء اللوم على أخواله في خلل تلك العلاقة الموجودة بينهما؛ إذ إنهم لم يهتموا بأمره. ولذلك وظّف الشاعر ضمير المخاطب رغبة في عتابهم، وتذكيرا بأواصر المودة في قوله: "أُختِكُمْ" ــ ولا يخفى ما يضفيه اللفظ من دلالات حاملة لمعاني الحنين والرحمة والعطاء ــ وتوضيحا لتبعات ما فعلوه، وتحذيرا من عواقب خصومته.

واللافت للنظر في مشهد المرأة على مستوى القصيدة توظيف الشاعر لضمير المخاطب؛ إذ زاوج بين حضوره في الأبيات "الأول والثاني والرابع عشر والسابع عشر والسابع والثلاثين"، وغيابه في البيتين "الخامس والسادس عشر". وحضور هذا الضمير أكثر من غيابه في مشهد المرأة ذو دلالات متعددة؛ منها:

أولا: حضور المرأة في ذهن الراوي/ الشاعر.

ثانيا: الرغبة في تمجيد الذات والسمو بها؛ بدليل تَكرار ضمير المخاطب في معرض القوة في البيتين الرابع عشر والسابع والثلاثين. علما بأن اللفظين اللذين ورد بهما ضمير المخاطب العائد على المرأة وحّده الـراوي/ الشـاعر في قولـه: "ذَرِيني"؛ أي دعيني أو اتركيني. والترك مرادف للبعد/ الهجر الذي بدأت به القصيدة.

إن حضور ضمير المخاطب وتوظيفه على هذا النحو إنما هو ردّ فعلٍ مـن الشاعر للحفاظ على ماء وجهه، أو بالأحرى ردٌّ لكرامته؛ ولِمَ لا؟ وقد هجرتـه محبوبته في مطلع القصيدة دون إبداء أسباب. لكن الفرق بين الموقفين أنها هجرتـه وابتعدت عنه، أما هو فلم يقدر على ذلك، بل أردف فِعل التَّرْك ببيان أوجه قوته في محاولة منه لاستمالتها مرة أخرى أو التخلي عن موقفها. ومن ثم فالشاعر يسعى إلى التحلي بالشجاعة كي يكون هو التارك لها. من هنا كان توجّـه الشـاعر إلي منازلة الذئب إثباتا لقوته وتوصيلا لرسالته؛ فقد تكون قوة القلوب وعزيمتها أقوى من منازلة الذئاب والخصوم وأشد.

أما ضمير الغائب فلعله "أن يكون سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولا بين السُّراد ... لجملة من الأسباب لعل من أهمها .. أنه وسيلة صـالحة لأن يتوارَى وراءها السارد فيمرر ما شاء من أفكار وأيديولوجيات ..."(٥٥). وضمير المتكلم يأتي "في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية بعد ضمير الغائب ... ولعل من جماليات هذا الضمير أنه .. يجعل الحكاية المسرودة أو الأحداث المروية مندمجة في روح المؤلِف"(٥٦).

ثم إن ضميري المتكلم والغائب أشد توظيفا في مشهد الذئب؛ مـن نحـو قوله:

فَخَرَّ وَقَد أَورَدْتُهُ مَنْهَـلَ الـرَّدَى ... عَلى ظَمَإٍ لَو أَنهُ عَـذُبَ الـوِرْدُ
وَقُمتُ فَجَمَّعتُ الحَصَى، وَاسْـتَوَيْتُهُ ... عَلَيهِ، وَلِلرَّمضاءِ مِنْ تَحتِـهِ وَقْـدُ

وَنِلتُ خَسيسًا منــهُ ثُــمَّ تَرَكتُــهُ وَأَقلَعتُ عَنهُ وَهوَ مُنْعَفِــرٌ فَــرْدُ

فالأحداث في الأبيات قد اندمجت في روح الراوي/ الشاعر لأنه الطرف الأول في تلك المواجهة؛ واستطاع من خلال ذلك التناوب بين ضميري المتكلم والغائب في قوله: "أَورَدْتُهُ اشْتَوَيْتُهُ، تَحتِه، تَرَكتُهُ ..." أن يقنع المتلقي بذلك النصر المبين الذي على إثره خرّ الذئب/ الحيوان صريعا، ثم أفاد ضمير المتكلم في البيتين الثاني والثالث رغبة الذئب/ الإنسان في تلقين الذئب/ الحيوان درسا قاسيا يكون عِبرة لغيره مــن الماكرين والخائنين من الذئاب البشرية؛ يبدو ذلك من خــلال قولــه: "قُمْــتُ، جَمَّعْتُ، نِلتُ، أَقلَعْتُ".

ومن ثم فإن الراوي/ الشاعر أراد من خلال التناوب بين تلك الضمائر أن يوصل رسالةَ تحذيرٍ إلى خصومه، ورسالةَ إعزازٍ إلى ذاته التي يرتقي بها، ولِــم لا؟ وهو فارس مغوار لا يتواكل على غيره، ولا يسمح بالانتقاص من قَدْرِه.

إن التناوب السردي بين الراوي العليم والذاتي والمقــتحم في القصــيدة وتعددية الضمائر بين المتكلم والمخاطب والغائب أكسب السياق السردي فاعليــة وديناميةوحركية أفضت إلى تنوع الدلالات، وأكدت تنامي الحركة الســردية في النص.

الحدث

يعد الحدث ركيزة أساسية من ركائز العمل السردي تدور حوله العناصر السردية الأخرى؛ ويقصد به "مجموعة الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة علــى نحــو خاص هو ما يمكن أن نسميه الإطار Plot"(٥٧). والشاعر يشكل أحداث قصيدته في إطار رؤيته للواقع؛ بحيث تكون "أحداث الواقع في الخلفية تلقي بظلالهــا عــن طريق الإيحاء أو الإشارة، فالذي ينشغل به الشاعر فلسفة الحدث وليس الحدث في حد ذاته"(٥٨).

وتعد دالية البحتري قصة متكاملة؛ تتعدد أحداثها وتتشابك في إطار تلاحمي لتصل إلى الذروة في ختامها؛ إذ تبدأ الأحداث حركتها السردية مصورة حالة الصراع التي تنتاب الراوي/ الشاعر؛ ذاك الصراع المتمثل في تخلي المحبوبة عنه دون تقديم سبب، فضلا عن سوء علاقته بأخواله من بني واصل وبني الضحاك. الأمر الذي مثّل نقطة انطلاق لاستجماع القُوى ولمّ شتات الذات في مواجهة تلك المتاعب لمواجهة من نوع آخر .. إنها مواجهة المصير الإنساني؛ مواجهة الذئب الذي يعد رمزا للمتاعب والصعوبات والخصوم.

ويبدو من الفاتحة السردية أن صورة المحبوبة تتقاسم المشهد الأول في قوله: "سَلامٌ عَلَيكُم، أَما لَكُمُ، أَأَحْبابَنا، مِنكُمُ وَعدُ"، ثم يتطور الحدث حركيا من خلال أثر تلك الثنائيات الضدية في النص؛ والتي وقع الراوي خلالها بين اليأس والرجاء، ثم يتتبع الشاعر تدرجه السردي لينتقل إلى خطاب أطلال المحبوبة في قوله: "أَأَطلالَ دارِ العامِرِيَّةِ بِاللِّوَى" ويتجاوزها إلى الدار في قوله: "أَدارَ اللِّوَى بَينَ الصَرِيمَةِ وَالحِمى" ليمنح ذلك التدرج السردي وقوعه بين الحب والمعاناة؛ بين العاشق المضحي بنفسه: "بِنَفسِيَ مَنْ عَذَّبتُ نَفسِي بِحُبِّهِ" وبين سلبية المحبوبة: "وَإِنْ لَم يَكُنْ مِنهُ وِصالٌ وَلا وُدُّ".

ثم يتخذ الشاعر من سلبية محبوبته منطلقا نحو الحديث عن ذاته والاعتداد بها؛ وقد بدا ذلك في حديثه عن أخواله وحاسديه في الأبيات من السابع إلى الثاني عشر. وقد كرر البحتري ذلك في بعض قصائده؛ من نحو قوله(٥٩)[من الخفيف]:

ما لَهـا أُولِعَـتْ بِقَطـعِ الـوِدادِ ... كُـلَّ يَـومٍ تَـروعُني بِالبِعـادِ!؟
نَكَـرتْني فَقُلـتُ: لا تُنْكِـريني ... لَم أَحُلْ عَن خَلائِقي وَاعتِيـادي
إِن تَرَيْني تَـرَي حُسـامًا صَـقيلاً ... مَشرِفِيًّا مِـنَ السُّـيوفِ الحِـدادِ
ثانِيَ اللَيلِ، ثالِثَ البيـدِ وَالسَّيْـ ... ـرِ، نَديمَ النُّجومِ تِرْبَ السُّـهادِ
كُلَمَ "الخِضرُ" لي فَصَـيَّرَني بَعـ ... ـدَكِ عَينًا عَلـى عِيـارِ الـبِلادِ

لي مِنَ الشِعرِ نَخوَةٌ وَاعتِزازٌ وَهُجومٌ عَلى الأُمورِ الشِّدادِ
لي مُعينانِ: هِمَّةٌ وَاعتِزامٌ تِلكَ مِن طارِفي وَذا مِن تِلادي

ولذلك يقول في داليته في وصف الذئب ما يلائم هذا المعنى:

رَشادَكَ لا يَحزُنكَ بَيْنُ ابنِ هِمَّةٍ يَتُوقُ إِلى العَلياءِ لَيسَ لَهُ نَدُّ

ويقول أيضا:

سَأَحمِلُ نَفسي عِندَ كُلِّ مُلِمَّةٍ عَلى مِثلِ حَدِّ السَّيْفِ أَخلَصَهُ الهِندُ

إن الراوي بوصفه عليما يحرك الأدوات التي تخلق عالمه السردي كيفما شاء، والتي تكشف عن طاقة الصراع وفعالية الوعي ليأخذنا في مشهد أكثر ديناميكية بعد التمهيد له في مشهدي المرأة والفخر، وكأن المشهدين السابقين يمثلان استنفارا لقواه واستجماعا لها في مواجهة الذئب الذي وصفه وصفا دقيق الملامح في البيت الثاني والعشرين وما تلاه، ثم بدأ الاستعداد لتلك المنازلة الدامية في البيت السادس والعشرين من خلال دخول الراوي حلبة المصارعة في قوله: "سَما لي وَبي مِن شِدَّةِ الجوعِ ما بِهِ" و "كِلانا بِها ذِئبٌ يُحَدِّثُ نَفسَهُ بِصاحِبِهِ"، و لم يغفل الراوي/ الشاعر الاتكاء على البُعد النفسي في تلك المواجهة بوصفها نوعًا من شمولية الحدث وواقعيته وتطوره؛ وذلك من خلال المبارزة النفسية بقوله: "عَوَى ثُمَّ أَقْعَى، وَارتَجَزْتُ فَهِجتُهُ".

ثم يتنامى الحدث ليصل إلى الأزمة أو العقدة؛ وهي "مرحلة يشتد فيها الصراع إلى درجة يتحتم فيها الوصول إلى حل حاسم"(٦٠)، وذلك في مشهد إطلاق السهام والاشتباك؛ يقول:

فَأَوْجَرْتُهُ خَرْقَاءَ تَحسِبُ ريشَها عَلى كَوكَبٍ يَنقَضُّ وَاللَيلُ مُسْوَدُ
فَما ازْدادَ إِلّا جُرأَةً وَصَرامَةً، وَأَيقَنتُ أَنَّ الأَمرَ مِنهُ هُوَ الجِدُّ
فَأَتْبَعتُها أُخرى فَأَضلَلتُ نَصْلَها بِحَيثُ يَكونُ اللُبُّ وَالرُّعبُ وَالحِقدُ
فَخَرَّ وَقَد أَوردْتُهُ مَنْهَلَ الرَّدَى عَلى ظَمَإٍ لَو أَنَّهُ عَذُبَ الوِرْدُ

وَقُمتُ فَجَمَّعتُ الحَصَى، وَاشتَوَيْتُهُ عَلَيه، وَلِلرَّمضاءِ مِنْ تَحتِهِ وَقدُ
وَنِلتُ خَسيسًا مِنهُ ثُمَّ تَرَكتُهُ وَأَقلَعتُ عَنهُ وَهوَ مُنْعَفِرٌ فَرْدُ

ولذلك يبدو التوتر حاضرا في البيت الثاني نتيجة عدم قدرة الضربة الأولى على الاختراق القاتل برغم تشبيه الشاعر لها بالريح الخرقاء التي لا تستقر على جهة واحدة في الهبوب.

إن الشخصية التي تؤكد وجودها وفعاليتها في ظل تلك الأحداث المدمرة لهي جديرة بالصمود والتحدي، وتغيير الواقع المتردي وإنْ انقلبت الموازين واختلت المعايير وعمّ الفساد.

وبناء عليه كانت الحبكة Plot في الدالية ذات حدث صاعد أي متنامٍ؛ ويقصد بها "تسلسل الحوادث الذي يؤدي إلى نتيجة في القصة، ويكون ذلك إما مترتبا على الصراع الوجداني بين الشخصيات أو تأثير الأحداث الخارجة عن إرادتها .."(٦١). ومن ثم تبدو حيوية تلك الحبكة عندما وصل الراوي في تلك المواجهة الدامية إلى درجة عالية من التأزم، وقد بدت في إصرار الذئب/ الحيوان على البقاء وازدياد جرأته وصرامته وبخاصة بعد الضربة الأولى من الذئب/ الإنسان التي أثمرت عن نقيض ما أراد، الأمر الذي دفع بالراوي/ الشاعر إلى الجمع بين التفكير والدقة والسرعة حتى هُدِي إلى الضربة الأخرى التي عمد فيها إلى القلب الذي هو مجمع الحقد والفزع؛ كما جاء في البيتين الثاني والثالث، وشهدت انفراجة وقوع ذلك الخصم صريعا في البيت الرابع.

ثم كانت الخاتمة السردية التي تمثل موقف المؤلف؛ والتي "تنتهي إليها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه. ولذلك فنحن نسمي هذه النقطة لحظة التنوير"(٦٢)؛ تلك التي يحكي فيها الراوي أحداث النهاية مسلطا الضوء على هدف السرد وغايته، كاشفا عن تلك المفارقة العجيبة ـــ في البيتين الخامس والثلاثين والسادس والثلاثين ـــ بين شقاء

الكريم وهناء الجبان اللئيم؛ إنها مأساة الليالي وحكم الدهور. وهكذا تنتهي أحداث القصة بتصميم الراوي على تغيير الواقع وضبط مسار العدالة وإحكام ميزانها، مكسرا كل العادات والتقاليد التي طُبع عليها المجتمع وجُبل، والتي لا تتماشى مع منطق أو عقل؛ يقول:

ذَرِينِيَ مِن ضَرْبِ القِداحِ عَلى السُّرَى ... فَعَزمِيَ لا يَثنيهِ نَحسٌ وَلا سَعْدُ!

سَأَحمِلُ نَفسي عِندَ كُلِّ مُلِمَّةٍ ... لِيَعْلَمَ مَنْ هابَ السُّرَى خَشيَةَ الرَّدَى ... عَلى مِثلِ حَدِّ السَّيْفِ أَخلَصَهُ الهِندُ
بِأَنَّ قَضاءَ اللَهِ لَيسَ لَهُ رَدُّ

واللافت للنظر في تلك الدالية أن تتابع الأحداث فيها هو الدافع الأول لمتابعة المروي له، كي يكتشف النهاية بنفسه مع الراوي.

هذا؛ وقد اتكأ الراوي/ الشاعر على تقنية الحذف باعتبارها ضربا من ضروب تسريع السرد؛ ويقصد بها "قفز السرد على فترة زمنية من الحكاية"(٦٣)، دون "التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"(٦٤)؛ يبدو ذلك في مشهد المرأة التي لم يذكر الراوي سبب رحيلها أو إرهاصاته أو نوعية العلاقة بينهما؛ بل بدأها بالنهاية في قوله: "سَلامٌ". وتبدو تلك التقنية أيضا في سوء علاقته بأخواله؛ إذ لم يوضح الشاعر سبب القطيعة، و لم يوضح موقف أمه منها، وإنما اكتفى بذكرها، واستدعى عزيمته واستعرض قوته في البيتين التاسع والعاشر وما تلاهما. أيضا بدت تلك التقنية في البيت الثاني عشر؛ إذ جاء بلفظ "رِجال" نكرة و لم يفسح المجال للحديث عنهم؛ وإنما جاء بهم في سياق النفي تنكيرا لذواتهم ونفيا لمرادهم: "لا أَروحُ وَلا أَغدُو".

وربما لجأ الراوي إلى ذلك رغبة في إحداث الامتداد الزمني وترك المجال مفتوحا أمام ذهن المروي له وخياله حتى لا تتوحد النتائج، مما يثري العمل السردي.

ومن أبرز أبنية الحدث التي اتكأ عليها الراوي/ الشاعر وأكثرها شيوعا نسق التتابع/ تقنية التعاقب؛ حيث يبدأ الراوي "سرد قصته من نقطة معينة ويتسلسل في الأحداث بحسب ترتيبها الزمني إلى نهاية القصة"(٦٥) دون استرجاع(٦٦) أو استباق(٦٧)؛ وقد بدا ذلك في مشاهد القصيدة ولاسيما مشهد الذئب الذي تكاتفت فيه حروف العطف وبخاصة "ثم"، "الفاء"، ورسمت لنا مشهدا حركيا دراميا جسد ضراوة المعركة في قوله:

عَوَى ثُمَّ أَقْعَى، وَارتَجَزْتُ فَهِجتُهُ ... فَأَقبَلَ مِثلَ البَرقِ يَتْبَعُهُ الرَّعدُ
فَأَوْجَرْتُهُ خَرْقَاءَ تَحسَبُ رِيشَهَا ... عَلى كَوكَبٍ يَنقَضُّ وَاللَيلُ مُسْوَدُ
فَما ازْدادَ إِلّا جُرأَةً وَصَرامَةً، ... وَأَيقَنتُ أَنَّ الأَمرَ مِنهُ هُوَ الجِدُّ
فَأَتْبَعتُها أُخرى فَأَضلَلتُ نَصْلَها ... بِحَيثُ يَكونُ اللُبُّ وَالرُّعبُ وَالحِقدُ
فَخَرَّ وَقَد أَوردْتُهُ مَنْهَلَ الرَّدَى ... عَلى ظَمَإٍ لَو أَنهُ عَذُبَ الوِرْدُ
وَقُمتُ فَجَمَّعتُ الحَصَى، وَاشتَوَيْتُهُ ... عَلَيهِ، وَلِلرَّمضاءِ مِنْ تَحتِهِ وَقدُ
وَنِلتُ خَسيسًا مِنهُ ثُمَّ تَرَكتُهُ ... وَأَقلَعتُ عَنهُ وَهوَ مُنْعَفِرٌ فَرْدُ

إذ وظّف الراوي/ الشاعر حرف العطف "ثم" مرتين؛ الأولى في البيت الأول في قوله: "عَوَى ثُمَّ أَقْعَى"، حيث اتكأ عليه لأن الذئب/ الحيوان بدأ المواجهة بإرهاب خصمه من خلال "العواء"، ثم تبع ذلك "إقعاء"؛ هذا الإقعاء يناسبه تفكيرٌ وتريثٌ وتراخٍ لأنه يمثل استعدادا للوثوب والانطلاق، ولذا ناسبه حرف العطف "ثم". ومن جهة أخرى جسد هذا الحرف مراقبة الذئب/ الإنسان جيدا لخصمه على المستوى الصوتي "عوى"، والحركي "أقعى"، وإن أوهمنا حرف العطف "ثم" بامتلاك الذئب/ الحيوان زمام الأمور في بداية المعركة، وربما يرجع ذلك إلى كونه

هو المبادر بالعدوان. أما "ثم" في المرة الأخرى فوظفها الشاعر في قوله: "ثُمَّ تَرَكتُهُ" وهو حرف ملائم للسياق لأن الذئب/ الإنسان أكل من لحم خصمه، وهذا يستدعي بالضرورة وقتا كافيا لتركه وإن كان المأكول قليلا، ولا يخفي ما يضفيه الفعل "تركته" من معاني الزهو والاستعلاء.

ثم انظر إلى توظيف الراوي/ الشاعر لحرف العطف "الفاء" الذي اتكأ عليه مرات ثماني في الأبيات السابقة؛ في قوله: "فَهِجتُهُ، فأقبل، فَأَوْجَرْتُهُ، فَما، فَأَتْبَعتُها، فَأَضْلَلتُ، فَخَرَّ، فَجَمَّعْتُ"، هذا التتابع الحركي ــ بين الذئبين ــ الذي تعكسه الأفعال أعقبه تتابع دلالي لحرف "الفاء"؛ إذ جسد ذلك التوافق الذهني العصبي لدى الذئب/ الإنسان والذي تمثل في سرعته الفائقة وقدرته على ردّ الفعل وخطف الضربات في الوقت المناسب دون تأخير، وذلك منذ أن ردّ الراوي/ الشاعر عليه صوتا بصوت "عَوَى .. وَارتَجَزْتُ فَهِجتُهُ" حتى قام بشوائه "فَجَمَّعْتُ الحَصَى، وَاشْتَوَيْتُهُ". إن ورود حرف الفاء في البيت الأول كان أشبه بقرع طبول الحرب، وتواليه في الأبيات زاد المعركة ضراوة وشدة، وجسد امتلاك الذئب/ الإنسان لزمام الأمور.

إن العطف في الأبيات السابقة أسهم بدور كبير في تشكيل عنصر التشويق Suspense ؛ وهو "حال انتظار أو قلق متولدة من الخوف أو الخطر أو الشك ... تسعى إلى كسب اهتمام القارئ بدفعه إلى طرح الأسئلة من دون أن توفر له فورا مادة الجواب"(٦٨)؛ ذاك الذي أثار شغف المروي له وجعله مشاركا للراوي، ومهتما بمتابعة الأحداث لمعرفة ما آلت إليه تلك المنازلة المصيرية بين الذئبين.

الوصف

يعد الوصف عنصرًا رئيسًا من عناصر السرد. والسرد والوصف "صيغتان من صيغ الخطاب السردي وبينهما تفاعل وجدل، فهما يتناوبان في مجرى الحكي،

وهذا التناوب يجلي التلازم الحاصل بينهما"(٦٩)؛ فإذا كان السرد "يشكل أداة الحركة الزمنية في الحكي فإن الوصف هو أداة تشكيل صورة المكان"(٧٠). ونتيجة لذاك فإن الوصف "قد يكون أكثر ضرورة للنص السردي من السرد؛ إذ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد، ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف"(٧١). ومن ثم فإذا كان السرد مختصا بتقديم الأحداث فإن الوصف يختص بتقديم الأمكنة والشخصيات؛ حيث يقوم بتجسيدهما أمام المروي له حتى يراهما نصب عينيه.

يقول ابن رشيق: "الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه .... وأحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا للسامع"(٧٢). وقد برع البحتري في الوصف وأجاد فيه؛ "وربما كان أروع موضوع عنده هو الوصف؛ فقد كان يجيد وصف القصور والبرك والحيوان"(٧٣).

إن الراوي/ الشاعر وعى وظيفتي الوصف؛ "الأولى: جمالية: والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني، وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية .. الثانية: توضيحية تفسيرية: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي"(٧٤).

ومن ثم جمع الراوي بين الوظيفتين في إبداعه لوصف الذئب على المستويين الخارجي والداخلي؛ حيث راعى تقديم شخصية الذئب من خلال التركيز على البُعد الجسماني الذي يعمد إلى إبراز معالمها في إطار سردي؛ وذلك ليضفي عليه هالة من التخويف، ويمنحه قدرة على الاستعداد للمواجهة المرتقبة؛ من نحو قوله:

وَأَطْلَسَ مِلْءِ العَينِ يَحْمِلُ زَوْرَهُ ... وَأَضلاعَهُ مِنْ جانِبَيهِ شَوى نَهدُ
لَهُ ذَنَبٌ مِثلُ الرِّشاءِ يَجُرُّهُ ... وَمَتْنٌ كَمَتنِ القَوسِ أَعوَجَ مُنأَدُّ
طَواهُ الطوَى حَتى استَمَرَّ مَرِيرُهُ ... فَما فيهِ إِلّا العَظْمُ وَالروحُ وَالجِلْدُ
يُقَضْقِضُ عُصْلا في أَسِرَّتِها الرَّدَى ... كَقَضْقَضَةِ المقرُورِ أَرْعَدَهُ البَرْدُ

إذ عمد الراوي إلى الوقفة الوصفية التي "تمطط الزمن السردي وتجعله وكأنه يدور حول نفسه"(٧٥)، والتي من خلالها رسم ملامح ذلك الذئب/ الحيوان بكل شراسة؛ فهو ذئب أغبر يميل لونه إلى السواد، تبدو أضلاعه ناتئة بارزة من جانبيه، له ذيل طويل يشبه حبل الدلو؛ وقد عبر عنه بقوله: "يَجُرُّهُ" إمعانا في طوله. وظهره مقوّس معوج يشبه انحناء القوس وقوتها، قد أَلِف الجوع حتى ضمر وأضحى جلدا على عظم، ولم يتبق منه سوى عظمه الصلب وجلده القوي وروحه التائقة إلى البقاء. ثم انظر إلى دقة وصف الشاعر في قوله: "طَواهُ الطَّوَى" عبر ذلك الجناس الاشتقاقي الذي جسد الجوع الذي انتاب ذلك الذئب المفترس وتملَّكه.

وبريشة فنان محترف يستدعي الشاعر الصورة السمعية التي بدت في صوت اصطكاك الأسنان والأنياب في البيت الرابع؛ هذا الصوت الذي يشبه صوت اصطكاك أسنان المرتعش من شدة البرد. وبرغم كون اصطكاك المقرور من باب الضعف، واصطكاك الذئب من باب القوة والعزيمة، فإن الراوي/ الشاعر قصد من هذا التشبيه التتابع والاستمرارية؛ أي تتابع الاصطكاك/ التحفيز، واستمرارية الارتعاش/ التخويف. لذا هيأ الوصف الخارجي المتلقي لتلك الصورة المخيفة للذئب/ الحيوان، وحفزه لتوقع ما هو قادم من أحداث.

ثم عمد الراوي إلى الوصف الداخلي الذي انعكس على الشكل الخارجي حتى أضحى ظهورا عَيَانيًّا جسده الفعل "سَما" في قوله:

سَما لِي وَبِي مِن شدَّةِ الجوعِ ما بِهِ بَبيداءَ لَم تُحسَسْ بِها عيشَةٌ رَغدُ
كِلانا بِها ذِئبٌ يُحَدِّثُ نَفسَهُ بِصاحِبِهِ، وَالجَدُّ يُتعِسُهُ الجِدُّ

هذا الوصف الداخلي عكس ما تكنّه الصدور، وذلك من خلال اشتراك طرفي المواجهة في صفتي الجوع والذئبية. ومن عدالة تلك المواجهة أن صارت بصحراء محايدة أَلِفَها الذئبان المتصارعان.

ويصل الحافز النفسي مداه حينما يصف الراوي اختراق الضربة الأخرى لقلب الذئب/ الحيوان الذي هو مناط كل شيء، بما يجسد ما تمتلئ به قلوب البشر من أمراض وأحقاد في قوله:

فَأَتْبَعتُها أُخرى فَأَضلَلتُ نَصْلَها بِحَيثُ يَكونُ اللُبُّ وَالرُّعبُ وَالحِقدُ

هذه المعركة تمثل "صورة رائعة من صور الصراع النفسي من أجل الحياة، استطاع فيها البحتري ... أن يدل على لماحيته الخاطفة ... فكان سريع اللمح حين قال في صدق تعبيره معناه الذي يصور ما في أعماق القلوب من نوازع متضاربة بقوله: "بِحَيثُ يَكونُ اللُبُّ وَالرُّعبُ وَالحِقْدُ"(٧٦).

ولم يغفل الراوي بين الوصفين الوصف الحركي؛ ذاك الذي بدأ بتحريك الفم والأسنان والوجه عبر إطلاق صوت مدوٍّ معلن عن مهمة البقاء، ثم تلاه إقعاء الذئب وجلوسه على مؤخره استعدادا للوثوب.

الأمر الذي أفضى بالذئب/ الإنسان إلى مجاراته بإصدار صوت يحقق به شيئين؛ **الأول**: الرد على الخصم بالطريقة نفسها في محاولة لزجره، وتصغيرا لقَدْرِه، **والآخر**: تحفيز النفس وتهيئتها للدخول في المعركة. لكن الخصم لم يزدجر بل انطلق مسرعا نحوه كالبرق، فما كان من الذئب/ الإنسان إلا أن وجّه إليه سهما أشبه بالريح الهوجاء، لكن إصابته لم تقتله؛ ربما لأن الذئب فاجأه بالوثوب، بل ازداد يقين الذئب/ الحيوان فيه، مما دفع بالذئب/ الإنسان إلى غرز نصل سيفه في قلبه حاويا معه كل معاني الخداع والمكر والحقد؛ يقول:

عَوَى ثُمَّ أَقْعَى، وَارتَجَزْتُ فَهِجتُهُ فَأَقبَلَ مِثلَ البَرقِ يَتْبَعُهُ الرَّعدُ
فَأَوْجَرْتُهُ خَرْقَاءَ تَحسِبُ رِيشَها عَلى كَوكَبٍ يَنقَضُّ وَاللَيلُ مُسْوَدُ
فَأَتْبَعتُها أُخرى فَأَضلَلتُ نَصْلَها بِحَيثُ يَكونُ اللُبُّ وَالرُّعبُ وَالحِقدُ

ويبدو دهاء الراوي في دقة الوصف في البيتين السابقين؛ وذلك لأن الذئب أشد مطالبة للإنسان من غيره؛ "فإن خاف العجز عوى عواء استغاثة فتسامعت

الذئاب وأقبلت، فليس دون أكل ذلك الإنسان شيء"(٧٧). وهذا يفسر عواء الذئب، وسرعة إقباله عليه: "فَأَقبَلَ مِثلَ البَرقِ يَتْبَعُهُ الرَّعْدُ"؛ لأن الإنسان إذا دمي "وشم الذئب منه ريح الدم، فما أقل من ينجو منه، وإن كان أشد الناس بدنا، وقلبا، وأتمهم سلاحا، وأثقفهم ثقافة"(٧٨).

و لم يكتف الراوي بقتل الذئب؛ بل وصف ما فعله به بعد المعركة، وعزم على تناول شيء من لحمه احتفالا بنصره؛ فقام بإشعال النيران لشوائه، وساعده على ذلك اتقاد رمل الصحراء؛ يقول:

فَخَرَّ وَقَد أَورَدْتُهُ مَنْهَلَ الرَّدَى عَلى ظَمَإٍ لَو أَنهُ عَذُبَ الوِرْدُ
وَقُمتُ فَجَمَّعتُ الحَصَى، وَاشتَوَيْتُهُ عَلَيهِ، وَلِلرَّمضاءِ مِنْ تَحتِهِ وَقدُ

إن وصف الذئب في القصيدة لم يكن ساكنا؛ بل تعانق مع مفردات اللغة، وأدى دورا دلاليا جمع بين السردية والحركية والدرامية. ومن ثم كان الوصف الجسماني للذئب/ الحيوان مدخلا لأبعاد أخرى تتعلق بالجدلية القائمة بين معوقات الحياة من ناحية، والصمود الإنساني في مواجهة تلك المعوقات/ التناقضات من ناحية أخرى.

إن تقنية الوصف خلقت مناخا سرديا ديناميكيا؛ حيث تعددت الأبنية الزمنية للأفعال على مستوى القصيدة بأكملها وإن قلّت أفعال الأمر مقارنة بأفعال الماضي والمضارع؛ من نحو قوله:

أَأَحْبابَنا قَد أَنجَزَ البَينُ وَعدَهُ وَشيكًا، وَلَم يُنجَزْ لَنا مِنكُمُ وَعدُ

حيث تكاتف الفعلان؛ الماضي "أَنجَزَ"، والمضارع "يُنجَزْ" في بيان حالة الشاعر النفسية السيئة، إذ دل الماضي على تحقق الفراق وثبوت القطيعة أو البَيْن، ودل المضارع على استحالة اللقاء وإن كان في العمر بقية، ولذلك بنى الشاعر الفعل المضارع لما لم يسمّ فاعله ليفيد جهل الشاعر لسبب الفراق وإخلاف الوعود.

ثم إن الشاعر قد اتكأ على فعل الأمر "قُلْ" والمصدر النائب عنه "مَهْـلا" لتجسيد سوء العلاقة بينه وبين أخواله، وبُعد المسافة الجغرافية/ المادية والمعنوية بينهما، وقدرته على مواجهة المصاعب بدونهم، في قوله:

إذا جُزْتَ "صَحراءَ الغُوَيْرِ" مُغَرِّبًا وَجازَتكَ بَطْحَاءُ "السَّواجيرِ" يا سَعدُ

فَقُل لِبَني الضَّحَّاكِ مَهـلاً! فَـإِنَّني أَنَا الأُفْعُوانُ الصِّلُّ وَالضَّيْغَمُ الـوَرْدُ

ثم انظر إلى دلالة الأبنية الزمنية للأفعال في مشهد المواجهة المرتقبة التي ذكرناها سابقا منذ البيت الثامن والعشرين إلى البيت الرابع والثلاثين؛ ومنها قوله: "عَوَى، أَقْعَى، وَارتَجَزْتُ، فَهجتُهُ، فَأَقبَلَ، يَتْبَعُهُ، فَأَوْجَرْتُهُ، تَحسبُ، يَنقَضُّ، ازْدادَ، وَأَيقَنتُ، فَأَتْبَعتُها، فَأَضْلَلتُ، يَكونُ، فَخَرَّ، أَورَدْتُهُ، وَقُمْتُ، فَجَمَّعْتُ، وَاسْتَوَيْتُهُ، وَنِلتُ، تَرَكتُهُ، وَأَقلَعْتُ". هذه الأبنية عكست دلالات ثلاث؛ هي:

الأولى: المرونة التي تمتع بها الذئبان.

الثانية: خلق إيقاع متسارع على مستوى الحدث يؤازره فكر متنام يجمع بين التخطيط والتنفيذ؛ بين الزمن والحركة.

الثالثة: مثلت البنية الزمنية للأفعال واقعا حيويا يجمع بين الفِعل وردّة الفعل، وشاهدا على فِعل الانتقال والتحول.

وتناوب السرد بين هذه الأفعال إنما يؤكد فاعليته وجدية ذلك الحدث المأساوي واستمرار عواقبه.

وإذا كانت القصيدة عملا فنيا فإنها "ليست إلا تشكيلا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة. وهو تشكيل "خاص" لأن كل عبارة لغوية سواء أكانت شعرية أم غير شعرية تعد تشكيلا لمجموعة من الألفاظ، لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز"(٧٩). ومن ثم فإن "اللغة في كل ميادينها رموز للأفكار؛ أي محاجة وأقيسة للوصول إلى نتائج من نوع ما"(٨٠).

ولذلك قامت الأساليب الإنشائية في القصيدة بدور دلالي كبير أسهم في الارتقاء بالسرد وزيادة حركيته؛ من نحو أسلوب الاستفهام(٨١) في قوله:

سَلامٌ عَلَيكُم لا وَفاءٌ وَلا عَهدُ أَما لَكُمُ مِنْ هَجرِ أَحبابِكُم بُدُّ؟

ذاك الاستفهام الذي جسد وقوع الراوي/ الشاعر بين حالين متضادتين؛ إحداهما: تجرد محبوبته من الوفاء، والأخرى: رغبة قلبه في الإبقاء عليها. ولذلك أتى الاستفهام بالهمزة طمعا في التريث، وأملا في التراجع عن قرار الرحيل.

وقوله:

أَفِي العَدْلِ أَن يَشْقَى الكَريمُ بِجَوْرِها وَيَأخُذَ مِنها صَفوَها القُعدُدُ الوَغدُ؟

حيث جسد الاستفهام وقوع الذات أسيرة بين القلق والحيرة، وألمح من وجهة أخرى إلى رؤية الراوي/ الشاعر التشاؤمية لفطرة ذلك العالَم الذي يعكسه واقع مأساوي تنعدم فيه العدالة ويسود فيه الجور.

وأسلوب النداء(٨٢) في قوله:

أَأَحْبابَنا قَد أَنجَزَ البَينُ وَعدَهُ وَشيكًا، وَلَم يُنجَزْ لَنا منكُمُ وَعدُ

إذ وقع النداء في صدر البيت بين دلاليتي اليأس والعتاب؛ اليأس في إنجاز الوعود من جهة محبوبته، والعتاب من جهة الشاعر. ولذلك استخدم لفظ "أَأَحْبابَنا" رغبة منه في وصل ذلك الحبل المنصرم.

وقوله:

"بَني واصِلٍ"، مَهلاً! فَإِنَّ ابنَ أُختِكُمْ لَهُ عَزَماتٌ هَزْلُ آرائِها جِدُّ

ففي البيت نداء حذفت أداته "اكتفاءً بتضمن المنادى معنى الخطاب"(٨٣)؛ والخطاب موجه للأهل، لذا فإنه أفاد معنى القُرب؛ لكنه القُرب المزعوم في كونه "ابنَ أُختِكُمْ"، وقد عمد الراوي/ الشاعر إليه تذكيرا لهم بعدم صونهم لذلك القُرب، وإثارة لما تحمله كلمة "الأخت" من معاني المودة والحنين، وتهديدا لهم إذا ما أغضبوه، وإثباتا لذاته واعتزازا بنفسه.

وأسلوب الأمر(٨٤) في قوله:

ذَريني وَإياهُمْ فَحَسْبِي صَريمَتي إذا الحَربُ لَم يُقْدَحْ لِمُخْمِدِها زَندُ

إذ أضفى تصدير البيت بفعل الأمر على السياق معنى القوة والتحكم والقدرة، في الوقت الذي عكس ذلك الفعل أمرين؛ **الأول**: خوف تلك المرأة المجهولة على حياته. **والآخر**: عزمه على مواجهة الصعاب حتى لو اضطر إلى إيقاظ الحروب من مرقدها.

هذا؛ وقد تنوعت الصور البيانية في النص، من نحو الصور التشبيهية(٨٥) التي وردت من خلال حرفي التشبيه "الكاف، كأن" والاسم "مثل"؛ فمن الأول اتكاء الشاعر على الصورة الشعرية التشبيهية التي شبه فيها قضقضة أنياب الذئب الصلبة باصطكاك أسنان المرتعش من شدة البرد، وذلك ليجسد لحظة استعداده للمواجهة في قوله:

يُقَضْقِضُ عُصْلا في أَسِرَّتِها الرَّدَى كَقَضْقَضَةِ المقرُورِ أَرْعَدَهُ البَرْدُ

وقوله يشبه بداية بزوغ الصباح بقطعة صغيرة من سيف تبدو من الغمد الأسود، وهي صورة شعرية تلائم حالة الشاعر النفسية التي تجمع بين معاني الوحشة المتمثلة في الليل والنصل والغمد، والصبح الرامز إلى النصر والتفاؤل؛ يقول:

وَلَيلٍ كَأَنَّ الصُّبْحَ في أُخرَياتِهِ حُشاشَةُ نَصلٍ ضَمَّ إِفْرِنْدَهُ غِمدُ

ومن الآخر تلك الصورة التشبيهية التي شبه فيها سرعة إقبال الذئب وإقدامه بالبرق اللامع الذي تلاه رعد، وهي صورة تجمع بين سرعة الحركة وقوة صوت الذئب وزمجرته، ومن ثم رسمت مشهدا حركيا متتابعا عكس الفعل من قِبل الشاعر في قوله: "فَهجتُهُ"، ورد الفعل من قِبل الذئب في قوله: "فَأَقبَلَ"؛ يقول:

عَوَى ثُمَّ أَقْعَى، وَارتَجَزْتُ فَهِجتُهُ فَأَقبَلَ مِثلَ البَرقِ يَتبَعُهُ الرَّعدُ

ومن الصور الاستعارية(٨٦) قوله يستعير للمنايا القدرة على طيّ ما يعيقها وإفنائه، وهي صورة تجسد دلالة الفتك ببني البشر؛ يقول:

يَوَدُّ رِجالٌ أَنَّني كُنتُ بَعــضَ مَــنْ طَوَتهُ المَنايــا لا أَروحُ وَلا أَغــدُو

ومن الصور الكنائية(٨٧) قوله:

لَقَد حَكَمَتْ فينا اللَيالِي بِجَوْرِهــا وَحُكمُ بَناتِ الدَّهْرِ لَيسَ لَهُ قَصْدُ

حيث كنّى عن المصائب المتتابعة بـــ"بَناتِ الدَّهْرِ". وقد انتقى كلمة "بنات" لأنها حاملة لمعاني الخصوبة والإنجاب والتوالد، وكأن المصائب تلاحق بني البشر وتــترل متتابعات، ومن ثم يلخص هذا البيت رؤية الراوي/ الشاعر تجاه الحياة والأحياء.

إن اللغة الشعرية تتصل فيها "المستويات التعبيرية بالمضمون اتصالا مباشرا؛ إذ عن طريق الأصوات المنطوقة أو المرقومة، وعــن طريــق الدلالــة المعجميــة للكلمات، وعن طريق الدلالة الصرفية للصيغ، والدلالة النحوية للتراكيب، والدلالة التي يؤديها النظم أو التشكيل، وكذلك الصور الخيالية، عن طريق كل ذلك يعــبر الكاتب عن المضمون، ويحصل القارئ على الدلالة"(٨٨).

ولذلك أسهمت بعض الظواهر اللغوية في تشكيل ملامح البناء السردي؛ من نحو **التَّكرار**؛ فمن سنن "العرب التكرير والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر"(٨٩). والراوي/ الشاعر لا يكرر حرفا بعينه أو كلمة بعينها اعتباطا، إنمــا يكون هذا التكرار دليلا للمعاني؛ يقول ابن جني فى باب إمساس الألفاظ أشــباه المعاني: "اعلم أن هذا موضع شريف لطيف. وقد نبه عليه الخليل وسيبويه .. قــال الخليل: كأنهم توهموا في صوت الجُنْدُب استطالة فقالوا: صرَّ، وتوهموا فى صــوت البازى تقطيعا فقالوا: صرصر. وقال سيبويه في المصادر الدالة على الفَعَلان: إنهــا تأتى للاضطراب والحركة؛ نحو النَقَزان، والغليان، والغَثيان، فقالوا بتوالي حركات المثال توالى حركات الأفعال ...."(٩٠).

يقول البحتري:

يُقَضْقِضُ عُصْلا في أَسِرَّتِها الــرَّدَى كَقَضْقَضَةِ المقرُورِ أَرْعَــدَهُ البَــرْدُ

فالشاعر كرر حرف "القاف" خمس مرات، وكرر حرف "الضاد" أربع مــرات. وحرف القاف "من الحروف الصامتة، المستعلية، وهو صوت لهــوي انفجــاري مجهور عند الأقدمين ولدى القراء المتخصصين، وهو الآن صوت مهمــوس لــدى المتحدثين"(٩١). وحرف الضاد "من الحروف الصامتة، المستعلية المفخمة الحركات، لأنها من حروف الإطباق. وصوت الضاد صوت أسناني لثوي انفجاري مجهور .. وفي نطقه يرتفع مؤخر اللسان نحو الحنك الأقصى، ويتأخر قليلا نحو الجدار الخلفي للحلق، ويكون اللسان مقعرا بارتفاع أقصاه وطرفه وتقعــير وســطه، فيحــدث الإطباق أو التفخيم"(٩٢).

وانتقال الشاعر من القاف إلى الضاد في هذا البناء إنما هو انتقال من حال إلى حال؛ انتقال من وضع السكون إلى وضع الاســتعداد، وإرســال الرســائل التحذيرية التي بدت في إطباق الذئب أنيابه حتى يصدر صوتا فخما مخيفــا يعلــوه المهابة. يعضد ذلك البنية النحوية للفعل "يُقَضْقِضُ"؛ فالفعل المضــارع دال علــى دوام تلك القضقضة من جانب الذئب واستمراريتها، في الوقت الذي دل علــى ثبوت حال قضقضة ذلك المرتعش من شدة البرد وضعفه، وذلك عبر البناء الاسمي في صدر الشطر الثاني. وقد صدر الراوي الشطرين بذلك البناء رغبة منه في تصدير الشعور بالسيطرة على مجريات الأمور وإحكام قبضته عليها.

ثم انظر إلى أثر ذلك البناء الصرفي للفعل "قَضْقَض" وتكاتفه مــع البنــاء النحوي في سبيل إنتاج دلالات التعدد والتَّكرار والتتابع والتوالي والاستمرارية، بما يضفي على ذلك المشهد حركية وديناميةٍ، ويُنبئ بخطر عظيم.

وقوله في مطلع القصيدة:

سَلامٌ عَلَيكُم لا وَفــاءٌ وَلا عَهــدُ أَما لَكُمُ مِنْ هَجرِ أَحبابِكُم بُــدُّ؟

إذ كرر حرف "اللام" خمس مرات، وكرر حرف "الميم" ست مرات؛ وحرف اللام "من الحروف الصامتة، المستفلة، والمرققة الحركات، وصوته أسناني لثوي مجهور، وينطق بأن يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، بحيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء منه، ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم أو من أحدهما" (٩٣). وحرف الميم "من الحروف المستفلة، وهي من الحروف المرققة الحركات في النطق، وصوت حرف الميم صوت شفوي أنفي مجهور، وينطق بانطباق الشفتين انطباقا تاما، فيحبس الهواء حبسا تاما في الفم، وبخفض الحنك الأقصى "اللين" فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف بسبب ما يعتريه من ضغط"(٩٤).

إن توظيف الراوي/ الشاعر هذين الحرفين وتوزيعهما بنسبة [٥ : ٦] على كلمات البيت له دلالته؛ إذ يوازي صوت "اللام" وجود عائق أمام الشاعر يمنعه من إتمام علاقته بمحبوبته أو استمرارها، في الوقت الذي تدل فيه جانبية اللام على بقاء الشاعر على مودته عبر إنفاذ الهواء الذي يمثل الحياة/ الحبّ والذي بدا في الشطر الثاني. أما "الميم" الذي ختم به الشاعر كلمات "سَلامٌ، عَلَيكُم، لَكُم، أَحبابِكُم" فحبس الهواء تماما عند النطق به يعكس صدّ تلك المرأة عنه وإعراضها؛ إذ لا مجال للعودة أو الوصال، ومن ثم فقد عكست نسبة ورود حرف "الميم" إصرارها على الهجر والبعد مهما كان المغريات. وبذلك فاقت نسبة رحيلها [٦] نسبة وصلها [٥].

ـ التقديم والتأخير

التقديم والتأخير لا يكاد يخلو من دلالة؛ وهو من الوسائل "التي يحطم المبدعون من خلالها الإطار الثابت للغة لتحقيق أهدافهم"(٩٥)؛ هذه الأهداف تمثل المعاني والدلالات التي يتكشفها المتلقون ويسعى إليها المبدعون؛ و"كأنهم إنما

يقدمون الذي بيانه أهمّ لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم"(٩٦)؛ ومنه قوله:

رَشادَكَ لا يَحزُنكَ بَيْنُ ابنِ هِمةٍ يَتُوقُ إِلى العَلياءِ لَيسَ لَهُ نَدُّ

حيث قدم شبه الجملة المتعلق بمحذوف خبر ليس "له" على اسمها "نِدّ"؛ وقد قرن هذا التقديم بين الذات الساردة والإرادة القوية؛ حتى أضحى بينهما حال من الاتحاد فلا ينفكان أبدا، ومن ثم خلع الراوي/ الشاعر على ذاته مقومات علوّ الهمّة والسعي إلى العلياء، وقلما تجد نظيرا له أو مثيلا.

ـ الاعتراض

ويقصد به "أن تدرج في الكلام ما يتم المعنى بدونه"(٩٧)، لكنه اعتراض يمنح السياق دلالة؛ ومنه قوله:

وَأَطْلَسَ مِلْءِ العَينِ يَحْمِلُ زَوْرَهُ وَأَضلاعَهُ مِنْ جانِبَيهِ شَوى نَهدُ
لَهُ ذَنَبٌ مِثلُ الرِّشاءِ يَجُرُّهُ وَمَتْنٌ كَمَتنِ القَوسِ أَعوَجَ مُنأَدُّ

فالاعتراض في قوله: "مِنْ جانِبَيْهِ"، وقوله: "كَمَتنِ القَوسِ" أسهم في خدمة الأداء الوصفي؛ إذ جاء الاعتراض بين المبتدأ والخبر في البيت الأول ليصف بروز صدر الذئب وأطرافه، ثم جاء في البيت الثاني مجسدا اعوجاج ظهره وانحنائه. وقد منح الاعتراض الذئب ضخامة وشراسة وصلابة.

ـ الالتفات

هو انتقال من "صيغة إلى صيغة؛ كانتقال من خطاب حاضر إلى غائب أو من خطاب غائب إلى حاضر .. "(٩٨)؛ ومنه قوله:

يَوَدُّ رِجالٌ أَنَّني كُنتُ بَعضَ مَنْ طَوَتهُ المَنايا لا أَروحُ وَلا أَغدُو

إذ انتقل الشاعر من التكلم في قوله: "أَنَّني" إلى الغيبة في قوله "طَوَتْهُ"؛ بما يجسد سعي أولئك الرجال وبذلهم الغالي والنفيس في سبيل إفنائه، في الوقت الذي عكس

ضمير المتكلم ثبات الذات وقدرتها على الصمود، في مواجهة ضمير الغائب الدال على قوة الطي وشدة الأخذ.

ـــ الحذف

يبدو الحذف في ظاهره صمتا؛ إنما هو صمت "أزْيد للإفادة، وتجدك أنطقَ ما تكونُ إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبِنْ"(٩٩)، ويحسن بقوة الدلالة عليه؛ ومنه قوله:

بِنَفسِيَ مَنْ عَذَّبتُ نَفسي بِحُبِّهِ وَإِنْ لَم يَكُنْ مِنهُ وِصالٌ وَلا وُدُّ

حيث حذف الشاعر الفعل في صدر الشطر الأول، والتقدير: "أفدي"، وذلك لأنه لم يكتف بتقديم عرضٍ للفداء على سبيل القول؛ إنما قدم نفسه ابتداءً فداءً للمحبوبة، تلك النفس التي قامت المحبوبة بتعذيبها.

بقي الحديث في هذا الإطار عن البحر الطويل(١٠٠) الذي غلّف به السارد حكايته وانتقاه بعناية بالغة؛ ولِم لا؟ وهو قادر على "أن يعطي إمكانيات للسرد، وللبسط القصصي، والعرض الدرامي"(١٠١)، فضلا عن ملاءمته لحالة الراوي/ الشاعر النفسية؛ لأن "الشاعر حين يعبر عن نفسه من خلال الوزن المعين إنما يختار لنفسه أكثر الأشكال الطبيعية تناسبا مع حالته الشعورية، وعندئذ يمكن أن يقال: إن الوزن رغم أنه صورة مجردة يحمل دلالة شعورية عامة مبهمة، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة"(١٠٢).

ومن ثم فقد أمدّ البحر الطويل الراوي بمقومات سردية تقتضي طول نفَس في السرد والوصف والفخر والحرب/ المنازلة.

بل إن بناء الراوي/ الشاعر قصيدته على رويّ الدال المضموم له دلالته؛ ولاسيما إذا علمنا أن صوت الدال "لثوي انفجاري مجهور. وفي نطقه يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة، ويضغط الهواء عند نطقه مدة من الزمن ثم ينفصل فجأة، تاركا نقطة الالتقاء، فيحدث صوت انفجاري مجهور"(١٠٣).

فإذا جمعنا بين ضغط الهواء عند النطق به وبين حركة ذلك الروي التي تكاد تكون "مفتاحا للبيت كله"(١٠٤)، في ضوء كون حركة الضم أثقل الحركات لأن "الضم أثقل من الكسر"(١٠٥)... أقول: إذا جمعنا هذه الأمور لتبين لنا أن حرف الدال المضموم لاءم حالة الراوي/ الشاعر النفسية التي عانت من ضغطٍ كبير، وثِقلٍ على النفسِ مريرٍ إثر هجر المحبوبة التي لا وفاء لها ولا عهد، وفي الوقت ذاته اتسق مع محاولة الصمود والتحدي وإثبات الذات وتأكيد الوجود وإن تطلب الأمر الصعود على جثث الخصوم والأعداء.

الزمكانية "بيئة السرد"

بين الزمان والمكان في العمل السردي أواصر ووشائج؛ فالمكان يمثل "الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية. أما الزمن فيتمثل في الأحداث نفسها وتطورها"(١٠٦). وللزمن الحكائي عند السارد خصوصية ومنطق؛ "لكنه منطق خاص به، منطق صنعه السارد على النحو الذي يحقق غاياته من القص"(١٠٧)، وذلك في إطار ارتباط الحادثة "بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالزمان والمكان اللذين وقعت فيهما. والارتباط بكل ذلك ضروري لحيوية القصة لأنه يمثل البطانة النفسية"(١٠٨) لها.

وقد وظّف الراوي/ الشاعر محور الزمن توظيفا يخدم البناء السردي؛ حيث جعل السرد مسلسلا ومتسما بالتدرج في وقوع الأحداث، ومن ثم اتكأ على تقنية التعاقب في سرد الأحداث دون ارتداد للخلف أو العودة إليه. واللافت للنظر أن حالة الصراع التي بدأ بها الراوي قصيدته قد سيطرت على مفردات الزمن وتشكيلاته؛ إذ بدا الزمان مرتبطا بالارتحال والغروب والظلام في قوله:

إذا جُزْتَ "صَحراءَ الغُوَيْرِ" مُغَرِّبًا وَجازَتكَ بَطْحَاءُ "السَّواجيرِ" يا سَعدُ

ثم بدا الزمان مقترنا بالقوة والقدرة، رامزا إلى الخوف والرهبة ، مدللا على إلْفِ الراوي المخاطر وارتباطه بعالَم الصحراء وكائناته؛ يقول:

فَمَنْ كانَ حُرًّا فَهوَ لِلعَزْمِ وَالسُّـــرَى وَلِلَّيلِ مِنْ أَفعالِهِ وَالكَـــرَى عَبــدُ
وَلَيلٍ كَـــأَنَّ الصُّـــبْحَ في أُخرَياتِـــهِ حُشاشَةُ نَصْلٍ ضَمَّ إِفْرِندَهُ غِمــدُ
تَسَرْبَلْتُهُ وَالذِئبُ وَســـنانُ هـــاجِعٌ بِعَيْنِ ابنِ لَيلٍ ما لَهُ بِالكَرَى عَهــدُ

وقوله يصور سرعة إطلاق السهم إلى جسد الذئب/ الحيوان وإصـــابته في ذلك الليل البهيم بالكوكب الذي يهوي من السماء في الظلام، ومن ثم فالشـــاعر جمع بين ظلام الليل واختراق الجلد، وتفاءل بالنصر عبر ذكره للكوكـــب الـــذي سيبدد الظلام/ الظلم؛ يقول:

فَأَوْجَرْتُهُ خَرْقَاءَ تَحسِـــبُ ريشَـــها عَلى كَوكَبٍ يَنقَضُّ وَاللَيلُ مُسْوَدُ

ومن ثم فزمن السرد هو الليل وبخاصة آخره كما ورد في البيت التاســـع عشر. إنه بالأحرى زمن نفسي؛ ذاك الذي تكون فيه المدة الزمنية "من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي إلا نفسها، ولكن الذات هـــي الـــتي حولـــت العادي إلى غير عادي، والقصير إلى طويل"(١٠٩).

وإذا كانت ألوان "الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر"(١١٠) فإن هذا التشكيل اللوني للـــزمن انعكـــس على لون الذئب الأغبر وأحاله إلى اللون الأسود من جهة في قوله: "وَأَطْلَسَ مِـــلْءِ العَينِ"، وعبر عن حالة قلق الراوي/ الشاعر واضطرابه من جهة أخرى.

يقول الأصمعي: "الطُّلْسَة: غُبْـــرةٌ في دُبْسَـــة لـــون الثـــوب الشـــديد الوسخ"(١١١)، ومن ثم فإن اللون الأسود "لون الليل/ أو الـــذئب" يعـــد معـــادلا موضوعيا لحالة الشاعر النفسية السيئة، وبالرغم من ذلك فإنه جعـــل المعركـــة في أخريات الليل تجسيدا لضراوتها وشدتها من جهة، وثقة بانتصاره من جهة أخرى؛ ذاك الانتصار الذي رمز إليه بالصبح أو الفجر الجديد في البيت التاسع عشر.

وإذا كان المكان يمثل الإطار الذي تقع فيه الأحداث فإنه في الدالية يبلور رؤية الراوي/ الشاعر للعالم؛ لذا جعله "صحراء/ بيداء" مجردا من أسباب الحيـــاة،

وجعله مفتوحا كي تتسع دلالة ذلك المكان على الواقع بأسره، ومن ثم اتخذ الراوي من المكان فضاءً لتعرية الواقع وكشف مثالبه.

إن المكان في الدالية مكوِّن جوهري لها حرص الراوي على خلع مقومات دلالية عليه؛ ولذلك قد يُنبئ المكان بالحدث وأطرافه، ويساعد على فكّ شفرات المحكي، ومن خلال ذلك العالَم القَصصي تتشكل رؤية المكان وجمالياته.

والحديث عن "جماليات المكان لا يمكن دراستها بمعزل عن العلاقات الأخرى في متن الحدث؛ لأن تشكيل المكان يأتي من خلال حركة الأحداث ونموها، ومن خلال أفعال الشخصيات وارتباطاتها"(١١٢). ومن ثم أضحى المكان "هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة" (١١٣)؛ بل إن "بنية مكان النص تصبح نموذجا لبنية مكان العالم"(١١٤) بأسره.

وبشكل عام نجد أن هناك تحولا في خطاب المكان في القصيدة رغم تحديد المكان المنوط به في قصة الذئب، وهو مكان مفتوح يوحي بالامتداد والاتساع بدا في قوله: "**بِبَيداءَ** لَم تُحْسَسْ بِها عِيْشَةٌ رَغْدُ"، لكن توظيف المكان منذ مطلع القصيدة له دلالته الفنية من منطلق أن تحديد الزمان والمكان لا ينفصل عن البعد الفني وراء القصيدة؛ حيث يعطي صورة متكاملة عن البناء السردي ويمنحه تناغمًا ومصداقيةً وجديةً وانسجامًا.

إذ بدأ الشاعر الحديث بخطاب محبوبته التي هي رمز للحياة، ثم تحول الخطاب إلى أطلال دارها في قوله: "أَأَطلالَ دارِ العامِرِيَّةِ بِاللِّوَى" لتثير في نفس المروي له شجونا من أحاديث العشق والهوى. لكن الطلل في حد ذاته رمز للفناء والرحيل؛ فناء الحب ورحيله/ فناء الحياة وزوالها، وذلك باعتبار المحبوبة هي الحياة.

ثم عمد الراوي/ الشاعر إلى توظيف المكان توظيفا وجدانيا؛ إذ ينقله من مداره الواقعي ليخدم رؤيته الفنية؛ وذلك عبر "أنفاق متعددة نفسية وأيديولوجية وفنية لكي يصل أخيرا إلى المدار الفني التشكيلي"(١١٥)؛ حيث يقول:

إذا جُزْتَ "صَحراءَ الغُوَيْرِ" مُغَرِّبًا وَجازَتكَ بَطْحَاءُ "السَّواجيرِ" يا سَعدُ

ليجسد هذا التوظيف المكاني عِظم المسافة التي ينبغي على الرسول/ سعد أن يقطعها لتوصيل رسالته إلى بني الضحاك. هذا الامتداد المكاني يوازيه امتداد وجداني تمثل في ذلك الخلل الحادث في طبيعة العلاقة بين الراوي وأخواله. ولذلك جاءت الأبيات التي تلي هذا البيت بنبرة التهديد والتخويف.

وإذا كان هناك تأثير متبادل بين الفضاء المكاني والشخصية فإن الراوي/ الشاعر يعمل "على أن يكون بناؤه له منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته ... بحيث يصبح بإمكانية بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"(١١٦). ومن ثم يمكن النظر إلى المكان "بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث"(١١٧). ولذلك استدعي الراوي مكان المواجهة المرتقبة في قوله: "بِبَيداءَ لَم تُحْسَسْ بِها عِيْشَةٌ رَغْدُ"؛ ذاك الاستدعاء السردي تبعه استدعاءٌ فني جسَّد جدب الأرض وجفاف المشاعر، ورمز إلى حتمية المواجهة وانتظار المصير المجهول.

كما وظف الشاعر المكان توظيفا فنيا؛ لأن محبوبته هي الحياة، وبدونها تتحول تلك الحياة إلى أطلال، ولذلك عمد إلى استدعاء الطلل في مقدمة القصيدة ثم استدعاء صحراء "الغوير" ليصل إلى استدعاء مكان المواجهة المرتقبة "ببيداء" بين الذئبين.

إن انتقال الراوي/ الشاعر وتحوله من خطاب الطلل إلى خطاب الصحراء إنما هو انتقال من حياة إلى موت؛ فإذا كانت محبوبته حياةً والطلل فناءً فإن الشاعر حافظ على هذه الثنائية/ الحياة والموت طوال القصيدة حتى ختمها بها في قوله:

فَإن عِشْتَ مَحمودًا فَمثلي بَغَى الغِنَى لِيَكسِبَ مالاً أَو يُنَث لَــهُ حَمــدُ

وَإن مِتُّ لَم أَظفَرْ فَلَيسَ عَلى امرِئٍ غَدا طالِبًا إِلّــا تَقَصّــيهِ وَالجَهــدُ

إنه صراعٌ ورفضٌ وتمردٌ على الواقع ومعطياته.

الشخصيات

تعد الشخصية لبّ السرد وقوامه، وهي "أهم مكونات العمل الحكــائي؛ لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامــل في مجرى الحكي"(١١٨). وبناؤها في المقام الأول إنما هو بناء ثقــافي؛ لأن "المتلقــي لا يستطيع إدراك هذه الشخصية ومعرفة أسرارها إلا من خلال المخــزون الثقــافي المشترك بين محفل الإبداع ومحفل التلقي"(١١٩).

والشخصيات في القصة بشكل عام نوعان؛ "نــوع يمكــن أن نســميه "الشخصية الجاهزة Flat Character" أو المسطحة؛ وهي الشخصية المكتملــة التي تظهر في القصة ــ حين تظهر ــ دون أن يحدث في تكوينهــا أي تغــير ... والنوع الثاني يمكن أن نسميه "الشخصية النامية Round Character" وهــي الشخصية التي يتم تكوينها بتمام القصة، فتتطور مــن موقــف إلى آخــر"(١٢٠). والشخصية الرئيسية نامية بطبيعة الحال؛ لذا فإنها تعد "محــور الــنص الســردي والمحرك الأساسي للحدث .. وغالبا ما تستأثر هذه الشخصية باهتمام الكاتــب والقارئ معا"(١٢١).

وتعد شخصية الراوي/ الشاعر هي الشخصية الرئيسية المحركة لأحداث الحكاية في القصيدة منذ مطلعها وحتى نهايتها، لكن الراوي أراد أن يغذي تجربتــه ويثريها عبر مشاركة المروي له في الأحداث؛ فاتكأ على شخصية الذئب/ الحيوان

لتثري له محور الصراع الذي بدأ به القصيدة. وقد عبر الراوي عن شخصيته بضمير المتكلم، بينما استدعى للذئب/ الحيوان ضمير الغائب.

وتبدو ملامح تلك الشخصية من خلال ما يصدر عنها من أفعال وما تعتنقه من مُسلّمات وذلك طوال العمل السردي؛ إذ إن فهم المروي له للشخصية يدفعه إلى متابعة الأحداث وتوقع ما يمكن أن يطرأ عليها من تغيير، وهو ما يسمي بالتنبؤ Prophecy؛ أي"الإخبار عن الحدث قبل وقوعه بطريقة التخمين"(١٢٢).

ولذلك اتسمت هاتان الشخصيتان بالنمو والتطور؛ انطلاقا من كون الشخصية النامية هي "التي تتطور وتنمو قليلا قليلا، بصراعها مع الأحداث أو المجتمع، فتتكشف للقارئ كلما تقدمت في القصة، وتفجؤه بما تغنى به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة"(١٢٣). ومن ثم فإن حركة هذه الشخصية النامية أو حيويتها تجعلها قادرة على النمو والتصاعد داخل العمل السردي.

والنقطة المحورية التي ينبغي تسليط الضوء عليها، والتي تمثل تناميا في شخصية الراوي/ الشاعر أنه لم يكن في موقع الفاعل ابتداءً؛ فلم يبدأ بالفراق أو الظلم، وإنما كان ردّ فعل في بادئ الأمر. وردّ فعله ــ في حد ذاته ــ نمط من أنماط رفض الواقع ومعطياته؛ بدا ذلك في هجر محبوبته ومحاولة استجداء وصْلِها في قوله:

سَلامٌ عَلَيكُم لا وَفاءٌ وَلا عَهدُ أَما لَكُمُ مِنْ هَجرِ أَحبابِكُم بُدُّ؟

وقوله:

بِنَفسِيَ مَنْ عَذَّبتُ نَفسي بِحُبِهِ وَإِنْ لَم يَكُنْ مِنهُ وِصالٌ وَلا وُدُّ

بل والتماس العذر لها تسلية لنفسه وتعزية لها في قوله:

حَبيبٌ مِنَ الأَحبابِ شَطَّت بِهِ النَّوَى وَأَيُّ حَبيبٍ ما أَتى دونَهُ البُعدُ!

ثم تكررت ردة الفعل في علاقته بأخواله في قوله:

مَتى هِجتُموهُ لا تَهيجُوا سِوى وَإِنْ كانَ خِرْقًا ما يُحَلُّ لَهُ عَقدُ

الـــــــــــــــــــــــرَّدَى،

أي إنه لم يكن المبادر بالتهديد أو العدوان. ثم تكرر الأمر نفسه في مشهد الـــذئب الذي بدأ بالهجوم النفسي على الشاعر في قوله:

عَوَى ثُمَّ أَقْعَى، وَارتَجَزْتُ فَهِجتُـــهُ فَأَقبَلَ مِثلَ البَرقِ يَتْبَعُـــهُ الرَّعـــدُ

هذه المعطيات قلبت موازين القُوى والفكر لدى الراوي، وجعلته يتخلى عن موقفه في محاولة منه لتبديل المواقع، الأمر الذي يوازي محاولة تغيير الواقع؛ وقد بدا ذلك في منازلة الذئب/ الحيوان منذ قوله:

فَأَوْجَرْتُهُ خَرْقَاءَ تَحسِـــبُ ريشَـــها عَلى كَوكَبٍ يَنقَضُّ وَاللَيلُ مُسْوَدُ

وحتى آخر المشهد في البيت الرابع والثلاثين.

ثم تحول الراوي/ الشاعر من موقف ردة الفعل إلى الفاعل نفسه في خاتمة القصيدة عندما كسّر العادات وحطمها على هضبة الواقع ومجرياته في قوله:

ذَرِينِي مِن ضَرْبِ القِـــداحِ عَلَـــى السُّـــــــــــــــــرَى فَعَزمِيَ لا يَثنِيهِ نَحـــسٌ وَلا سَـــعْدُ!

سَأَحمِلُ نَفسِي عِنـــدَ كُـــلِّ مُلِمـــةٍ لِيَعْلَمَ مَنْ هـــابَ السُّـــرَى خَشـــيَةَ الـــــــــــــــــرَّدَى عَلى مِثلِ حَدِّ السَّيْفِ أَخلَصَهُ الهِنـــدُ بِـــأَنَّ قَضـــاءَ اللَـــهِ لَـــيسَ لَـــهُ رَدُّ

ومن ثم فإن الشاعر يشكل من خلال شخصيته نسقا سرديا يمنحه رؤيـــة خاصة للعالم؛ تلك الرؤية القائمة على التوكل والسعي والارتحال من أجل عيش/ موت كريم عزيز.

وهنا يبرز الراوي في صورة البطل؛ والبطل يساوي "الفكرة، ويعني سرديا البطل الذي يروي قصة .. ولا يصـــبح البطـــل بطـــلا إلا إذا امتلـــك كفـــاءة خاصة"(١٢٤). ومن هنا تطورت شخصية الراوي/ الشاعر تطورا ملحوظا وتنامت وفق مجريات الأحداث وما اكتسبه من خبرات حياتية.

كما احتلت شخصية الذئب مساحة سردية ممتدة قدرها ثلاثة عشر بيتا، رسم الراوي من خلالها صورة دقيقة الملامح له، وأضفى عليه هالة من التخويف. ثم جعلها شخصية متنامية هي الأخرى؛ حيث بدأت المنازلة على المستوى النفسي عن طريق سلاح العواء في محاولة منه لتخويف الخصم/ الإنسان وإرهابه، واستعدادا للانقضاض، ثم توالت الأحداث بعد ذلك حتى شفى الذئب/ الإنسان غيظه منه.

وبعد هاتين الشخصيتين نجد شخصيات أخرى بعضها له حضور، والآخر كان حضوره خافتا؛ فمن النوع الأول شخصية "محبوبته" التي ذكرها في مقدمة القصيدة والتي مثلت شرارة الصراع فيها؛ حيث وظفها الراوي/ الشاعر لإثبات صدق حبه وأصالته على نحو ما ذكر في البيتين الخامس والسادس. ثم شخصية "سعد" الرسول الذي ربما يكون اسمه فنيا رامزا إلى التفاؤل والأمل؛ من ناحية الاعتداد بذاته والثقة بنفسه، والتفاؤل بالنصر من جهة أخرى. ثم شخصية "أخواله" الذين مثلوا صراعا نفسيا قويا على مستوى السرد. وقد ذكرها في معرض حديثه عن قوته.

ومن النوع الآخر شخصية "رجال" الذين ذكرهم في البيت الثاني عشر "يود رجال ..." على سبيل التنكير، وقد ذكرها في معرض حديثه عن قوته وعزيمته. ثم الحديث في البيت السادس عشر عن شخصية "الباكية" التي تشكو فراقه، والبيت السابع والثلاثين عن "المرأة" التي تجسد عادة قديمة. وقد ذكرها في معرض حديثه عن سعيه إلى العلياء وتفرده بذلك عن غيره.

واللافت للنظر أن تسطح بعض هذه الشخصيات لا يعني الاستغناء عنها داخل العمل السردي؛ بل إن توظيفها على هذا النحو يغزي من حضور الشخصية الرئيسية التي تسعى إلى تحقيق رغبات نفسية، وتكسير قيود الواقع المعيش.

والجامع بين هذه الشخصيات أن الراوي/ الشاعر اتكأ عليها لتمجيد ذاته وتحقيق هدفه. ولذلك تعد هذه الشخصيات نقطة انطلاق لما آلت إليه الشخصية الرئيسية؛ أي شخصية الراوي، وانعكست في الوقت ذاته على شخصية الذئب/ الحيوان التي أضحت رمزا للمعوقات والصعاب التي تواجهها الشخصية الرئيسية، ولذلك فإن صَرْع الراوي للذئب/ الحيوان إنما هو إثبات للوجود، واعتداد بالذات، وإرساء للفكر، وانتصار للمبادئ، وتخطٍ للأزمات.

الحوار

يمنح الحوار النص حركية وديناميةٍ بقَدْرٍ يحقق الدرامية، ويدفع المروي له إلى الانفتاح على عالم النص والتفاعل معه. والحوار هو "تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر. والحوار نمط متواصل؛ حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي"(١٢٥).

وقد اتخذ الحوار في بنيته السردية داخل دالية البحتري مسارين؛ الحوار الخارجي Dialogue الذي يتمثل في صوتين متحاورين، والحوار الداخلي Internal Dialogue أو حوار الذات مع نفسها ... وإن المتأمل في القصيدة يجد الحوار الخارجي فيها متسمًا بالتماهي حتى غلب عليه طابع المناجاة؛ ويقصد بها "حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات؛ لغة حميمة تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات، وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح"(١٢٦).

وبالرغم من كون الحوار الخارجي تكنيكا مسرحيا فإنه "دخل جسد النص الروائي والنص الشعري ليحقق الكاتب من ورائه طموحات فنية تضفي نبرة وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة، هذا التعدد الصوتي بجانب تحقق الدرامية يفتح طريقا للسردية"(١٢٧). ولذلك استدعى الراوي/ الشاعر

هذا النوع من الحوار في حديثه مع رسوله "سعد" الذي يحمل رسالة لأخواله في قوله:

إذا جُزْتَ "صَحراءَ الغُوَيْرِ" مُغَرِّبًا وَجازَتكَ بَطْحَاءُ "السَّواجيرِ" يا سَعدُ
فَقُل لِبَني الضَّحَّاك مَهلاً! فَإِنَّني أَنَا الأُفْعُوانُ الصِّلُّ وَالضَّيْغَمُ الوَرْدُ
"بَني واصِلٍ"، مَهلاً! فَإِنَّ ابنَ أُختِكُمْ لَهُ عَزَماتٌ هَزْلُ آرائِها جِدُّ
مَتى هِجتُموهُ لا تَهيجُوا سِوى الرَّدَى، وَإِنْ كانَ خِرْقًا ما يُحَلُّ لَهُ عَقدُ

فالرسالة التي أراد الراوي/ الشاعر توصيلها مكونة من محاور ثلاث؛ هي:

أولا: المرسِل/ الراوي/ الشاعر.

ثانيا: المرسَل إليه/ أخوال الراوي/ الشاعر.

ثالثا: قناة الاتصال/ الرسول/ سعد.

وذلك لأن "كل نص سردي يشمل عددا غير قليل من الذوات التي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة مستويات؛ أولها: مستوى الإرسال فتكون هذه الذوات مؤلفة أو ساردة، وثانيها: مستوى الرسالة فتكون هذه الذوات شخصيات، وثالثها: مستوى التلقي فتقوم هذه الذوات بدور المتلقين"(١٢٨). وقد ساعد الحوار الراوي على توصيل تلك الرسالة وإخضاع الحدث لمنطق القوة والتحدي.

واللافت للنظر تطور هذا الحوار من مجرد كونه حوارا إلى إضفاء الواقعية على الأحداث؛ وقد بدا ذلك في ذِكر الراوي لتلك المواضع في الصحراء من نحو قوله: "صَحراءَ الغُوَيْرِ" و "بَطْحَاء السَّواجيرِ"؛ حيث رمز من خلالهما إلى معرفته بالصحراء ودروبها، وأدار حوارا بينه وبين "سعد" عبر أداة النداء تأكيدا لبعد المسافة التي سيقطعها الرسول من جهة، وتفاؤلا بالنصر والوصول من جهة أخرى.

ثم اتخذ الحوار منحنًى آخر ليحمل طابع التهديد والوعيد، وذلك بالاتكاء على اللغة السردية التي تطابق الحدث؛ من نحو قوله: "أَنَا الأُفْعُوانُ الصِّلُّ وَالضَّيْغَمُ

الوَرْدُ" و"لَهُ عَزَماتٌ هَزْلُ آرائِها جِدٌّ" و "مَتى هِجتُموهُ لا تَهيجُوا سِوى الــرَّدَى". وهي لغة تلائم شخصية الراوي/ الشاعر، وتعكس قناعاته وأفكاره.

كما وظف الراوي الحوار الأحادي في مقدمة القصــيدة رغــم تنــاوب ضميري المتكلم والمخاطب؛ ويقصد به "اعتماد بُعد واحد للفكرة"(١٢٩) ؛ فصوت الراوي بدا عاليا وحيدا، و لم يظهر صوت محبوبته ربما لهجرها له؛ بدا ذلك أيضا في ندائه على الأطلال والدار والدعاء بالسقيا في البيتين الثالث والرابع.

أما الحوار الداخلي فهو "ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقــديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها ــ دون التكلم بذلك علــى نحو كلي أو جزئي ــ وذلك في اللحظة التي توجــد فيهــا هــذه العمليــات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"(١٣٠). هذا الحوار الداخلي "يبرز لنا كل الهواجس والخــواطر والأفكــار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور والتفكير"(١٣١).

وقد تشكلت البنية السردية من خلال المونولوج الداخلي الذي كشــف عن الكيان النفسي لذات الراوي/ الشاعر ووعيها؛ وذلك من خلال المثنى الــدال على الذات والآخر في آن واحد في قوله: "كِلانا"، والذي اتخــذ مــن تــداخل الأصوات السردية عبر تعدد الضمائر مدخلا معبرا عن حالة التوتر الــتي انتابــت الذئبين؛ يقول:

كلانا بها ذئــبٌ يُحَــدِّثُ نَفسَــهُ بِصاحِبِه، وَالجَــدُّ يُتعِسُــهُ الجــدُّ
عَوَى ثُمَّ أَقْعَى، وَارتَجَزْتُ فَهِجتُــهُ فَأَقبَلَ مِثلَ البَرقِ يَتْبَعُــهُ الرَّعْــدُ

إنه خطاب النفس أو الروح الذي منح النص حركية، ودفع المروي له إلى التفاعل مع الحدث والانحياز إلى أحد الصوتين المتحاورين؛ الــذئب/ الإنســان أو الذئب/ الحيوان، فضلا عن قيامه بكشف الأبعاد الداخلية لهما وهما على مســافة

واحدة. هذا الخطاب يؤكد "جدية التجربة وصدقها بما اصطنعه مع نفسه من حوار"(١٣٢).

ويمتد هذا النوع من الحوار مع مشهد المنازلة؛ حيث حوار المواجهة المصيرية على المستوى التحضيري والفكري والنفسي، وحيث حديث العيون الذي لا يقبل إلا الترقب وسرعة ردّ الفِعل؛ بدا ذلك في تشكيلات حروف العطف وتوظيفها في السياق السردي على نحو ما سبق توضيحه، حتى إن عواء الذئب/ الحيوان في البيت الثامن والعشرين يعدّ حوارا ورسالةَ تحذيرٍ للخصم، على أثرها بدأت المعركة.

وحدة الهدف السردي

يتمثل الهدف السردي لدالية البحتري في الفكرة؛ إذ إنها "الأساس الذي يقوم عليه البناء الفني للقصة"(١٣٣). ومن ثم فإنها تسعى رغم تعدد مشاهدها إلى هدف واحد؛ وهو رفض الواقع والتمرد عليه ومحاولة تغييره، وهذا بُعد فكري تبعه بُعد لغوي وفني؛ حيث تحول الحب إلى إهمال وإعراض، وتحول الأمان إلى إرهاب، والتواضع إلى استخفاف، واختلت القيم والمبادئ والمعايير التي تحكم العلاقات الإنسانية. وبذلك صار الكريم شقيا، والجبان اللئيم سعيدا.

ولذلك كان التمرد على الواقع والرحيل أمرين لا بديل عنهما، ولاسيما إن كان مصحوبا بالأخذ بالأسباب والتوكل على الله والرضا بقضائه. ومن ثم "يمكن اعتبار الدلالة السردية دعوى لتحديث القيم"(١٣٤) سعى البحتري من خلالها إلى تحقيق مفهوم العدالة الشعرية(١٣٥) ــ في قصيدته على الأقل ــ التي لم تتحقق على أرض الواقع.

المعادل الموضوعي والرمزية في الدالية

المعادل الموضوعي Objective Correlative مصطلح صاغه "ت. س. إليوت في معرض حديثه عن مسرحية "هاملت" لشكسبير؛ إذ اتهم المسرحية بالغموض Vagueness بسبب رجحان كفة المشاعر Emotion "الوجدان/ الانفعالات" فيها على الأحداث المادية التي كان يمكن أن تجسد تلك المشاعر .. إذ يقول: إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن المشاعر فنيا هي إيجاد موقف أو سلسلة من الأحداث والشخصيات التي تعتبر "المقابل" المادي لتلك العاطفة"(١٣٦)؛ وذلك بأن "يخلق الكاتب "شيئا" يجسم الإحساس ويعادله معادلة كاملة، فلا يزيد أو ينقص عنه، حتى إذا ما اكتمل خلق هذا "الشيء" أو هذا "المعادل الموضوعي" استطاع أن يثير ــ بوساطته ــ في القارئ الإحساس الذي يريد"(١٣٧)؛ فالشيء "إذا عُلم أنه لم يُنل في أصله إلا بعد التعب، و لم يُدرك إلا باحتمال النَّصَب، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه، وأخذ الناس بتفخيمه، ما يكون لمباشرة الجهد فيه، وملاقاة الكرب دونه .."(١٣٨).

وإذا كان العمل السردي "قطعة من الحياة؛ فهو عادة يحكي عن شخصيات تقوم بأفعال يمكن تصور وقوعها في الواقع المعيش"(١٣٩). ومن ثم فإن "الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة. ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه"(١٤٠). وبناء عليه يهيئ السارد عالما خاصا لسرده وإن انطلق من الواقع المعيش. ومن ثم يتكئ الراوي على المعادل الموضوعي ليحدد من خلاله الأبعاد النفسية للموقف السردي.

إن الأحداث المأساوية في دالية البحتري هي التي أسهمت في تشكيل الرمزية بها؛ منذ مقدمة الهجر واليأس، مرورا بسوء علاقته بأخواله من بني الضحاك

والاستخفاف به، حتى منازلة الذئب والقضاء عليه. والذئب في القصيدة رمز لخصوم الراوي/ الشاعر من جهة، وذئاب البشر من جهة أخرى؛ يقول:

فَأَتْبَعتُها أُخرى فَأَضلَلتُ نَصْلَها بِحَيثُ يَكونُ اللُبُّ وَالرُّعبُ وَالحِقدُ

ولذلك دلّ الشطر الثاني من البيت على اختراق قلوب الماكرين والحاقدين والحاسدين من خلال تلك الكناية عن موصوف وهو "القلب"، والذي عمد إليه الشاعر بوصفه مستودعا للإنسان. ومن ثم فالذئب/ الحيوان رمز لكل حاقد غادر ماكر في المجتمع، أو مَن يسعى إلى التضليل وقلب الحقائق واستغلال الفرص للوصول إلى منفعة شخصية دون النظر إلى الآخرين؛ يقول:

أَفِي العَدْلِ أَن يَشْقَى الكَريمُ بِجَوْرِها وَيَأخُذَ مِنها صَفوَها القُعدُدُ الوَغدُ؟

إن ما يحدث في المجتمع مخالف للفطرة والمنطق والعقل؛ وقد ألمح الراوي في البيت الثالث والثلاثين لذلك عندما أقدم على شواء الذئب؛ حيث كانت الطبيعة ممهدة له ومتّقِدة: "وَلِلرَّمْضاءِ مِنْ تَحتِهِ وَقْدُ"، وساعدته على إنجاز مهمته لإخفاء هذا النموذج من الوجود.

ويبقى سؤال يطرح نفسه: إذا كان الذئب/ الرمز متسما بتلك الصفات من غدر وخيانة ومكر فلِم وصف الشاعر نفسه به عند المنازلة في قوله: "كِلانا بِها ذِئبٌ يُحَدِّثُ نَفسَهُ بِصاحِبِهِ"؟ والإجابة ترجع إلى أمور ثلاث:

أولا: إن الراوي/ الذئب يشترك مع خصومه البشر/ الذئاب في الجنس، وإن تفاوتت الطباع والصفات من ذئب/ إنسان إلى آخر.

يقول البحتري في قصيدة أخرى(١٤١) [من الطويل]:

يُلاقونَني بِالبِشْرِ وَالرَّحبِ خُدعَةً وَكُلٌّ طَوَى كَشْحَيهِ مِني عَلى حِقدِ
وَكَيفَ انخِداعُ الذِئبِ، وَالذِئبُ خادِعٌ خَتولٌ عَلى الحالاتِ لِلبَطَلِ النَّجدِ

ثانيا: توافر صفة الجوع بين الراوي/ الذئب، والذئب/ الحيوان، حتى وصل الأمر إلى حال شبيه بالاتحاد بينهما في قوله:

طَواهُ الطَّوَى حَتّى استَمَرَّ مَرِيرُهُ فَما فيهِ إِلّا العَظْمُ وَالروحُ وَالجِلْدُ

وإذا كان الذئب يُضرب به المثل في الغدر والجوع فقد قسم الراوي الصفتين بينه وبين محبوبته؛ إذ وصم محبوبته بالصفة الأولى، وأبقى له الصفة الثانية.

ثالثا: الراوي/ الذئب لم يعف نفسه من المسئولية، إذ حملها مسئولية هجر المحبوبة وقطع الأرحام؛ وقد بدا ذلك في خطابه من نحو قوله: "أحبابكم" و "أختكم" و "كلانا بها ذئب". ويعضد هذا المعنى ما ذكره في قصيدة أخرى(١٤٢) [من الطويل]:

تَعِستُ! فَما لِي مِن وَفاءٍ وَلا عَهدِ وَلَستُ بِأَهلٍ مِن أَخِلّايَ لِلوُدِّ
وَلا أَنا راعٍ لِلإِخاءِ. وَلا مَعي حِفاظٌ لِذي قُربٍ ــ لَعَمري ــ وَلا بُعدِ
وَلا أَنا في حُكمِ الوِدادِ بِمُنصِفٍ وَلا صادِقٍ فيما أُؤَكِّدُ مِن وَعدِ
وَلا فِيَّ خَيرٌ يَرتَجيهِ مَعاشِري وَلا أَنا ذو فِعلٍ سَديدٍ وَلا رُشدِ
وَلا واصِلٌ، مَن غابَ عَني نَسيتُهُ وَإِن وَصَلَ الإِخوانُ كافَأتُ بِالصَدِّ
وَما ذاكَ أَني زائِلٌ عَن مَوَدَّةٍ وَلا ناقِضٌ يَومًا لِعَهدٍ وَلا عَقدِ
وَلَكِنَّ طَبعًا لَيسَ لي فيهِ حيلَةٌ وَلا مَذهَبٌ في الهَزلِ عِندي وَلا الجِدِّ
فَقَد أَفسَدوني بِاحتِمالِ تَلَوُّني وَكَثرَةِ تَغييري عَلى كُلِّ ذي وُدِّ

ورحيل الشاعر في ختام القصيدة ليس من العلاقات الذئبية التي تسود المجتمع فحسب؛ بل أيضا بسبب محبوبته ورحيلها من جهة ثانية، وتقطّع أواصر القرابة والمودة بينه وبين أخواله من جهة ثالثة. ومن ثم فالحياة مأساة لا خير فيها؛ لا مبادئ، لا قيم، لا مودة، لا رحمة ... هي رحلات قصيرة، وانتقال من موطن إلى آخر للوصول إلى عالَم آخر سامٍ لا ذئاب فيه.

الهوامش

(١) البحتري هو"الوليد بن عُبيد الله بن يحي بن عبيد بن شِملال بن جابر بن سلمة بن مُسْهِر بن الحارث بن خَيثم بن أبي حارثة بن جَدْي بن تدول بن بُحْتُر بن عَتود بن عَثَمَة بن سَلامان بن ثُعَل ابن عمرو بن الغوث بن جُلْهُمَة. وهو طيِّئ بن أُدَد بن زيد بن كهلان بن سبأ بن يَشجُب بن يَعْرُب بن قحطان. ويكنى أبا عُبادة". أبو الفرج الأصفهاني ت٣٥٦ه: كتاب الأغاني، تحقيق: عبد الكريم إبراهيم العزباوي، ومحمود محمد غنيم، إشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ج٢١، ص٣٧.

وقد "غلب عليه لقب البحتري نسبة إلى عشيرته بُحتُر، ولد سنة ٢٠٤ للهجرة بمَنْبج إلى الشمال الشرقي من حلب على الطريق المؤدية منها إلى الفرات". شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي "العصر العباسي الثاني"، دار المعارف، القاهرة، ط١٢، ١٩٧٣م، ص٢٧٠، ٢٧١.

"ومات عام ٢٤٨ه". البحتري: الديوان، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ذخائر العرب، ط٣، ١٩٦٣م، ج١، ص١٤.

وقد "سُئل أبو الطيب المتنبي عنه وعن أبي تمام وعن نفسه فقال: أنا وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحتري. ولعمري إنه أنصف في حكمه، وأعرب بقوله هذا عن متانة علمه؛ فإن أبا عبادة أتى في شعره بالمعنى المقدود من الصخرة الصماء في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بُعد المرام مع قربه إلى الأفهام". ابن الأثير "ضياء الدين بن الأثير ت٥٨٧هـ": المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ١٩٧٣م، ج٣، ص٢٢٧.

ومن ثم كان شعره "صحيح السبك، حسن الديباجة، ليس فيه سفْساف ولا رديّ ولا مطروح، ولهذا صار مستويا يشبه بعضه بعضا". الآمدي "أبو القاسم الحسن بن بشر ت٣٧٠ه": الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ذخائر العرب، ط٤، ١٩٩٢م، ص٣.

ويتسم شعره بـ"حلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقُرب المأتى، وانكشاف المعاني". الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، ص٤.

قال عنه ابن رشيق: "وأما البحتري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهبا في الكلام، يسلك منه دَمَاثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة". ابن رشيق القيرواني: "أبو علي الحسن الأزديّ ت٤٥٦ه": العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٤٠١ه، ١٩٨١م، ج٢، ص١٣٠.

(٢) "الذئب يهمز ولا يهمز، وأصله الهمزُ .. وذُؤبان العرب .. صعاليكها الذين يتلصصون .... ذَؤُبَ الرجل بالضم يَذْؤُبُ ذآبةً: صار كالذئب خُبثًا ودهاءً". الجوهري إسماعيل بن حماد ت٣٩٣ه": الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٩٠م، ج١، ص١٢٥، مادة: ذأب.

و"الذال والهمزة والباء أصل واحد يدل على قلة استقرارٍ، وألا يكون للشيء في حركته جهة واحدة؛ من ذلك الذئب، سمي به لتذَؤُّبِه من غير جهة واحدة". ابن فارس "أبو الحسين أحمد بن زكريا ت٣٩٥ه": معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٣٩٩ه، ١٩٧٩م، ج٢، ص٣٦٨، مادة: ذأب.

و"الذئب: كلب البرّ .. وأرض مَذْأبةٌ: كثيرة الذئاب ... وذَأَّبْتُهُ: فَزَّعْتُه". ابن منظور "محمد بن مكرم بن على أبو الفضل، جمال الدين ت٧١١هـ": لسان العرب، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرون، طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلا كاملا ومذيلة بفهارس مفصلة، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ج١٧، ص١٤٧٩، مادة: ذأب.

و"ذِئَابُ الغَضَى: شجرٌ يأوِي إليه الذئب، وهم بنو كعب بن مالك بن حنظلة من بني تميم، سمّوا بذلك لخُبثِهم؛ لأن ذئب الغضى أخبثُ الذئاب". الزبيدي "السيد محمد مرتضى الحسيني ت١٢٠٥ه": تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: علي هلالي، سلسلة التراث العربي، وزارة الإعلام ،الكويت، ط٢، ١٤٠٧ه، ١٩٨٧م، ج٢، ص٤١٢، مادة: ذأب.

(٣) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص١٤٩.

(٤) زكريا عبد المجيد النوتي: الذئب في الأدب القديم، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م، المقدمة: ب.

(٥) الميداني "أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري ت٥١٨ه": مَجْمَع الأمثال، حققه وفصله وضبط غرائبه، وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، ١٣٧٤ه، ١٩٥٥م، ج٢، ص٦٧، رقم: ٢٧٢١.

(٦) الجاحظ "أبو عثمان عمرو بن بحر ت٢٥٥ه": الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط٢، ١٣٨٥ه، ١٩٦٦م، ج٤، ص٤٨. والخنوص: ولد الخنزير.

(٧) الحيوان، ج١، ص٢١٣.

(٨) مَجْمَع الأمثال، ج١، ص١٨٦، رقم: ٩٩٤.

(٩) الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، ج٢، ص٤٨٦، ٤٨٧، مادة: سرد.

(١٠) معجم مقاييس اللغة، ج٣، ص١٥٧، مادة: سرد.

(١١) لسان العرب، ج٢١، ص١٩٨٧، مادة: سرد.

(١٢) تاج العروس من جواهر القاموس، ج٨، ص١٨٥، مادة: سرد.

(١٣) طه وادي: المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية، دار الثقافة، قطر، الدوحة، ط١، ١٩٨٧م، ص٧٥.

(١٤) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٤٥.

(١٥) بول ريكور: الزمان والسرد ــ التصوير في السرد القصصي، ترجمة: فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠٠٣م، ج٢، ص١٤٣.

(١٦) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "عرض وتقديم وترجمة"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٤٠٥ه، ١٩٨٥م، ص١١٠. وانظر أيضا: ص١١١.

(١٧) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية "عربي إنكليزي فرنسي"، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٠٥.

(١٨) الديوان، ج٢، ص ص٧٤٠: ٧٤٥.

(١٩) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ط١١، ١٩٨٧، ص١٩١، ١٩٢. وليس معنى ذلك أنه "انفصل تماما عن روح

العصر؛ فقد كان يلائم بين شعره وبين تلك الروح عن طريق ثقافة واسعة بشعر أستاذه أبي تمام وشعر من سبقوه". تاريخ الأدب العربي "العصر العباسي الثاني"، ص٢٨٧.

ومن ثم "فليس البحتري بدويا خالصا ولا أعرابيا خالصا؛ هو بدويّ أعرابي ولكنه يأخذ بحظ من الحضارة". الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص١٩٢.

(٢٠) معجم مصطلحات نقد الرواية "عربي إنكليزي فرنسي"، ص٦٣.

(٢١) مجدي وهبه، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط٢، منقحة ومزيدة، ١٩٨٤م، ص٤٣٠.

(٢٢) المرجع نفسه، ص٢٢٤.

(٢٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، مزيدة ومنقحة، ١٩٦٦م، ص٢٨٤.

(٢٤) النسيب هو "ذكر خلق النساء وأخلاقهن وتصرف أحوال الهوى به معهن ... هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة ... وقد يدخل في النسيب التشوق والتذكر لمعاهد الأحبة بالرياح الهابة ... وآثار الديار العافية وأشخاص الأطلال الدائرة، وجميع ذلك إذا ذكر احتيج أن تكون فيه أدلة على عظيم الحسرة ومن مضى الأسف والمنازعة". قدامة بن جعفر ت٣٣٧ه: نقد الشعر، تحقيق:كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مكتبة المثنى، بغداد، ط١، ١٩٦٣م، ص١٤٠، ١٤١.

قال ابن رشيق: "حق النسيب أن يكون حلو الألفاظ رَسْلها، وقريب المعاني سَهْلَها، غير كَزٍّ ولا غامض، وأن يُختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى، لين الإيثار، رَطْب المكسر، شفَّاف الجوهر، يُطْرِب الحزين، ويستخفُّ بالرصين". العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، ص١١٦.

(٢٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، ص١١٩.

(٢٦) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص١٩٠.

(٢٧) تاريخ الأدب العربي "العصر العباسي الثاني" ، ص٢٧١، ٢٧٢.

(٢٨) المرجع نفسه، ص٢٩٤. وقال محقق الديوان: "لم نجد فيما بين أيدينا من المراجع ما يكشف عن شخصية هذا الرجل. ولعله من أسرة أبي العباس ذفافة بن عبد العزيز العبسي

الذي أمره هارون الرشيد بأن يضرب عنق أسير من الروم جيء به إليه فضربه فنبا سيفه، فقال فيه أبو محمد اليزيدي، وكان حاضرا:

أبقى ذفافة عارًا بعد ضربته عند الإمام لعبسٍ آخر الأبد

ومن شعر البحتري في الذفافي ــ عتابا أو هجوا ــ نتبين أن ثمة صداقة كانت بينهما ثم فترت". الديوان، الهامش ج٢، ص٨٩٧.

ومن هجاء البحتري فيه قوله [من المنسرح]:

أَبلِغ ذُفافِيَّنا رِسالَةَ مُشْتَا ق أَسرَّ الشَكوى وَأَعلَنَها
رُبَّ غَداة للقَصفِ في حَلَبٍ يَجني ضُحىً وَرْدَها وَسَوسَنَها
[لِلَّهِ أَزمانُنا بِعَلوَةَ ما أَطيَبَ أَيّامَها وَأَحسَنَها!]
نُبِّئتَها زُوِّجَتْ أَخا خَنَثٍ أَغَنَّ، رَطْبَ الأَطرافِ، لَيِّنَها
تَرومُ إِخوانَها، وَيَمنَعُها منهُم، لَقَد ساءَها وَأَحزَنَها!
لَو شاءَ لا بورِكَت مشيئتُهُ! أَبْلَغَها بِالطَلاقِ مَأمَنَها

الديوان، ج٤، ص٢٣٢٥.

(٢٩) تاريخ الأدب العربي "العصر العباسي الثاني"، ص٢٩٣.

(٣٠) صالح حسن اليظي: البحتري بين نقاد عصره، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ص٨٠.

(٣١) المأساة Tragedy : "أية مسرحية مُحْزِنة تتطور حوادثها من البداية نتيجة للتصارع بين الانفعالات والوجدانات بعضها مع بعض من غير أن تستلزم أي تدخل من حوادث أو عوامل أجنبية عن الصراع الداخلي في نفوس الشخصيات". معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص٣٢٥.

(٣٢) كتاب الأغاني، ج٢١، ص٤٠.

(٣٣) انظر: تاريخ الأدب العربي "العصر العباسي الثاني"، ص٢٣٧ وما بعدها.

(٣٤) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص١٨٩.

(٣٥) معجم مصطلحات نقد الرواية "عربي إنكليزي فرنسي"، ص٩٥.

(٣٦) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "عرض وتقديم وترجمة"، ص١١١.

(٣٧) جيرار جينت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط٢، ١٩٩٧م، ص٢٦٨.

(٣٨) عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص٤٦.

(٣٩) هناك "راوٍ خارج الحكاية ولا ينتمي إليها .. هو راوي الحكاية الرئيسية بضمير الغائب ... راوٍ خارج الحكاية وينتمي إليها .. هو راوي الحكاية الرئيسية بضمير المتكلم .. راوٍ داخل الحكاية ولا ينتمي إليها .. هو شخصية داخل الرواية، تروي حكاية ثانوية هي غائبة عنها ... راوٍ داخل الحكاية وينتمي إليها .. هو شخصية داخل الرواية تروي حكاية ثانوية مشاركة في حوادثها ..". معجم معجم مصطلحات نقد الرواية "عربي إنكليزي فرنسي"، ص٩٦.

(٤٠) تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن: رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢م، ص٥٨.

(٤١) المرجع نفسه، ص٥٨.

(٤٢) المرجع نفسه، ص٥٩.

(٤٣) طه وادي: الراوي المشارك/ المتعدد وأثره في بناء رواية سياسية، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد ٥٦، العدد الأول، يناير، ١٩٩٦م، ص١١٣.

(٤٤) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص٤٧.

(٤٥) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص٤٩.

(٤٦) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص٥٩.

(٤٧) الجناس المحرَّف هو "أن يتفق الكلمتان فيما سوى الشكل أو التضعيف أو زيادة المدّ" . ابن الناظم "بدر الدين بن مالك ت٦٨٦هـ": المصباح في المعاني والبيان والبديع، حققه وشرحه ووضع فهارسه: حسنى عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، ص١٨٦.

(٤٨) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة "دراسة ومعجم إنجليزي عربي"، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٣م، ص٤٧.

(٤٩) معجم مصطلحات نقد الرواية "عربي إنكليزي فرنسي"، ص٩٦، ٩٧.

(٥٠) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٢٧ه، ٢٠٠٦م، ص٥٩.

(٥١) معجم مصطلحات نقد الرواية "عربي إنكليزي فرنسي"، ص١٦٢.

(٥٢) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "عرض وتقديم وترجمة"، ص١٦٣.

(٥٣) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨م، ص١٥٢.

(٥٤) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص١٨٠، ١٨١.

(٥٥) في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، ص١٥٣.

(٥٦) المرجع نفسه، ص١٥٨، ١٥٩.

(٥٧) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه "دراسة ونقد"، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٩، مزيدة ومنقحة، ١٤٣٤ه، ٢٠١٣م، ص١٠٤.

(٥٨) آليات السرد في الشعر العري المعاصر، ص١١٦.

(٥٩) الديوان، ج١، ص ص٦١٩: ٦٢١. والترب: اللِّدَة: الصديق أو من ولد معك. والعيار: الذهاب في الأرض هائما. وقد تخيرنا من الأبيات ما يناسب السياق.

(٦٠) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "عرض وتقديم وترجمة"، ص٣٦.

(٦١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص١٤٤.

(٦٢) رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤م، ص٩٦.

(٦٣) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠م، ص٣٠.

(٦٤) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء ــ الزمن ــ الشخصية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص١٥٦.

(٦٥) انظر: سروة يونس البدراني: آليات السرد في القصة القصيرة في العراق، دار النابغة، القاهرة، الإسكندرية، ط١، ١٤٣٥ه، ٢٠١٤م، ص٣٠.

(٦٦) الاسترجاع Analepsis هو "مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق". معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١٠٦.
و"استرجاع الماضي إيقاف للسرد المتنامي للعودة إلى الوراء". إبراهيم الجنداري: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، ط١، ٢٠٠١م، ص١٠٦.
وقد يشكل الاسترجاع "بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها .. حكاية ثانية زمنيا". خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ص٦٠. وانظر أيضا: المصطلحات الأدبية الحديثة "دراسة ومعجم إنجليزي عربي"، ص٣، ٣١، ٩٢.

(٦٧) الاستباق Anticipation هو "مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد". معجم مصطلحات نقد الرواية "عربي إنكليزي فرنسي"، ص١٥.
أي "القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات". بنية الشكل الروائي "الفضاء ــ الزمن ــ الشخصية"، ص١٣٢. وانظر أيضا: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ص٧٦ وما بعدها. والمصطلحات الأدبية الحديثة "دراسة ومعجم إنجليزي عربي"، ص٣، ٣٢، ٧٨.

(٦٨) معجم مصطلحات نقد الرواية "عربي إنكليزي فرنسي"، ص٥٥. وذكر د. محمد عناني قسمي التشويق؛ وهما: التشويق الموجه لتحقيق النتيجة، والموجه لسير الأحداث. انظر: المصطلحات الأدبية الحديثة "دراسة ومعجم إنجليزي عربي"، ص١١٠.

(٦٩) سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط١، ١٤٣٣ه، ٢٠١٢م، ص١٧١.

(٧٠) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص٨٠.

(٧١) في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، ص٢٥٠. وانظر أيضا في السرد والوصف: جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، رولان بارت وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢، ص٧٥.

(٧٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، ص٢٩٤.

(٧٣) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص١٩٠، ١٩١.

(٧٤) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص٧٩.

(٧٥) بنية الشكل الروائي "الفضاء ــ الزمن ــ الشخصية"، ص١٦٥. وانظر أيضا: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ص١١٢ وما بعدها.

(٧٦) فوزي عيسى: في الشعر العباسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢٠٩.

(٧٧) الحيوان، ج٦، ص٤٠٨.

(٧٨) المرجع نفسه، ج٧، ص٦٤.

(٧٩) الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ص٥٠. وانظر أيضا، ص١٧٣.

(٨٠) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط٦، ٢٠٠٥م، ص٤١.

(٨١) الاستفهام يقصد به "طلب ما في الخارج أن يحصل في الذهن من تصور أو تصديق موجب أو منفي". المصباح في المعاني والبيان والبديع، ص٨٣.

ويحصرون "أدوات الاستفهام في: الهمزة ــ هل ــ ما ــ من ــ متى ــ أيان ــ كيف ــ أنّى ــ كم ــ أي". رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٨٨م، ص١٢٢، ١٢٣.

وكثيرا "ما يعدى الاستفهام عن مورد الحقيقة إلى ما يناسب المقام من إفادة". المصباح في المعاني والبيان والبديع، ص٨٥.

(٨٢) النداء هو "الدعاء بيا أو إحدى أخواتها". الأشموني "أبو الحسن نور الدين بن يوسف ت٩٢٩ه": شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، المسمى "منهج السالك إلى ألفية ابن مالك، حققه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٣٧٥ه، ١٩٥٥م، ج١، ص١٤.

"وأشهر حروفه ثمانية: الهمزة المفتوحة؛ مقصورة أو ممدودة ــ يا ــ أَيَا ــ هَيَا ــ أيْ مفتوحة الهمزة المقصورة أو الممدودة مع سكون الياء في الحالتين ــ وا". عباس حسن: النحو الوافي، مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٤م، ج٤، ص١.

و"قد تُستعمل صيغته في غير معناه". الخطيب القزويني "جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ت٧٣٩هـ": الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، تحقيق ودراسة: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، ص١٧٩.

(٨٣) ابن الناظم "بدر الدين بن مالك ت٦٨٦هـ": شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٠ه، ٢٠٠٠م، ص٤٠١.

(٨٤) الأمر "اصطلاحا: ما قرن باللام الجازم وضمن معناه، ولغة: حصول الثبوت في الخارج بذلك على وجه الاستعلاء". المصباح في المعاني والبيان والبديع، ص٩٠.

وتتحرك "صيغة الأمر موضعيا لكي تتحول إلى دلالات بديلة تبعا لسياقها ولحركة المعنى عقليا عند المتكلم". محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٥م، ص١٩٦.

(٨٥) عرف قدامة بن جعفر التشبيه بقوله: "التشبيه إنما يقع بين شيئيْن بينهما اشتراك فى معان تَعُمّهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدنى بهما إلى حال من الاتحاد". نقد الشعر، ص١٢٢.

(٨٦) عرف ابن المعتز الاستعارة بقوله: إنها "استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرف بها؛ مثل أم الكتاب، ومثل جناح الذل، ومثل قول القائل: الفكرةُ مُخُّ العمل، فلو كان قال: لُبُّ العمل لم يكن بديعا". ابن المعتز "عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل، أبو العباس ت٢٩٦هـ": كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص٢.

(٨٧) الكناية "لفظ أُطلق وأريد به لازم معناه الحقيقى مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلى مع المعنى المراد". الثعالبى "أبو منصور عبد الملك النيسابورى ت٤٢٩هـ": الكناية والتعريض، دراسة وشرح وتحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٢١.

(٨٨) عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة "الرجل الذي فقد ظله نموذجا"، تقديم: طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٢٧ه، ٢٠٠٦م، ص١٤٧.

(٨٩) ابن فارس "أبو الحسين أحمد بن زكريا ت٣٩٥هـ": الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، مطبعة المؤيد، ١٣٢٨هـ، ١٩١٠م، ص١٧٧.

(٩٠) ابن جني "أبو الفتح عثمان الموصلي ت٣٩٢هـ": الخصائص، تحقيق: محمد على النجار، قدم هذه الطبعة: عبد الحكيم راضى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية [١٣٧١هـ، ١٩٥٢م]، القاهرة، ٢٠٠٦م، ج٢، ص١٥٢.

(٩١) سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية "معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا"، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م، ص٩٦.

(٩٢) المرجع نفسه، ص٧٦.

(٩٣) المرجع نفسه، ص١٠٣.

(٩٤) المرجع نفسه، ص١٠٧.

(٩٥) رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص١١٤.

(٩٦) سيبويه "عمرو بن عثمان ت١٨٠هـ": الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٦م، ج١، ص٣٤.

(٩٧) السكاكي "أبو يعقوب يوسف بن أبى بكر ت٦٢٦هـ": مفتاح العلوم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط١، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص٦٦٧.

(٩٨) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج٢، ص١٦٧، ١٦٨.

(٩٩) الجرجاني "عبد القاهر ت٤٧٤هـ": كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٤م، ص ١٤٦.

(١٠٠) بحر الطويل قال عنه الدكتور إبراهيم أنيس: "ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه؛ فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن، ويشتمل البحر الطويل على مقياسين ... وهما: فعولن، مفاعيلن، وهذان المقياسان يتكرران فى البحر الطويل على صورة خاصة وترتيب خاص". إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م، ص٥٧.

ويقول الدكتور عبد الله الطيب المجذوب: "الطويل والبسيط أطولا بحور الشعر العربي، وأعظمهما أبهة وجلالة، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة، وفيهما يفتضح أهل الركاكة والهُجْنة، وهما في الأوزان العربية بمنزلة السُّداسي عند الإغريق، والمرسل التام عند الإنجليز. والطويل أفضلهما وأجلّهما وهو أرحب صدرا من البسيط وأطلق عنانا وألطف نغما". عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، ج١، ص٤٤٣.

(١٠١) عبده بدوي: دراسات في النص الشعري "العصر العباسي"، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص١٣١.

(١٠٢) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤م، ص٥١.

(١٠٣) استخدامات الحروف العربية "معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا"، ص٥٣.

(١٠٤) محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م، ص١٨٢.

(١٠٥) السيرافي "أبو سعيد ت٣٦٨ه": شرح كتاب سيبويه، حققه وعلق عليه: رمضان عبد التواب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، القاهرة، ١٩٩٠م، ج٢، ص٣٩.

(١٠٦) بدري عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، سلسلة النقد الأدبي، ط١، ١٩٨٦م، ص١٥٥.

(١٠٧) سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهة والكتابية "دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٦٨.

(١٠٨) الأدب وفنونه "دراسة ونقد"، ص١٠٨، ١٠٩.

(١٠٩) في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، ص١٧٦.

(١١٠) الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ص١٢٩.

(١١١) الأصمعي "أبو سعيد عبد الملك بن قريب ت٢١٦ه": الوحوش، تحقيق: أيمن محمد علي ميدان، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٤١١ه، ١٩٩٠م، ص٩٥.

(١١٢) هيثم يحي الخواجة: بنية القص وتقنياته في "يوم تعري النهر" للقاص: محمد محي الدين مينو، مجلة الاستهلال، العدد الأول، نونبر، ٢٠١١م، ، ص٥٧.

(١١٣) مدحت الجيار: جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، ضمن كتاب: أحمد طاهر حسنين وآخرون: جماليات المكان، الناشر: عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨م، ص٢٢.

(١١٤) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب: أحمد طاهر حسنين وآخرون: جماليات المكان، الناشر: عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨م، ص٦٩.

(١١٥) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤م، ص٩٢.

(١١٦) بنية الشكل الروائي "الفضاء ــ الزمن ــ الشخصية"، ص٣٠.

(١١٧) المرجع نفسه، ص٣٢.

(١١٨) سعيد يقطين: قال الراوي "البنيات الحكائية في السيرة الشعبية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ص٨٧.

(١١٩) سعيد بنكراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية "رواية الشراع والعاصفة حنا مينا نموذجا"، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م، ص٣٧.

(١٢٠) الأدب وفنونه "دراسة ونقد"، ص١٠٨.

(١٢١) جمانة الدليمي: الشخصيات القصصية في الشعر العربي القديم، دار النابغة، القاهرة، الإسكندرية، ط١، ١٤٣٥ه، ٢٠١٤م، ص١٨.

(١٢٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص١٢٣.

(١٢٣) النقد الأدبي الحديث، ص٥٣٠.

(١٢٤) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "عرض وتقديم وترجمة"، ص٥٠.

(١٢٥) المرجع نفسه، ص٧٨.

(١٢٦) في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، ص١٢٠.

(١٢٧) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص١٦٠.

(١٢٨) سعيد الوكيل: تحليل النص السردي "معارج ابن عربي نموذجا"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٥٩.

(١٢٩) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "عرض وتقديم وترجمة"، ص١٣٦.

(١٣٠) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤م، ص٤٦. وانظر أيضا: المصطلحات الأدبية الحديثة "دراسة ومعجم إنجليزي عربي"، ص٤٥، ٥٤.

(١٣١) الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ص٢٩٤.

(١٣٢) المرجع نفسه، ص٢٩٧.

(١٣٣) الأدب وفنونه "دراسة ونقد"، ص١٠٩...

(١٣٤) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "عرض وتقديم وترجمة"، ص٩٢..

(١٣٥) العدالة الشعرية Poetic Justice : "مصطلح ابتدعه الناقد الإنجليزي توماس رايمر .. ليفسر ضرورة ثواب الخير وعقاب الشرير في الشعر والقَصص والمسرحية. ومعنى ذلك أن الأدب إذا كان له غرض أخلاقي فلابد أن يتضمن ما يدل صراحةً على انتصار الفضيلة وهزيمة الرذيلة حتى يتشجع الناس على الاستمرار في طريق الخير، ويعتبر الشرير بما سوف يقع عليه من جزاء محتوم". معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص٢٤٥.

(١٣٦) المصطلحات الأدبية الحديثة "دراسة ومعجم إنجليزي عربي"، ص٥٤.

(١٣٧) محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مكتبة الأسد الوطنية، ١٩٩٩م، ص٧٨.

(١٣٨) الجرجاني "عبد القاهر ت٤٧٤هـ": كتاب أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط١، ١٤١٢هـ، ١٩٩١م، ص١٤٥.

(١٣٩) أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٣٣، ٣٤.

(١٤٠) النقد الأدبي الحديث، ص٥٢٦.

(١٤١) الديوان، ج٢، ص٨٣٤. والكشح: ما بين السّرة ووسط الظهر، ويقال: طوى كشحه: أي أعرض وقاطع. والنجد: الشجاع الماضي فيما يعجز عنه غيره.

(١٤٢) الديوان، ج٢، ص٧٨٥، ٧٨٦. حيث بلغه أن رجلا من الرؤساء من أهل الرقة ذكره فاستجفاه وشكا سوء عهده فكتب إليه هذه القصيدة. وقد اخترنا منها ما يناسب السياق.

نتائج البحث

أما بعد، فقد توصل البحث إلى عدة نتائج؛ هي:

أولا: كشفت آليات السرد اللثام عن رؤية البحتري للعالم؛ تلك الرؤية المستمدة من الواقع المعيش المتسم بالمكر والخداع، والذي لابد من مجابهته بالتغيير أو الارتحال.

ثانيا: تعدد أنماط الراوي في القصيدة بين العليم والمشارك والمقتحم، وتعدد وظائفه بين الحكي والإخبار والتفسير والتأويل .. أكَّد فاعلية الحركة السردية في النص وديناميتها.

ثالثا: أسهمت تقنيات السرد؛ مثل المونتاج والحذف والوصف والتتابع/ التعاقب وغيرها ... في كشف الأبعاد الداخلية للشخصيات؛ وذلك في نسق سردي منح الراوي رؤية قائمة على تحقيق رغبات نفسية وتكسير قيود ذلك الواقع المتردي؛ وذلك في إطارٍ رمزيٍّ وَصَمَ كلَ خصْمٍ في المجتمع بالذئب.

رابعا: وَعْى البحتري لوظيفتي الوصف الجمالية والتفسيرية أسهم في إبداعه الفني على المستويين الخارجي والداخلي، بل قاد الوصف الخارجي إلى البعد المعنوي لدى الآخر؛ من نحو وصفه للرجال الحاقدين والذئب/ الحيوان.

خامسا: تعدد الأبنية الزمنية للأفعال وتناوب الأساليب الإنشائية؛ من استفهام ونداء وأمر، وتوظيف الظواهر اللغوية؛ من تكرار وتقديم وتأخير واعتراض والتفات وحذف .. أسهم في فاعلية الحركة السردية والدرامية في الدالية؛ وذلك من خلال تقديم لغةٍ تلائم الشخصيات وتعكس قناعاتهم وأفكارهم.

سادسا: اتخذ البحتري من الزمان والمكان معادلا لحالته النفسية ومجالا لتعرية الواقع والتمرد عليه.

سابعا: التعدد الصوتي القائم على تناوب الضمائر والحكي والحوار كشف أبعاد الموقف السردي، وجسّد الكيان النفسي لأطرافه، وأسهم في تشكيل البنية السردية للذات/ الراوي، والآخر/ المرأة/ الأهل/ الحاقدين/ الذئب.

ثامنا: مثّل الصراع بؤرة القصيدة ومركزيتها؛ صراع مع الذات، والمرأة، والثروة، والأهل، والمجتمع ... والواقع المعيش.

المصادر والمراجع

أولا: مصدر الدراسة:

البحتري: الديوان، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ذخائر العرب، ط٣، ١٩٦٣م.

ثانيا: المراجع:

[١] الآمدي "أبو القاسم الحسن بن بشر ت٣٧٠ه": الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ذخائر العرب، ط٤، ١٩٩٢م.

[٢] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م.

[٣] إبراهيم الجنداري: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، ط١، ٢٠٠١م.

[٤] ابن الأثير "ضياء الدين بن الأثير ت٥٨٧هـ": المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ١٩٧٣م.

[٥] الأشموني "أبو الحسن نور الدين بن يوسف ت٩٢٩ه": شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، المسمى "منهج السالك إلى ألفية ابن مالك، حققه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٣٧٥ه، ١٩٥٥م، ج١، ص١٤.

[٦] الأصمعي "أبو سعيد عبد الملك بن قريب ت٢١٦ه": الوحوش، تحقيق: أيمن محمد علي ميدان، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٤١١ه، ١٩٩٠م.
[٧] أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
[٨] بدري عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، سلسلة النقد الأدبي، ط١، ١٩٨٦م.
[٩] بول ريكور: الزمان والسرد ــ التصوير في السرد القصصي، ترجمة: فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠٠٣م.
[١٠] تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن: رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢م.
[١١] الثعالبي "أبو منصور عبد الملك النيسابوري ت٤٢٩هـ": الكناية والتعريض، دراسة وشرح وتحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.
[١٢] الجاحظ "أبو عثمان عمرو بن بحر ت٢٥٥ه": الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط٢، ١٣٨٥ه، ١٩٦٦م.
[١٣] الجرجاني "عبد القاهر ت٤٧٤هـ": كتاب أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط١، ١٤١٢هـ، ١٩٩١م.
[١٤] الجرجاني "عبد القاهر ت٤٧٤هـ": كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٤م.
[١٥] جمانة الدليمي: الشخصيات القصصية في الشعر العربي القديم، دار النابغة، القاهرة، الإسكندرية، ط١، ١٤٣٥ه، ٢٠١٤م.
[١٦] ابن جني "أبو الفتح عثمان الموصلي ت٣٩٢هـ": الخصائص، تحقيق: محمد على النجار، قدم هذه الطبعة: عبد الحكيم راضى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية [١٣٧١هـ، ١٩٥٢م]، القاهرة، ٢٠٠٦م.

[١٧] الجوهري "إسماعيل بن حماد ت٣٩٣ه": الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٩٠م.

[٨] جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، رولان بارت وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢.

[٩] جيرار جينت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط٢، ١٩٩٧م.

[٢٠] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء ــ الزمن ــ الشخصية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

[٢١] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

[٢٢] الخطيب القزويني "جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ت٧٣٩هـ": الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، تحقيق ودراسة: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م.

[٢٣] رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٨٨م.

[٢٤] رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤م.

[٢٥] ابن رشيق القيرواني: "أبو علي الحسن الأزديّ ت٤٥٦ه": العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٤٠١ه، ١٩٨١م.

[٢٦] رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

[٢٧] روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤م.

[٢٨] الزبيدي "السيد محمد مرتضى الحسيني ت١٢٠٥ه": تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: علي هلالي، سلسلة التراث العربي، وزارة الإعـــلام ،الكويـــت، ط٢، ١٤٠٧ه، ١٩٨٧م.

[٢٩] زكريا عبد المجيد النوتي: الذئب في الأدب القديم، إيتراك للنشر والتوزيع، القـــاهرة، ط١، ٢٠٠٤م.

[٣٠] سروة يونس البدراني: آليات السرد في القصة القصيرة في العراق، دار النابغة، القاهرة، الإسكندرية، ط١، ١٤٣٥ه، ٢٠١٤م.

[٣١] سعيد بنكراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية "رواية الشراع والعاصفة حنـــا مينـــا نموذجا"، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م.

[٣٢] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "عرض وتقديم وترجمة"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٤٠٥ه، ١٩٨٥م.

[٣٣] سعيد الوكيل: تحليل النص السردي "معارج ابن عربي نموذجا"، الهيئة المصرية العامـــة للكتاب، ١٩٩٨م.

[٣٤] سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط١، ١٤٣٣ه، ٢٠١٢م.

[٣٥] سعيد يقطين: قال الراوي "البنيات الحكائية في السيرة الشعبية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.

[٣٦] السكاكي "أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر ت٦٢٦هـــ": مفتاح العلوم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط١، ١٤٠٢هـــ، ١٩٨٢م.

[٣٧] سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية "معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا"، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤١٨هـــ، ١٩٩٨م.

[٣٨] سيبويه "عمرو بن عثمان ت١٨٠هـــ": الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٦م.

[٣٩] سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهة والكتابية "دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.

[٤٠] السيرافي "أبو سعيد ت٣٦٨هـ": شرح كتاب سيبويه، حققه وعلق عليه: رمضان عبد التواب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، القاهرة، ١٩٩٠م.

[٤١] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤م.

[٤٢] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي "العصر العباسي الثاني"، دار المعارف، القاهرة، ط١٢، ١٩٧٣م.

[٤٣] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ط١١، ١٩٨٧م.

[٤٤] صالح حسن اليظي: البحتري بين نقاد عصره، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

[٤٥] طه وادي: الراوي المشارك/ المتعدد وأثره في بناء رواية سياسية، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد ٥٦، العدد الأول، يناير، ١٩٩٦م.

[٤٦] طه وادي: المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية، دار الثقافة، قطر، الدوحة، ط١، ١٩٨٧م.

[٤٧] عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٤م.

[٤٨] عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م.

[٤٩] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة "الرجل الذي فقد ظله نموذجا"، تقديم: طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م.

[٥٠] عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م.

[٥١] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨م.

[٥٢] عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

[٥٣] عبده بدوي: دراسات في النص الشعري "العصر العباسي"، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٠م.

[٥٤] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه "دراسة ونقد"، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٩، مزيدة ومنقحة، ١٤٣٤ه، ٢٠١٣م.

[٥٥] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤م.

[٥٦] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، مزيدة ومنقحة، ١٩٦٦م.

[٥٧] ابن فارس "أبو الحسين أحمد بن زكريا ت٣٩٥هـ": الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، مطبعة المؤيد، ١٣٢٨هـ، ١٩١٠م.

[٥٨] ابن فارس "أبو الحسين أحمد بن زكريا ت٣٩٥ه": معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٣٩٩ه، ١٩٧٩م.

[٥٩] أبو الفرج الأصفهاني ت٣٥٦ه: كتاب الأغاني، تحقيق: عبد الكريم إبراهيم العزباوي، ومحمود محمد غنيم، إشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

[٦٠] فوزي عيسى: في الشعر العباسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٨م.

[٦١] قدامة بن جعفر ت٣٣٧ه: نقد الشعر، تحقيق:كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مكتبة المثنى، بغداد، ط١، ١٩٦٣م.

[٦٢] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية "عربي إنكليزي فرنسي"، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م.

[٦٣] مجدي وهبه، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط٢، منقحة ومزيدة، ١٩٨٤م.

[٦٤] محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م.

[٦٥] محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٥م.

[٦٦] محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مكتبة الأسد الوطنية، ١٩٩٩م.

[٦٧] محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة "دراسة ومعجم إنجليزي عربي"، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٣م.
[٦٨] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط٦، ٢٠٠٥م.
[٦٩] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠م.
[٧٠] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
[٧١] مدحت الجيار: جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، ضمن كتاب: أحمد طاهر حسنين وآخرون: جماليات المكان، الناشر: عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨م.
[٧٢] ابن المعتز "عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل، أبو العباس ت٢٩٦هـ": كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.
[٧٣] ابن منظور "محمد بن مكرم بن على أبو الفضل، جمال الدين ت٧١١هـ": لسان العرب، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرون، طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلا كاملا ومذيلة بفهارس مفصلة، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
[٧٤] الميداني "أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري ت٥١٨ه": مَجْمَع الأمثال، حققه وفصله وضبط غرائبه، وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، ١٣٧٤ه، ١٩٥٥م.
[٧٥] ابن الناظم "بدر الدين بن مالك ت٦٨٦هـ": شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٠ه، ٢٠٠٠م، ص٤٠١.
[٧٦] ابن الناظم "بدر الدين بن مالك ت٦٨٦هـ": المصباح في المعاني والبيان والبديع، حققه وشرحه ووضع فهارسه: حسنى عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م.

[٧٧] هيثم يحي الخواجة: بنية القص وتقنياته في "يوم تعري النهر" للقاص: محمد محي الدين مينو، مجلة الاستهلال، العدد الأول، نونبر، ٢٠١١م.

[٧٨] يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب: أحمد طاهر حسنين وآخرون: جماليات المكان، الناشر: عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضـــاء، ط٢، ١٩٨٨م.