ميمية الحطيئة (ت ٤٥ _ ٥٩ هـ)
(دراسة تحليلية في ضوء نظرية
"القصيدة البوليفونية" لباختين)

إعداد

د/هالة ربيع عبد العزيز عبد المالك

مدرس الأدب العربي القديم
كلية الآداب جامعة المنيا

الملخص:

يحاول هذا البحث تطبيق نظرية القصيدة البوليفونية Polyphonic poem لميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) على ميمية الحطيئة العبسي الشاعر البدوي المخضرم، مستفيدا من ثمرات الرؤى النقدية السابقة التي درس أصحابها هذه القصيدة، من حيث كونها قصة شعرية، أو شعرا دراميا، وذلك بعرض معالم نظرية باختين، وإثبات القصيدة، وشرح مفرداتها الغريبة، وتحقيق نسبتها للشاعر، وتحليلها وفق مبادئ النظرية المذكورة، والوقوف عند بعض معالم التفاعل النصي، بينها وبين بعض النصوص الدينية، والشعرية السابقة..

Abstract:

This research tends to apply the Polyphonic poem theory of Mikhail Bakhtin to Mimiyyat Al-Huta'a Al-Absi, the Bedouin poet. This research makes use of the previous critical studies of this poem as a narrative or drama poetry as a means to show the characteristics of Bakhtin's theory and explain its odd vocabulary, making sure that it is truly the poem of the poet. In addition, it explains the interactions within the poem itself and between it and other religious and poetic texts.

الكلمات المفاتيح:

_ميمية الحطيئة _شعر الحطيئة _شعر المخضرمين _شعر القرن الأول الهجري
_شعر البادية _القصيدة البوليفونية _القصة الشعرية _الشعر القصصي

Keywords:

Mimiyyat Al-Huta'a, the poetry of Al-Huta'a, the poetry of Almukhadrameen, poetry of the 1st Hijri century, Polyphonic poem, poetic narration ،narrative poem

المقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على المبعوث رحمةً للعالمين، سيدنا محمد وعلى آله، وصحبه، وبعد.

فموضوع هذا البحث هو "ميمية الحطيئة (١) دراسة تحليلية في ضوء نظرية "القصيدة البوليفونية".. وتهدف الباحثة في بحثها إلى تطبيق نظرية (القصيدة البوليفونية Polyphonic poem لميخائيل باختين Bakhtin) (٢) بعد عرض معالمها، من خلال اتباع سبل المنهج التحليلي، الذي يقف على الظاهرة الأدبية موضوع البحث، من كل نواحيها (٣)، مستفيدة من حصائد الرؤى النقدية السابقة التي عُنِي أصحابها بدراسة هذه (الميمية)، وتقويمها، وتوثيق نسبة النص إلى قائله، وشرح مفرداته الغريبة، فعرض معالم النظرية، المشار إليها، والانتقال إلى الجانب التطبيقي من دراسة هذه القصيدة، والوقوف على بعض معالم (التفاعل النصي Intertextuality) لها مع بعض النصوص من الذكر الحكيم، ومن عيون التراث الشعري العربي، مختتمة بخلاصة البحث، وبعض توصياته، ومصطلحاته، وقائمة بمصادره، ومراجعه..

والله الموفق والمستعان

---

١ _ هو أبو مليكة جرول بن أوس بن مالك العبسي، شاعر بدوي مخضرم، اشترك في حرب (داحس والغبراء)، وأسلم، ووفد على النبي _صلى الله عليه وسلم_ وأنشده، وكان راوية لزهير بن أبي سلمى المُزَني وأهل بيته، وهو معدود من مدرسة (عبيد الشعر)، التي عُرفت بتنقيح الشعر، وتهذيبه، وتثقيفه، وتنخُّله، وعدَّه ابن سلام الجمحي من شعراء الطبقة الثانية من الجاهليين، وتوفي بين سنة (٤٥ هـ _ ٥٩ هـ).

ينظر بالتفصيل: د. عفيف عبد الرحمن: معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، دار المناهل/ بيروت، ١٤١٧ هـ/ ١٩٩٦ م، ص ١٠٩: ص ١١١، و د. حاكم الكريطي: معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين، م. لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠١ م، ص ٦٩، د. سامي مكي العاني: معجم ألقاب الشعراء، م. الفلاح، دبي، ١٤٠٢ هـ _ ١٩٨٢ م، ص ٦٥: ص ٦٦، وعمر كحالة: معجم المؤلفين، م. الرسالة، بيروت، ١٤١٤ هـ/ ١٩٩٣ م، ١/ ٤٨٤، ومجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الكبير، ج٤ (حرف الجيم)، ١٤٢٠ هـ/ ٢٠٠٠ م، ص ٢٥٤، ج ٥ (حرف الحاء)، ١٤٢١ هـ/ ٢٠٠٠ م، ص ٤٤٥، ومصادرها .. ومراجعها..

٢ _ ولد ميخائيل ميخايلوفتس باختين عام ١٨٩٥ في (أورويل)، ابنا لعائلة أرستقراطية ثم ما لبثت أن أضحت معدمة، وكان والده كاتبا في مصرف، وقد أمضى طفولته في أورويل، بينما أمضى فترة صباه في فلنيوس وأوديسا. درس فقه اللغة في جامعة أوديسا، ومن ثم في جامعة بتروغراد، وتخرج عام ١٩١٨. عمل في سلك التعليم الابتدائي، في بلدة نيفيل الريفية (١٩١٨ _ ١٩٢٠) حيث تزوج هناك عام ١٩٢١. أصيب باختين بالتهاب عظام حاد مزمن عام ١٩٢١، أدى إلى بتر رجله عام ١٩٣٨، فعاد إلى بتروغراد عام ١٩٢٤. وبعد أن تدهورت صحته استقر باختين في موسكو ١٩٦٩، ولقد قضى السنين الأخيرة من حياته في منعزل في كليموفسك قرب موسكو، ومات عام ١٩٧٥ عن عمر يناهز الثمانين عاما .

ومن أهم مؤلفاته: شعرية دوستويفسكي، ترجمة د. جميل ناصف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار توبقال/ المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ م، وكتاب الخطاب الروائي: ترجمة محمد برادة، دار الفكر/ القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧ م، جمالية الإبداع اللفظي: ترجمة وتقديم شكير نصر الله، دال للنشر والتوزيع/ سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠١١ م، الفرويدية: ترجمة شكير نصر الله، رؤية للنشر والتوزيع/ القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٥ م، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة/ دمشق، ١٩٩٠ م.

انظر: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين_ المبدأ الحواري، ترجمة/ فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع/ عمان، الطبعة العربية الثانية، ١٩٩٦ م.

٣- د. محمد عناني: النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤١١ هـ/ ١٩٩١ م، ود. محمد عبد الحميد: النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ومصادرهما ومراجعهما..

أ_ الدراسات السابقة:

استفادت الباحثة من حصائد الرؤى النقدية المتعددة الاتجاهات، التي تجلت في عدد من الدراسات السابقة، وأهمها:

١_ درويش الجندي: الحطيئة البدوي المحترف [١]

تحدث الناقد عن هذه الميمية، في إطار حديثه عن وصف الصيد في شعر الحطيئة، مستهلا بقوله: ومما يتصل بالصيد ذلك المشهد البدوي الرائع الذي وصفه الحطيئة في أسلوب قصصي، يُعطيه طابع الشعر القصصي الموضوعي؛ وذلك إذ يعرض علينا قصة صغيرة بطلها أعرابي جواد، صاحب صيد، ألوف للفلوات، فيقول (الأبيات/ ١٦ بيتا)، معقبا عليها بشرح الخطوط العريضة لمعاني القصيدة، منتهيا إلى تأثر الحطيئة، في قصته هذه، بقصة سيدنا إسماعيل (عليه السلام) تأثرا واضحا، ذاهبا أن قصة إسماعيل من المعلومات التي انتقلت إلى العرب، منذ الجاهلية، من اليهودية والنصرانية.

ومهما يكن من شيء فإن هذه القطعة الرائعة _إذا صحت نسبتها إلى الحطيئة_ لا تعدو أن تكون حُلما [٢] من (أحلام اليقظة) التي ربما كان يتخيل فيها لنفسه ما حُرِمتْه من مناقب السؤدد والشرف، ولعله كان يحلم أنه هو ذلك الأعرابي بطل هذه القصة، وصاحب هذا الجود العظيم، وتلك الأريحية البطولية، التي لا تكون إلا لدى أمثال من يخالطهم من أبطال الصعاليك، وذوي المروءة والكرم منهم، كعُروة بن الورد، أما أن تكون هذه القصيدة معبرة عن تجربة ذاتية للحطيئة في العالم الواقعي للأريحية والكرم فذلك ما لا يمكن أن يصدقه العقل؛ بالنسبة إلى ما عُرف عن الحطيئة من البخل وهجاء الأضياف، وأغلب الظن أنه قد استمد صور هذه القصة جميعا من (ثقافته الذهنية)، وهي تدل على مقدرته اللغوية ووفرة ما يعرف من الألفاظ التي تستخدم في التصوير.

٢_ علي النجدي ناصف: القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري[٣]

أشار المؤلف إلى أن الشاعر يعرض قصة قراه في أربعة مشاهد مُتسلسلة في أولها نرى أشخاص القصة، والمنزل الذي ينزلون فيه، وفي ثانيها نرى شيخا مُقبلا يلفه الظلام، ويراه الأب فينكره ..)، وفي الثالث يستجيب الله لدعائه.. وفي المشهد الرابع نرى الأب يتهلل بشرا ويستطار فرحا.. مدركا أنه يقبس لابنه من قصة إسماعيل مع أبيه إبراهيم (عليهما السلام)، ولم يُحسن

١_ مكتبة نهضة مصر _ القاهرة، ١٣٨٢ هـ/ ١٩٦٢ م، ص ١٣٠: ص ١٣٣.

٢_ الحلم نشاط عقلي يحدث أثناء النوم، وهو سلسلة من الصور والأحداث المتخيلة التي يمكن أن يكون لها معنى نفسي، أو محتوى يمكن بلوغه بالتفسير والتأويل.. ينظر: د. عبد المنعم الحفني: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٣٩٥ هـ/ ١٩٧٥ م، ١/ ٣٧٩، وجان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ترجمة حسن المدون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٤١٧ هـ/ ١٩٩٧ م، ص ٣٣.

٣_ دار نهضة مصر/ القاهرة، (د.ت)، من قصص القِرى، ص ١٨_ ٢٣.

الاقتباس، ولا ينزله فيما يشبهه، أو يضاهيه... مختتما بأن الشاعر في هذه القصة لا يعني غير نفسه، وأهله..

٣_ عودة الله منيع القيسي: دراسة لقصيدة الحطيئة القصصية في الكرم ([1])

صدَّر الباحث دراسته بإيراد أبيات القصيدة، في (١٦) بيتا، معقبا عليها بدراستها من حيث هي فن قصصي، فقد استوفت الشروط الفنية للقصة الشعرية الكلاسيكية شكلا ومضمونا، فموضوعها هو الكرم، وكان للشاعر غاية تُفهم ضمنا من مجموع حوادث النص.. وقد مهد الشاعر لحوادث قصته هذه بوصف البيئة التي تجري فيها الحوادث وصفا فنيا ملهما في الأبيات (١_٤).

وبنى شخوص قصته، على المستوى الرئيسي والثانوي، فالبطل الرئيسي يمثل رب العائلة، وما سواه من إنسان، وحيوان هم أشخاص القصة الثانويون، على تفاوت بينهم، حسب الدور الذي يؤديه كل منهم، وهم الضيف، والابن الذي قدَّم نفسه للذبح، والعجوز وأبناؤها، والأتن الوحشية.

وفي هذه القصة عدة حوادث، أولاها هو ورود الضيف، وعُقدتُها البحث عن طعام له مع انعدامه عند رب العائلة، والثانية تبدأ بتقديم الابن نفسه لأبيه؛ لكي يذبحه، ويطعم من لحمه الضيف. وعقدتها هي: أيَدَعُ الأب ابنه طعاما للضيف؟ أم يرفض ذلك، فيغادر الضيف سابًا عائبًا؟ وهي الحادثة القمة، لأن التأثير الذي ينصبُّ على القارئ منها يبلغ المدى.

وفي القصة أولُ صراع في نفس القارئ ورب العائلة، معًا حول صعوبة جلب الطعام _اللحم_ للضيف، وثاني صراع في نفس الأب بين أن يذبح ابنه للضيف، وبين أن يعدل عن ذلك، ويتحمل السُّبَّة، وفي نفس القارئ؛ انتظار للنتيجة.. وجرى ثالث صراع في نفس الأب، خوفا من أن تراه الحمر الوحشية فتنفر.. ناهيك عن توافر عنصر الصراع..

أما من حيث دراسة هذه الأبيات من حيث هي فن تعبيري فقد لحظ الكاتب أن ألفاظ الشاعر في هذا النص جاءت على قدر معانيها، مختتما بثلاثة تعليقات، ذاهبا في أولها إلى أن الأقرب إلى المعقول أن هذه القصة لم تجر على أرض الواقع في سياق واحد، وفي تتابع نسقي، لم يتجزأ فيه الزمان والمكان، وإنما وقعت جزيئاتها متفرقة، وفي أزمان متباعدة.. وملاحظا في ثانيها أن القصة شبيهة بقصة إبراهيم وابنه إسماعيل (عليهما السلام)، ومدركا في آخرها إشارة إنسانية بارعة وهي تعاطف البدوي مع الحيوان.

١_ مجلة (هُدى الإسلام) وزارة الأوقاف والشئون والمقدسات الإسلامية، فلسطين، المجلد (١٣)، العددان (٧_٨)، شعبان ١٣٣٩ هـ/ أكتوبر ١٩٦٩ م، ص ٦٣٩_ ص ٦٤٨.

http://search.mandumah.com/Record/415942

٤_ محمد بن لطفي الصباغ: فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر ([1])

في نحو صفحتين ونصف الصفحة قال المؤلف: ننظر بأناة في (مقطوعة) حافلة بالوصف الظاهري والوصف الباطني، إنها قصة رجل فقير ليس عنده من الزاد شيء، ينزل عليه ضيف، ثم يورد الأبيات الأربعة الأولى، معقبا عليها بقوله: وصف ظاهري دقيق، هذا أعرابي كاد الجوع أن يقتله، وهو رجل غليظ الطبع، شديد الجفاء، إذا رأى إنسانا استوحش وفزع، وإنه، لأُلفته هذه الجفوة، يرى البؤس والشقاء والوحدة والعناء، يرى ذلك نُعمى، أجل إنه راضٍ بواقعه، ألف هذه المعيشة الضنك.

وفي شِعب من شعاب هذه البيداء الموحشة، اتخذ مسكنا لنفسه، أفرد فيه زوجته العجوز، وأولادا ثلاثة، لم يُبْقِ الجوعُ منهم إلا أشباحا.. إنهم حُفاة لم ينتعلوا بنعل، عُراة لم يلبسوا شيئا، جياع محرومون، ما ذاقوا خبزَ البُرّ منذ أن خُلقوا... مشهد أسرة جائعة، منقطعة عن الحياة، رضيت بحياتها القاسية، تتجرع ويلاتها وآلامها.

وبعد عرض هذا (المشهد الخارجي) شرع الشاعر يتصدى للوصف الداخلي، الذي نفذ فيه إلى الأعماق (الأبيات: ٥_٩)، معلقا عليها بقوله: إنه يصور لنا بهذا الوصف الباطني أحاسيس هذا البدوي الفقير، إنه رُوِّعَ في بادئ الأمر؛ خشية أن يكون هذا الطاوي عدوا، ولكنه ما إن عرف أنه ضيف حتى اغتنم، واستعد، وكست الحيرة القاتلة وجهه قتاما أسود، وبدا ذلك عليه جليا، وأدرك ولده هذا الوضع الحرج الذي أصاب أباه، فقال له:

(يا أبت اذبحني ويسِّر له طُعما)

وعندما سمع الأب الحنون كلام ولده؛ لم يستبعد هذا الحل، فخاطب ربه خطابا مؤثرا، يكشف عن مدى وطء هذه الأزمة التي أصابته في هذا اليوم.

وإذا كان لنا أن نطلق بعض مصطلحات القصة على هذا النص، فإننا نقول إن العقدة هنا تنتظر الحل، وها هو ذا الشاعر يُورد ذلك الحل، فيقول الأبيات (١٠_١٤)، مختتما إياها بقوله: نعم، هو قطيع يريد الماء، ويسير صفا منتظما خلف الحمار الوحشي عطشى، ولكن صاحبنا أظمأ إلى دمها منها إلى الماء، ويصيد أتانا، اكتنزت لحما وطُبِّقت شحما، ما أعظمَ بِشرَه عندما رجع يجرها لأهله؛ ليقضوا حق الضيف.. !!، وهكذا نرى (الوصف الداخلي) في النص، يصور عواطف الرجل، وانفعالاته أتمّ تصوير.

١_ المكتب الإسلامي، بيروت ودمشق، ١٤٠٣ هـ/ ١٩٨٣ م، ص ٤١، ص ٤٤.

٥_ د. بشرى محمد علي الخطيب: القصة والحكاية فى الشعر العربى فى صدر الإسلام والعصر الأموي. [١]

في حديث المؤلف عن بعض قصص الكرم؛ تناول قصتي عمرو بن الأهتم (ت ٥٧ ه) (٢)، وقصة الحطيئة، مصدرا بأن إحدى هاتين القصتين إحداهما لشاعر يملك قابلية الكرم، وروحيته، والأخرى لشاعر فقير مُعدم تماما، ولكن لديه روحية ربما تكون قد حصلت فعلا الكرم، أو الرغبة في التعبير عنه.. وبعد عرض تصوره النقدي لقافية ابن الأهتم، بدأ في نقد (ميمية) الحطيئة، رائيا فيها قصة تتمثل فيها صورة الكرم، رسمتْها مُخيلة فقير مُعدم، ربما تكون قد حصلت فعلا، وربما يتمنى الشاعر حصولها له؛ ليمحو صورة البخل المعروفة عنه أمام نفسه، أولا، وأمام الناس ثانيا، أما القصة فهي حدثتْ في ليلة مُظلمة ومكانها أرض صحراوية جرداء، أو بالأحرى في أحد شِعاب الجبال في الصحراء.. أما أبطالها فهُم الشاعر وأهله والضيف الليليُّ الذي طرقهم، ثم (الأبيات: في ١٦ بيتا)، مُعقبا عليها بأن القصة، هنا، ذات أبعاد واسعة تُخرجها من إطار (الحكاية) البسيطة، فهي تعرض قصة من قصص الكرم، مُغايرة تماما للقصة السابقة (قصة ابن الأهتم)، وقد أسميتُها قصة لا حكاية، لاحتمال وجود عنصر الخيال فيها، من جهة، ولتشعُّب أحداثها، وتداخلها، من جهة أخرى، والحطيئة هنا لا يروي حكاية كرم وقعت له، وكان بطلا لها؛ لأنه رجل بخيل، كما هو معروف عنه، أو فقيرٌ مُعدم، لا يملك طعام نفسه، وإنما يتخيل في ذهنه حادثة لرجل جعله كريما مُعدما، ووضعه في مكان، وزمان، وظروف نفسية واجتماعية وعائلية ومادية خاصة، لا تُساعده جميعا في تحقيق عملية الكرم، رغم رغبته في ذلك..

والقصة ذات مشاهد متعددة، أولها يتحدث في زمان ومكان، وظروف تلك القصة وأبطالها..

وفي المشهد الأخير من القصة، وهو الحل الذي تخيله الشاعر؛ ليساعد به بطل قصته، يقول:

أَضفتُ فَلم أُفحش عَلَيهِ وَلَم أَقُل ... لِأَحرِمَه إِنَّ المَكـــــــانَ مَضيقُ

فَقُلتُ لَهُ أَهلاً وَسَهـلاً وَمَرحَبـا ... فَهَذا صَبـوحٌ راهِـــنٌ وَصَديقُ

وهكذا ساقت إليهم الطبيعةُ والأقدار، _كما أراد خيالُ الشاعر_ قطيعا من حُمر الوحش، فلا يذكرون قُدورا تغلي، ولا نارًا موقدة للطبخ والشوي، ولا طبَّاخين يُشرفون على ذلك.. هذه القصة الشعرية، رغم أنها قيلت في ذلك العصر المتقدِّم من عصور الأدب، إلا أنها تبدو قصة متكاملة، من حيث السرد القصص، وتسلسُل الأحداث والتناسق بين أبطالها في الأفعال والأقوال، ويتضح

١_ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٤١٠ هـ/ ١٩٩٠ م، ١٤٤_ ١٤٩.

٢_ عمرو بنُ الأَهْتَمِ السَّعْدي الملقب بالمكحل وهو شاعر مخضرم؛ إذ وفد على النبي محمد ﷺ في جماعة من قبيلته منهم عطارد بن حاجب .وقد كان عمرو شاعرا مرموقا وزعيما وخطيبا بارزا، لُقب شعره بالحلل المنتشرة؛ لاعتنائه به، وتوفي سنة (٥٧ هـ).

ينظر: المفضل بن محمد بن يعلي الضبي: المفضليات، تحقيق وشرح/ أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط ٦، ١٣٩٩ ه/ ١٩٧٩ م، ١٢٥_ ١٢٧.

فيها عنصرا الزمان والمكان والصراع، أو المعاناة اللذان عاشهما أبطال القصة من خلالهما ثم حلَّ ذلك الصراع بتلك الطريقة التي بدت قريبة جدا من واقع الحياة والأحداث، بإبراز تلك الأُتُن، ومسحلها قُرب مكان الأحداث، ثم صيد إحداهن..

٦_ د. مرزوق بن صنيتان بن تمباك: آداب الضيافة في الشعر العربي القديم ([1])

أورد المؤلف أبيات القصيدة في (١٦) بيتا، مستهلا إياها بقوله: " وشَّحها خيالٌ مبدع تصور موقف التأزُّم الإنساني في لحظات حرجة، تصل بالمرء حد الاختناق والموت؛ كمدا، ثم تتحرك في نفس الكريم طبيعة الثبات، وجِبلَّة الصمود في معدنه، ويحدث الصراع الطبيعي بين الإذعان للواقع، والانهزام أمام الأزمات الحادة، والمواقف الطارئة في حياته، وبين المواجهة التي قد تعرّض نفسه للخطر... ولأن قصيدة الحطيئة من نسج خياله الذي أبدع فيها كل الإبداع، فإن الصراع فيها سينتهي نهاية تتفق مع تصميم العقل العربي على مواجهة أزمة الطبيعة التي يصارعها، والانتصار عليها؛ لأنها نتيجة حتمية للتصور والشعور الإرادي؛ ولذلك كانت النهاية عند الحطيئة نهاية سعيدة، محكومة بتصوَّر مثالي للحياة، يحقق الانتصار المطلوب على قسوة الطبيعة، فأنهى القصيدة كما يجب أن تكون النهايةُ السعيدةُ، في العقل العربي، ومعقبا عليها بقوله: أوردتُ القصيدةَ، كاملة لبنائها الفني، وارتباطها العضوي، ولبيان الهاجس النفسي الذي جسده خيال الشاعر، فجاءت القصيدة تحمل التأزم النفسي الحاد، الذي حاق بالشاعر وأهل بيته بُرهة من الزمن، ثم لاحت ملامح الانفراج...

٧_ د. صالح معيض الغامدي: الكرمُ المستحيلُ: قراءةٌ جديدةٌ في قصيدةِ الحُطيئة (وطاوي ثلاث) ([2])

استهل الناقد مقاله بإيراد القصيدة في (١٦) بيتا، أعقبها بتحقيقها، معقبا عليه بذكر بعض مراجعه في قراءتها الجديدة، واضعا يديه على مدى هشاشة حصائد هذه المراجع التي وقف أصحابها عندها _في نظره_.. ذاهبا إلى أن النص، نص (الميمية) مليء بالتناقضات والمغالطات والمبالغات، بل حتى المستحيلات، مقسما إياها داخلية وخارجية، ثم بحث عن معنى عميق، يفسر لنا هذه المتناقضات، ويجعل وجودها في النص مبررا ومنطقيا من خلال استراتيجية (المفارقة) the paradox (٣) الذي يجعل المعنى الحرفي لهذه القصيدة يختلف تماما، بل حتى يناقض

١_ حوليات كلية الآداب: جامعة الكويت (١٣)، ١٤١٣ هـ/ ١٩٩٣ م، ص ص ٥٧: ٦٠.

٢_ مجلة (الدارة)، دارة الملك عبد العزيز، الرياض، العدد الرابع، السنة العشرون، رجب_ رمضان، ١٤١٥ هـ/ ١٩٩٥ م، ص ٨٣_ ص ١٠٤.

٣_ والمفارقة تعني: قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا؛ بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيِّرة، فالمفارقة: كلمة، أو جملة، أو موقف يخرج عن أشكال التعبير المألوفة، ويسترعي الدهشة ويثير الانتباه، ويكسر أفق توقع المتلقي، ويحتمل أكثر من دلالة.. ينظر: د. سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ترجمة/ الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٧٧ م، ص ١٩، وينظر أيضا: د. رضا محمد أحمد: المفارقة في الأجوبة المُسكتةِ في ضوء ما ورد ب "العقد الفريد" أنموذجًا، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، المجلد ٣٧، العدد ٧، يونيو ٢٠١٨ م، ص ٣٩٧٥_ ص ٤٠٣٠، ومصادره، ومراجعه..

المعنى العميق الباطن الذي قصده الشاعر، منتقلا منه إلى التحليل، مقسما النص ثلاثة مقاطع/ مشاهد، أولها ما تتضمنه الأبيات (١_٤) والثاني ما تشتمل عليه الأبيات (٥_٩)، وآخرها بقية الأبيات (١٠_١٦)، مختتما بالذهاب إلى أن الشاعر قد حقق، من خلال توظيفه أسلوب المفارقة_ لقصيدته قدرا كبيرا من الصنعة الفنية، ضمن لها الخلود، ومكّنها من أن تكون نصا شعريا دائم العطاء..

٨_ أسعد ذُبيان: الحطيئة أوس بن جرول العبسى (كذا..!!) (المخصوص من المنتقى من النصوص) ([1])

أورد المؤلف هذه (الميمية)، تحت عنوان: (القصيدة المنتقاة للتحليل)، وقال في الحاشية رقم (٨) ص (٤٠): تعليقا على بيتها الثامن الذي يقول فيه الشاعر:

فروَّى قليلا ثم أحجم بُرْهَةً وإن هو لم يذبح فتاهُ فقد همَّا

وكأني ألمح إشارة (لا واعية) (٢) بين القصة موضوع الأبيات، وقصة سيدنا إبراهيم الخليل، وهمِّه بذبح ابنه إسماعيل (عليهما السلام) (الصافات/ ٨٧_ ١١٤)، منتقلا من ذلك إلى الوقوف عند مناسبة النص، ونوعه، ومضمونه، وميزاته، من حيث (التركيب القصصي الفني)، والتعبير.. متطرقا إلى أن القصة تسلك (السرد الواقعي) المتسلسل وتعترضه المفاجآت: (عرض الابن_ عبور العانة)، ولكن السرد يستمر في اتجاهه نحو الحل الطبيعي، والحوار قليل..

٩_ د. مصطفى عبد الشافي الشورى: التراث القصصي عند العرب ([3])

عرض الناقد تحليله لهذه الميمية، بوصفها قصة من قصص الضيافة وقرى الضيف، في نحو صفحتين ونصف الصفحة، مستهلا بإيراد نص القصيدة في (١٥) بيتا، معقبا عليها بقوله: هذه قصة كاملة من حيث السبك الفني، وبدأها الحطيئة بوصف تمهيدي لأشخاص القصة، ومكانها... والقصة تذكرنا بقصة (السموأل) * الذي ضحى بابنه، وقدَّمه قُربانًا، في سبيل الإخلاص والوفاء بالعهد.. لقد وصلت الأحداث ذروتها عندما هم الأب بذبح ابنه، وتعقدت الأمور، وتأزمت، ولم يجد الحطيئة حلا أفضل من فضل الله وكرمه؛ فأرسل إليه القطيع.. وهكذا يأتي ذبح الابن دليلا على إحدى (شعائر الكرم الدينية) في ذلك العصر، لكن قربان الحطيئة نجا، لأن إله الكرم فداه

١_ سلسلة (أعلام الفكر العربي)، دار الفكر العربي، بيروت، ١٤١٨ هـ/ ١٩٩٨ م، ص ٣٩_ ص ٥٤.

٢_ اللاوعي: مصطلح في التحليل النفسي، يشكل جزءًا من الشخصية لا يعيها الفرد، ويحتوي العقل اللاواعي على مشاعر ونزوات مكبوتة. ينظر: هتشنسون: معجم الأفكار والأعلام، ترجمة/ خليل الجبوشي، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٧ م، ص ٤٣١، وريموند ويليامز: الكلمات المفاتيح، ترجمة/ نعيمان عثمان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥ م، ص ٤٠١_ ص ٤٠٦.

والسموأل هو صموئيل بن عادياء، شاعر يهودي مشهور، توفي أواخر العصر الجاهلي..

* ينظر: معجم الشعراء منذ العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، ١١٩، وشعر يهود في الجاهلية وصدر الإسلام: عبد الله مقداد، دار عمان/ الأردن، ١٤٢٠ هـ/ ١٩٩٩ م، ص ٢٩٧: ص ٣٠١. ترجمة السموأل، ومصادرهما.. ومراجعهما..

٣_ الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٤١٩ هـ/ ١٩٩٩ م، ص ٨٥_ ص ٨٧.

بذبح آخر، وبذلك أعطتنا القصةُ تبريرا (عقائديا) لذبح الحيوان، حتى لا يذبح الإنسانُ أخاه الإنسان، وحتى ولو كانت القصةُ (خيالا شعريا) فهي ترمز إلى (جذر عقائدي منقرض)..

١٠ _ د. محمود عبد الحفيظ عبد العزيز: قصيدة الكرم العربية التاريخ والفن ([1])

استبق الناقد تحليله لهذه (الميمية) بفصل سماه (النص الثلاثيَّ) وهو الذي خصصه لتحليل (قافية) عمرو بن الأهتم، مقررا أنه يقصد بالنص الثلاثي هنا، تلك القصيدة التي تبدأ بالنسيب، وتنتهي بالفخر، وما بينها حكاية الكرم..

ثم نراه يستهل تحليله لميمية الحطيئة، بقوله: والجديد في هذا النص أن الشاعر لا ينسب حكاية الكرم لنفسه، إنما يحكي عن (ضيف) و (أعرابي)، ولعل الحطيئة بهذه المفارقة يكسر _إلى حين_ هذه الرتابة، موردا الأبيات (١ _ ١٤)، إضافة إلى البيتين (٤_٥)، معقبا عليهما بقوله: وفي هذا النص يأتي الضيف (شبحًا)، ولا يشغل من النص إلا ما يكفي لانتقاله من شبح يهول، إلى ضيف يُهتم به، ذلك (الأعرابي الجوَّاد) الذي هو صاحب صيد ألوف للفلوات، أما الأم، مع عيالها الذين هم ثلاثة أشباح، فلا ترقى إلى مستوى (نعامة حولها رئالها).. أما عنصر الشدة فليس مُتعلقًا بالضيف، ولكنه يحيط بصاحب الشِّعب، الذي صوَّره الحطيئة مُحتاجا للصدقة، أشد ما يكون الاحتياج، لكنه جوَّاد يطرأ عليه ضيف، لقد جعله القدر هكذا، وسوف يساعده القدر، ويفدي ابنه (بذبح عظيم)، كما ورد في الذكر الحكيم، تُرى ما الذي كان يمكن أن يحدث لو شطح خيال الحطيئة، وجعل ذلك (الجلفَ) يذبح ولده؟!

إن الذي (روَّى) قليلا، ثم (أحجم) بُرهة هو الحطيئة، كما أن الحطيئة هو الذي انساب نحو فكرة القدر المُساعد، يخرج بها من ورطة الكرم الحاد.. وفي هذا النص لا كلب، ولا نار، ولا قدر، ولا جازر، إنما تخر النحوص، ويجرها صاحبنا في بِشر، نحو قومه الذين أعاد جرحها الدامي إليهم بِشرهم.. وتبدو المفارقة التي في النص بقوله:

وإن هو لم يذبح فتاه فَقَدْ همَّا

لتجعلنا نتأمل المستوى الذي وصلت إليه (قصيدة الكرم)، لكن مساعدة الابن لأبيه تبدو _هنا_ مفارقة تمنح هذا النص خصوصيةً لم نلتقِ بها، ولن نلتقي..

١١ _ د. عايدي علي جمعة: الشعر والتأويل ([2])

بدأ الناقد بإثبات نص الميمية في (١٦) بيتا، معقبا عليها بأن السرد المعتمد هنا هو نسق السرد المحكم، الذي يعتمد المنطقية والوضوح، عن طريق الربط بين المتواليات السردية، فيُسلِّمُ بعضها إلى بعض، وهذا يتلاءم مع طبيعة الصحراء في وضوحها.

١ _ مركز الكمال للكمبيوتر، الزقازيق، ١٤٢٢ هـ/ ٢٠٠١ م، الفصل السادس، النص المفارق، ص ١٠٩ _ ص ١١٧.

٢ _ الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٤٢٣ هـ/ ٢٠٠٢ م، الفصل السادس، ص ٥٥ _ ص ٦٣، ميمية الحطيئة متواليات سردية تحقق الإشباع.

وقد كان للفجوات أو ما يُثار في ذهن المتلقي، بعد كل متوالية سردية أهميةٌ بالغةٌ في الدفع بالأحداث إلى الأمام، منتقلا إلى إلقاء بعض الضوء على كل من (السارد) الذي اعتمده الشاعر، غير مشتبك مع الأحداث، إضافة إلى شخصيات القصة في إطاريها الإنساني، وغير الإنساني، ومنها إلى البنية المكانية، والزمانية، مختتما بأن اتحاد المكان بالزمان، فيما يسمى بالزمكانية Chronotope (١) اكتسبت الشخصيات أبعادا تساعد المتلقي على تخيل ما حدث من أحداث.

١٢ _ محمد محمد فتح الباب إسماعيل: العناصر القصصية في الشعر العربي من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي (٢)

في فصله الرابع، وعنوانه (الصور القصصية في موضوعات الكرم والهجاء بالبخل) أفرد الباحث نحو صفحتين اثنتين للصورة القصصية التي يستخدم فيها الشاعر طريقة (القص الخارجي)، التي تبدأ بوصف شخصية المُضيف، ومع اسرتُه، مدركا أن الشاعر في هذه (الميمية) لم يستطع أن يحافظ على طريقة القص الخارجي، لأنه يتوجَّهُ إلى مُحدِّثه المتخيَّل، بقوله: (تخالهم).. ثم عرَّج على قص الأحداث، منذ البداية برؤيته للضيف، وحواره مع ابنه، الذي يقترح على أبيه أن يذبحه لقرى هذا الضيف، فيهُمُّ الأب أن يفعل، ولكنه يتجه إلى الله بالدعاء، لعله يجعل له مخرجا.. ثم تسير أحداث القصة في طريقها إلى الحل..

١٣ _ راضية لرقم: النص السردي عند الحطيئة وعمرو بن الأهتم دراسةٌ سيميائية (٣)

بنت الباحثة (مذكرتها) على مقدمة، ومدخل، وفصلين، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع، وثبت المصطلحات وملحق بالقصيدتين الخاصتين بالتطبيق وملحق ملخصات البحث. وقد لخصت الباحثة حصائد دراستها، مُواكبة لما ذكره د. بشرى الخطيب، والدكتور محمود عبد الحفيظ، بقولها: إذا انتقلنا إلى قصيدتي الحطيئة وعمرو بن الاهتم (٤) فإننا نجد رغم بنائهما

---

١ _ الزمكانية " chronotope" مصطلح أشاعه باختين، الذي استعار الكلمة من علم الأحياء الرياضي، وطبقها على الأعمال الأدبية، ويعني هذا المصطلح: الترابط الداخلي الفني لعلاقات الزمان والمكان، المعبَّر عنها في الأدب، والزمكانية كمفهوم لا يُعنى فقط بالعناصر الدلالية في النص، وإنما أيضا بالاستراتيجيات الذهنية الإدراكية التي يستخدمها القراء والمؤلفون، خاصة أن باختين ينظر إلى الأدب على أنه حوار بين النصوص من جهة، وبين المعرفة المُسبقة لدى القراء والمؤلفين من جهة ثانية.

ينظر: د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي_ إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي_ لبنان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢ م، ص ١٧٠_ ص ١٧١.

٢ _ ر. م. بآداب المنيا، رقم (١٧٩٩)، ١٤٢٧ هـ/ ٢٠٠٦ م، ص ١٤٦: ص ١٤٧.

_ مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب، شعبة الأدب القديم ونقده، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري/ قسطنطينية_ الجزائر، ٢٠٠٨_ ٢٠٠٩ م. 3

https://ketabpedia.com/

٤ _ تقع قصيدة عمرو بن الأهتم (القافية) في (٢٤) بيتا، ونصها:

١. أَلا طَرَقَت أَسمـــــــاءُ وَهِيَ طَروقُ وَبانَت عَلى أَنَّ الخَيالَ يَشـــوقُ

٢. بِحاجَةِ مَحزونٍ كَـــأَنَ فُـــــؤادَهُ جَناحٌ وَهي عَظماهُ فَهوَ خَفــوقُ

٣. وَهانَ عَلى أَسماءَ أَن شَطَّتِ النَوى يَحنُّ إِلَيهـــا وَالِـــهٌ وَيَتـــوقُ
٤. ذَريني فَإِنَّ البُخلَ يـــــا أُمَّ هَيثَمٍ لِصالِحِ أَخلاقِ الرِجـــالِ سَروقُ
٥. ذَريني وَحُطّي في هَـــواي فَإِنَّني عَلى الحَسَبِ الزاكي الرَفيعِ شَفيقُ
٦. وَإِنّي كَريمٌ ذُو عيـــــالٍ تَهُمُّني نَوائِبُ يَغشى رُزؤُهـــا وَحقوقُ
٧. وَمُستَنبِحٍ بَعدَ الهُـــــدوءِ دَعوَتُهُ وَقَد حانَ مِن نَجمِ الشِتاءِ خُفوقُ
٨. يُعالِجُ عِرنيناً مِنَ الليـــــلِ بارِداً تَلُفُّ ريـــــاحٌ ثَوبَهُ وَبُـــروقُ
٩. تَأَلَّقَ في عَينٍ مِـنَ المُـزنِ وَادِقٍ لَهُ هَيدَبٌ داني السَحـابِ دَفوقُ
١٠. أَضفتُ فَلم أُفحش عَلَيهِ وَلَـم أَقُل لِأَحرِمَه إِنَّ المَكـــــانَ مَضيقُ
١١. فَقُلتُ لَهُ أَهلاً وَسَهـــلاً وَمَرحَبـــا فَهَذا صَبـــوحٌ راهِـــنٌ وَصَديقُ
١٢. وَضاحَكتُهُ مِن قَبلِ عِرفاني اِسمَهُ لِيَأنَسَ بِي إِنَّ الكَـــــريمَ رَفيقُ
١٣. وَقُمتُ إِلى البَركِ الهَواجِدِ فَاِتَّقَت مَقاحيدُ كُومٌ كَالمَجـــادِلِ رُوقُ
١٤. بِأَدماءَ مِرباعِ النَتاجِ كَأَنَّهـــــا إِذا عَرَضَت دونَ العِشـــارِ فَنيقُ
١٥. بِضَربَةِ ساقٍ أَو بِنَجلاءَ ثَـــرَّةٍ لَها مِن أَمـــــام المَنكِبَينِ فَتيقُ
١٦. وَقامَ إِلَيها الجازِرانِ فَأَوفَـــــدا يُطيرانِ عَنها الجِـلدَ وَهِيَ تَفوقُ
١٧. فَجُرَّ إِلَينا ضَرعُها وَسَنامُهـــا وَأَزهَرُ يَحبـــــو لِلقيـامِ عَتيقُ
١٨. بَقيرٌ جَلا بِالسَيفِ عَنهُ غِشاءَهُ أَخٌ بِإِخـــــاءِ الصالِحينَ رَفيـقُ
١٩. فَباتَ لَنا مِنها وَلِلضَّيفِ مَوهِناً شِـــــواءٌ سَمينٌ زاهِقٌ وَغَبـوقُ
٢٠. وَباتَ لَهُ دونَ الصَبا وَهِـيَ قَرَّةٌ لِحافٌ وَمَصقولُ الكِســاءِ رَقيقُ
٢١. وَكُلُّ كَريمٍ يَتَّقي الذَمَّ بِالقِـــرى وَلِلخَيرِ بَينَ الصالِحينَ طَريـــقُ
٢٢. لَعَمرُكَ ما ضاقَت بِلادٌ بِأَهلِهـا وَلَكِنَّ أَخـــلاقَ الرِجـــالِ تَضيقُ
٢٣. نَمَتني عُروقٌ مِن زُرارَةَ لِلعُلى وَمِن فَدَكيٍّ وَالأَشَدِّ عُـــــروقُ
٢٤. مَكارِمُ يَجعَلنَ الفَتى في أُرومَةٍ يَفـــــاعٍ وَبَعضُ الوالِدينِ دَقيقُ

ينظر: المفضل بن محمد بن يعلي الضبي: المفضليات، تحقيق وشرح/ أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط ٦، ١٣٩٩ ه/ ١٩٧٩ م، ١٢٥_ ١٢٧، وشعر عمرو بن الأهتم، ضمن (شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم)، دراسة وتحقيق/ د. سعود محمود عبد الجابر، م. الرسالة/ بيروت، ١٤٠٤ هـ، ٩١_ ٩٥، ومصادره..

القصصي المشترك، في تناول الموضوع نفسه، والأحداث القصصية نفسها التي تجسدها شخصيات معينة، في فضاء زمني ومكاني محدد، لكنهما تلتقيان، وتتقاطعان في بعض النقاط وتختلفان في أخرى.. فمما يجمعهما أنهما ترويان قصة مشتركة تصور مشهد إكرام الضيف، الذي عادة ما يطرق ديارَ المضيف ليلا، فيروي الشاعر كل منهما، على طريقته، تفاصيل هذا الحدث الذي يتنامى ليصل إلى ذروتَه، ثم ينتهي بانفراج الأزمة، والصراع في الأخير، حيث يشتركان في معظم هذه التفاصيل.. لكننا نجد في قصيدة الحطيئة أن الوسيلة التي بواسطتها تمكن من إكرام الضيف هي صيدُ الأتان؛ نتيجة فقره، فكان هذا هو السبيل الوحيد لذلك، كما تُبيّنُ تلك الأحداثُ صراعَ الشخصيات في فضاء الصحراء ومُلابساته، حيث كانت تتحرك فيه بطريقة مضطربة..

ويمثل الاستهلال في القصيدتين، تمهيدا للقصة فيهما، حيث نجد في قصيدة الحطيئة تمظهر الممثلين (الأب والأم والأبناء) في حالة اجتماعية ومادية مُزرية، تمثل المصدر الأول للصراع، أما في قصيدة عمرو بن الأهتم، فيصور علاقة الشاعر السارد بزوجته، التي فارقتْه؛ نتيجة سخائه الكبير، في سبيل إكرامه ضيوفه، وتشارك القصيدتان في توظيف المكان والزمان، فالحدث فيهما مرتبط بفضاء الصحراء، وفي احترام ترتيب الأحداث الزمني، دون تصرف في تقديمها، أو تأخيرها.. أما الشخصيات فهي تقريبا نفسها، لكن في قصيدة عمرو بن الأهتم نجد أنَّ مَنْ ساعد المضيف في تجهيز الطعام للضيف هما الجاران، اللذان قاما بنزع جلد الناقة، وطهي لحمها.. وساهم الوصف في القصيدتين في (تسريد القصيدة) بحيث شارك في قصيدة الحطيئة في توليد عنصر الصراع وإبرازه.

ثم نراها تضع يديها على أهم الفروق بين خصائص السرد في كلتا القصيدتين، مُجملة إياها في أن السرد في قصيدة الحطيئة كان بضمير الغائب، أما في قصيدة ابن الأهتم فكان بضمير المتكلم، والسارد في قصيدة الحطيئة يرقب الأحداث من بعيد، بوصفه (راويا مشاهدا) للأحداث، أما في قصيدة ابن الأهتم فنرى انتقال السارد/ الشاعر من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر، فهو حاضرٌ في القصة الشعرية، مشاركٌ فيها، عليمٌ، أكثر من الشخصيات الأخرى، يستخدم (تقنية القص بالاسترجاع)، إضافة إلى (الحوار) الذي نراه يشارك في تنمية الحدث والصراع، وتأزُّمه في قصة الحطيئة، على عكس ما نراه من كونه عنصرا من عناصر نمو الحدث لدى قصة ابن الأهتم.

١٤ _ بشرى ياسين محمد: بين السردي والشعري: قراءة فى قصيدة الحطيئة (١)

استهل الباحث مقاله بمدخل عن السرد القصصي*، في النثر والشعر، ذاهبا إلى أن السرد القصصي النثري يختلف حقا بوظيفة الإبلاغ الأدبي عن السرد الشعري، والاختلاف لا يقع في الأركان الثلاثة: (الراوي، والمرْويِّ، والمرْوي له)، وإنما في توظيف السرد داخل الخطاب الشعري، فالسرد بتقنياته المعروفة يقوم بتنظيم الخطاب للقصيدة الشعرية؛ فتنهض القصيدة بوظيفة الإبلاغ الأدبي (الخطاب) عبر الحكاية نفسها، والقص المبثوث في القصيدة يجعلها محببة لنفس السامع.. وتعد قصيدة الحطيئة، التي تحكي قصة الكرم العربي، من أبرز الشعراء الذين وازنوا، موازنة دقيقة، بين (القص الشعري) و(غنائية القصيدة)، فالسرد بمتنه الحكائي لم يضطرب عنده بالمبنى الشعري القائم على (لغةُ زخرفية إيقاعية) خاصة، كما أن القصيدة لم تفقد شعريتها، وغنائيتها عنده.

ثم نراه يقسم البحث، بعد ذلك، خمسة مباحث، أولها للحدث، والثاني للشخصية، والثالث للمكان، والرابع للزمان، والأخير للحبكة، مختتما إياها بقوله إن الحطيئة بَنى نصا شعريا مخالفا لاستراتيجيات التعبير المألوف؛ إذ استعان بالمظاهر السردية في بناء نصه، ولم يكن السرد هو الغرض الرئيس في القصيدة، وإنما كان وسيلَته لطرح فكرته، التي أراد أن تكون متشابهة مع الصورة التي تَفتَّق عنها السرد؛ فحملت قصتُه سردا ووصفا وحبكة متأزمة وحلا وبداية ونهاية، وهي عناصر بناء القصة، فالقصيدة عبارة عن (مقطع مطوَّل مُمسرح)، يمضي بنسق سردي، يعتمد الوصف والحوار، أما شخصياتُه فقدمت أُنموذج البدوي العربي، وكرمه، وشخصية الابن المؤثر نفسه في سبيل القيم الإنسانية العربية، وبُنيت القصيدة على حدث واحد، قدَّمه الراوي بنسق السرد المتتابع، وبسبب محدودية الحدث جاء مسرح الأحداث/ المكان محددا هو الصحراء..

١٥ _ توفيق محمود علي القرم: جمالية الاختيارات اللغوية فى شعر الحطيئة: قراءة أسلوبية قصيدة الكرم أنموذجا (٢)

استهل الباحث بحثه بمقدمة عن (الأسلوبية) (١) ومراحلها، ثم أورد نص الميمية في (١٤) بيتا، ثم بدأ بتحليل النص، ذاهبا إلى أن الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة تأتلف ضمن بناء

---

١ _ مجلة كلية الآداب/ جامعة بغداد، العدد (١٠٠)، جمادي الآخرة، ١٤٣٣ هـ/ مايو ٢٠١٢ م، ص ص ١٩٧ _ ٢١٢.

https://search.mandumah.com/Record/667478

* والسرد Narrative هو "قصة أو وصف يروي عن حدث خيالي أو حقيقي أو تجربة ما". ينظر: نواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية (عربي_ إنجليزي)، دار المعتز للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١١ م، ص ١٥٦، بنية النص السردي_ من منظور النقد الأدبي: د.حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، آب ١٩٩١ م.

٢ _ مجلة جامعة حسيبة بن بو علي بالشلف، الجزائر، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد (١٨)، ١٤٣٣ هـ/ ٢٠١٢ م، ص ص ٩٥: ص ١٠٤.

https://search.mandumah.com/Record/455792

استهلالي يُشكِّل تمهيدا، أو تقديما، تبرز فيه ملامح أهم عناصر القصة (كالشخوص والمكان) التي تسوقها القصيدة، بوصفها (حدثا دراميا) (٢) لافتا، مختتما بحثه بالوقوف عند المقطع الأخير، الذي رآه يشير إلى النهاية السعيدة التي جاءت بالحل، حل العقدة التي شكلت مصدر قلق وحيرة طاوٍ، وارتباكه، وتردده، ويبدو أن المبالغة في سرعة سقوط الأتان/ الصيد، يتفق والحاجة المُلِحَّة المستعجلة التي تلبي حلم العائلة المتمثل في إكرام الضيف، وطرد شبح الجوع، ولو إلى أجل معلوم، وفي هذا المشهد (صورة مُنْزَاحةٌ) (٣) عما ألفناه من صورة الحمر الوحشية في الشعر الجاهلي، فغالبا ما يكون الشعراء الجاهليون يتركون الحمر الوحشية تنعم بالماء ضمن نهاية سعيدة لا يشوبها فزع الصائد، وقد يدخلون عنصر المفاجأة، بحيث يضعون قرب الماء قانصا..

١٦ _ د. محمد صالح رشيد وأيمن أحمد جاسم: القصة الشعرية عند الحطيئة قصيدته الميمية أنموذجا (٤)

بدأ المقال بملخص، فتوطئة عن (القصة الشعرية) * في الأدب العربي القديم، وجودها وظهورها، مختتما إياها بأن الحطيئة، في هذه الميمية، قد تجرد من (غنائيته)، واتجه إلى (السرد القصصي)؛ ليقدم لنا (قصة شعرية) ، تحتوي على صورٍ ومشاهدَ حسيةٍ لأحداث سردية مفعمة بالحركة والحوار، وتعبر عن الصراع العاطفي في ذات الشاعر، وعمق نفسيته وحياته... ومن هذه الخلاصة النقدية الافتتاحية، إلى إيراد أبيات الميمية، في (١٦) بيتا.. معقبا عليها بدراسة جانب القصة فيها بالإشارة إلى مشاهدها الأربعة، فعناصرها، وفي مقدمتها الحادثة المسرودة سردا فنيا، والمرتبطة مع غيرها من الحوادث، تحركها الشخصياتُ في مكان وزمان معينين، متطرقا إلى تفصيل القول في كل من الشخصيات، والحبكة، والحل، والزمن، والخصائص الفنية، من خلال الوقوف على كل من اللغة، والموسيقى الشعرية والوزن، والأساليب البلاغية..

---

١ _ الأسلوبية "فرع من الدراسات اللغوية يدرس أصحابه استعمال الأساليب اللغوية في سياقات محدد لإنتاج أسلوب أدبي معبر، ويشمل ذلك كل مظاهر التعبير اللغوي، كفقه اللغة والعروض والنحو والصرف وعلم المفردات، وقد لقي هذا العلم عناية العلماء من القدم، وعدَّه أرسطو وسبير وكونتيلان الحلية المناسبة للفكر الإنساني". نواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٦، ود. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠ م، ص ١٣ _ ص ٥٠، ومصادرهما.. ومراجعهما..

٢ _ الحدث Action: "هو مجموعة الاحداث الرئيسية التي تكوّن معا حبكة الرواية أو المسرحية، وهو عنصر رئيس في المسرحية، ويمكن ان يؤدى بالحركة البدنية أو بالحوار، أو برواية الأحداث المفترض حصولها على خشبة المسرح"، وهو "سرد قصصي موجز أو قصير، يتناول موقفا واحدا، وحينما تنتظم الأحداث معا ويجمعها خيط واحد بطريقة مترابطة تصبح سلسلة أحداث في الحبكة". ينظر: ونواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية ص ١٠١، وإبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، طبع التعاضدية العمالية للطبعة والنشر، صفاقس، تونس، ١٩٨٨ م، ص ١٣٧، ونواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية ص ١٠١.

٣ _ الانزياح: هو الخروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو "الخروج عن المعيار غرض يقصد إليه المتكلم"، ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط ١، ٢٠٠٧ م، ص ٧.

٤ _ مجلة جامعة كركوك، الدراسات الإنسانية_ العراق، المجلد (١٢)، العدد (٣)، ١٤٣٨ هـ/ ٢٠١٧ م، ص ١٣٠: ص ١٤٠.

* القصة الشعرية : هي "تلك القصة التي تؤسس أو تُبنى على القص (السرد) ، وهذا يفرض " توفر النص الشعري على حكاية ، أي على أحداث حقيقية أو متخيلة ،تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب ومادته الأساسية. ينظر: د. فتحي النصري: السردي في الشعر العربي الحديث_ في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦ م، ص ٦١، نبيلة إبراهيم: فن القصة بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ص ٢٤٢.

١٧ _ علي أمين: القصة القصيرة فى التراث العربى القديم ([1])

ويقع حديثه عن ميمية الحطيئة في نحو صفحة واحدة، أورد الكاتب (١٣) بيتا من أبيات الميمية في إطار استدلاله على وجود عناصر القصة القصيرة في أدبنا العربي القديم، معلقا عليها بقوله: وهكذا روى لنا الحطيئة قصة هذا البدوي، الذي أبى إلا أن يؤمِّن طعاما لضيفه، على

١ _ مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، سوريا، مجلد ٥٩، عدد ٦٨١، شوال ١٤٤١ هـ/ يونيه ٢٠٢٠ م، ص ٩١ _ ص ١٠٣.

وثمة إشارات أخرى لهذه الميمية، تختلف إيجازًا، وتفصيلا، وأهمها:

أ _ د. جميل سلطان: الحطيئة، سلسلة (الخالدين/ ٢)، دمشق، د.ت، ص ٥١ _ ٥٤، حيث أورد المؤلف أبيات الميمية، في (١٦) بيتا، مع شرح بعض مفرداتها، مستهلا إياها بقوله: "وقال يصف أعرابيا كريما".

ب _ د. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين/ بيروت، ط ٤، ١٤٠١ هـ/ ١٩٨١ م، (صدرت طبعته الأولى سنة ١٣٨٥ هـ/ ١٩٦٥ م)، ج ١، ص ٣٣٦: ص ٣٣٨.

_ اختتم المؤلف ترجمته للحطيئة، قائلا: "وللحطيئة قصيدة موضوعية من الوصف والقصص رائعة المعنى، جميلة الحبك، كاملة المعالجة، يذكر الحطيئة أن ضيفا نزل به، وليس عنده ما يقريه به، فخطر له أن يذبح ابنه؛ ليقدم للضيف لحمه طعاما، وكأن الطفل أدرك ما يجول في نفس أبيه؛ فشجعه على أن يفعل ذلك، ثم بدا للحطيئة من بعيد سربٌ من حُمر الوحش؛ فاصطاد منها واحدا أطعم منه ضيفه، وفدى ابنه".

ج _ عرفان عبد الباقي الأشقر: الحطيئة، سلسلة (شعراننا)، دار الإرشاد، حمص، سوريا، ١٤٠٠ هـ/ ١٩٨٠ م، ص ٦٩: ص ٧٢.

_ في إطار حديثه عن الوصف في شعر الحطيئة ذهب المؤلف إلى انه لم يخلص من قصائده في الوصف غير قصيدتين، أدرجهما بعض الدارسين تحت غرض الوصف الخالص، أولى هاتين القصيدتين قول الحطيئة في وصف أعرابي مُرْمل، حلَّ به ضيفٌ، وأوشك أن يذبح ابنه، إكراما له، إذ لم يجد غيره، ثم أسعفه الله بقطيع من الوحش، قنص منها ما قنص؛ فأنقذ ولده من الموت، وسُمعته من العار، هذه القصيدة من أروع ما جاءنا من الشعر الوصفي في قالب قصصي، ثم أورد ستة أبيات من هذه (الميمية)، معقبا عليها بإيراد ثلاثة أبيات من (رائيته) التي تستهل بقوله:

لمن الديارُ كأنهنَّ سطورُ بِلوى زَرودَ سَفَى عَلَيها المورُ

(ديوانه، الخانجي، ص ١٤٢: ص ١٤٧)، والقصيدة من (٢٣) بيتا، معقبا عليها بقوله: وهاتان القصيدتان قد تكونان خالصتين لغرض الوصف، لا تستهدفان مديحا ولا هجاء، هذا إذا كانتا قد وصلتا كاملتين لم يسقط منهما شيءٌ، وقد نجد في قصيدته التي وصف فيها الأعرابي المحتاج شيئا مما وصف به الحطيئة نفسه في بعض قصائده".

د _ د. إبراهيم محمد قاسم: الأدب في صدر الإسلام بين الثبات والتطور، مكتبة المتنبي/ الدمام _ السعودية، ١٤٢٤ هـ/ ٢٠٠٣ م، ص ١٨١: ص ١٨٣.

أورد المؤلف أبيات القصيدة في (١٦) بيتا، مستهلا إياها بقوله: "وله من الشعر القصصي ما يصف به أعرابيا جوادا كريما، وكان الحطيئة كثير المدح للكرم والجود، على الرغم من أنه قد عُرف عنه البخل والشح".

هـ _ د. بان حميد الراوي: الحطيئة في معيار النقد قديما وحديثا، دار دجلة عمان/ الأردن وبغداد، ١٤٣١ هـ/ ٢٠١٠ م، ص ٣٥ و٦١ _ ٦٢ و٢٠٧ _ ٢١٠.

_ أوردت المؤلفة الأبيات (١ و٥ _ ٧ و٩) في الموضع الأول، مستهلة إياها بقولها: ولابد لنا قبل أن نطوي الحديث عن وصف القدماء له بالبخل والطمع من الاستماع للقصيدة التي تنسب له وهي التي يصف فيها بتصوير فني رائع مشهدا لرجل فقير استضافه أعرابي، وهو لا يملك ما يقدمه لضيفه، متبعا بذلك أسلوب الحوار القصصي، الذي يخلق ذهن القارئ، مسرحا يشهد فيه تلك الأحداث، ثم عقبت عليها بأن الشاعر في هذه الأبيات وهو يرسم صورة الرجل، الذي همَّ بذبح ابنه لـنه لا يملك ما يقدمه لضيفه، وبعد فكيف يمكن لرجل لم يوصف إلا بالبخل أن يقدم، نموذجا رائعا للكرم العربي، يحمل فيه روعة الوصف وصدق المشاعر؟ وإذا تجاوزنا ذلك إلى أبياته التي هجا فيها بخيلاه بالشك.

ثم أوردت القصيدة في تمام أبياتها في الموضع الثاني مستهلة إياها بقولها: ومما قاله وأحسن فيه، قوله يصف أعرابيًا جوادًا صاحب صيدًا ألوفًا للفلوات وقد نزل به ضيف وهو لا يملك ما يقدمه له، ثم ما كان من سفوح حمر الوحش واصطياده منها وسروره بتفوقه لإكرام ضيفه، ثم علقت عليها بذهابها إلى أن الطابع القصصي الذي يتمثل في هذه القصيدة هو الذي دفعنا إلى ذكر القصيدة كاملة دون حذف أي بيت من أبياتها حتى لا تنقطع المشاهد والصور فيها فيسوء اتساق نظمها وتسلسل معانيها، لقد استطاع الحطيئة _ في هذه القصيدة _ بحاسته الفنية الدقيقة والمستوعبة، أن يستجمع كل خيوط القصة ويحبكها حبكة فنية رائعة. فقد بدأها بالحيرة والأسى وختمها بأحسن ما تُختتم به القصص. إذ يصوّر فرحته وهو يجر إلى أهله الصيد حتى سيقدمه لضيفه.

وفي الموضع الأخير أوردت القصيدة بتمامها أيضا، قائلة: وقد وجد بعض النقاد، في هذه القصيدة، ما يردُّ على الزعم القائل بأن الشعر العربي خالٍ من القصة الشعرية.

_ وللاستزادة في ذلك يمكن مطالعة كل من: د. محمد عبد المنعم خفاجي: الشعر الجاهلي، دار الكتاب اللبناني _ بيروت، ط ٢، ١٩٧٣ م، ص ٢١٤، والحياة الأدبية في عصري الجاهلية والإسلام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣ م، ص ٣٥٣ _ ٣٥٨، والحياة الأدبية في عصر صدر الإسلام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ٣، ١٩٧٣ م، ص ١٩٨ _ ٢٠١، د. محمود عبد الله الجادر: قراءة معاصرة في نص تراثي، مجلة (الطليعة الأدبية)، وزارة الثقافة، بغداد، السنة العاشرة، العددان ٧ و٨، تموز _ آب، ١٩٨٤ م.

الرغم من فقره المدقع، وهذه القصة تذكرنا بقصة النبي إبراهيم، الذي رأى في المنام، أنه يذبح ابنه، وحينما أراد أن ينفذ ما رأى جاءه الفداء، بكبش عظيم. (١)

وتتجلى خلاصة هذه البحوث والدراسات، جملة وتفصيلا، في النقاط التالية:

١_ من النقاد من رأى في هذه (الميمية) نوعا من الشعر القصصي الموضوعي. (٢)

٢_ ومنهم من رأى فيها (قصة شعرية كلاسيكية) شكلا ومضمونا. (٣)

٣_ ومنهم من درسها بكونها قصة كاملة، من حيث السبك الفني. (٤)

٤_ ومنهم من جمع في تحليله لأبيات هذه الميمية، بين كل من إلقاء الضوء على كل من (الوصف الظاهري)، و(الوصف الباطني) لبطل القصة وأهل بيته، والشِّعب الذي اتخذوه مسكنا لهم في البيداء. (٥)

٥_ ومنهم من رأى فيها صورة فنية من كرم الفقراء المعْوزين؛ مُترددًا بين الذهاب إلى كونها حصلتْ فعلا، وربما يتمنى ذلك الشاعرُ حصولها؛ ليمحو صورةَ البُخل المعروفة عنه، أمام نفسه، أولا، وأمام الناس، ثانيا.. واصفًا قصة الكرم هذه بالقصة، لا الحكاية؛ بسبب احتمال وجود عنصر الخيال فيها، قليلا، وبسبب تشعُّب أحداثها، وتداخلها. (٦)

٦_ ومنهم من رأى أنه من نسج خياله، قد أبدع فيها كل الإبداع، ولذلك كان الصراع فيها ينتهي نهاية تتفق مع تصميم العقل العربي. (٧)

٧_ ومنهم من درسها من خلال تطبيق عناصر القصة القصيرة، في أدبنا العربي القديم. (١)

١_ ويضاف إلى هذه الدراسات والبحوث بعضُ (الدراسات النقدية الموازية)، التي طبق أصحابُها نظرية (القصيدة البوليفونية) أو بعض معالمها على بعض عيون الشعر العربي القديم، وفي مقدمتها:

أ_ أحمد عبد الرحمن الذنيبات وأسماء محمد الزريقات: تعدد الأصوات في الشعر العربي القديم قصيدة عمر بن أبي ربيعة (أمن آل نُعمَ) أنموذجا، حولية كلية الآداب/ عين شمس، المجلد (٤٥)، عدد أبريل_ يونية ٢٠١٧ م.

ب_ بشار نديم أحمد الباجي: البوليفونية أو تعدد الأصوات في الموشحات الأندلسية، المنشور بمجلة كلية التربية الأساسية/ العراق، المجلد السادس عشر، عدد ٣، أغسطس ٢٠٢٠ م.

https://0610g7o99-1104-y-https-search-mandumah-com.mplbci.ekb.eg/Record/955826

ج_ أحمد عزي صغير، بعنوان: القصيدة البوليفونية وشعرية تعدد الأصوات قراءة في المدونة الشعرية الكاملة لـ (د. عبد العزيز المقالح)، ملتقى الادباء والمبدعين العرب/ المغرب، ١٤٣٣ هـ_ ٢٠١٢ م.

د_ وردية الجاصة: شعرية البوليفونية: قراءة في رواية إرهابيس لعز الدين ميهوبي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد لمين دبّاغين _ سطيف ٢، الجزائر، ٢٠١٥ م/ ٢٠١٦ م.

ه_ آسية متلف: البوليفونية وجماليات تعدد الأصوات السردية في رواية "أشباح المدينة المقتولة" لبشير مفتي، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة حسيبة بن بو علي الشلف، الجزائر، المجلد الخامس، العدد الثاني، ٢٠١٨ م.

وقد تلخصت استفادتي من هذه البحوث والدراسات الثلاث في الاستضاءة ببعض آليات التحليل الشعري، التي سلكها أصحابُها في تطبيق هذه النظرية.

٢_ ينظر الدراسات السابقة: الدراسة رقم (١).

٣_ الدراسة رقم (٣).

٤_ الدراسة رقم (٨).

٥_ الدراسة رقم (٤).

٦_ الدراسة رقم (٥).

٧_ الدراسة رقم (٦).

٨_ ومنهم من رآها قصة شعرية، تحتوي على صور ومشاهد حسية لأحداث سردية مفعمة بالحركة والحوار. (٢)

٩_ ومنهم من رأى فيها نسقًا للسرد المحكم الذي يعتمد المنطقية والوضوح، عن طريق الربط بين متواليات سردية. (٣)

١٠_ ورأى بعضهم أن بناء هذه الميمية جاء عبارة عن سرد واقعي متسلسل (٤) في الوقت الذي رأى فيه غيره أنها عبارة عن أربعة مشاهد متسلسلة. (٥)

١١_ ومنهم من درسها على أنها (مقطع مطوَّل ممسرح)، يمضي بنسق سردي يعتمد الوصف والحوار. (٦)

١٢_ جاءت دراسة أحدهم لهذه (الميمية) على أنها (قصة شعرية)، تعبر عن (الصراع العاطفي) في ذات الشاعر، وعمق نفسيته، وحياته (٧) وأن الشاعر لا يعني غير نفسه وأهله (٨).

١٣_ ومنهم من رأى أنها من نسج خيال الشاعر، أبدع فيها كل الإبداع، ولذا كان الصراع ينتهي فيها نهاية تتفق مع تصميم العقل العربي على مواجهة أزمة الطبيعة. (٩)

١٤_ وجاءت نتيجة دراسة أخرى تلخص كيف استمد الشاعر صور قصته جميعا من (ثقافته الذهنية)، التي تدل على مقدرته اللغوية، ووفرة ما يعرف من الألفاظ التي تستخدم في التصوير. (١٠)

١٥_ في الوقت الذي رأى فيه غيره أن القصة لا تعبر عن تجربة ذاتية للحطيئة. (١١)

١٦_ استخلص بعضهم أن هذه القصة لم تجرِ على أرض الواقع في سياق واحد، وفي تتابع نسقي، لم يتجزأ فيه الزمان والمكان، وإنما وقعت جزئياتُها متفرقة، وفي ازمان متباعدة. (١٢)

١٧_ نظر بعضهم إلى هذه القصة بوصفها حلما من أحلام اليقظة. (١٣)، وكأنه يربط نقده ببعض دراسات علم النفس، في الأحلام، ونحوها..

١_الدراسة رقم (١٧).
٢_الدراسة رقم (١٦).
٣_ الدراسة رقم (١١).
٤_ الدراسة رقم (٨).
٥_ الدراسة رقم (٢).
٦_الدراسة رقم (١٤).
٧_ الدراسة رقم (١٦).
٨_ الدراسة رقم (٢).
٩_ الدراسة رقم (٦).
١٠_الدراسة رقم (١).
١١_الدراسة رقم (١)
١٢_الدراسة رقم (٣).
١٣_ الدراسة رقم (١).

١٨ _ وقال غيره: لو كانت القصة خيالا شعريا فإنها ترمز إلى جذر عقائدي منقرض. (١)

١٩ _ فسر بعضُهم ما تراءى له من متناقضات ومُغالطات ومُبالغات، حتى المستحيلات، في هذه القصة من خلال تطبيق استراتيجية (المفارقة). (٢)

٢٠ _ درس بعضهم هذه القصة من خلال إيمانه بتأثر صاحبها بقصة الذبيح (إسماعيل) _عليه السلام_، كما وردت في القرآن الكريم (٣)، ومنهم من ذهب إلى أن الحطيئة قد استقى معلوماتها من المعلومات التي انتقلت إلى العرب، منذ الجاهلية، من اليهودية والنصرانية. (٤)

٢١ _ كما ذهب بعضهم إلى أن الحطيئة قد تأثر في بناء قصته بقصة السموأل بن عادياء اليهودي (٥)، رائيا أن ذبح الابن دليل على إحدى (شعائر الكرم الدينية) في ذلك العصر. (٦)

٢٢ _ وسلك بعضهم مسلك (الموازنة) بين معالم الفن القصصي، في هذه الميمية من جهة، وقافية عمرو بن الأهتم التميمي (ت ٥٧ ه) من خلال نظرية (السيميائية). (٧)

٢٣ _ ومنهم من قرأ هذه الميمية (قراءة أسلوبية)، مسلطا بعض الضوء على مشهدها الأخير، رائيا فيه (صورة مُنزاحة) عما ألفناه من صور الحُمر الوحشية في الشعر الجاهلي، فغالبا ما كان الشعراء الجاهليون يتركون الحمر الوحشية تنعم بالماء، ضمن نهاية سعيدة لا يشوبُها فزع الصائد، وقد يدخلون عنصر المفاجأة بحيث يضعون قرب الماء قانصا (٨)..

٢٤ _ خلتْ هذه البحوث والدراسات، فيما يتراءى للباحثة، من وجود معاييرَ أدبيةٍ، وموازينَ نقديةٍ احتكم إليها أصحابها في تحليلهم لهذه الميمية، عدا ثمانية بحوث ودراسات، هي التي نقف فيها عند معالم نقد تطبيقي، يستند على بعض نتائج علم النفس والتحليل النفسي، كما نرى في مطالعتنا للدراسة الأولى، من هذه الدراسات، أو يعتمد على مدى فهمه لأركان القصة الشعرية الكلاسيكية، كما ورد في الدراسة الثالثة، في الوقت الذي شارف أحدهم معالم (المفارقة) كما فعل صاحبا الدراسة السابعة والدراسة العاشرة، واتجه غيرهما إلى ملمح من التفسير الأسطوري، كما فعل الدكتور مصطفى الشورى، وسلك غيره مسلكا (سيميائيا) كما راق لصاحبة الدراسة الثالثة عشرة، واتجه غيرها إلى سبيل القراءة الأسلوبية، كما نلحظ في قراءتنا للدراسة الرابعة عشرة.

١_الدراسة رقم (٩).
٢_الدراستان رقما (٧)، و (١٠).
٣_الدراسات ذوات الأرقام: (١، ٢، ٣، ٨، ١٠، ١٧).
٤_ الدراسة رقم (١).
٥_الدراسة رقم (٩).
٦_ الدراسة رقم (٩).
٧_ الدراسة رقم (١٣).
٨_ الدراسة رقم (١٥).

ومهما يكن من شان هذه الدراسات السابقة، بعامة، والدراسات الثماني المشار إليهن _هنا_ ومدى إضافتها للحصيلة النقدية التطبيقية، في هذا المجال، ونحوه _فإن طبيعة هذه الدراسة الحالية تختلف عن مثيلاتها فيما أشرنا إليه؛ بمحاولة الاستضاءة النقدية بمعالم نظرية (القصيدة البوليفونية) Polyphonic Poem لميخائيل باختين، وهي ما لم يَقُم به ناقد، أو باحث، فيما طالعتُ من بحوث ودراسات؛ لنرى، بعد هذه المحاولة النقدية، مدى التقاطُع الفكري والنقدي بين حصائد تلك الدراسات، من جهة، وبين الحصاد المأمول من هذه الدراسة النقدية التطبيقية... إن شاء الله..

وسوف تستفيد الباحثة من دلالات هذه الرؤى النقدية في تحليلها لعناصر القصيدة البوليفونية في هذه (الميمية)، كلٍّ في مواضعها، عدا بعض الإشارات إلى معالم (التفاعل النصي) Intertextuality (١) بين عناصرها، وبين غيرها من النصوص، وهي التي سترجئها الباحثة إلى ختام هذه الدراسة إن شاء الله.

١ _ هو العلاقة أو العلاقات القائمة بين نص ما والنصوص التي يتضمنها، أو يعيد كتابتها، أو يستوعبها، أو يبسطها، او بعامة يحولها التي وفقا لها يصبح مفهوما"، فالتناصية: هو أن يتضمن نص أدبي أفكار ومعارف سابقة عليه، وتندمج الأفكار والنصوص السابقة مع النص الأصلي؛ لتشكل لنا نصا موحدا ومتكاملا. فالتناص "تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلا وظيفيا، فيغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص، التي أمحت الحدود بينها". وتعد جميع العلاقات التي تربط تعبيرًا بآخر، وبصورة أساسية، علاقات تناص، فالتناصية عبارة عن: " علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية eidetiquement، وهي في غالب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر" .. ينظر: ينظر: جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣ م، ص ١١٧، وخليل الموسى: التناص والأجناسية في النص الشعري، اتحاد الكتاب العرب، د. ط، دمشق ١٩٦٦ م، ص ٨١، وميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ص ١٢٢،و محمد خير بقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط١، ١٩٩٨م، ص ١٢٥.

(ب)القصيدة وتحقيقها:

١. وَطَاوِي ثَلاثٍ عَاصِبِ البَطْنِ مُرْمِلٍ بِتَيْهَاءَ لَمْ يَعْرِفْ بِهَا سَاكِنٌ رَسْمَا (١)
٢. أَخِي جَفْوَةٍ فِيْهِ مِنَ الإنْسِ وَحْشَةٌ يَرَى البُؤْسَ فِيْهَا مِنْ شَرَاسَتِهِ نُعْمَى (٢)
٣. وَأَفْرَدَ فِي شِعْبٍ عَجُوْزاً إزَاءَهَا ثَلاثَةُ أَشْبَاحٍ تَخَالُهُمُ بَهْمَا (٣)
٤. حُفَاةٌ عُرَاةٌ ما اغْتَذَوا خُبْزَ مَلَّةٍ وَلا عَرَفُوا لِلْبُرِّ مُذْ خُلِقُوا طَعْمَا (٤)
٥. رَأَى شَبَحاً وَسْطَ الظَّلامِ فَرَاعَهُ فَلَمَّا بَدَا ضَيْفاً تَسَوَّرَ وَاهْتَمَّا (٥)
٦. وَقَالَ ابْنُهُ لَمَّا رَآهُ بِحَيْرَةٍ أَيَا أَبَتِ اذْبَحْنِي وَيَسِّرْ لَهُ طُعْمَا
٧. وَلا تَعْتَذِر بِالعُدْمِ عَلَّ الذي طَرَا يَظُنُّ لَنَا مَالاً فَيُوْسِعُنَا ذَمّا (٦)
٨. فَرَوَّى قَلِيْلاً ثُمَّ أَجْحَمَ بُرْهَةً وَإنْ هُوَ لَمْ يَذْبَحْ فَتَاهُ فَقَدْ هَمّا (٧)
٩. وقال: هَيَا رَبَّاهُ ضَيْفٌ ولا قِرىً بِحَقِّكَ لا تَحْرِمْهُ تَاللَّيْلَةَ اللَّحْمَا (٨)
١٠. فَبَيْنَاهُمَا عَنَّتْ عَلَى البُعْدِ عَانَةٌ قَدِ انْتَظَمَتْ مِنْ خَلْفِ مِسْحَلِهَا نَظْمَا (٩)
١١. عِطَاشاً تُرِيْدُ المَاءَ فَانْسَابَ نَحْوَهَا عَلَى أَنَّهُ مِنْهَا إلى دَمِهَا أَظْمَا (١٠)

---

١ _ الطاوي: الجائع.
ثلاث: أي ثلاث ليال.
عاصب البطن: الذي يتعصب بالخِرق ويشدها على بطنه من الجوع.
انظر: المعجم العربي الأساسي (لاروس)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية_ تونس، ١٤٢٠ هـ/ ١٩٩٩ م، مادة (ع ص ب)، ص ٨٤٣.
المرمل: المحتاج.
التيهاء: الصحراء.
الرسم: ما بقي بالأرض من آثار الديار.
٢ _ الجفوة: غلظ الطبع. لاروس مادة (ج ف و)، ص ٢٥٤.
فيها: أي في التيهاء.
٣ _ البَهم جمع بَهمة: ولد الضأن والماعز (الذكر والأنثى)، لاروس، مادة (ب هـ م)، ص ١٨١.
٤ _ الملة: الرماد الحار، وخبز الملة: الذي يخبز في المُلة. لاروس، مادة (م ل ل)، ص ١١٥٢.
البُر: القمح الذي يصنع منه الخبز. لاروس مادة (ب ر ر)، ص ١٤٦.
٥ _ راعه: أخافه، معجم لاروس، مادة (ر و ع)، ص ٥٦١.
تسوَّر: فرح.
٦ _ العُدم: الفقر، لاروس مادة (ع د م)، ص ٨٢٧.
طرا: أصلها طرأ أي الذي نزل بنا.
يوسعنا: يكثر من ذمه لنا في قبائل العرب.
٧ _ روَّى: فكر، لاروس، مادة (ر و ى)، ص ٥٦٣.
أحجم: امتنع.
همَّ: كاد يذبحه.
٨ _ القرى: الطعام، لاروس، مادة (ق ر ى)، ص ٩٨٣.
٩ _ عنَّت: عرضت وبدت.
العانة: قطيع الأتان.
المسحل: الحمار الوحشي.
انتظامها من خلفه: انضمامها إليه، وقربها منه.
١٠ _ انساب نحوها: توجه بحذر.

١٢. فَأَمْهَلَهَا حَتَّى تَرَوَّتْ عِطَاشُهَـــا فَأَرْسَلَ فِيْهَـــا مِنْ كِنَانَتِهِ سَهْمـــا (١)
١٣. فَخَرَّتْ نَحُوْصٌ ذَاتُ جَحْشٍ سَمِيْنَةٌ قَدِ اكْتَنَزَتْ لَحْماً وَقَدْ طُبِّقَتْ شَحْمـــا (٢)
١٤. فَيَا بِشْرَهُ إِذْ جَرَّها نَحْـوَ قَوْمِـــهِ وَيَا بِشْرَهُم لَمَّـــا رَأَوا كَلْمَها يَدْمَـــى (٣)
١٥. فَبَاتُوا كِرَاماً قَدْ قَضَوا حَقَّ ضَيْفِهِمْ وَلَمْ يَغْرَمُوا غُرْماً وَقَدْ غَنِموا غُنْمـــا (٤)
١٦. وَبَاتَ أَبُوْهُمْ مِـنْ بَشَاشَتِهِ أَبَـــــًا لِضَيْفِهِمُ وَالأُمُّ مِنْ بِشْـرِها أُمّـــــا (٥)

التحقيق:

وردت أبيات الميمية في (ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السِّكيت (١٨٦_ ٢٤٦ ه)، بتحقيق الدكتور/ نعمان محمد أمين طه (٦)، معتمدا في إصداره على مخطوطة مكتبة (عاطف أفندي) بتركيا، رقم (٢٧٧٧)، جازما بأنها من صنع أبي يوسف يعقوب بن إسحاق المعروف بابن السِّكِّيت (٧)، ومشيرا، في الوقت نفسه، إلى أن هناك مخطوطات أخرى لديوان الحطيئة برواية السكري (أبي سعيد الحسن بن الحسين العتكي، ت ٢٧٥ ه) اطلع على بعضها المستشرق (جولد تسيهر) (١٨٥٠ _ ١٩٢١ م) في نشرته لديوان الحطيئة، سنة (١٣٠٩ ه/ ١٨٩١ م) في نهاية القصائد والمقطوعات التي أخلت بها مخطوطاتُ ديوان الحطيئة، كما أشار إلى أن فؤاد أفرام البستاني (١٩٠٤ _ ١٩٩٤ م) قد نشرها في العدد الذي خص به الشاعرَ/ الحطيئة، من أعداد مجموعته (الروائع) (٨)، باختلاف في الرواية، ذاهبا إلى أنه ربما يكون قد نقلها عن (الجزء الأول من ديوان الحطيئة) المطبوع في (القسطنطينية) عن (دار الخلافة) باستانبول، سنة

---

١ _ تروَّت: شربت حاجتها، لاروس، مادة (ر و ى)، ص ٥٦٣.
الكنانة: الجعبة التي توضع فيها السهام، لاروس: مادة (ك ن ن)، ص ١٠٥٧.
٢ _ خرَّت: سقطت، لاروس، مادة (خ ر ر)، ص ٣٨٩.
النَّحوص: الأتان الوحشية.
اكتنزت: امتلأت.
طبقت شحما: أي امتلأت.
٣ _ البشر: السعادة والفرح.
الكَلْم: الجرح، لاروس مادة (ك ل م)، ص ١٠٥٢
٤ _ قضوا حق جارهم: أي قاموا بواجبهم من القرى والإكرام.
الغُرم: الخسارة والضرر، لاروس، مادة (غ ر م)، ص ٨٩١.
والغُنم: الفوز بالحاجة.
٥ _ بات: أمضى الليل.
٦ _ نشرته مكتبة الخانجي، بالقاهرة، في (٤٢٢ صفحة، من القطع المتوسط، سنة (١٤٠٦ هـ/ ١٩٨٦ م)، وقد نشرت مكتبة الحلبي بالقاهرة هذه الإصدارة، سنة (١٣٧٨ هـ/ ١٩٥٨ م)، ثم نشرته مكتبة الخانجي، بالقاهرة، القاهرة. وتقع القصيدة في الصفحات (٣٣٦_٣٣٨)، وكانت إصدارته الأولى قد ظهر سنة (١٣٧٨ هـ/ ١٩٨٥ م).
وينظر: فؤاد أفرام البستاني: الحطيئة، (الروائع)، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٣٨٣ هـ/ ١٩٦٣ م، ص ٥٣٣.
٧ _ ديوان الحطيئة، م. الخانجي، مقدمة المحقق، ص ٤ _ ص ٩.
٨ _ فؤاد أفرام البستاني: الحطيئة (الروائع)، منشورات الآداب الشرقية، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط ٢، ١٣٧٠ هـ/ ١٩٥٠ م.

(١٣٠٨ هـ/ ١٨٩٠ م)، وأعيد طبعها في (ليبسك)، سنة (١٣١١ هـ/ ١٨٩٣ م)، ناصا على أنهما عن إصدارة إفرام البستاني، مقررا أنه لم يطلع عليها (١)، والأمر نفسه بالنسبة للباحثة.

ويبلغ عدد أبيات هذه الميمية، في نشرة د. نعمان طه (١٦) بيتا، منها بيتان، هما البيتان رقما: (٤، و٧)، أثبتهما في الحواشي(٢)..

وقد وضع د. نعمان طه هذه الأبيات ضمن (مقطعات للحطيئة من كتب الأدب واللغة وغيرها (٣)، تحت رقم (٢٧)، وقام بتخريجها عن كل من مخطوطة (مكتبة الفاتح) بتركيا، الورقتين (٣٢_٣٣)، وطبعة الحلبي، ودار صادر، والخزانة، والأغاني، وحماسة البحتري، والحماسة البصرية، ومجموعة المعاني، والموازنة للآمدي..

كما وردت الأبيات في (ديوان الحطيئة) بشرح أبي الحسن السكري، الذي اعتنى بتصحيحه/ أحمد بن الأمين الشنقيطي (١٢٨٩_ ١٣٣١ هـ/ ١٨٢٢_ ١٩١٢ م) (٤) تحت عنوان (تذييل وتكميل لديوان الحطيئة: قصيدة من مشهور شعره)، بهذا التسلسل: (١_ ٥، ٨، ٦_ ٧، ٩_ ١٤، ١٦، ١٥)، مُضمنًا إياه شرح السكري وحواشي (جولدتسيهر) (٥)، ووردت في (ديوان الحطيئة)، بتحقيق/ عيسى ميخائيل سابا، الذي نشرته دار صادر/ بيروت، سنة (١٣٧٨ هـ/ ١٩٨٥ م) (٦)

وجاءت الأبيات فيه (١٤) بيتا، مرتبة كما يلي (١_ ٥، ٩، ٦_ ٨، ١٠_ ١٢، ١٥_ ١٦)، ووردت الأبيات (١_ ٣، و ٥_ ٨، و ١٠_ ١٦) في ديوانه، باعتناء/ حمدو طماس. (٧)

وقد شكك فؤاد أفرام البستاني، عند إيراده أبيات هذه القصيدة، في صحة نسبتها للحطيئة، بقوله: وهناك قصيدةٌ قصصيةٌ من أروع ما عُرف في نوعها، لم ترد في شرح السكري، ولكن (جولدتسيهر) أضافها في الديوان، عن بعض النسخ، وفعل فعله الشنقيطي؛ فأخذناها عنهما، ولكن هذا لا يجزم بكونها للحطيئة، أو غيره". (٨) وقوله في موضع آخر (٩) فإذا ثبتت _ ويصعب إقرارُ إثباتها _ عرفنا ناحية جديدة من شخصية الحطيئة، تفوق سائر نواحيها المعروفة، وتدعو الأدباء إلى أن يهتموا بها مزيد الاهتمام.

١_ديوان الحطيئة، م. الخانجي، ص ٣٣٦.
٢_ نفسه: حواشي صفحة (٣٣٧).
٣_ نفسه: ص ٣١٧_ ص ٣٣٨.
٤_ مطبعة التقدم بمصر، سنة ١٣٢٣ هـ/ ١٩٠٥ م، ص ١١٥_ ١١٧.
٥_ جولد تسيهر: الحطيئة، دائرة المعارف الإسلامية، ترجمة عبد الحميد يونس، دار الشعب/ القاهرة، ١٥/ ١٤٦.
٦_ ديوان الحطيئة، دار صادر، بيروت، ١٣٧٨ هـ/ ١٩٥٨ م، ص ١٥٩_ ص ١٦١.
٧_ دار المعرفة، بيروت، ط ٢، ١٤٢٦ هـ/ ٢٠٠٥ م، ص ١٣٣_ ص ١٣٤.
٨_ الحطيئة، الروائع، ص ٣٣٦.
٩_نفسه: ص ٣٣٩.

وقد أشار الدكتور صالح معيض الغامدي إلى أن الدكتور محمد الهذلق قد اقترح عليه أن تكون هذه القصيدةُ من القصائد التي نُظِمَتْ في العصر العباسي؛ مُعلِّلا ذلك بظاهرة الجناس اللافتة للانتباه في هذه القصيدة. (١)

وقد عارض الدكتور/ صالح الغامدي _وبحق_ ما ذهب إليه كل من البستاني والهذلق، في هذا الشأن، بقوله: "وفي اعتقادنا أن عدم ورود هذه القصيدة في الديوان ليس دليلا كافيا، في حد ذاته، على أن هذه القصيدة ليست للحطيئة، فمعلوم أن كثيرا من دواوين الشعراء لا تحوي بالضرورة، كل الأشعار التي نظمها أصحابها... أما هذه القصيدة فلا أعلم أنها نُسبت إلى شاعرٍ آخر غير الحطيئة، ولعل في هذه الحقيقة ما يقلل شكوكنا في صحة نسبها إليه"، ثم نراه _د. الغامدي_ يضيف إلى ذلك الأدلة النصية، قائلا: فقد وجدنا أن المعجم اللغوي لهذه القصيدة لا يختلف كثيرا عن معجم الأشعار الأخرى التي وردت في ديوان الحطيئة (٢)

أما ما ذهب إليه د. محمد الهذلق بشأن ظاهرة (الجناس) في هذه الميمية، فقد ذكر د. الغامدي أنها "ليست ظاهرة خاصة بها، بل هي ظاهرة حاضرة في كثير من قصائد ديوان الحطيئة، ويكفي أن يلقي القارئُ نظرة سريعة على القصائد الثماني الأولى من الديوان؛ ليصل إلى الملحوظة التي توصَّلنا إليها، ولا غرابة في ذلك؛ فالحطيئة _كما نعلم_ من شعراء مدرسة الصنعة، أما على مستوى الصورة التي وردتْ في هذه القصيدة، فقد وردتْ في قصائد أخرى من قصائد الديوان، مثل صور الرمال، وصور الفقر، وصور الأطفال، وصور أسراب بقر الوحش، أو حُمُره، وهي ترد الماء ليلا. (٣)

وفي الوقت نفسه يطالعنا د. الغامدي باقتراح ألا يطرح السؤال بالصيغة التالية: هل تُنسَبُ هذه القصيدةُ للحطيئة؟ أو لا؟ لأننا لن نتمكن من الإجابة القطعية عنه، وإنما يُطرح بصيغة أخرى هي: لماذا تُنسب هذه القصيدةُ للحطيئة، بخاصة، وليس لغيره من الشعراء، مُردفًا الجواب على هذين السؤالين، بقوله: إن معنى هذه القصيدة الحقيقي، يتفق تماما مع ما عُرف عن قيم الحطيئة، ومعتقداته، ومبادئه، وخاصة تلك التي تتعلق بالكرم والضيافة، كما وردتْ في أخباره وأشعاره على حدٍ سواء. (٤)

وتتفق الباحثة مع الدكتور صالح الغامدي، فيما استنبطه من مُحصِّلة قراءاته لهذه القصيدة، وغيرها من قصائد ديوان الشاعر، مضيفة إليه بما تراه من حاجتنا إلى الاستعانة بحصائد

١ _ الدراسات السابقة، في صدارة هذا البحث، الدراسة رقم (٧)، ص ١٠١، الحاشية رقم (١).
٢ _ الدراسات السابقة، في صدر هذا البحث، الدراسة رقم (٧)، ص ١٠١، الحاشية رقم (١).
٣ _ الدراسة السابعة، نفسه.
٤ _ الدراسة رقم (٧)، ص ١٠٢.

دراسات النقاد والباحثين في (المعجم الشعري)، ونحوه من (الخصائص الأسلوبية) لهذا الشاعر، ونحوه..

وإضافة إلى ذلك ترى الباحثةُ حاجتنا إلى الاستفادة من حصائد المنهج الذي يعرف بـ (القياس الإحصائي)، بوصفه منهجا في دَرْسِ مجموعة من القضايا النقدية المهمة، التي تأتي في مقدمتها: قضيةُ ترجيح نسبة النصوص مجهولة المؤلف، أو المشكوك في نسبتها إلى مؤلفين بأعيانهم (١)

ولعلنا بالوقوف على ثمرات هذه الدراسات في (المعجم الشعري) و(الأسلوبية) و (القياس الإحصائي) نصل إلى كلمة سواء في هذا الشأن..

ومهما يكن من أمر في مدى قبولنا صحة نسبة هذه القصيدة للحطيئة، أو غيره من الشعراء، فإن دراستنا تنصب على دراستها دراسةً تحليليةً من خلال نظرية (القصيدة البوليفونية)، بما تحاول إضافته من فهم، وتذوق هذه القصيدة، وهو الأمر الذي نستهله بعرض معالم هذه النظرية، ونخصص له المبحث التالي..

(ج) البوليفونية وعناصرها:

تتناول الباحثة في هذا المهاد التنظيري مفهوم (البوليفونية) بين التعريف اللغوي والتعريف الاصطلاحي في النقد المعاصر.

يقصد بالبوليفونية (Poliphonie) لغة- تعدد الأصوات، وهي مكونة من مقطعين(Poly) ، ومعناها: تعدد و (Phone) وتعنى: صوتا، فيصبح معنى المصطلح: تعدد الأصوات، وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى، إذ ارتبطت بدايته بهذا الفن، ثم تم نقلُ هذا المصطلح إلى حقل الأدب والنقد، وتحديدا حقل الرواية.

وقد ذكر سعيد علوش في معجمه مصطلح (تعدد الأصوات) بأنه:

١_ مصطلح يميز به (باختين) الرواية (الدوستويفسكية)، نسبة إلى دوستويفسكي. (٢)

١_ د. صفوت الخطيب: الاتجاه الإحصائي في دراسة الأسلوب، التاريخ_ الأسس_ التطبيق، دار حراء، المنيا، ١٤٢٢ هـ/ ٢٠٠١ م، ص ٨٨.

ود. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٢ هـ/ ١٩٩٢ م، ص ٦٣، وللمؤلف نفسه: في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤١٣ هـ/ ١٩٩٣ م، ص ١٧٨ وما بعدها..

ود. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، م. لبنان ناشرون، بيروت، ١٤١٤ هـ/ ١٩٩٤ م، ص ١٠٥.

و د. عبد العاطي كيوان: الأسلوبية في الخطاب العربي، م. النهضة المصرية، القاهرة، ١٤٢٠ هـ/ ٢٠٠٠ م، ص ١١٥..

٢_ دوستويفسكي، فيدرو.م. Dostoieovski, fidro M. (١٨٢١_ ١٨٨١ م)

روائي روسي، ولد في مدينة موسكو عام ١٨٢١، كان أبوه طبيبا، توفيت والدته وهو صغير السن، دخل كلية الهندسة في جامعة بطرسبرج، نشر روايته الأولى (الفقراء) عام ١٨٤٤ فلاقت نجاحا باهرا، نشر عام ١٨٤٦ رواية ثانية بعنوان (سوزي Sosie)، كما أصدر مجلة (العصر) مع أخيه ميخائيل، بعد تأدية خدمة الجيش انصرف كليا للكتابة، لكنه ما لبث أن قُبِضَ عليه وحكم بالإعدام رميا بالرصاص بتهمة الاشتراك في الثورة. وعندما وقف مع زملائه الثوار بانتظار الإعدام صدر أمر في اللحظة الأخيرة بإبدال حكم الموت بالنفي إلى سيبيريا، هناك تزوج زواجا لم يكن موفقا، فأفرج عنه بعد مضي خمس سنوات، وأطلق سراحه بعد مرور عشر سنين. فنشر الزوج الخالد عام ١٨٧٠. الأبله ١٨٦٨. مقالة حول بوشكين ١٨٨٠، الأخوة كرامازوف ١٨٨٠، توفي في سانت بطرسبرج في ٢٨ كانون الثاني عام ١٨٨١.

انظر: د. موريس حنا شربل: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، جروس برس، طرابلس_ المغرب، كانون الأول/ ١٩٩٦ م، ص ١٩٧: ص ١٩٨

٢_ كما نجد (تعدد الأصوات) عند (ر.بارث) مميزا للنص السردي.

٣_ ولا يتوفر (النص المتعدد_ الأصوات) على أيدولوجية خاصة به، لأنه يتوفر على فاعل (أيديولوجي)، إنه جهاز يعرض عبر أيديولوجيات خاصة به، لأنه يستهلك داخل هذه التعارضات.. (١)

ومن ثم يمكن تعريف (الرواية البوليفونية) بأنها: "تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرُّؤى الأيديولوجية .. وترتكز كذلك على كثرة الشخصيات والرواة والسُّرّاد والمتلقين، وتستند إلى تنوع الصيغ والأساليب، واستعمال فضاء العتبة، وتوظيف الكرونوطوب/ الزمكانية (وحدة الزمان والمكان) *، وتشغيل الفضاءات الشعبية الكرنفالية". **(٢)

ويعد ميخائيل باختين Bakhtin من أوائل النقاد الذين تكلموا عن هذا المصطلح الذي جرى نقله من الموسيقى، ليتم تطبيقه على الرواية، والرواية البوليفونية Polyphonic novel هي تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصياتُ المتحاورةُ، وتتعدد فيها وجهات النظر.

وقد توسع مجال استخدام المصطلح؛ ليتم تطبيقه على النص الشعري بوصفه خطابا أدبيا يحوي طابعا سرديا. (٣)

ويعد باختين "أول من حاول الاستفادة من الفلسفة المادية الجدلية، دون الإغراق في حرفيتها ودوغمائيتها، والاستفادة من النزعة الشكلانية من غير التزام وخضوع لصرامتها، وعلى الرغم

١_ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني/ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥ م، ص ١٣٦.

٢_ جميل حمداوي: الشكلانية الروسية في الأدب والنقد والفن_ أسسها وتطبيقاتها، الناشر أفريقيا الشرق، يناير ٢٠١٦ م، ص ٩٩_ ١٠٠.

* "الكرونوطوب": يطلق على العلاقة القائمة المستمرة بين عنصري الزمان والمكان، أو هو العلاقة المتبادلة بين الزمان والمكان المستوعب في الأدب استيعابا فنيا. يقول باختين: " (كرونوتوب) مما يعني حرفيا الزمان المكان.. ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مُدرَك ومشخص". ينظر: ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة/ يوسف الحلاق، وزارة الثقافة/ دمشق، ١٩٩٠ م، ص ٥: ص ٦.

فضاء العتبة (Seuil)، في الرواية البوليفونية "هو فضاء الصدمات والأزمات والمشاكل العضوية والنفسية. بمعنى أن الأماكن التي يعيش فيها البطل، أو التي ينتقل عبرها، هي أماكن موحشة وعدوانية، تثير الاشمئزاز والقلق والغثيان والموت. وبتعبير آخر، ففضاء العتبة هو فضاء الكوارث التي تعصف بالإنسان المقهور داخل مجتمع محبط". ينظر: د. جميل حمداوي: الشكلانية الروسية في الأدب والنقد والفن، ص ١٢٩.

** وكلمة كرنفال في أصولها تعني موسم الاحتفال الذي يسبق فترة الصوم الكبير عند النصارى، أو أي لحظة احتفالية أو ابتهاج عام أو تظاهرة جماعية مفرطة الفوضى، وكرنفال القرون الوسطى كان تجسيدا للثقافة الجماهيرية التي تتسم بالانحلال الجماعي والانفلات الطبقي والتحرر المطلق من القيود الاجتماعية والدينية كافة، إضافة إلى السكر المطلق، والعربدة والفحش الداعر، والعنف القاتل. (ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء، وبيروت، ص ٢١٤_ ٢١٥).

ويرى باختين أنَّ الكرنفال بمعناه الأصلي كمجموعة احتفالات شعبية وطقوس مهرجانية، متجذر في أعماق النفس البشرية، وذلك على مختلف المستويات الفردية والاجتماعية، ورغم تنوع الكرنفالات وتعقيدها عبر التاريخ، إلا أنَّها نجحت في إنشاء لغة متكاملة من أشكال رمزية وحسية بشكل ملموس وواضح. مصطلح استخدمه الناقد الروسي ميخائيل باختين ليشير به إلى النصوص الأدبية التي لا يتميز فيها صوت على آخر، ولا يسود صوت بمفرده، بل تتعدد أصواتها وتحتشد دون تفرقة أو تمييز، فيما يعرف بتعددية الأصوات، واستمد هذا الوصف من التشبيه بالاحتفالات الكرنفالية التي يتساوى في أدائها المحتفلون جميعا. ينظر: د. عبدالوهاب شعلان: ميخائيل باختين_ الكرنفال والحوارية، مجلة التواصل الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار (عنابة)، الجزائر، العدد الثاني، جوان، ٢٠٠٨ م، ص ٧: ص ٢٦. وينظر: د. وداد بن عافية، أ. إيمان مليكي: الكرنفال في رواية الحمار الذهبي وفق معطيات "ميخائيل باختين"، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية/ جامعة باتنة (١)_ الجزائر، العدد ٣٣، ديسمبر ٢٠١٥ م، ص ٥٩: ص ٧٨.

٣_ انظر: بشار نديم أحمد الباججي: البوليفونية أو تعدد الأصوات في الموشحات الأندلسية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية/ الموصل، المجلد ١٦، عدد ٣، ٣١ أغسطس ٢٠٢٠ م، ص ٣٠٦: ص ٣٣٢.

من أنه بلور آراءه النقدية منذ العشرينات، لتظهر بعد ذلك في كتابيه (الماركسية وفلسفة اللغة) ١٩٢٩، و (شعرية دوستويفسكي) ١٩٢٩، لكن النقاد الغربيين لم يتعاملوا معها إلا في نهاية الستينات ١٩٦٧، وحاولوا تبنيه منظرًا للرواية الخيالية من الموقف الأيديولوجي ". (١)، وذلك في جمعه بين بينيتين هما: البنية النصية والبنية الاجتماعية، بطريقة أكثر سلاسة، وأكثر ميلا للتطبيق الفعلي على النصوص.

ويتميز منهج (باختين) في ربطه بين الرواية والواقع الاجتماعي الذي ينتجها، لا على سبيل البحث عن مواطن تأثير الواقع الاجتماعي عليها، أو مدى تعبيرها عنه، وإنما على سبيل ظهور هذا الواقع على سطح بنيتها، بأشكال فنية جمالية.

ومن الشروط الواجب توفرها في القصيدة البوليفونية أن تكون ممتدة على مساحة نصية مناسبة، وعليه فإن تعدد الأصوات وتداخلها يتجلى في القصيدة السردية (٢) المعتمدة على الانزياحات والخروج عن معاييرها، حيث تتوسع الشخصية الواقعية والمعهودة داخل القصيدة البوليفونية.

---

١ _ عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب/ دمشق، سلسلة الدراسات (٢)، ٢٠٠٨ م، ص ٢٦٩: ص ٢٧٠.

* المادية الجدلية هي "التعليل العلمي الفلسفي للعالم المتغير.". انظر: دافيد جست: الفلسفة المادية الجدلية، ترجمة/ محمد إسماعيل محمد، دار القرن العشرين للنشر/ القاهرة، ١٩٤٦ م، المقدمة، ص ٣.

* مادية الديالكتيكية هي فلسفة العلم والتاريخ والطبيعة التي تطورت في ، واستندت إلى كتابات كارل ماركس (ت١٨٨٣ م) وفريدريك إنجلز (ت ١٨٩٥).. المادية الجدلية تنفي أن تكون المادة قد خلقت من العدم وتنفي أنه يمكن أن يتم نفي المادة.. انظر:

Z. A. Jordan, The Evolution of Dialectical Materialism (London: Macmillan, 1967).

Paul Thomas, Marxism and Scientific Socialism: From Engels to Althusser (London: Routledge, 2008).

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%A7%D8%AF%D9%8A%D8%A9_%D8%AC%D8%AF%D9%84%D9%8A%D8%A9

* النزعة الشكلية: الشكلية أو المنهج الشكلي أو كما سُمي في بعض المصادر الأدبية بـ "المنهج اللغوي" وهو المنهج الذي يعتمد على اللغة التي هي المادة الأولية للأدب، وليس بإمكان الشخص أن يعبر عن الفكرة أو الإحساس إلا باستخدام اللغة، ويتطلب النقد اللغوي معرفة صحيحة بتاريخ دلالات الألفاظ وتطورها وخاصة ما يخص الصفات والألفاظ العاطفية والمعنوية حيث أنها دائمة التحول والتغيير على عكس أسماء الماديات الثابتة.. ينظر: محمد مندور: في الادب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٨ م، ص ٢٠.

٢ _ إنَّ الشعر والسرد جنسان أدبيان ، يتفرد كل واحد منهما بسماته وتقنياته التعبيرية، بيد أنهما يتقابلان ويتداخلان في جملة من الخصائص ، فإذا كان الشعر يعتمد على الايقاع المنغم والاسلوب المكثف الذي لا يخلو من رؤية معبّرة تعبيراً إيحائياً مركزاً فإنَّه يتسلل إلى النصوص السردية ليوظف خصائصها وتقنياتها بنسبة كبيرة ، فيغدو النص الشعري عبارة عن قصة تروي أحداثاً درامية تقوم بها شخصيات فاعلة في مشهد زماني ومكاني محدد، ويعرف المديني القصيدة السردية بقوله: هي أحد طرائق تفسخ الأنواع القديمة لذوبها أو انبثاقها في شكل مختلف، وهو مصطلح هجين مولد وكل جديد في الاخير مولد. ينظر: وهج الاسئلة، حوارات مع احمد المديني اجراها هشام عودة دار أزمنة، عمان، ٢٠١٠ م، ص ٣٢، وينظر: أ.د. ضياء غني العبودي، و م. م/ تغريد خليل حامي: القصيدة السردية في المجموعة الشعرية (الليل وأحداق الموتى) للشاعر رشيد مجيد، المركز الجامعي علي كافي تندوف، مجلة العلوم الإنسانية الجزائر، مجلد ٤، عدد ٣، جوان ٢٠٢٠ م، ص ٤٧ _ ص ٦٢.

مفهوم البوليفونية:

يعد (ميخائيل باختين) من أهم نقاد الرواية البوليفونية، وخصها بالعديد من الدراسات من خلال عدة مؤلفات (١) الذي يعرفها بقوله: "إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقات حوارية؛ أي أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين .. إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري، وكل علاقات الحياة الإنسانية وظواهرها، وتتخلل تقريبا كل ما له فكرة ومعنى." (٢)

ويرى (باختين) أن (دوستويفسكي) هو الذي شكَّل ما يسمى بالرواية البوليفونية، قائلا: "إن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات (Polyphone) الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة _كل ذلك يعد بحق_ الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكي". (٣) ولا يكتفي (باختين) بهذا وإنما يعلن صراحة ريادة (دوستويفسكي) للرواية البوليفونية في قوله: "دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات، لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية ". (٤)

ويمكن القول إذًا إن (دوستويفسكي) هو مبدع الرواية المتعددة الأصوات حسب ما يؤكده (باختين) في أكثر من موضع، فهو الذي "أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية، وبه تحولت الرواية الأوربية من (المونولوجية) إلى (البوليفونية)، وقد أرجع (باختين) هذا إلى موهبة دوستويفسكي الفذة _على حد تعبيره_ والتي "مكنته من سماع حوار عصره، أو بكلمة أدق مكنته من سماع عصره بوصفه حوارا عظيما، كما مكنته هذه الموهبة من أن يضمن هذا العصر ليس فقط أصواتا محددة، وإنما ما يضمنه بالدرجة الأولى وبالضبط علاقات حوارية تقوم بين الأصوات". (٥)

١- من أهم هذه المؤلفات: شعرية دوستويفسكي، ترجمة/ د. جميل ناصف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار توبقال/ المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ م، وكتاب الخطاب الروائي: ترجمة/ محمد برادة، دار الفكر/ القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧ م، جمالية الإبداع اللفظي: ترجمة وتقديم شكير نصر الله، دال للنشر والتوزيع/ سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠١١ م، الفرويدية: ترجمة شكير نصر الله، رؤية للنشر والتوزيع/ القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٥ م، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة/ دمشق، ١٩٩٠ م.

٢ _ ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص ٥٩.

٣ _ نفسه: ص ١٠.

٤ _ السابق: ص ١١.

٥ _ السابق: ص ١٢٨.

وهو ما أكده تودوروف (Todorov) أيضا في قوله: "وكل العمل النظري والتطبيقي الذي كرَّس باختين نفسه له.. يبدو مجرد تطبيق على آثار دوستويفسكي، وتأويل لها: إن دوستويفسكي لا باختين هو الذي ابتدع التناصية أو الحوارية..". (١)

ويرد (باختين) نشأة الرواية إلى ثلاثة جذور رئيسة: (رواية ملحمية)، (ورواية بيانية خطابية)، (ورواية كرنفالية)، وأرجع (الرواية البوليفونية) إلى الجذر الثالث وهي (الرواية الكرنفالية)، إذ يربط باختين بين البوليفونية والكرنفال، ففي الكرنفال** تختلط الأصوات، ويسود التعدد على التوحد، ويلغى التمايز بين الطبقات ويتساوى جميع الناس، ويشيع مبدأ، عدم الكلفة وتغيب هيمنة السلطة، وفيه يختلط الجد بالهزل.

ويؤكد (باختين) أن الرواية هي هجين، ولكنه في الوقت ذاته "هجين قصدي وواعٍ، منظم أدبيا.. إن موضوع التهجين الروائي القصدي، هو تشخيص أدبي للغة".(٢)

فهناك مستويان يؤكدان الطبيعة الثقافية للخطاب النقدي والخطاب الإبداعي، وهما: "المستوى المحايث الذي ينهض على السعي الحثيث إلى تحليل مختلف المكونات المشكِّلة للمقروء، سعيًا إلى تفكيك العناصر التي تحقق هوية المقروء.. وأما المستوى الثاني الذي يتقاطع فيه المقروء مع الخطابات أو النصوص الأخرى". (٣)

وقد ذكر جميل حمداوي أن (الرواية البوليفونية) تمتاز بمجموعة من الشروط، وهي:

١ - "عندما توجد عدةُ منظوراتٍ مستقلةٍ داخل العمل.

٢ - يجب أن ينتمي المنظورُ، مباشرة، إلى شخصيةٍ ما من الشخصيات المشتركة في الحدث. أي: ألاّ يكون موقفا أيديولوجيا (٤) مجردا من خارج كيان الشخصيات النفسي.

٣ - أن يتضح التعدُّدُ المبرّزُ على المستوى الأيديولوجي فقط، ويبرز ذلك في الطريقة التي تقيم بها الشخصية العالم المحيط بها. " (٥)

هذا ويمكن حصر أهم مقومات (الخطاب البوليفوني) فيما يأتي:

_ الرواية المنولوجية: هي الرواية التي تتكئ على تصور إيديولوجي أحادي، وتشكيل سردي مبني على أحادية السارد المطلق العارف بكل شيء، وهيمنة السرد على الخطاب المعروض، وعدم تنويع اللغة، والاكتفاء بسجل لغوي واحد يتسم بالرتابة والتكرار والمعاودة والفرادة الأسلوبية. ينظر: شعرية دوستويفسكي: ص ٢٦.

١ _ ميخائيل باختين: المبدأ الحواري: ص ١٩٧: ص ١٩٨.

٢ _ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص ١٢٥.

٣ _ سامي سليمان: الشعر والسرد _ تأصيل نظري ومداخل تأويلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٢ م، ص ٥٤: ص ٥٥.

٤ _الأيديولوجية: هي فلسفة عامة لطبقة من الطبقات تدين بها فترة من فترات التاريخ، وتُحرّك سلوك أفرادها، وهي _أيضا_ مذهب شامل لنسبية تاريخية وثقافية.. ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٧٥ م، ١/ ٣٧٩. ١/ ٣٧٩، والكلمات المفاتيح: ١٩٦_ ٢٠٠.

٥ _ النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن: ص ١٠٣، عن

- B.Uspenski: Poetics of composition, traduction.CL.Kahn, Poetique 1972, P.10.

أولا: تعدد الشخصيات:

لا تكمن قيمة الشخصية في تضخيمها والتفصيل في وصفها، وإبراز هيمنتها على باقي عناصر السرد، إنما في إعطائها كينونةً مستقلةً، وتحريرها تماما من سلطة المؤلف، وفي هذا يقول (باختين): " إن خصوصية (دوستويفسكي) لا تكمن في كونه أعلن (مونولوجيا) عن قيمة الشخصية... بل في كونه استطاع أن يراها فنيًا وموضوعيًا وأن يعرضها أيضا بوصفها شخصيةً أخرى شخصيةً غيريةً (تخص الغير)، دون أن يُسبغ عليها جوًا من الغنائية، ودون أن يمزج صوته معها". (١)

غير أن جوهر التعدد الذي يحدث في (النص البوليفوني) لا يكمن في الشخصيات المتنوعة، وإنما يقع على المستوى الذهني لها أي وعيها (٢)، فالشخصية في (الرواية البوليفونية) مستقلة عن المؤلف، لكنها شديدة الالتحام بشيئين: وعيها الذاتي والأيديولوجيا التي تحملها "إننا نرى أمامنا لا الشخص الذي هو عليه، وإنما الكيفية التي يعي بها ذاته". (٣)

ومن هنا يمكن القول إن الشخصية في الرواية البوليفونية، تتميز بكونها شخصيةً مستقلةً عن المؤلف، ولا تعبر عن توجهه، كما تمتاز بكونها مفتوحةً غير مُنجزة ونهائية، تتطور، وتبني ذاتها على طوال النص، إضافة إلى امتلاكها وعيا ذاتيا حرا، وأيديولوجيا محددة.

ثانيا: تعدد أنماط الوعي:

يرى (باختين) أن التعريف الموضوعي الوحيد الممكن للوعي تعريف ذو طبيعة اجتماعية، تكمن قيمتُه في تعدده، مشترطا وجود تنوع في أنماط الوعي، ثم قيام علاقات حوارية بينها، فوجود أنماط وعي متعددة في الرواية دون نشوء علاقات حوارية بينها لا يؤدي إلى نشوء (البوليفونية)، ويقصد (باختين) بالحوارية في هذا الموضع، التأثيرَ المتبادلَ بين أنماط الوعي المتعددة. (٤)

من ثم يمكننا أن نستنتج بعض خصائص الوعي عند الشخصية: من خصائص الوعي عند الشخصية البوليفونية كونه متعددا ومختلفا من شخصية إلى أخرى، مع قيام علاقات حوارية فيما بين أنماط الوعي المتباينة، كما يتميز الوعيُ عند (الشخصية البوليفونية) بانفصاله عن وعي المؤلف، ويساويه معه في القيمة.

---

١ _ ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص ١٩.

٢ _ الوعي: هو حالة عقلية يكون فيها العقل بحالة إدراك، وعلى تواصل مباشر مع محيطه الخارجي، عن طريق منافذ الوعي التي تتمثل عادة بحواس الإنسان الخمس، ويعرّف قاموس كامبريدج الوعي بأنه "حالة فهم وإدراك شيء ما". و يعرّف قاموس أكسفورد الحي الوعي بأنه "حالة دراية المرء بمحيطه والاستجابة له" و "وعي الشخص أو إدراكه الحسي لشيء ما" و "حقيقة دراية العقل بنفسه وبالعالم". ينظر أيضًا: التحليل النفسي والادب، ١٢٦، ومعجم الأفكار والأعلام، ٥٥٤.

٣ _ ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص ٦٩.

٤ _ ينظر: ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة/ محمد البكري، ويمنى العيد، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ م، ص ٢٢.

أما من يصنع وعي الشخصيات، ويمنحها حظوظًا متساويةً في طرح آرائها فهو وعي المؤلف، لكنه صوتٌ لا يهمين على باقي الأصوات، ولكن يسير معها جانبا إلى جنب، "فالمؤلف يقص كل بنية روايته لا حول البطل، وإنما مع البطل". [١] ومن هنا يصعب على القارئ تبيُّنُ وجهة النظر التي يتبناها المؤلفُ.

إن مؤلف الرواية المتعددة الأصوات عند (باختين) "مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه، وعن وعيه، وإنما في أن يتوسع إلى أقصى حد، وأن يعمق إلى أقصى حدٍ أيضًا في إعادة تركيب هذا الوعي ... وذلك من أجل أن يصبح قادرًا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق". [٢]

ثالثا: التعدد الأيديولوجي:

إن الذي يسكن الوعي – الذي أكد (باختين) تعدده وحواريته-هو الفكرة أو الأيديولوجيا، فلكل شخصية وجهة نظر خاصة بها وتعبر عن أيديولوجيا معينة في مقابل أيديولوجيات تحملها شخصيات أخرى.

ويحدد باختين العلاقة بين الأيديولوجيا والبنية الاجتماعية والاقتصادية، "كما يجب الانتباه إلى أن كل حقل أيديولوجي، هو مجموعة فريدة، وغير قابلة للانقسام، حيث تعمل كل عناصرها على تغيير البنية التحتية نفسها، وفي هذه لا تبقى الأيدولوجيا مجرد نتيجة، ولكنها تصبح مندمجة في كل منفعل وفاعل مع البنية التحتية". [٣]

فمن خصائص الأيديولوجيا في (الرواية البوليفونية)، أن الأيديولوجيا هي شكل فني يظهر على مستوى الخطاب، مع ضرورة تعدد الأيديولوجيات في النص (البوليفوني) وتباينها، ووقوع صراع وتفاعل وتأثير متبادل بين هذه الأيديولوجيات المختلفة، "فبوليفونية (باختين) تتلخص في وجود منظورات أيديولوجية سردية متنوعة، تتحاور فيما بينها، إذ ينسحب الروائي تاركا حلبة الصراع للشخصيات؛ لتعبِّر بكل حرية وطلاقة عن وعيها الأيديولوجي الذاتي؛ ولتحدِث التأثير عند القارئ، على عكس مؤلف الرواية المونولوجية، الذي يوظف رؤى أيديولوجية مختلفة ولكن خدمة لمنظوره الأيديولوجي؛ فيوجِّه ويعلِّق ويتحكم في نصه؛ ليصبح مستبدا وممتلكا له". [٤]

---

١ _ ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص ٩٠.

٢ _ نفسه: ص ٩٧.

٣ _ حميد لحمداني: النقد الروائي والأيديولوجيا_ من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠ م، ص ٧٥.

٤ _ د. آسية متلف: البوليفونية وجماليات تعدد الأصوات السردية في رواية "أشباح المدينة المقتولة" لبشير مفتي، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة حسيبة بن بو علي الشلف، الجزائر، المجلد الخامس، العدد الثاني، ص ١٤٥.

https://0610gmm2u-1104-y-https-search-mandumah-com.mplbci.ekb.eg

رابعا التعدد اللغوي والأسلوبي:

تحتاج البوليفونية إلى تعدد لغوي لكي تؤكد مدى حواريتها، وتستكمل حريتها في طرح مختلف الأيديولوجيات للشخصيات، "فالتعدد اللساني والتعدد الصوتي يدخلان إلى الرواية، وينتظمان فيها ضمن نسق أدبي منسجم". (١) فالروائي حتى يبتعد عن (المونولوجية) في خطابه عليه أن يوظف ذلك التنوع اللغوي.

وأنواع التعدد الأسلوبي التي ذكرها (باختين) متنوعة، وهي مشتتة بين كتابيه "شعرية دوستويفسكي" و "الخطاب الروائي"، ويمكن حصرها في كل من:

أ_ الحوار الخالصPure dialogue : وهو حوار يستلزم تعدد الشخصيات، واختلاف المواقف والأفكار، وتصارع الأيديولوجيات، ويعرفه لطيف زيتوني في معجمه بقوله: "هو خطاب منقول حرفيا بصيغة المتكلم، يأتي غالبا بعد فعل القول أو فيما معناه". (٢)

ب – التهجين Hybridisation: للتهجين عدة تعريفات، تتباين فيما بينها لكنها تتفق في كونه وجود وعيين لغويين مختلفين ممتزجين في خطاب واحد.

ويعرفه (باختين) بقوله: "ما هو التهجين؟ إنه مزجُ لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظٍ واحدٍ، وهو التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة الملفوظ". (٣)

ج_ الأسلبة Stylization: وهي: "وجودُ أُسلوبين لغويين مختلفين أحدُهما معاصر والآخرُ تراثي". (٤)

ويشير بعض الدارسين أن الأسلبة في مفهومها العام تعني: إحدى الآليات التي يتوسّلها السارد للتعبير عن خلفيته الأيديولوجية، ومختلف الرؤى والتطورات، التي يبديها حول العالم والعوالم من حوله. (٥)

فالأسلبة باختصار "تخلق صورة حرة للغة الآخرين، لا تترجم إرادة من سيؤسلب فحسب؛ بل أيضا الإرادة اللسانية والأدبية المؤسلِبة .. إن الشكل الأكثر تميزا ووضوحا لهذه الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية، هو الأسلبة ". (٦)

---

١ _ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص ٦٨.

٢ _ معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان/ بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢ م، ص ٩١.

٣ _ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص ١٢٠.

٤ _ لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٩٠.

٥ _ سليمان قوراري: جماليات الحوارية في الرواية المغاربية، (ملخص) مخطوط أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، ٢٠١٠/٢٠١١ م.

http://arabics1.blogspot.com/2017/03/pdf_88.html

٦ _ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص ١٢٢.

د_ المحاكاة الساخرة (الباروديا) Parody: هي السخرية من الكلام والحقائق الجادة، بأن تأتي بكلام رسمي للغير ثم تنقده بكلماته وألفاظه بطريقة هازئة، وهو يشبه التهجين في وجود منظورين لحاضروغائب داخل مسرود واحد.. (١)

وقد عرفها فؤاد نصار في معجمه، بكثير من الدقة والتركيز، في قوله بأنها: "

١_عمل أدبي أو موسيقي أو فني يكون _بشكل واسع_ تقليدا لعمل آخر على نحو ساخر.

٢_ أي عمل فكهائي هجائي أو تقليدي هزلي.

٣_ أسلوب ادبي يتميز بإعادة إنتاج الخصائص الأسلوبية، لمؤلف أو عمل؛ من أجل تأثير فكاهي ساخر، كون ذلك العمل ينطوي على ضخامة كاذبة". (٢)

ويرى (باختين) أنها "نوعٌ أساسيٌ من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخصة مع مقاصد اللغة المشخصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها، لكن يشترط في (الأسلبة البارودية) ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيا وإنما "عليها أن تعيد خلق (لغة بارودية) وكأنها كل جوهري مالك لمنطقه الداخلي، وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها". (٣)

من ثم يمكن القول: إن الباروديا هي محاكاة أسلوب في الكلام بطريقة ساخرة، بغية التعبير عن أسلوب في التفكير أو نمط في العيش، عن طريق اختيار الألفاظ والمصطلحات العاكسة لثقافة فئة اجتماعية ما، وعليه انتقاء عبارات توحي بمستوى التفكير وأنماط الوعي المختلفة، فباختصار يشير مصطلح (الباروديا) إلى البعد الساخر في الأعمال الروائية التي نشأت البوليفونية في أحضانها، من خلال نقل فكر الآخر بطريقة ساخرة تعكس ثقافة فئات اجتماعية معينة.

هـ_ الفضاء الكرونوطوبي Chronotopic space:

إن الفضاء (الكرونوطوبي) داخل الرواية البوليفونية يقترن بميخائيل باختين ويعتمد على إدماج الزمان في المكان؛ لتشكيل فضاء واحد، يسمى بـ "الفضاء الزمكاني". ويتسم هذا الفضاء بالوحدة والتناسق والتداخل العضوي.

١_ وردية الجاصة: شعرية البوليفونية: قراءة في رواية إرهابيس لعز الدين ميهوبي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد لمين دبّاغين _ سطيف ٢، الجزائر، ٢٠١٥ م/ ٢٠١٦ م، ص ٧٠.

http://dspace.univ-setif2.dz/xmlui/bitstream/handle/setif2/623/eldjassa.PDF?sequence=1&isAllowed=y

٢_ معجم المصطلحات الأدبية، ص ٥١.

٣_ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص ١٢٣.

وقد أخذ (ميخائيل باختين) هذا المصطلح "من علم الموسيقا، ويعني (الكرونوطوب) في هذا الميدان، تعدد الأصوات والأنغام. ومن ثم، استعمله في النقد الأدبي؛ ليدل على تعدد الشخصيات، وتعدد الأطروحات الفكرية، وتعدد المواقف الأيديولوجية، وتعدد اللغات والأساليب". (١)

ولا شك أن ميخائيل باختين قد أغنى النقد الأدبي بمجموعة من المفاهيم الإجرائية المهمة، مثل: الحوارية Dialogism، والبوليفونية Polyphone، والتهجينHybridization ، والكرونوطوب chronotope، والباروديا Parody، والكرنفالية Carnival، والأسلبة stylization، والتعدد اللغوي Multilingualism ...

وإذا انتقلنا من الرواية إلى الشعر لحظنا أن (باختين) يرى أن للشعر طبيعة (مونولوجية) (٢) خالصة، لأنه يعبر عن ذاتية الشاعر وعن لغته الخاصة، فيقول: "لغة الشاعر هي لغته هو، إنه يجد نفسه داخلها برمته، وبدون شريك يقاسمه إياها ... في العمل الشعري، تتحقق اللغة كأنها لغة أكيدة، حاسمة، حاضنة لكل شيء، وبواسطتها، عن طريق أشكالها الداخلية، يبصر الشاعر ويفهم ويتأمل، وعندما يعبر عن نفسه لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة أخرى (أجنبية)" (٣)

كما يرى (باختين) أن للغة الشعر سطوتها وهيمنتها، فيقول: " إن لغة الأجناس الشعرية ...غالبا ما تصير لغة آمرة، وثوقية ومحافظة، تتمترس ضد تأثير اللهجات الاجتماعية غير الأدبية". (٤)

فتغيب الحوارية عن هذه اللغة، لأنها مكتفية بذاتها، منغلقة على أسلوبها، رافضة لكل أشكال التفاعل مع غيرها من اللغات. (٥)

هذا ولم يقتصر تطبيق البوليفونية على الرواية فحسب، وإن طبِّق فيها أولا، ولكنه انتقل أيضا إلى مجال الشعر، من منطلق تداخل الأجناس والأنواع الأدبية، إذ اقتربت بعض القصائد من الرواية حاملة بعض أو كثير من خصائصها، فبعض القصائد تتعدد فيها الأصوات وتتنوع الشخصيات، ويظهر عنصرا الزمان والمكان فيها، فضلا عن الحوارية والسرد؛ مما جعلها

---

١ _ جميل حمداوي: أنواع المقاربات البوليفونية، دار الريف للطباعة والنشر الالكتروني/ المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٢٠ م، ص ٣٢. وانظر: جميل حمداوي: المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق، رواية (جبل العلم) لأحمد المخلوفي أنموذجا، الطبعة الأولى، ٢٠١٧ م، ص ٣٧.

2 _ المونولوج Monologue: هو الحوار مع النفس، ومصدر الكلمة يوناني مونو يعني أحادي ولوجوس تعني خطاب. نعني به شخصا وحيدا يقف على خشبة المسرح ويقدم قطعة صغيرة.أي يقف مسرحي واحد، ويؤدي جميع الشخصيات المختلفة بأسلوب ساخر ومضحك (ليس دائماً)، ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%88%D9%86%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC

٣ _ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص ٥٨.

٤ _ نفسه: ص ٥٩.

٥ _ ينظر: وردية الجاسة: شعرية البوليفونية: قراءة في رواية إرهابيس لعز الدين ميهوبي، ص ٥٣.

تنافس الرواية بشكل عام، والرواية (البوليفونية) بشكل خاص، متجاوزة حدود (الغنائية)، متشابهة مع الرواية في خصائصها الفنية والأدبية.

فشعرنا العربي القديم ليس غنائيا محضا، "فهناك أشكال درامية اتخذت طريق القصص الشعري، بسرد حادثة أو حوادث، مع وصف أو إيضاح عن شعور وموقف ورأي، وكان للشاعر أن يطوّر حكاياته لو وجد الدافع، أو أدرك أبعاد الأجناس والأنواع الأدبية المختلفة". (١)

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: ما المقصودُ بالقصيدة البوليفونية؟

مفهوم القصيدة البوليفونية:

المقصود بالقصيدة البوليفونية هو ألا تقتصر القصيدة على صوت واحد هو صوت الشاعر وإنما تتعدد فيها الأصوات وتتعدد فيها الأحداث والشخصيات ويتعدد فيها الزمان والمكان، ومن ثمَّ يتوافر البعد الحواري فيها وتتحرر من هيمنة الصوت الواحد.

فالقصيدة البوليفونية هي تلك القصيدة التي تعتمد في صياغتها على تقنية "تعدد الأصوات" حيث تتفاعل هذه الأصوات، من خلال الحوار المتبادل، وبذلك تجاوزت نطاق الصوت الواحد "الحوارية" والمهيمن، وسيطرة أحادية الشاعر/ الراوي الذي يستأثر وحده بالحدث والرؤية بما يؤكد أن الشعر العربي غني بأساليبه وتقنياته، ومنها الأسلوب (البوليفوني) "الذي لم تعد القصيدة في ظلاله أسيرة للرؤية الأحادية من قبل الشاعر، وإنما أمست حقلاً لعدة أصوات متجاورة، مع ضرورة وجود عنصر السردية التعبيرية". (٢)

وفي ضوء ما سبق يتضح أن (القصيدة البوليفونية) هي" تلك القصيدةُ التي يتعدد فيها الأشخاصُ فتتعدد فيها الأصواتُ، وهي تتسم بالبعد الحواري، ويتخذ فيها السرد نطاقه، ويكسو ذلك كله البعد التعبيري، الذي يعد السمة المميزة للشعرية، ويخلق حدوداً فاصلة بين الشعر وغيره من فنون القول الأخرى من الأجناس الأدبية". (٣)

وتعتمد البوليفونية على عدة مرتكزات هي تعدد الأصوات والشخصيات وتعدد الآراء والأفكار والمواقف ووجهات النظر، إضافة إلى تعدد منظورات السرد، وتبادل الحوار بين الشخصيات حيث تتعدد حركة الضمائر .وينتقل الحوار بين شخصية إلى أخرى، وتتصاعد الأحداث وتتجسد الحبكة (العقدة)، أو ويحتدم الصراع؛ حتى نصل إلى النهاية التي تنتهي إليها الأحداث .

---

١ _ جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٤٠٢ هـ/ ١٩٨٢ م، ص ٦٥.

٢ _ محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٦ م، ص ١٥٥.

٣ _ نفسه: الصفحة نفسها.

وإذا كان النقاد قد استعاروا مصطلح(البوليفونية) من الحقل الروائي، ثم توسعوا في مجال استخدامه؛ ليشمل (القصيدة غير الغنائية)، فإن هذه الدراسة تسعى إلى تطبيق معطيات هذا المصطلح على النص الشعري، الذي يُعدّ خطاباً أدبياً ذا طابع سردي، وأنه بالرغم من هيمنة الرؤية الأحادية على أغلبه، لكن منه ما يحتفظ بالتعددية، ويتجاوز صوت قائله، إلى تضمين صوت الآخر؛ لتتحول القصيدة في ضوء هذا المفهوم، إلى (خطاب حواري) تلتقي فيه الأصوات وتتفاعل على الرؤى في فضاء مشترك.[١]

وقد اختار البحثُ تطبيق مفهوم (القصيدة البوليفونية) على (ميمية) الحطيئة (وطاوي ثلاث)؛ لنرى إلى أي مدىً تضمَّنت عناصر (القصيدة البوليفونية)، وهو ما نُفرد له المبحث التالي..

د_ الدراسة التطبيقية:

الحطيئة (تبين ٤٥ هـ_ ٥٩ هـ) _كما مر بنا_ هو شاعر مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام وعمَّر بهما طويلا، وهو أحد فحول الشعراء ومتقدميهم، متصرف في فنون الشعر المختلفة، وهو صاحب البيت الحكمي الشهير الذي قيل عنه أنه أشهر بيت حكمي روي عن العرب:

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه لا يذهبُ العُرف بين الله والناس

وقد نال الحطيئة موقعا مهما من الرصيد العربي قديما وحديثا، واهتم به اهتماما ملحوظا في المحافل الأدبية، وهو بمقياس الشهرة يتقدّم كثيراً من شعراء تراثنا، فتنوعت الدراسات حوله وتعددت، فقد ورد ذكره في بؤرة أبرز كتب النقاد والمؤرخين القدامى، والمحدثين.

أما القصيدة فهي تحكي قصة رجل كريم فقير، انعزل هو وأسرته، في الصحراء، فانتابه ضيفٌ جائع، فلم يجد ما يكرمه به، فعرض ابنه عليه أن يذبحه ويقدم لحمه طعاما للضيف، وكاد يذبحه لولا أنه رأى قطيعا من الحُمُر الوحشية مَرَّ حولَه؛ فاصطاد منه أتانا، فأعدّها وقدمها للضيف.

ولكونها قصة أوردتها الباحثة كاملة، حتى تتم الفائدةُ وتكتمل الصورةُ، فالقصيدة تنزع منزعا قصصيا في بنيتها، فتحتاج إلى التتابع والتراتب الزمني، فبمجرد القراءة الأولى لها تتأكد أنه، دون شك تحت دائرة الفن القصصي، متصفة بصفات (القصة) مستوفية لشروطها شكلا ومضمونا، خاصة أن معظم ما وصل إلينا من الشعر العربي جاء على شكل حكاية شعرية، بمعنى أنها لم تنجح في أن تستوفي شروط القصة بشكل عام، والبوليفونية بشكل خاص.

١_ ينظر: منيرة شرقي: المبدأ الحواري عند باختين، مجلة (جيل للدراسات الأدبية) لبنان، العدد ٣، ٢٠١٤ م.

https://jilrc.com/archives/2622

نظرة عامة للقصيدة:

يستهل الشاعر قصيدته بوصف دقيق للشخصيات المُكوِّنة للخطاب الشعري، سواء أكانت شخصياتٍ رئيسيةً متمثلةً في الأب (رب الأسرة)، أم شخصيات ثانوية متمثلة في (الأم) و(الأبناء) و (الضيف) أو (الحُمُر الوحشية)، محددا عنصري الزمان والمكان الذي تتحرك فيهما الشخصيات، الزمان (الليل) ليلا، و المكان (التيهاء)، و (الشعب)، و (الصحراء)، رابطا بين طبيعة المكان وما عانته الأسرة من فقر شديد، واستغرق هذا الوصف الأربعة أبيات الأولى في القصيدة، وكأنه يضعنا أمام مشهد تمثيلي يرسم لنا صورة الشخصيات التي تدور حولها القصةُ، وصورةُ الزمان والمكان الذي تدور فيه أحداثُها.

وينتقل بنا الشاعر إلى مشهد آخر في البيتين الخامس والسادس، يصف من خلالهما الاضطراب النفسي الذي عاشه الأب (المضيف) عندما رأى (الضيف)، وهو الفقير المعدم الذي لا يملك من متاع الحياة شيئا، ماذا يقدم لهذا الضيف وهو الذي لم يعرف أولاده طعم الخبز!! هنا شعر بمدى عجزه وقلة حيلته مما أوقعه في هذا اضطراب نفسي؛ عاش بسببه، صراعا بينه وبين نفسه جعله يفقد توازنه.

ويقدم الشاعر في الأبيات الثلاثة التالية تحولا أوليا من حالة الاضطراب وعدم التوازن إلى البدء في وجود حل، وعندما شعر الابن باضطراب أبيه، دون أن يفصح، فعرض عليه على الفور أن يذبحه، ويقدمه طعاما للضيف.

وبينما هو في حيرة من أمره، متنازع بين أمرين كلامها مُرٌ، يتراءى أمامه قطيعٌ من الحُمُر الوحشية، التي ترد بئر ماء للسقيا، حينئذ تكون الانفراجة الحقيقية للأب، وهو التحول المحوري الحقيقي في القصة، إذ هم باصطياد إحداها، ويجي البيت الثالث عشر حالا للعقدة فارجا للأزمة، عندما نجح الأب في اصطياد إحدى تلك الأتان التي اكتنزت لحما وطبقت شحما، وطهيها، وتقديم طعامها/ لحمها للضيف.

وتأتي الأبيات (الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر)؛ لتمثل ختام الأحداث، ختاما يرضي غروره رجلا عربيا جُبِل على الكرم، واستطاع أن يقي نفسه من القدح والذم الذي يصيبه في حال عدم إكرامه لضيفه.

وقد جاءت ميمية الحطيئة في أسلوب قصصي محكم، توافرت فيه كل مقومات القصة القصيرة، من وحدة الزمان والمكان، إلى تعدد الشخصيات، فالأحداث، فالعقدة والصراع، وأخيرا تقديم حل لهذه العقدة، حتى يمكن القول: إن ميمية الحطيئة هي عبارة عن قصة مترابطة البناء،

مكتملة العناصر، وهو ما سيتضح من خلال تحليل القصيدة تحليلا بوليفونيا، يبرز مكوناتها، ويكشف إلى أي مدى تحققت عناصر (البوليفونية) في هذه القصيدة.

أولا: تعدد الأصوات

أ_ صوت الراوي:

وهو صوت الشاعر الذي يؤدي دور الراوي، ويحكي أحداث القصة على ألسنة أشخاص آخرين، مستهلا القصيدة بوصف دقيق لشخوص القصة، وهو _أي الراوي_ في حالة غياب تام، ليفسح المجال أمام كل شخصية لكي تعبر عن نفسها وفق انتمائها الاجتماعي وتكوينها الطبقي، إذ "تتنافى السلطة المطلقة التي يتمتع بها الراوي ... مع ديمقراطية النص المتميز بتعدد الأصوات". (١)

وفي هذا يقول حميد لحمداني: "وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها". (٢)

وفي قصيدة الحطيئة _موضوع الدراسة_ نجده قد أفسح المجال للشخصيات؛ للتعبير عن نفسها وتصوراتها، وفي مقدمتها الأب الذي يشكل الشخصية المحورية في القصة، وشخصية الابن رغم كونها شخصية ثانوية، لكنها كان لها دورها الفعال في احتدام عقدة القصة.

ب_ صوت الأب (المضيف):

وهو يظهر منذ بداية القصيدة، فهو (طاوي ثلاثٍ) و (عاصب البطنِ) و (مُرْملٍ)، وهو وصف دقيق يبني عليه الشاعرُ سائر أحداث القصة، فهو الفقيرُ المُعدَم الذي لا يملك من حطام الدنيا شيئا، سوى أبناءٍ ثلاثة وزوجةٍ لا يقدر على إطعامهم، ويظهر صوت الأب منذ بداية القصة إلى نهايتها (وبات أبوهم من بشاشته أبا..).

ج_ صوت الابن:

هذا الابن الذكي الذي رأى حيرة والده في عينيه، دون أن يتكلم، وشَعَرَ باضطرابه، وقلة حيلته، في عدم مقدرته على أن يقدم طعاما/ لحما للضيف، وسرعان ما قدَّم نفسه فداءً لحيرة أبيه، وعرض عليه أن يذبحه، ويقدم لحمه طعاما للضيف.

---

١ _ عبد الله شطاح: الوجه والقناع_ قراءة في الراوي والرؤية والرواية، مجلة المدونة، جامعة البليدة ٢ _ لونيسي علي، كلية الآداب واللغات، الجزائر، العدد الثالث، جمادي الثانية ١٤٢٦ هـ/ مارس ٢٠١٥ م، ص ١٦٠.

https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/253/2/1/88042

٢ _ بنية النص السردي_ من منظور النقد الأدبي: المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١ م، ص ٤٧: ص ٤٨.

ويستخدم الشاعر القول، تعبيرًا مباشرًا عن الصوت، سواء صوت الوالد/ المضيف أو صوت الولد، على النحو التالي:

فقال: هيا رباه ...

فقال ابنه: ...

ثانيا: تنوع الشخصيات

اتسمت هذه القصة بتعدد شخصياتها، بين شخصيات أساسيةٍ محوريةٍ، وأخرى ثانوية، بين شخصيات إنسانية، وأخرى حيوانية، مما يؤكد مدى توافر عنصر تنوع الشخصيات في ميمية الحطيئة، وهو الذي يمثل إحدى الركائز الرئيسة في القصيدة البوليفونية.

إذ تعد الشخصية هي الركيزة الأساسية في العمل الروائي، فهي تشكل دعامة العمل الروائي التي تضمن حركة النظام والعلاقات داخله، بوصفها المحور الذي تدور حوله الأحداث. وإذا كان لكل شخصية دورها في الرواية، فإن لهذه الشخصية خصوصيتها في الرواية/ القصيدة البوليفونية، ففي الرواية والقصيدة البوليفونية تتعدد وجهات النظر وتتشابك فيها الرؤى، فتعدد الشخصيات في القصيدة البوليفونية إذا يعد من أهم معطياتها، وإن اختلف دور كل شخصية عن الأخرى من حيث الأهمية والمشاركة في سير الأحداث، فالأعمال الإبداعية قد ركزت على الشخصية بوصفها فاعلا، وأصبحت الشخصية تمثـل معطيـات كثيرة وعلاقـات متشابكة في النص.

ويرى عبد الملك مرتاض أن الشخصية: "هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تثبت أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة ... وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال أهوائها وعواطفها وهي التيً تقع عليها المصائب ... وهي التي تتحمل العقد والشرور فتمنحه معنىً جديدًا تتكيف مع التعامل مع الزمن في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي، الحاضر والمستقبل". (١) فالشخصية هنا من المكونات الرئيسية في السرد، ولا يمكن الاستغناء عنها لأنها تستند إليها أهم الوظائف في العمل الفني.

وتتوزع الشخصياتُ في (بوليفونية الحطيئة) _موضوع الدراسة_ بين شخصيات محورية، تدور حولها الأحداثُ، وشخصيات ثانوية أوتي بها للاستعانة في تنمية المواقف، أو إجراء حوار، أو في حل أزمة _ كما سيتضح_ من خلال تحليل الشخصيات في القصيدة.

١- في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت، ١٩٩٨ م، ص ٩١.

أولا: شخصيات محورية:

تتمثل الشخصية المحورية في هذه القصيدة في شخصية الأب/ المضيف، فهو البطل الرئيس للقصة، وهو الذي تدور حوله الأحداث، ويصفه الشاعر بأنه الجائع (الطاوي)، الذي يربط على بطنه حزاما؛ من شدة الجوع (عاصب البطن)، المحتاج (المرمل)، الذي يسكن في الصحراء (بتيهاء) في آثار دار (الرسم)، ومع هذا فهو يعيش فيها هانئا بعيدا عن وحشة الإنس، فهو لا يألف الناس ويرى أن سعادته في وحدته، فيقول:

وَطَاوِي ثَلاثٍ عَاصِبِ البَطْنِ مُرْمِلٍ بِتَيْهَاءَ لَمْ يَعْرِفْ بِهَا سَاكِنٌ رَسْمَا
أَخِي جَفْوَةٍ فِيْهِ مِنَ الإِنْسِ وَحْشَةٌ يَرَى البُؤْسَ فِيْهَا مِنْ شَرَاسَتِهِ نُعْمَى

وهو الذي يقوم بسرد الأحداث، ويتداخل مع الشخصيات الأخرى، وهو الذي يرى شبح الضيف؛ فيصيبه القلق والاضطراب وعدم التوازن وهو الفقير المعدم، الذي لا يعرف أولاده طعم الخبز ورائحته، وهو الذي يقيم حوارا مع ابنه ويكاد يوافق على عرضه، وهو الذي يرى الأتان، وينجح في صيدها، فيفرح ويفرح معه أهله ويسر ضيفه، كل هذا بلا شك جعل منه شخصية محورية تدور حولها الأحداث.

ثانيا: شخصيات ثانوية:

أ_ **شخصية الضيف**: وهي شخصية ثانوية، كانت القصة بسببها، فهو الذي حل فجأة ضيفا على (رب الأسرة) وأوجد الأزمة، عندما خيل إليها شبحا، في بادئ الأمر، وبعدها أدرك أنه ضيفٌ، وهو الفقيرُ المُعْدَم الذي لا يملك طعاما يقدمه له، فكانت الأزمة والحيرة والاضطراب والقلق بسببه.

رَأَى شَبَحاً وَسْطَ الظَّلامِ فَرَاعَهُ فَلَمَّا بَدَا ضَيْفاً تَسَوَّرَ وَاهْتَمَّا

فقد جاء دور الضيف في القصة مهمَّشا إلى حد كبير، حتى يمكن القولُ بعدم وجود صوتٍ له في القصة، وإن كانت القصةُ قد وُجِدَتْ بسببه.

ب_ شخصيات الأبناء الثلاثة (وطاوي ثلاث) بصفة عامة والابن الذي حاول أن يقدم لوالده حلا _ولو مبدئيا_ في أن يذبحه ويقدم لحمه للضيف، حتى يحفظ نفسه أن تشوبه أي منقصة وأي عيب، بصفة خاصة، ويظهر هذا في قول الشاعر:

وَأَفْرَدَ في شِعْبٍ عَجُوْزاً إِزَاءَهَا ثَلاثَةُ أَشْبَاحٍ تَخَالُهُمُ بَهْمَا
حُفَاةٌ عُرَاةٌ ما اغْتَذَوا خُبْزَ مَلَّةٍ وَلا عَرَفُوا لِلْبُرِّ مُذْ خُلِقُوا طَعْمَا

.....

وَقَالَ ابْنُهُ لَمَّا رَآهُ بِحَيْرَةٍ أَيَا أَبَتِ اذْبَحْنِي وَيَسِّرْ لَهُ طُعْمَا

وَلا تَعْتَذِر بِالعُدْمِ عَلَّ الذي طَـــــرَا يَظُنُّ لَنَا مَـــالاً فَيُوْسِعُنَـا ذَمّـــــا

من هنا يمكن القول إن الدور الذي قامت به شخصية الابن في قصيدة الحطيئة رغم أنه يقل كثيرا عن دور الأب، لكننا لا نستطيع أن ننكر أنها شكلت عاملا مهما في تشابك أحداث القصة وتشابكها، وهي التي يبدأ دورها من خلال عرض الابن المساعدة للأب والرغبة في إيجاد حلٍّ لأزمته، وينتهي دورها بمجرد رؤية الأب لتلك الحمر الوحشية، التي جاءت للشرب، فينقلب الحالُ رأسًا على عقب بمجرد رؤيتها، ودون تفكير يجدها حلاً لأزمة التفكير في ذبح ابنه، ويفكر في اصطيادها، وتقديم لحمها للضيف، وبالفعل ينجح في ذلك.

فقد قام الابن بدورٍ فاعلٍ في القصة _رغم كونه شخصية ثانوية_، لكنه يقدِّم حلا _ ولو أوليا_ لينقذ والده من الورطة التي قد يقع فيها إن لم يكرم ضيفه، وهو الذي بسببه تحتدم شدة الصراع، ويجعل القارئ يسأل متلهفا: ماذا سيفعل الأب؟!!

وإلى جانب شخصية الابن، كانت هناك شخصيات أخرى ثانوية ليس لها دور تقريبا في سير أحداث القصة، وهي:

ج_ **شخصيات الأم والابنين الآخرَيْن**: وتأتي تلك الشخصيات لتؤدي دورا غير مؤثر في القصة، فربة الأسرة، التي وصفها بأنها عجوزٌ، من هزلها، تحسبها ماعز تجر خلفها ثلاثة سخال، فيقول فيها:

وَأَفْرَدَ في شِعْبٍ عَجُوْزاً إزَاءَهـــا ثَلاثَةُ أَشْبَاحٍ تَخَالُهُـمُ بَهْمـــــــا

د_ شخصية الأتان/ الحمر الوحشية: تمثل الحمرُ الوحشية الشخصية الفاعلة في القصة، وهي التي تظهر فجأة لترد بئر ماء؛ فتكون المنقذ الحقيقي، والشخصية التي تعطي حلا فعليا للعقدة والأزمة، عندما ينجح الأب في اصطيادها وجرها لأهله؛ لطهيها، وتقديم لحمها للضيف، وهنا يضرب الأبُ أروعَ مثل في الرحمة، والرفق بالحيوان، فهي عطشى وردت بئر ماء لتشرب، وهو المحروم الجائع، ومع هذا لم ينقضَّ عليها وإنما تركها حتى روَّت عَطَشَها.

وهي شخصية حيوانية ذكرت كثيرا في شعر الشعراء القدامى، خاصة عند عبيد الشعر (١)، وكانت في قصة الحطيئة الانفراجة الحقيقية لأزمة البطل (المضيف)، إذ فدت ابنه من الذبح، وقدمها طعاما للضيف.

فَبَيْنَا هُمَا عَنَّتْ عَلَى البُعْـدِ عَانَـــةٌ قَدِ انْتَظَمَتْ مِنْ خَلْفِ مِسْحَلِهَا نَظْما
عِطَاشاً تُرِيْدُ المَاءَ فَانْسَابَ نَحْوَهَـا عَلَـــى أَنَّهُ مِنْهَا إلى دَمِهَـــا أَظْمـــا
فَأَمْهَلَهَا حَتَّى تَـــرَوَّتْ عِطَاشُهَـــا فَأَرْسَلَ فِيْهَـــا مِنْ كِنَانَتِهِ سَهْمـــا

١_ انظر: زينب فؤاد عبد الكريم: الصورة الفنية عند عبيد الشعر حتى نهاية العصر الأموي دراسة تحليلية، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم/ جامعة القاهرة، ١٤١٨ هـ_ ١٩٩٧ م، ص ٦١٣.

فَخَرَّتْ نَحُـــوْصٌ ذَاتُ جَحْشٍ سَمِيْنَةٌ قَدِ اكْتَنَزَتْ لَحْماً وَقَدْ طُبِّقَتْ شَحْمـــا

وهكذا تعددت الشخصيات في قصيدة الحطيئة، لتؤكد أنها قد حققت أحد أهم العناصر (البوليفونية) وهو تعدد الشخصيات، ناجحا في تصوير أبعادها، وتشكلاتها النفسية والاجتماعية والفكرية، يقوم فيها الأب بدور الراوي العليم الذي لا زال _مع فقره_ حريصًا على صفة (الكرم) التي جُبِلَ عليها العربي، ويرى أن التقصير في حق الضيف وإكرامه منقصة وعيبٌ لا يُغتفر، حتى أنه فكَّر ولو لبرهة في أن يذبح ابنه ويقدم طعامه للضيف!!، فليس "أظهر في شعر العرب من الكرم، والفخر به، وتأكيده، في أقوالهم، وأفعالهم، وفي مناقبهم ومحامد أجوادهم.. فإذا ذكر الكرم، جاء معه إلى الخاطر ذكر الجود والسخاء والسماحة والفضل والضيافة، وكلها مما له علاقة بالعطاء، وإذهاب المال فيما يعود على المرء بالذكر الحسن والثناء الجميل". (١)

كما اتسمت الشخصيات داخل بوليفونية الحطيئة بالآتي:

١ _ الاستقلالية: فقد جاءت الشخصيات في القصيدة البوليفونية لا تعبر عن المؤلف أو عن توجهاته، فصفة الكرم أبعد ما يكون عنها الحطيئة، والقصيدة بشخصياتها دارت حول تأكيد تلك الصفة، سواء من خلال الشخصية الرئيسة أو شخصية الابن الذي قدَّم نفسه فداءًا لسمعة أبيه، أو حتى شخصية الأم وباقي الأبناء الذين فرحوا بصيد الأب للأتن، وقاموا بشويها وتقديم لحمها للضيف.

٢ _ تمتلك شخصيات ميمية الحطيئة وعيا ذاتيا فرديا، وإيديولوجيات محددة، ويبرز في إيمانهم العميق بضرورة إكرام اضيف، وهو إحدى أهم مقومات الشخصية العربية الأصيلة.

٣ _ شخصيات القصة جاءت شخصيات منجزة، تقبل النماء والتطور مع النص، والتي تبدو واضحة في شخصية الابن الذي قدم نفسه كأضحية لسمعة أبيه، فلم تكن تلك الشخصية مجرد شخصية مهمشة، بل كان لها دورها في تحريك أحداث القصة، ونجحت في جذب القارئ، متسائلا: ماذا سيكون قرار الأب؟ أيذبح ابنه فعلا؟ أم يضحي بسمعته؟

ثالثا: الحوار

جاءت أحداث القصة متسلسلة من خلال ثلاثة أحداث رئيسة على النحو التالي:

الحدث الأول: ويتمثل في حُلُول الضيف المفاجئ، وكيف توجس منه الأبُ؛ خيفةً في أول الأمر، ثم تحول هذا الخوفُ سريعا إلى الارتباك والحيرة، وعندما أيقن الأب أن الذي حلَّ به هو ضيفٌ، وقد أوقعه هذا في ورطةٍ وأزمةٍ كبيرةٍ، وهو الفقير المعدم الذي لا يملك من حطام الدنيا شيئا.

١ _ مرزوق بن صنيتان بن تمباك: آداب الضيافة في الشعر العربي القديم، ص ١١.

أما الحدث الثاني: فهو يبدأ من حوار الابن مع والده، عندما يعرض الابن نفسه على أبيه أن يذبحه، حتى يخرج من حيرته وقلقه، وصراعه مع نفسه وسؤاله لها: ماذا يقدِّم لضيفه؟

وهذا أوقعه في حيرة أكبر، أيذبح ابنه، ويقدِّمه طعاما للضيف؟ أم يجعل ضيفه يغادر دون طعام فتكون منقصة في حقه؟!!

وتمثل هذه العقدة الحادثة الأهم في القصة، إذ تضع القارئَ في حالة ترقُّب، وحيرة، وقلق وتساؤل: تُرى ماذا سيختار الأب؟ ويظل الأمرُ هكذا حتى تأتي الحادثةُ الثالثةُ.

وجاء الحدث الثالث: متمثلا في ظهور قطيع من الحمر الوحشية، قاصدة مورد الماء، وهنا تنحل الأزمة، عندما يتربص بها الأب، وينجح في صيدها، وجرها نحو أهله، ويقدِّم لحمها للضيف، بديلا عن ابنه.

ويترتب على الحوادث الثلاث الرئيسة في القصة ثلاثةُ صراعاتٍ (١)، الصراع الأول: هو صراعُ الأبِ مع نفسه حول صعوبة تقديم طعام للضيف، والصراع الثاني: تفكيرُ الأب وحيرتُه تجاه عرض ابنه، هل يذبحه ويقدمه طعاما لضيفه؟ أم: لا..؟، أما الصراع الثالث والأخير في القصة، فهو خوف الأب من أن تراه الحُمُرُ الوحشيةُ؛ فتهرب، ويفشل في اصطياد إحداها، وتقديم طعامها للضيف، فلا يبقى أمامه سوى الحلِّ الآخرِ وهو ذبحُ ابنه.

كل هذا لا يتأتى إلا من خلال الحوار، الذي يعد من أهم الأسس التي ترتكز عليها (القصيدة البوليفونية)، ويعلي (باختين) من قيمة الحوار حتى إنه ينظر إلى إن الكون كله مؤسس على الحوار، فالحوار يظهر الرؤية، ويسرد الحدث والمواقف، ويعبر عن الشخصيات، والحوار جزء من عملية الرد، فيقول: "إن كل شيء في الحياة من وجهة نظر (دوستويفسكي) حواري، أي نزعةٌ تعارضيةٌ حواريةٌ". (٢)

فالحوار كما يعبر عنه باختين تفاعل بين المتحاورين، والتوجيه الحواري ظاهرة شخصية لكل خطاب، بل هو الغاية الطبيعية لكل خطاب، وفي هذا يقول: "إن المعنى (الاتصال) يتضمن المجتمع، ويدل عليه، بصورة ملموسة، يوجه المرء خطابه دوما إلى شخص ما، والشخص الذي يُوجَّه إليه الخطابُ لا يفترض دورا غير فاعل... إن المحاور يشارك في تشكيل معنى التلفظ". (٣)

---

١ _ الصراع Conflict: يعني أن هناك قوتين تتجاذبان المرء تجاه اتخاذ قرار نحو أمر ما، هذا الصراع الذي يعطي نبضا حياتيا وتموجات إنسانية، بحيث تكون موضوعا ينجذب نحوه القارئ، ويتفاعل معه، فهو "صدام بين شخصين، أو جماعتين، أو فكرتين في العمل الأدبي.. فهو الباعث الأول على التشويق، والحركة، وشد الجمهور". ينظر: نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٨٠.

٢ _ ميخائيل باختين: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة/ د. جميل ناصف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ م، ص ٦٢.

_ ميخائيل باختين: المبدأ الحواري: ص ٦٨.

وإذا كانت (الرواية الكلاسيكية) (١) تعني بالحوار، فإن (البوليفونية) هي المتعددة الأصوات، لكونها "ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقات حوارية، أي ان هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي counterpoint. حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود Replications الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري، وكل علاقات الحياة الإنسانية وظواهرها، تتخلل تقريبا كل ما له فكرة ومعنى". (٢)

وقد ذكر لطيف زيتوني وظائف الحوار، ومنها أن الحوار يسمح: بالتخلص من جمود الأسلوب الأدبي، وتنويع وجهات النظر، وخلق الاحتكاك بين الأصوات (الشخصيات) و بين الكلام (حوارية باختين)، وتحويل الشخصية إلى شيء موضوعي فتنظر إليها من وجهة نظر جديدة.. (٣)

وتعتمد (ميمية) الحطيئة على تقنية من تقنيات القصيدة البوليفونية، وهي تقنية "تعدد الأصوات" أو "الحوارية"، فالحوار هو الركيزة الأساسية في القصيدة، ويبدأ من البيت السادس وحتى نهاية القصيدة تقريبا، إذ يبدأ الحوار من الفعل (قال)، في قول الشاعر على لسان الابن:

وَقَـــالَ ابْنُهُ لَمَّـــا رَآهُ بِحَيْـــرَةٍ أَيَا أَبَتِ اذبَحْنِي وَيَسِّرْ لَهُ طُعْمـــا

وقوله على لسان الأب:

وقال: هَيَا رَبَّاهُ ضَيْفٌ ولا قِـرىً بِحَقِّكَ لا تَحْـــرِمْهُ تَاللَّيْلَةَ اللَّحْمـــا

ويتوزع الحوار في هذه القصيدة على النحو التالي:

أ_ حوار الأب مع نفسه، عندما رأى شبح الضيف، وأيقن أنه ضيف قادم، وهو الفقير المعدم، فبدأ الصراع في داله، متسائلا: كيف يكرم هذا الضيف؟ وهو عاصب بطنه؛ من شدة الجوع، وأولاده حفاةٌ عراةٌ جياعٌ، لا يعرفون للخبز طعما، وزوجه من هزلها وضعفها تبدو عجوزا ضعيفة هزيلة، وكأنها ماعزٌ، تجر خلفها السخال، هنا أيقن أن الملجأ لله وحده _عز وجل_، فأخذ يناجي ربه بأن لا يحرم ضيفه أن يتناول عنده اللحم في ليلته.

١_ الكلاسيكية Classicism تعبير غامض يستعمل لمواقف ثقافية أدبية عديدة، فهو صفة كل أدب أو فن يتقيد بالأساليب الماضية من عصورهما الزاهرة، جاعلا آثارها ونتاجها نماذج تُحتذى، وقد ظهرت الروايات الكلاسيكية في مرحلة القرن السابع عشر، وحتى بدايات القرن العشرين، ينظر: نواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٦٦.

٢_ قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي: ص ٥٩.

٣_ انظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٨٢.

ب_ حوار الأب مع ابنه، عندما استشعر الابن، من تلقاء نفسه، بالصراع الذي يدور في نفس والده، فتقدم فورا بعرض نفسه على أبيه أن يذبحه ويقدم لحمه طعاما للضيف، حتى ينقذ والده من ورطة أن يُذَم، ويظهر ذلك في قول الشاعر:

وَقَــالَ ابْنُهُ لَمَّــا رَآهُ بِحَيْــــرَةٍ أَيَا أَبَتِ اذبَحْنِي وَيَسِّرْ لَـهُ طُعْمــا

وقوله:

وَلا تَعْتَذِر بِالعُدْمِ عَلَّ الذي طَـرَا يَظُنُّ لَنَا مَــالاً فَيُوْسِعُنَــا ذَمّــا

وقد أدخل هذا الحوارُ صراعا آخرَ أصعبَ من صراعه مع نفسه، هل يذبح ابنه مخافة الذم؟ أم يرفض الأمر على عواقبه؟ هذا الصراع الذي انتهى بمجرد ظهور تلك الحمر الوحشية التي أقبلت على ورد ماء، فهم بصيدها ونجح في الأمر.

ج_ حوار الأب مع أهله، ويبدأ عندما نجح الوالد في اصطياد أتان وحشية سمينة، قد اكتنزت لحما وطبّقت شحما، فدخل مهللا على زوجه وأولاده، قائلا:

فَيَا بِشْرَهُ إِذْ جَرَّها نَحْوَ قَوْمِهِ وَيَا بِشْرَهُم لَمَّا رَأَوا كَلْمَها يَدْمَــى

رابعا: تعدد الأساليب اللغوية

تقوم اللغة بعملين أساسين في حياة الإنسان، هما: "التعبير، والنقل، وهي الوسيط الأساسي للاتصال على أي مستوى ثقافي، والاتصال عنصر أساسي في النظام الاجتماعي، فإن اللغة تحمل التعبير عن شخصيتها الاجتماعية، ورواسبها، وكوامنها، وتراكماتها الثقافية، والنفسية. ويظهر هذا بشكل واضح في خروج الشاعر من دلالة الكلمة إلى دلالة جديدة.. إن هذا الخروج يعطي اللغة ثراءً، إذ يحمّل الألفاظ دلالات جديدة، وله أثره، وعلاقته، على السلوك الإنساني والخبرة الإنسانية، والثقافة بوجه عام". (١)

وعن التعددية اللغوية يقول د. محمد نجيب التلاوي: "إذا كانت اللغة الشعرية مشدودة نحو مركزية مبدعها، فتظهر بمستوى أحادي، فإن اللغة الروائية بصفة عامة والأصوات بصفة خاصة تتحرك تحركا عكسيا، فلا تتجه نحو المركزية، وإنما ترغب في التحرك على محيط الدائرة الإبداعية للأحداث الروائية، بكل تنويعاتها، وتعبر عن مستوى الأصوات بكل فئاتها ...". (٢)

١_ أحمد السعدني: رؤية جديدة لقراءة الشعر القصيدة السردية الدرامية تشكيلا قصيدة تيار الوعي السيمفونية بناءً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ٢٠٢١ م، ص ٨_ ص ٩.

٢_ محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٢ م، ص ٥١.

تبعا لتعدد الأصوات والشخصيات في ميمية الحطيئة _موضوع الدراسة_ تعددت الأساليب اللغوية داخل بنية القصيدة، وهذا التعدد في الأساليب من أهم سمات (القصيدة البوليفونية)، وقد جاء في القصيدة على النحو التالي:

أ_ **تعدد الضمائر**: ويعد تعدد الضمائر من أبرز عناصر السرد، فالضمائر هي (عصب العمل الشعري) كما يقول (ياكبسون). (١)

وهذا التنوع في الضمائر بين المتحاورين يكسب القصيدة سمات" الدراما "ويجلّي تنوع الحوار الداخلي والخارجي، ويبرز أبعاده، ويحدو أوجه الصراع، ويكشف عن تباين المواقف والشخصيات. وقد توزعت الضمائر في القصيدة بين ضمائر الغياب والحضور، وإن تركزت حول ضمائر الحضور للمتحاورين، وهي التي يعبر عنها الفعل: قال، كما نلحظ في قول الشاعر:

وَقَـالَ ابْنُهُ لَمَّـــا رَآهُ بِحَيْـــرَةٍ أَيَا أَبَتِ اذبَحْنِي وَيَسِّرْ لَهُ طُعْمـا

وقوله:

وقال: هَيَا رَبَّاهُ ضَيْفٌ ولا قِرىً بِحَقِّكَ لا تَحْـرِمْهُ تَاللَّيْلَةَ اللَّحْما

وقد تبدَّت في القصيدة لغةُ الأب (العليم) بما هو كائنٌ وما هو يجب أن يكون، فجاءت أغلب جمله فعلية؛ لتصف الحَدَثَ وتعبر عنه تعبيراً دقيقًا، من بداية القصيدة، في قوله: يُعرَف، يرى، أفرد، تخالهم، اغتذوا، عرفوا، خُلقوا، رأى، بدا، قال، اذبحني، تعتذر، تَهُمّ، يظن، يوسعنا، روَّى، عنَّت، فأمهلها، فخرَّت، باتوا، بات، غنموا....

ب_ **اعتماد القصيدة على الثنائيات المتضادة، تلك الثنائيات الضدية** * تولِّد فضاء مائزًا للنص، إذ تجتمع جملة علاقات زمانية ومكانية، وفعلية بأزمنة مختلفة، فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور، تلتقي وتتصادم وتتقاطع وتتوازى؛ فتغني النص، وتعدِّد إمكانات الدلالة فيه، (٢)، وقد حظيت قصيدة الحطيئة بالعديد من الثنائيات الضدية، نحو: كرم/ بخل، فقر/ غنى، حزن/ بشر، قدرة/ عجز، غرما/ غنما، مدح/ ذم...

١_ فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ط.دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٦ م، ص ١٢.

٢_ ينظر: د. سمر الديوب: الثنائيات الضدية دراسة في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٩ م، ص ٧.

* والثنائيات الضدية Binary Opposite تعني: وجود أمرين متضادين مرتبطين برباط واحد، والعلاقة بين الثنائيات الضدية علاقة تضاد؛ أي تواز بين طرفي الثنائية.. إن الثنائيات الضدية نظرة فلسفية عميقة، تتجاوز الجمع المباشر والسطحي بين الطرفين، فهذان الطرفان تربطهما رابطة هي رابطة التضاد.. ينظر: سمر الديوب: الثنائيات الضدية_ بحث في المصطلح ودلالاته، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية العتبة العباسية المقدسة، حمص، الطبعة الأولى ١٤٣٩ هـ / ٢٠١٧ م، ص ١٦، ص ٢٣.

خامسا: توافر عنصري الزمان والمكان

لقد توافرت في بوليفونية الحطيئة عنصرا الزمان والمكان، فالزمانُ هو الليل بقسوته، والمكانُ هي تلك (التيهاء)، وتلك الشِّعْب، هذا المكان الموحش البعيدُ عن البشر، الذي نجح الشاعر في وصفه وصفا دقيقا منذ البيت الأول، في قوله:

..... بِتَيْهَاءَ لَمْ يَعْرِفْ بِهَا سَاكِنٌ رَسْمـــا

وقوله في البيت الثالث:

وَأَفْرَدَ في شِعْبٍ عَجُوْزاً إزَاءَهـــــا ....

وارتبط الإنسان عامة، والعربيُّ خاصة بأرضه وأحبها، وكان دائم الحنين إليها إذا تركها؛ لارتباط ذلك المكان _عادة_ بذكريات راسخة في عقله وقلبه ووجدانه، يقول (غاستون باشلار) (ت ١٩٦٢ م) : "إن الذكريات ساكنة، كلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدا أصبحت أوضح". (١) فالمكان هو حاضن الوجود وشرطه الرئيس، فالمكان ليس مجرد مكانٍ فارغٍ، ولكنه مليء بالكائنات والأشياء (٢)

فقد أدرك الشاعر/ الحطيئة أهمية المكان، في حياته، وحياة أسرته، لذا شكل المكان عنده حضورا قويا، وهو ما يبدو جليا في (ميميته)، فالمكان عنده جاء متمثلا في الصحراء الشاسعة، وعلى سعتها تضيق برجل؛ لفقره وعوزه، فتحول المكان من مكان واسع إلى مكان ضيق، ضاغط عليه وعلى أهله.

وعلى رغم ما تعانيه هذه الأسرة من ضغط نفسي وعوز مادي، في هذا المكان المقفر، الذي يتسم بعدم الألفة، فإنه يرى فيه نعمة، لما قد يلقاه من البشر في حال القرب منهم، فهو الذي يرى فيها البؤس من شراسته نُعْما، فجاء المكان/ الفضاء عند الشاعر غير محدد، فهو الصحراء بسعتها وهو شِعبٌ من شعابها.

وإذا ما انتقلنا إلى الحديث عن الزمان رأينا أنه لا يقل أهميةً عن المكان، كما أنهما لا ينفصلان، فلكل زمان مكان، ولكل مكان زمان، فعنصري الزمان والمكان عنصران متلازمان، فإذا كان المكان هو موقع/ موضع الأحداث، فإن الزمان هو وقت حدوثها.

وقد توزَّع الزمن في القصيدة _كما أسلفنا_ بين كلٍّ من الماضي، والحاضر، والمستقبل، ففي مطلع القصيدة يصف الشاعر حال الأسرة وما عانته من شظف العيش وضيق الحال، الذي انعكس، بالضرورة، عليهم؛ فنحلت أجسامُهم، وبدوا كأن أمهم لنحافتها كأنها ماعز تجر خلفها

---

١ _ جمالية المكان، ترجمة غالب هلسا، طبعة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة السادسة، ٢٠٠٦ م، ص ٣٩.

٢ _ انظر: عبد الحميد المحامدين: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ص ٢٠.
وانظر: سيزا قاسم: القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة/ القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢ م، ص ٤٨.

سخالًا، ثم يتحرك الشاعرُ بالزمن من الماضي وما فعله بهم إلى الزمن الحاضر، وهو لحظة أن رأى الضيف، وتتنامي الأحداثُ، وتتابع المشاهد، ويفكر الأب في المستقبل وما قد يقوله الضيف؛ إذا لم ينل واجبه، وإذا تركهم دون أن يُكرم.

سادسا: الفضاء الكرنفالي:

إذا كان الفضاء هو: "الإطار الذي يَرسم حدود الأحداث داخل الزمان". (١)، فإن الفضاء الكرنفالي هو مصطلح يشير عند (باختين) إلى الحيز الذي يجمع بين الأضداد والمتناقضات الاجتماعية، ويستوعب في الوقت ذاته التأرجح بين الجد والهزل، والارتكاز حول المحاكاة الساخرة. (٢)

ونجد (الفضاء الكرنفالي) واضحا في (ميمية) الحطيئة في وقوع الأب أمام أمرين متناقضين، كلاهما مر، الأول: ألَّا يكرم ضيفه، وهو الفقير المعوز؛ ومن ثم يتعرض للقدح والذم، والأمر الآخر: أن يقدِّم ابنه فداء لسمعته، فهو هنا يقع بين همَّين هما: الإقبال على الذبح والإدبار عنه، ويقع بين متناقضين: التضحية والفداء، والرفض والاستهجان، ويظل هكذا في حيرة من أمره، متأرجحا في أخذ القرار، حتى تنفرج العقدةُ بظهور الحُمُر الوحشية.

ونجد في هذه القصة أيضا العديد من المفارقات والتناقضات، فنجده مثلا عندما وصف زوجه وصفها بالعجوز وليست بالمرأة، والنفس لا تصبو للعجوز، ولعل في هذا إشارة إلى عدم وجود أي نوع من أنواع السكن والطمأنينة، لا في المسكن، ولا في الزوجة. ولمَّا وصف أولاده وصفهم بالضعف والهزل، فبدوا كالأشباح، وليس كالأطفال، أو الصغار، كما هو معروف، فلا أحد ينظر لطفله على أنه شبحٌ، فالطفل الصغير عنوان للحياة وجمالها، أما الشبح فهو رمز للإيحاش والذعر.

سابعا: الباروديا في ميمية الحطيئة:

يشير مصطلح (الباروديا) إلى البعد الساخر في الأعمال الروائية، التي نشأت (البوليفونية) في أحضانها، ويتركز معناها عند (باختين) في نقل فكر الآخر بطريقة ساخرة، تعكس ثقافة فئات اجتماعية معينة، ويبدو هذا البعد الساخر في (ميمية) الحطيئة في تقديم الابن نفسه من أجل التضحية؛ لإنقاذ سمعة أبيه، وهنا نذكر قصة سيدنا إبراهيم (عليه السلام) عندما رأى والده في المنام أن يذبحه، فما كان من سيدنا إبراهيم _عليه السلام_ إلا أن يمتثل لأمر الله، وما كاد سيدنا إسماعيل (عليه السلام) أن يهم بذبح ابنه حتى فداه الله (سبحانه وتعالى) بذبح عظيم.

---

١ _ سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينة نموذجا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع_ الأردن، ٢٠٠٣ م، ص ٧٨.

٢ _ جميل حمداوي: أنواع المقاربات البوليفونية، ص ١٤.

والمفارقة الساخرة في هذه الميمية تكمن في أن الابن يجعل نفسه فداءً، ويضحي بنفسه؛ ليقدَّم لحمه إلى إنسان مثله (الضيف)، حفاظا على سمعة أبيه، وكأنه يستدعي قصة سيدنا إبراهيم مع ولده، ولكن في الحقيقة إن الأمرين بعيدين كل البعد، لأن سيدنا إسماعيل (عليه السلام) عندما همَّ بذبح ابنه سيدنا إبراهيم (عليه السلام) كان امتثالا لأوامر الله، لا من أجل عادات وتقاليد ولا من أجل أن يذم ويقدح، فتقديم نفسه (لحمه) طعاما يُؤكَلُ أمرٌ بعيدٌ كل البعد عن الثقافة الإسلامية التي تحرم قتل النفس، فما بالنا بأكل الإنسان للحم أخيه!!!

فإن اتفقت القصتان في الحادثة، أقصد: حادثة الذبح، فقد اختلفتا بالطبع في الهدف والمغزى من وراء هذا الذبح، وفي هذا يقول القيسي: "وهذا حسن استغلال من الشاعر لمادة وجدها، أو سمعها ولم ينشئها وحسن توجيهه لها". (١)

وتبقى هنا حاجتنا إلى الوقوف، بعض الوقت عند بعض إشارات النقاد إلى مدى تأثر الحطيئة، في هذه القصيدة، بما ورد في سورة (الصافات)، في شأن إبراهيم الخليل وابنه إسماعيل الذبيح (عليهما السلام): " **وقال إِنِّي ذَاهِبٌ إِلَى رَبِّي سيهدين، ربِّ هَبْ لِي مِنَ الصَّالِحِينَ، فَبَشَّرْناهُ بِغُلامٍ حَلِيمٍ، فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قالَ يا بُنَيَّ إِنِّي أَرى فِي الْمَنامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ ماذا تَرى قالَ يا أَبَتِ افْعَلْ ما تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِنْ شاءَ اللهِ مِنَ الصَّابِرِينَ، فَلَمَّا أَسْلَما وَ تَلَّهُ لِلْجَبِينِ، وَنادَيْناهُ أَنْ يا إِبْراهِيمُ، قَدْ صَدَّقْتَ الرُّؤْيا إِنَّا كَذلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ، إِنَّ هذا لَهُوَ الْبَلاءُ الْمُبِينُ، وَفَدَيْناهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ، وَتَرَكْنا عَلَيْهِ فِي الْآخِرِينَ، سَلامٌ عَلى إِبْراهِيمَ ".(٢)**، وهي الإشارات المختلفة الاتجاهات قبولا (٣)، أو رفضا (٤)، ووصفها بعضهم (٥) بأنها (إشارات لا واعية).. في حين ذهب الدكتور درويش الجندي أن قصة إسماعيل لم تأتِ إلى مخيلة الحطيئة من آثار مطالعته هذه القصة القرآنية الكريمة، وإنما جاءته من المعلومات التي انتقلت إلى العرب منذ الجاهلية، من اليهودية والنصرانية (٦).

والحق أني أخالف هذين الناقدين، فيما ذهبا إليه، من وصف إشارة الشاعر بأنها غيرُ واعيةٍ، أو أنها انتقلت إليه من معايشته لثقافة الجاهليين.. فهذا الشاعر، على الرغم من بؤس أحواله الاجتماعية والاقتصادية، واضطراب حياته الدينية، أحيانا، قد صدر عن روح الدين القويم في أكثر من موضع من شعره غير هذه الميمية/ موضوع الدراسة..

---

١ _ عودة الله منيع القيسي: دراسة لقصيدة الحطيئة القصصية في الكرم، ص ٦٤٧.

٢ _ سورة الصافات، الآيات: (٩٩ _ ١٠٧).

٣ _ تنظر الدراسات السابقة: (١، ٢، ٣، ١٠)

٤ _ الدراسة رقم (٩).

٥ _ الدراسة رقم (٨)، وقصيدة الكرم العربية، ص ١١١ _ ١١٦، وقريب من هذا الوصف ما ذهب إليه الدكتور درويش الجندي من كونها (حلما من أحلام اليقظة التي ربما كان يتخيل فيها نفسه ما حُرمته من مناقب السؤدد والشرف". (الدراسة رقم ١)

٦ _ الدراسة رقم (١).

وقد فطن الدكتور شوقي ضيف (١) والدكتور عبد الله التطاوي (٢)، وغيرهما (٣) إلى أن الرواة بالغوا في اتهام الحطيئة بالبخل، ودناءة النفس، كما بالغوا في اتهامه بفساد الدين، قد يكون رقيقه، ولكنه ليس فاسدَه، فقد كان يستشعره في الهجاء بشهادة لسانه، كما لحظوا أن الشاعر ما فتيء يتقدم بشعره، في سلوكه، خطواتٍ كثيرةٍ نحو الإسلام، الذي حسَّن أسلوبَ تعامُله، من خلاله، فصاغ من حكمه الكثير، ونراه في مديحه يكثر من جزاء الله لممدوحه، على ما يقدم له من بره، مستشهدين بقوله في بعض مديحه، نحو قوله من المنظور الإسلامي المحض: (٤)

فليجزه اللهُ خيرًا من أخي ثقةٍ ... وليهدِهِ بهُدى الخيراتِ هَادِيهَا

وقوله: (٥)

مَنْ يفعلِ الخيرَ لا يعدَمْ جَوَازِيَهُ ... لا يذهبُ العُرفُ بينَ اللهِ والناسِ

وقوله: (٦)

ألمْ أكُ مسكينًا إلى اللهِ مُسلمًا ... على رأسه أن يظلم الناسَ زاجرُه ؟!

معقبين عليها بقولهم: (٧) "ولعل في ذلك ما يدل على أنه حسُن إسلامه"، وأبلغ في الدلالة على ذلك قوله في وصف التقى والعمل الصالح: (٨)

ولستُ أرى السعادةَ جَمْعَ مَالٍ ... ولكنَّ التقيَّ هُـــوَ السعيدُ
وتقوى اللهِ خيرُ الزاد ذُخـــرًا ... وعندَ اللهِ للأتقَى مزيـــــدُ

ولم يستبعدوا، بحال، أن يصدر الحطيئةُ في إنشاد قصيدته (الميمية) هذه عن سماعه لهذا الهدْي القرآني في قصة الخليل مع ابنه (عليهما السلام)، ولم يروا حاجة للبحث في كيفية وصول أحداثها إليه عبر بعض روافد الثقافة الدينية عند الجاهليين..

فإذا عاودنا النظر في الأحداث القرآنية المشار إليها؛ وجدنا أن إبراهيم الخليل (عليه السلام) قد دعا ربه (سبحانه) أن يهبه ابنا يكون من الصالحين، فبشره الله بغلام حليم، ورأى الخليل في المنام أن يذبح ابنه الصالح؛ فأخبره بفحوى الرؤيا، وخيَّره ماذا يرى.. فاستجاب الابن إلى ما دعاه

---

١ _ العصر الإسلامي، دار المعارف/ مصر، الطبعة السابعة، ١٣٩٦ هـ/ ١٩٧٦ م، ص ٩٩.

٢ _ حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية، دار غريب/ القاهرة، ١٤١٨ هـ/ ١٩٨٩ م، ص ٣٣.
_ وقارن د. محمود الجادر: قراءة معاصرة في نص تراثي، مرجع سابق.

٣ ينظر: أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني: الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤١٢ هـ/ ١٩٩٢ م، ٢/ ١٧٣_ ١٧٥، د. محمد عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية في عصري الجاهلية والإسلام، ص ٣٥٧، و د. بان حميد الراوي: الحطيئة في معيار النقد قديما وحديثا، ص ٦٣.

٤ _ ديوانه: الخانجي، ص ٢٨١.

٥ _ ديوانه: ص ١١٧.

٦ _ ديوانه: الخانجي، ص ٤٥.

٧ _ العصر الإسلامي: ص ٩٩، وحركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية، ص ٣٣.
وينظر أيضا _ أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني: الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤١٢ هـ/ ١٩٩٢ م، ٢/ ١٧٣_ ١٧٥، د. محمد عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية في عصري الجاهلية والإسلام، ص ٣٥٧، و د. بان حميد الراوي الحطيئة في معيار النقد قديما وحديثا، ص ٦٣.

٨ _ ديوانه: الخانجي، ص ٣٢١.

إليه أبوه، وقال له: ﴿ **قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ ۖ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ**﴾ فتأهب الخليلُ وابنُه؛ للاستجابة لأمر الله (سبحانه وتعالى)، وهمَّ إبراهيم بذبح ابنه؛ طاعة لخالقه، فلما صدَّق الرؤيا؛ ناداه ربَّه (جل شأنُه) بنعم الجزاء الذي يجازي الله به عباده المحسنين، وفدى الابن بذبح عظيم، كان عبارة عن كبش، أو وُعل، أُهبط عليه من (ثبير) (١)

والبنية الأساسية، في هذه القصة، هي عملية ذبح الابن، والهمّ بها، وحسن العاقبة للأب وابنه، على حسن استجابتهما لأمر الله (سبحانه)، ولم يرد في الآيات الكريمة سببٌ لعملية الذبح، سوى الأمر الإلهي الحكيم، في الوقت الذي وردت الإشارةُ إلى عملية التأهُّب والهَمّ بالذبح، دون تردد، كما جاء الفداء بالذبح العظيم، كبشًا كان أو وُعْلا..

أما في قصة الحطيئة فقد أُزيح الستارُ عن سبب عرض الابن على أبيه أن يذبحه؛ إكراما لضيفه، وهو العرض السخي النادر الذي قدمه الابنُ راضيا لأبيه، الذي همَّ _بدوره_ على تنفيذه، لولا فرجُ الله، وقدرُهُ، بظهور قطيع الحُمر الوحشية التي ذبح الشاعرُ إحداها، وحقق بُغيتَه في إكرام ضيفه..

ولا أشكّ، لحظة، في مدى تفاعل الشاعر النصي بقصيدته (الميمية) هذه، مع أقباس تلك القصة القرآنية، وبعض ألفاظها وجُملها، ومعانيها، وخاصة ما نطالعه في وصفه للمكان الذي حدثت فيه قصيدته، بقوله:

(بتيهاءَ لم يعرفْ بها ساكنٌ رسما)

وهو الوصفُ الذي يُذكِّرنا بقول الله (سبحانه) على لسان الخليل نفسه (عليه السلام): "**رَّبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُم مِّنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ**". (٢)

كما يذكرنا قول الشاعر، في وصف زوجه: (وأفرد في شِعبٍ عجوزا...)، بقول الله (سبحانه وتعالى) في مشهدٍ آخرَ من مشاهد قصة الخليل إبراهيم (عليه الصلاة والسلام) وأهله: "**قالت: يا ويلتى أألد وأنا عجوز وهذا بعلي شيخا**". (٣) وقوله: "**فَأَقْبَلَتِ امْرَأَتُهُ فِي صَرَّةٍ فَصَكَّتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ**". (٤)

---

١ _ جار الله محمود عمر الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل وعُيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي/ بيروت، ١٤٢٧ هـ_ ٢٠٠٦ م، ٤، ص ٤٢: ص ٤٣، الإمام القشيري: لطائف الإشارات، قدم له وحققه د. إبراهيم بسيوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة، ١٤٢١ هـ_ ٢٠٠٠ م، ٣، ص ٣٢٧: ص ٣٤٠، والجلالان محمد بن أحمد المحلي وعبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي: تفسير الجلالين، دار القلم/ بيروت، د.ت، ص ٥٩٢: ص ٥٩٣، وأبو محمد الحسين بن محمود البغوي: معالم التنزيل، دار ابن حزم/ بيروت، ١٤٢٣ هـ/ ٢٠٠٢ م، ص ١٠٩١: ص ١٠٩٤، ومحمد جواد مُغنية: التفسير المبين، مؤسسة عز الدين/ بيروت، ١٤٠٣ هـ/ ١٩٨٣ م، ص ٥٩٢: ص ٥٩٣.

٢ _ سورة إبراهيم: الآية ٣٧.

٣ _ سورة هود: الآية ٧٢.

٤ _ سورة الذاريات: الآية ٢٩.

وفي الوقت نفسه يأخذنا قوله، في وصف حاله قُبَيْل ذبح ما ذبحه من قطيع تلك الحُمُر الوحشية:

فأمهلها حتى تروَّت عطاشَها فأرسل فيها من كنانته سهما

بما نعايشه من آداب إسلامية عند ذبح الأضحية، وخاصة ما حضَّنا فيه المصطفى (صلى الله عليه وسلم)، بقوله: (١) "إن اللهَ كتب الإحسانَ على كل شيءٍ، فإذا قتلتُم فأحسِنُوا القتلةَ، وإذا ذبحتم فأحسنُوا الذبحَ، وليُحدّ أحدُكم شفرته، وليُرِحْ ذَبيحته"، ومن إحسان الذبح وإراحة الذبيحة إمهالُها حتى تروي عَطَشَها، وهو ما فعله الراوي/ صاحب القصة..

واجتماع هذه اللبنات، التي أشرنا إليها، ممثلة في مكان حدوث القصة، ووصفه بالخلاء، في القصتين معا، إضافة إلى طلب الابن في القصتين، ووصف الأم العجوز، وتحقيق الفرج بإذن الله وفيض كرمه (سبحانه)، وزاد الشاعر إلى هذه العناصر المشتركة أدبا من آداب الإسلام، عند الذبح، وهو إمهال الذبيحة؛ حتى تروي عطاشها، مقتديا في ذلك بهدْي النُّبوة في الحض على إحسان الذبح، وإراحةِ الذبيحةِ. فإذا أضفنا بعض هذه العناصر المشتركة بين القصتين إلى بعض، وجمعنا إليها النتيجةَ السعيدةَ في الموقفين: القرآني الحكيم_ والشعر القصصي، أدركنا أن الشاعر ترجم في ميميته، فحوى إيمانه القوي بأن الجزاء من جنس العمل، وأن "الأعمال بالنيات وأن لكل امرئ ما نوى" (٢) ولذلك لم يخيِّب الله سعيه في سبيل إكرام ضيفه... مما لا يدع مجالا للشك أن الشاعر قد أنشد قصيدته هذه بعد إسلامه، ومعايشته لقيم الإسلام المستمدة من القرآن والسنة.

وتبقى قضية مدى تأثر كل من الحطيئة (ت ٤٥ ٥٩ ه)، وعمرو بن الأهتم (ت ٥٧ ه) أحدهما بالآخر أمرا في غاية الصعوبة؛ نظرا لتعاصر الشاعرين، في حقبة زمنية واحدة من جهة، وإنشاد كلا الشاعرين قصيدتهما على وزن الطويل.. من جهة أخرى، واعتمادهما على الحرص على إكرام الضيف، وبذل كل غالٍ ونفيس من أجل الوفاء بحقه.. من جهة أخرى.

وقد قام كل من د. بشرى الخطيب (٣) والدكتور محمود عبد الحفيظ (٤) وراضية لرقم (٥) بعقد موازنة بين عناصر البناء الفني لهاتين القصيدتين الشعريتين مبرزين مواضع الاتفاق والاختلاف بينهما، مما أوردنا خلاصته في الدراسة العاشرة، والحادية عشر، والثالثة عشر، من

---

١ _ مسلم بن الحجاج القشيري: صحيح مسلم، دار الحديث/ القاهرة، ١٤١٢ هـ/ ١٩٩١ م، ٣/ ١٥٤٨، الحديث رقم ١٩٥٥، ومحمد بن يزيد بن ماجة القزويني، السنن، دار الحديث/ القاهرة، د. ت، ٢/ ١٠٥٨.

٢ _ خرجه الإمام البخاري في صحيحه: كتاب بدء الوحي، رقم الحديث ١، وأخرجه الإمام مسلم في حديثه: كتاب الإمارة، رقم الحديث ١٥٥.

٣ _ الدراسات السابقة، الدراسة رقم (٥).

٤ _ الدراسات السابقة: الدراسة رقم (١٠).

٥ _ الدراسة السابقة، الدراسة رقم (١٣).

دراساتنا السابقة لموضوع بحثنا، مما لا نجد مجالا لإعادته هنا.. ويبقى أمر القطع في مدى أسبقية أحدهما عن الآخر أمرا بالغ الصعوبة.. مما نتركه للأيام القادمة، إن شاء الله.

أما ما أشار إليه الدكتور مصطفى الشورى من تأثر الحطيئة، في هذه القصيدة، بقصة السموأل (١) فقد قال جار الله الزمخشري (٢) وأحمد بن محمد الميداني النيسابوري (٣) في تفسيرهما لقول العرب، في أمثالهم: (أوفَى من السموأل): هو السموأل بن حيان بن عادياء اليهودي، وكان من وفائه أن امرأ القيس (الكندي) لما أرادَ الخروجَ إلى قيصرَ؛ استودع السمواَل دُرُوعًا وأُحيحة بن الجلاح أيضًا دروعًا، فلما مات امرؤ القيس، غزاه ملك من ملوك الشام؛ فتحرَّز منه السموألُ؛ فأخذ الملكُ ابنًا له وكان خارجا من الحِصْن، فصاح الملكُ بالسموأل؛ فأشرفَ عليه، فقال: هذا ابنك في يديَّ، وقد علمت أن امرؤ القيس؛ ابن عمي ومن عشيرتي، وأنا أحق بميراثه، فإن دفعتَ إليَّ الدُّروعَ، وإلا ذبحتُ ابنك!!

فقال السموأل: أجِّلْني!!

فأجَّله؛ فجمع أهلَ بيته ونساءه؛ فشاورهم؛ فكلٌ أشار عليه أن يدفع الدُّروعَ، ويستنقذَ ابنَه؛ فلما أصبح أشرف عليه، وقال: ليس إلى دفع الدروع سبيلٌ، فاصنع ما أنت صانعٌ؛ فذبح الملكُ ابنَه، وهو مشرفٌ ينظر إليه، ثم انصرف الملكُ بالخيبة، فوافَى السموألُ بالدروع الموسَم، فدفعها إلى ورثة امرئ القيس، وقال في ذلك:

وفيتُ بـــأدرُع الكنديِّ إنـي ... إذا ما خـــان أقوامٌ وفيْتُ
وقالــوا: إنه كنـــزٌ رَغيبٌ ... ولا والله أغدرُ مـــا مشيْتُ
بنى لي عاديا حصنًا حصينًا ... وبئرًا كُلَّمــا شِئتُ استقيْتُ
طمّرًا تزلقُ العقبـــانُ عنه ... إذا مـــا نابني ظُلـمٌ أبيْتُ (٤)

ويلحظ قارئُ هذه الأبيات، وما يتصل بها، اعتمادها على الفخر بالوفاء النادر لصاحبه، على حساب ابنه الذي ذبحه الملكُ.. ضاربا بذلك المثل الأعلى في الوفاء بالعهد، والتضحية بفلذة كبده؛ ثمنا لحُسن الذكر، عبر الأجيال..

١ _ الدراسات السابقة: الدراسة رقم (٩).
٢ _ المستقصى في أمثال العرب، دار الكتب العلمية/ بيروت، ١٤٠٨ هـ/ ١٩٨٧ م، ١/ ٤٣٥.
٣ _ مجمع الأمثال: دار القلم، بيروت، د ت، ٢/ ٣٤٧.
٤ _ الأبيات له في (شعر يهود في الجاهلية وصدر الإسلام، دار عمان _ الأردن، ٣٤٣: ٣٤٤، وديوان السموأل: ضمن (ديوانا عروة بن الورد والسموأل)، دار بيروت للطباعة والنشر/ بيروت، د. ت، ص ٧٩: ص ٨٠.

ويختلف سياقُ هذه القصة، وما قيل فيها من أبياتٍ عن مثيله في قصيدة الحطيئة، التي جاءت على وزن (الطويل)، في حين جاءت أبيات السموأل على رويِّ التاء المضمومة ووزن (الوافر)، كما يختلف الأمرُ في كلٍّ من مصير الابن في موقف السموأل، حين ذبحه الملكُ قسرًا، ولم يذبحه أبوه، على عكس ابن الحطيئة، الذي أشفق على أبيه، فعرض عليه أن يذبحه، إكراما لضيفه، ولم يتم هذا الذبحُ؛ لأن الله قيَّض له قطيعًا من الحُمر الوحشية، ذبحا منه أتانًا.. ولذلك لا أرى ناك مجالا للمشابهة، او اعتماد اللاحق (الحطيئة) في إنشاد قصيدته على السابق (السموأل)..

هـ_ خاتمة:

تعددت الرؤى النقدية التنظيرية والتطبيقية في نظر أصحابها لأبيات ميمية الحطيئة؛ تنوعا إيجابيا جمع بين كل من الكم والكيف معا...آتية في سياقات متكاملة مختلفة أضاءت الطريق أمام الباحثة لطرح سؤالها أمام هذا الكم المتنوع الوفير من الحصاد النقدي، المشار إلى خلاصته في صدارة هذا البحث...

هل مازالت هذه الميمية تصلح لدراسات نقدية أخرى؟ فكانت الاجابة بالإيجاب، مما دفعها إلى الوقوف على معالم نظرية القصيدة البوليفونية لميخائيل باختين، ومحاولة تطبيق قواعدها في تذوق هذه الميمية، وهي المحاولة التي تلخصت ثمراتها في إبراز مكونات الخطاب البوليفوني، أولها: تعدد الشخصيات، هذه الشخصيات التي تتميز بكونها شخصيات مستقلة عن المؤلف، ولا تعبر عن توجهه، وثانيها: تعدد أنماط الوعي عند الشخصية، فمن خصائص الوعي عند الشخصية البوليفونية كونه متعددًا ومختلفا من شخصية إلى أخرى، ثالثها: التعدد الأيديولوجي، وهو الفكرة أو الأيديولوجيا التي تسكن الوعي، فلكل شخصية وجهة نظر خاصة بها وتعبر عن أيديولوجيا معينة في مقابل أيديولوجيات تحملها شخصيات أخرى، رابعها: التعدد اللغوي أو الأسلوبي، هذا التعدد له أنماطه المختلفة؛ كالحوار الخالص، والتهجين، والمحاكة الساخرة(والباروديا)، والأسلبة، خامسها: الفضاء الكرونوطوبي، الذي يسمى ب (الفضاء الزمكان)، هذا الفضاء الذي يتسم بالوحدة والتناسق والتداخل..

توفرت معالم نظرية القصيدة البوليفونية في قصيدة هذا الشاعر العبسي البدوي المخضرم، وخاصة فيما ندركه من تجسيدها كلا من: تعدد الأصوات، فجاءت الأصوات متوزّعة بين: صوت الراوي، وصوت الأب (المُضيف)، وصوت (الابن)، وتنوع الشخصيات، بين شخصيات محورية وشخصيات ثانوية وشخصيات حيوانية، كما تنوع الحوار في ميمية الحطيئة، عبر احداث متسلسلة، من خلال حوار الأب مع نفسه، وحوار الأب مع ابنه، وحوار الأب مع أهله، كما تعددت الأساليب اللغوية في القصيدة، من خلال تعدد الضمائر، واعتماد القصيدة عل الثنائيات المتضادة، كما تميزت بوليفونية الحطيئة بتوافر عنصري الزمان والمكان فيها، وهو ما يُسمى ب (الفضاء الكرونوطوبي) أو (الزمكانية)، فالزمان هو الليل بقسوته، والمكان هو التيهاء بوحشتها، وتوافر أيضا في (الميمية) الفضاء الكرنفالي، وهو الفضاء الذي يجمع بين الأضداد والمتناقضات الاجتماعية، وأخيرا (الباروديا)، أو البعد الساخر، ويتمثل في تلك المفارقة الساخرة في تضحية الابن بنفسه، بأن يعرض على أبيه ان يذبحه ويقدمه طعاما للضيف، فداءًا لسمعة والده!!

فتراثنا العربي ما زال بأحداثه المتتابعة، يمثل كنوزا درامية وقصصية رائعة، فهناك العديد من النصوص الأدبية تؤكد مع الغنائية قدرتها على الإبداع المتجدد مع الزمن، وتجعلنا قصيدة الحطيئة ومثيلاتها ندعو دارسي الأدب العربي القديم إلى إعادة النظر إليه من زوايا دَرْس أخرى، حتى نخرج من طيات الدواوين ما قد غاب عنا عند دراستها، ودرسها درسا حديثا، يكشف جمالياتها ويؤكد قدرتها على ان تُدْرَس وتُقْرَأ من أكثر من زاوية، وبأكثر من منهج، كما فعلنا في هذه المحاولة النقدية التطبيقية.

مما تجلى في دراستنا التحليلية السابقة، مما يزيد من مساحة الطموح، بطرح سؤال آخر، هو: هل تصلح هذه الميمية لدراسات أخرى وفق نظريات نقدية أخرى؟ وخاصة الشفاهية والكتابية، والقياس الاحصائي، والسياقات الثقافية، والمعجم الشعري، والمعجم الأسلوبي، ونحوها؟ ..

والإجابة تتوقف على مدى تحمس بعض الباحثين والنقاد لدراسة هذه الميمية، ونحوها وفق قواعد هذه النظريات... ونحوها، وهو ما نرجوه في الأيام القادمة...إن شاء الله

والله الموفق والمستعان

الباحثة

و_ ثبت المصطلحات:

الأسلبة	Stylization
الباروديا	Parody
التعدد اللغوي	Multilingualism
التفاعل النصي	Intertextuality
التهجين	Hybridisation
الثنائيات الضدية	Binary Opposite
الحوار الخالص	Pure Dialogue
الحوارية	Dialogism
الرواية البوليفونية	Polyphonic Novel
الزمكانية	Chronotope
الشعر القصصي	Narrative Poem
الصراع	Conflict
الفضاء الكرونوطوبي	Chronotopic Space
القصة الشعرية	Poetic Narration
القصيدة البوليفونية	Polyphonic Poem
الكرنفالية	Carnival
الكلاسيكية	Classicism
المفارقة	The Paradox
المونولوج	Monologue

ز_ قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

القرآن الكريم: مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، بالمدينة المنورة، ١٤٣٣ ه.

١. ابن السكِّيت (١٨٦ _ ٢٤٦ ه): شرح ديوان الحطيئة
٢. تحقيق/ نعمان محمد أمين طه، م. الخانجي، القاهرة، ١٤٠٦ هـ/ ١٩٨٦ م.
٣. وتحقيق/ حمدو طمّاس، دار صادر، بيروت، ١٣٧٨ هـ/ ١٩٥٨ م.
٤. وتحقيق/ عيسى ميخائيل سابا، الذي نشرته دار صادر، بيروت، سنة ١٣٧٨ ه/ ١٩٨٥ م.
٥. دراسة وتبويب/ مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٣ ه/ ١٩٩٣ م.
٦. أبو الحسن علي بن أحمد السكري (ت ٣٨٦ ه): شرح ديوان الحطيئة اعتنى بتصحيحه/ أحمد بن الأمين الشنقيطي، مطبعة التقدم بمصر، سنة ١٣٢٣ هـ/ ١٩٠٥ م.
٧. أحمد بن محمد الميداني: مجمع الأمثال، دار القلم، بيروت، د ت.
٨. أسعد ذُبيان: الحطيئة أوس بن جرول العبسي (كذا..) (المخصوص من المنتقى من النصوص)، سلسلة (أعلام الفكر العربي)، دار الفكر العربي، بيروت، ١٤١٨ هـ/ ١٩٩٨ م.
٩. جار الله محمود عمر الزمخشري: المستقصى في أمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٨ هـ/ ١٩٨٧ م.
١٠. صموئيل بن عادياء، السموأل: ديوانه، ضمن (ديوانا عروة بن الورد والسموأل)، نشره عيسى سابا، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٠٢ ه/ ١٩٨٢ م.
١١. عمرو بن الأهتم: شعره، ضمن (شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم)، دراسة وتحقيق/ د. سعود محمود عبد الجابر، م. الرسالة/ بيروت، ١٤٠٤ ه.
١٢. عبد الله مقداد: شعر يهود في الجاهلية وصدر الإسلام، دار عمان، الأردن، ١٤٢٠ هـ/ ١٩٩٩ م.
١٣. المفضل بن محمد بن يعلي الضبي: المفضليات، تحقيق وشرح/ أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط ٦، ١٣٩٩ ه/ ١٩٧٩ م.

ثانيا: المراجع العربية والمعرَّبة

١. وإبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، طبع التعاضدية العمالية للطبعة والنشر، صفاقص، تونس، ١٩٨٨ م.
٢. إبراهيم محمد قاسم: الأدب في صدر الإسلام بين الثبات والتطور، مكتبة المتنبي، الدمام، ١٤٢٤ هـ/ ٢٠٠٣ م.
٣. أحمد السعدني: رؤية جديدة لقراءة الشعر_ القصيدة السردية الدرامية تشكيلا قصيدة تيار الوعي السيمفونية بناءً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ٢٠٢١ م.
٤. أحمد عزي صغير: القصيدة البوليفونية وشعرية تعدد الأصوات قراءة في المدونة الشعرية الكاملة لـ (د. عبد العزيز المقالح)، ملتقى الادباء والمبدعين العرب، المغرب، ١٤٣٣ هـ_ ٢٠١٢ م.
٥. بان حميد الراوي: الحطيئة في معيار النقد قديما وحديثا، دار دجلة، عمان والأردن، الطبعة الأولى، ١٤٣١ ه/ ٢٠١٠ م.
٦. بشرى محمد علي الخطيب: القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي، دار الشؤون الثقافية العامة_ بغداد، ١٩٩٠ م.
٧. تزفتيان تودوروف: نقد النقد: ترجمة سامي سويدان، مراجعة الدكتورة/ ليليان سويدان، مركز الإنماء القومي/ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ م.
٨. جار الله محمود عمر الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل وعُيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٢٧ هـ_ ٢٠٠٦ م.
٩. جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ترجمة حسن المدون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٤١٧ هـ/ ١٩٩٧ م، ص ٣٣.
١٠. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٤٠٢ هـ/ ١٩٨٢ م.
١١. جميل حمداوي:
أنواع المقاربات البوليفونية، دار الريف للطباعة والنشر الالكتروني/ المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٢٠ م، ص ٣٢.
١٢. المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق، رواية (جبل العلم) لأحمد المخلوفي أنموذجا، الطبعة الأولى، ٢٠١٧ م.

١٣. الشكلانية الروسية في الأدب والنقد والفن_ أسسها وتطبيقاتها، أفريقيا الشرق، يناير ٢٠١٦ م.

١٤. جميل سلطان: الحطيئة، سلسلة (الخالدين/ ٢)، دمشق، د.ت.

١٥. جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣ م.

١٦. حاكم الكريطي: معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين، م. لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠١ م.

١٧. حميد لحمداني:

النقد الروائي والأيديولوجيا_ من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠ م.

١٨. بنية النص السردي_ من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩١ م.

١٩. خليل الموسى: التناص والأجناسية في النص الشعري، اتحاد الكتاب العرب، د. ط، دمشق ١٩٦٦ م.

٢٠. دافيد جست: الفلسفة المادية الجدلية، ترجمة/ محمد إسماعيل محمد، دار القرن العشرين للنشر/ القاهرة، ١٩٤٦ م.

٢١. درويش الجندي: الحطيئة البدوي المحترف، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٣٨٢ هـ/ ١٩٦٢ م.

٢٢. ريموند ويليامز: الكلمات المفاتيح، ترجمة/ نعيمان عثمان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥ م.

٢٣. سامي مكي العاني: معجم ألقاب الشعراء، م. الفلاح، دبي، ١٤٠٢ هـ_ ١٩٨٢ م.

٢٤. سعد مصلوح:

الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٢ هـ/ ١٩٩٢ م.

٢٥. في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤١٣ هـ/ ١٩٩٣ م.

٢٦. سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينة نموذجا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع_ الأردن، ٢٠٠٣ م.
٢٧. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥ م.
٢٨. سمر الديوب:
الثنائيات الضدية دراسة في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٩ م.
٢٩. الثنائيات الضدية_ بحث في المصطلح ودلالاته، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية العتبة العباسية المقدسة، حمص، الطبعة الأولى ١٤٣٩ هـ/ ٢٠١٧ م.
٣٠. سيزا قاسم: القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢ م.
٣١. شوقي ضيف: العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، الطبعة السابعة، ١٣٩٦ هـ/ ١٩٧٦ م.
٣٢. صفوت الخطيب: الاتجاه الإحصائي في دراسة الأسلوب، التاريخ_ الأسس_ التطبيق، دار حراء، المنيا، ١٤٢٢ هـ/ ٢٠٠١ م.
٣٣. عايدي علي جمعة: الشعر والتأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٤٢٣ هـ/ ٢٠٠٢ م.
٣٤. عبد الحميد المحامدين: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١ م.
٣٥. عبد العاطي كيوان: الأسلوبية، القاهرة، ١٤٢٠ هـ/ ٢٠٠٠ م.
٣٦. عبد الله التطاوي: حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية، دار غريب، القاهرة، ١٤١٨ هـ/ ١٩٨٩ م.
٣٧. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت، ١٩٩٨ م.
٣٨. د. عبد المنعم الحفني: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٣٩٥ هـ/ ١٩٧٥ م.
٣٩. عرفان عبد الباقي الأشقر: الحطيئة، سلسلة (شعرائنا)، دار الإرشاد، حمص، سوريا، ١٤٠٠ هـ/ ١٩٨٠ م.

٤٠. عفيف عبد الرحمن: معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، دار المناهل، بيروت، ١٤١٧ هـ/ ١٩٩٦ م.
٤١. علي النجدي ناصف: القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).
٤٢. عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (٢)، ٢٠٠٨ م.
٤٣. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٤، ١٤٠١ هـ/ ١٩٨١ م.
٤٤. عمر كحالة: معجم المؤلفين، م. الرسالة، بيروت، ١٤١٤ هـ/ ١٩٩٣ م.
٤٥. غاستون باشلار: جمالية المكان، ترجمة/ غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة السادسة، ٢٠٠٦ م.
٤٦. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠ م.
٤٧. فتحي النصري: السردي في الشعر العربي الحديث_ في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦ م.
٤٨. أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت ٣٥٦ هـ): الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤١٢ هـ/ ١٩٩٢ م.
٤٩. فؤاد أفرام البستاني: الحطيئة (الروائع)، منشورات الآداب الشرقية، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط ٢، ١٣٧٠ هـ/ ١٩٥٠ م.
٥٠. فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ٢٠٠٦ م.
٥١. عبد الكريم بن هوزان بن عبد الملك القشيري (ت ٤٦٥ ه): لطائف الإشارات، قدم له وحققه/ د. إبراهيم بسيوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤٢١ هـ_ ٢٠٠٠ م.
٥٢. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢ م.
٥٣. مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الكبير، القاهرة، ج٤ (حرف الجيم)، الطبعة الأولى ١٤٢٠ ه/ ٢٠٠٠م، و ج ٥ (حرف الحاء)، الطبعة الأولى، ١٤٢١ هـ/ ٢٠٠٠ م.

٥٤. محمد بن أحمد المحلي وعبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي: تفسير الجلالين، دار القلم/ بيروت، د.ت.
٥٥. محمد برادة: أسئلة الرواية_ أسئلة النقد، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٦ م.
٥٦. محمد جواد مُغنية: التفسير المبين، مؤسسة عز الدين، بيروت، ١٤٠٣ هـ/ ١٩٨٣ م.
٥٧. أبو محمد الحسين بن محمود البغوي: معالم التنزيل، دار ابن حزم/ بيروت، ١٤٢٣ هـ/ ٢٠٠٢ م.
٥٨. محمد خير بقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط١، ١٩٩٨م.
٥٩. محمد عبد الحميد: النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.
٦٠. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، م. لبنان ناشرون، بيروت، ١٤١٤ هـ/ ١٩٩٤ م.
٦١. محمد بن لطفي الصباغ: فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر، المكتب الإسلامي، بيروت ودمشق، ١٤٠٣ هـ/ ١٩٨٣ م.
٦٢. محمد عبد المنعم خفاجي:
الحياة الأدبية في عصر صدر الإسلام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ٣، ١٩٧٣ م.
٦٣. الحياة الأدبية في عصري الجاهلية والإسلام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣ م.
٦٤. الشعر الجاهلي، دار الكتاب اللبناني_ بيروت، ط ٢، ١٩٧٣ م.
٦٥. محمد عناني: النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤١١ هـ/ ١٩٩١ م.
٦٦. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، الطبعة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٢ م.
٦٧. محمد بن يزيد بن ماجة القزويني، السنن، دار الحديث/ القاهرة، د. ت.
٦٨. محمود عبد الحفيظ عبد العزيز: قصيدة الكرم العربية التاريخ والفن، مركز الكمال للكمبيوتر، الزقازيق، ١٤٢٢ هـ/ ٢٠٠١ م.
٦٩. مسلم بن الحجاج القشيري: صحيح مسلم، دار الحديث/ القاهرة، ١٤١٢ هـ/ ١٩٩١ م.
٧٠. مصطفى عبد الشافي الشورى: التراث القصصي عند العرب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٤١٩ هـ/ ١٩٩٩ م.

٧١. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية: المعجم العربي الأساسي، لاروس، تونس، ١٤٢٠ هـ/ ١٩٩٩ م.
٧٢. موريس حنا شربل: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، جروس برس، طرابلس، المغرب، كانون الأول/ ١٩٩٦ م.
٧٣. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت.
٧٤. ميخائيل باختين:
أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة/ يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠ م.
٧٥. جمالية الإبداع اللفظي: ترجمة وتقديم شكير نصر الله، دال للنشر والتوزيع/ سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠١١ م.
٧٦. الخطاب الروائي: ترجمة/ محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧ م.
٧٧. شعرية دوستويفسكي، ترجمة/ د. جميل ناصف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ م.
٧٨. الفرويدية: ترجمة/ شكير نصر الله، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٥ م.
٧٩. الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري، ويمنى العيد، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ م.
٨٠. ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف: المبدأ الحواري، ترجمة/ فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة العربية الثانية، ١٩٩٦ م.
٨١. نواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية (عربي_ إنجليزي)، دار المعتز للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١١ م.
٨٢. هتشنسون: معجم الأفكار والأعلام، ترجمة/ خليل الجيوشي، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٧ م.
٨٣. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط ١، ٢٠٠٧ م.

ثالثا: الحوليات ودوائر المعارف والدوريات:

١. أحمد عبد الرحمن الذنيبات وأسماء محمد الزريقات: تعدد الأصوات في الشعر العربي القديم قصيدة عمر بن أبي ربيعة (أمن آل نُعمَ) أنموذجا، حولية كلية الآداب، عين شمس، المجلد ٤٥، عدد أبريل_ يونية ٢٠١٧ م.

٢. آسية متلف: البوليفونية وجماليات تعدد الأصوات السردية في رواية "أشباح المدينة المقتولة" لبشير مفتي، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة حسيبة بن بو علي الشلف، الجزائر، المجلد الخامس، العدد الثاني، ص ١٤٥.

https://search.mandumah.com/Record/1104809

٣. بشار نديم أحمد الباججي: البوليفونية أو تعدد الأصوات في الموشحات الأندلسية، مجلة كلية التربية الأساسية، العراق، المجلد السادس عشر، عدد ٣، أغسطس ٢٠٢٠ م.

https://search.emarefa.net/ar/detail/BIM-1221963

٤. بشرى ياسين محمد: بين السردي والشعري: قراءة في قصيدة الحطيئة، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد (١٠٠)، جمادي الآخرة، ١٤٣٣ هـ/ مايو ٢٠١٢ م.

https://0610g8r89-1104-y-https-search-mandumah-com

٥. توفيق محمود علي القرم: جمالية الاختيارات اللغوية في شعر الحطيئة: قراءة أسلوبية قصيدة الكرم أنموذجا، مجلة جامعة حسينة بن بو علي بالشلف، الجزائر، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد (١٨)، ١٤٣٣ هـ/ ٢٠١٢ م.

https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/552/4/2/73475

٦. جولد تسيهر: الحطيئة، دائرة المعارف الإسلامية، ترجمة عبد الحميد يونس، دار الشعب، القاهرة، د.ت.

٧. صالح معيض الغامدي: الكرمُ المستحيلُ: قراءةٌ جديدةٌ في قصيدةِ الحُطيئة (وطاوي ثلاث)، مجلة (الدارة)، دارة الملك عبد العزيز، الرياض، العدد الرابع، السنة العشرون، رجب_ رمضان، ١٤١٥ هـ/ ١٩٩٥ م.

٨. عبد الله شطاح: الوجه والقناع_ قراءة في الراوي والرؤية والرواية، مجلة (المدونة)، جامعة (البليدة ٢)، لونيسي علي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، الجزائر، العدد الثالث، جمادي الثانية ١٤٢٦ هـ/ مارس ٢٠١٥ م.

https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/253/2/1/88042

٩. عبد الوهاب شعلان: ميخائيل باختين_ الكرنفال والحوارية، (مجلة التواصل الأدبي)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار (عنابة)، الجزائر، العدد الثاني، جوان، ٢٠٠٨ م.
https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/82/2/2/21485

١٠. علي أمين: القصة القصيرة في التراث العربي القديم، مجلة (المعرفة)، وزارة الثقافة، سوريا، مجلد ٥٩، عدد ٦٨١، شوال ١٤٤١ هـ/ يونية ٢٠٢٠ م.
https://archive.alsharekh.org/MagazinePages/MagazineBook/Al_Maarefa/Al_Maarefa_2020/Issue_681/index.html

١١. عودة الله منيع القيسي: دراسة لقصيدة الحطيئة القصصية في الكرم، مجلة (هُدى الإسلام) وزارة الأوقاف والشئون والمقدسات الإسلامية، فلسطين، المجلد (١٣)، العددان (٧_٨)، شعبان ١٣٣٩ ه/ أكتوبر ١٩٦٩ م.
https://0610g8r89-1104-y-https-search-mandumah-com.mplbci.ekb.eg/Record/415942

١٢. محمد صالح رشيد وأيمن أحمد جاسم: القصة الشعرية عند الحطيئة قصيدته الميمية أنموذجا، مجلة جامعة كركوك/ الدراسات الإنسانية_ العراق، المجلد (١٢)، العدد (٣)، ١٤٣٨ هـ/ ٢٠١٧ م.
https://0610g8r89-1104-y-https-search-mandumah-com.mplbci.ekb.eg/Record/923388

١٣. محمود عبد الله الجادر: قراءة معاصرة في نص تراثي، مجلة (الطليعة الأدبية)، وزارة الثقافة، بغداد، السنة العاشرة، العددان ٧ و٨، تموز_ آب، ١٩٨٤ م.

١٤. مرزوق بن صنيتان بن تمباك: آداب الضيافة في الشعر العربي القديم، حوليات كلية الآداب: جامعة الكويت (١٣)، ١٤١٣ هـ/ ١٩٩٣ م.

١٥. منيرة شرقي: المبدأ الحواري عند باختين، مجلة (جيل) للدراسات الأدبية/ لبنان، العدد ٣، ٢٠١٤ م.
https://portal.arid.my/Publications/9c9f7fbc-a530-4253-9885-e31bb8d1a9f9.pdf

١٦. وداد بن عافية و إيمان مليكي: الكرنفال في رواية الحمار الذهبي وفق معطيات "ميخائيل باختين"، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية/ جامعة باتنة (١)_ الجزائر، العدد ٣٣، ديسمبر ٢٠١٥ م.

https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/97/16/33/33374

١٧. وردية الجاصة: شعرية البوليفونية: قراءة في رواية إرهابيس لعز الدين ميهوبي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد لمين دبَّاغين _ سطيف ٢، الجزائر، ٢٠١٥ م/ ٢٠١٦ م، ص ٧٠.

http://dspace.univsetif2.dz/xmlui/bitstream/handle/setif2/623/eldjassa.PDF?sequence=1&isAllowed=y

رابعا: الرسائل الجامعية غير المنشورة:

١. راضية لرقم: النص السردي عند الحطيئة وعمرو بن الاهتم دراسة سيميائية، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب، شعبة الأدب القديم ونقده، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسطنطينية، الجزائر، ٢٠٠٨ _ ٢٠٠٩ م.

٢. زينب فؤاد عبد الكريم: الصورة الفنية عند عبيد الشعر حتى نهاية العصر الأموي_ دراسة تحليلية، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم/ جامعة القاهرة، ١٤١٨ هـ_ ١٩٩٧ م.

٣. محمد محمد فتح الباب إسماعيل: العناصر القصصية في الشعر العربي من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي، ر. م. بآداب المنيا، رقم (١٧٩٩)، ١٤٢٧ هـ/ ٢٠٠٦ م.

خامسا: المراجع الأجنبية:

1. Thomas, P. **Marxism and Scientific Socialism: From Engels to Althusser,** London: Routledge; 1st edition (June 21, 2008).
2. Uspenski, B. **Poetics of composition, traduction.** CL.Kahn, Poetique 1972.
3. Jordan, Z. A. **The Evolution of Dialectical Materialism: A Philosophical and Sociological Analysis**, London: Macmillan, 1967.