جامعـــة العربـــي التبسي– تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والادب العربي

جماليات البنية السردية والدلالية في الشعر القصصي

مقاربة سيميائية / تأويلية لديوان الأعشى أنموذجا .

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: الأدب القديم

إعداد الطـــــالبة
وهيبة عطية

إشـــــــــراف
أ د. رشيد رايس

لجنـة المناقشـــة

لقب واسم الأستاذ	الرتبة العلميـــة	الجامعـــــة الأصليـــة	الصفـــــة
عمر زرفاوي	أستـاذ التعليم العالي	جامعة العربي التبسي– تبسة	رئيســـا
رشيد رايس	أستـاذ التعليم العالي	جامعة العربي التبسي– تبسة	مشرفا ومقررا
محمد بن زاوي	أستـاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة–1–	ممتحنـــا
الطيب جبايلي	أستاذ محاضر أ	جامعة العربي التبسي– تبسة	ممتحنـــا
طارق زيناي	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي– ميلة	ممتحنـــا
ربيعة برباق	أستاذ محاضر أ	جامعة العربي التبسي– تبسة	ممتحنـــا

السنة الجامعيـــــــة

2019/2018

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر وتقديـــر

أوّل الشكر لله الواحد القهّار، صاحب الفضل والإكرام أكرمنا بنعمة الإسلام، ويسّر لنا سبيل العلم فلُه الشكر حتى يرضى، وله الشُكر بعد الرضا، والصلاة والسلام على المُصطفى صلى الله عليه وسلم تسليما كثيرا.

ثم كامل الشكر والتقدير لأستاذي الفاضل الدكتور: رايس رشيد لتفضُله بالإشراف على هذا العمل، ولما قدمه من جهود فاضلة ومقترحات وملاحظات قيّمة أثمرت إيجابا فيما قدّمت، فجزاه الله عنا أفضل الجزاء.

وأتوجّه بالشكر إلى زوجي على صبره وتشجيعه لي، كما لا ننسى من ساعدنا من قريب أو من بعيد لإتمام هذا العمل.

إهداء

إلى من كلل العرق جبينه وعلمنـــي

أن أي عمـــل لا يتم إلا بالصبر والعزيمـــة والإصرار

إلـــى والدي أطال الله عمره وألبسه ثوب الصحـة والعافية

ومتعني ببره ورد جميله

أهـــــــدي ثمرة من ثمار غرســـــه

إلـــى أمي أهديك هذه الأطروحة، جزاكِ الله خيرا

وأمـد الله فـي عمركِ بالصالحـات

فأنتِ زهرة الحياة ونورها.

إلى تلك العيون التي طالما أوجعتني و هي تستجدي أمومتي

بين الأوراق عيون صغاري لينا ومحمد براء

قائمة المختصرات

ج .....: جزء

د.س.....: دون سنة النشر

د .ط.....: دون طبعة

تر.....: ترجمة

تح.....: تحقيق

ص.....: صفحة

ص– ص.....: من الصفحة ... إلى الصفحة

ط.....: طبعة

مقدمـــــــة

لقد توطّدت العلاقة بين الشعر والقصة منذ القديم بما لم تكن القصة رائجة في الأدب العربي قديما، إذ نجد الشعراء يحكون في ثنايا أشعارهم حكايات وقصص، ومع رواج القصة والفنون السردية، أصبحت القصة الشعرية أهمّ أساليب البيان القصصي في الشّعر بما تحتويه من الروح الجماعيّة، وتتَّسم بالبنية الدرامية على عكس الشعر القديم القائم على الذات الفرديّة، إذ تقتضي هذه البنية تشكيل البناء القصصي.

إن الامتداد القصصي في الشّعر العربي واضح من حيث التناسق والأداء والحوار، في كثير من النماذج الشعرية التي وصلت إلينا، وقد ظلّت هذه الأشكال تأخذ مجالها في كل غرض بما يوافق الأفكار التي رسمها الشّاعر أو أراد أن يحيط بها غرضه، أو الدلالات التي كانت تترامى في ظل المعاني والألفاظ والصّور، وقد أوشكت أن تصبح القصّة طريقا معهودا وشكلا مألوفا وأناقا محدّدا في الشّعر، ولعل متابعة ألواح الطّلل عند الشّاعر الجاهلي، والصيد تكشف بشكل واضح عن هذا التّشابه الحدي والتّوافق القصصي، والتّناسق الشّكلي في كثير من الزّوايا والأبعاد.

يطرح البحث أسئلة تتعلق بالبنية ومكوناتها ، وبالعلاقة بين البنية والرؤية، و يكشف علاقة التداخل التي تقرن النص الشعري بمختلف أنماط الخطاب السردي و آلياته و تقنياته و خصائصه البنائية والأسلوبية، من هذه الزاوية فإن هذه الدراسة تتناول قضية التداخل الأجناسي بين الشعر والقصة بمستويات يتداخل بعضها ببعضها الآخر، وعليه فإن إعادة النظر في القصيدة الجاهلية محكوم بعلاقاته بالشعر ومستقبله، باعتباره الأنموذج الأمثل للقصيدة العربية الجاهلية بناء ودلالة، في ظل وعي جديد بإشكالية التصنيف الأجناسي، مما يفترض عدم وجود جنس أدبي خالص .

ومما لاشكّ فيه أن مقاربة القصيدة العربية، من حيث العلاقة الوشيجة والمتداخلة بين الشعري والسردي تثير عدة تساؤلات متّصلة بالكتابة الشعرية الخارجة عن القوالب الجاهزة والخاضعة للشرط الجمالي الذي يرسّخ هذا التداخل بين الأجناس الأدبية، فقد تميّزت القصيدة الجاهلية بهذا الحضور لما هو شعري في تعالق متين مع ما هو سردي، بل هناك هيمنة واضحة للنفس القصصي في المتن الشعري القديم، ونقصد بالإنفتاح احتضان أشكال تعبيرية فرّقت بينها المقاربات النقدية، وهذا يرسّخ حقيقة حضور الجانب " السردي / القصصي" في الخطاب الشعري، وهذا دليل على حيويّة هذه العلائقية والتجاذبية داخل تشكيل تحفيزات تأليفيّة وواقعيّة وجماليّة في شكل يمزج بين الشعرية والسردية .

هكذا تحفل القصيدة التقليدية بهذا الميسم الجمالي، التي يزيد الخطاب الشعري انفتاحا على آفاق فنية تمنح النص الشعري إمكانية تحطيم الحدود بين الشعر والسرد، إذ يحتفظ كل نوع من الأنواع بخيط رفيع على الرغم من التداخل والامتزاج ، والذي يؤكد خصوصيّته ويجعل القارئ متفاعلا معه من خلال آلياته القرائية وأدواته البنائية المتصلة والمنفصلة في آن، إذ أن هناك تلازما بين الشعر والقصة، والمتأمل في حركة الحياة العربية في الجاهلية تتكشف له السّمات السردية في طبيعتها من حيث الميل إلى القص من خلال أسلوب قصصي .

لقد شكلت هذه الشعرية الباكرة ملامح سردية جنينيّة أسهمت في تطوير الشعر العربي، والخروج من أسر البنية الجافّة إلى عالم الحركة والثّراء والتنوّع، وبهذا لم يعد النص الجديد مسطَّح البنية وأحادي الدلالة، ومع تزايد الإهتمام بالبنية السردية في الشعر القصصي، ازداد شغفنا بتتبّع هذه الظاهرة والسّعي إلى دراسة سمات الخطاب الشعري في ديوان الأعشى من الناحية السردية، وليس دراسة النزعة السردية أو القصصية في شعره فحسب، و إنما هذه النزعة من المسلّمات الأولية التي تضمنتها دراسة القصة في الشعر، وذلك بعد أن تضيف لها أبعادا أخرى لا تتأتى إلا تحت صفة السرد .

ولعل هذا المنجز تحديدا ما كان ليصل إلى هذا المستوى من الاستغراق فيه لولا أنه كان ومازال من أهم مقوّمات الثّقافة العربية وروافدها التي يمتحُ من قيمها، باعتبار الشّعر الجاهلي الأنموذج الأمثل للقصيدة الجاهلية- بناءً ودلالة، هذا ما يفرض علينا إعادة النّظر في الإجابات التي نمتلكها، سعيا نحو معرفة أكثر وعيا بالممارسات الشّعرية، وتحديدا بالشّعر العربي القديم بما هو مقوّم أساس من مقوّمات الذّات العربية، ومكوّن رئيس من مكوّنات هويّتها، إنه تمام هذه الثّقافة وكلّيتها الذي لا يفتأ يمارس ثقل حضوره الضّاغط على الوعي العربي في اللّحظة الحاضرة واستشرافه المستقبلي.

إن التراث إرفاد بإبداع حيّ نشط يمكن تفعيله في واقعنا بالعودة إلى أكثر لحظاته النّسبية ابتكارا، وعليه فإن إعادة النظر في التّفكير الجذري في إشكالية تصنيفه الأجناسي (التدّاخل الأجناسي)، يؤكد أن العلاقة بين الأنواع الأدبية والفنيّة لم تعد محافظة على تراتبها الموروث، وفي هذا البحث نحاول نقض مقولة (الغنائية) بالقصيدة العربية القديمة، من خلال تحقيق مقولة أخرى هي (السّرد)، والتي يراها البحث جوهرية في القصيدة العربية في كثير من الأحيان، الأمر الذي يقودنا زحزحة قيمتيْ الثبات واليقين اللتين تجعلان من الشّعر العربي القديم نوعا صافيا بإطلاق، والبحث عنها إنّما هو محاولة لوسم صورة كاملة للحقيقة التي يعيها الشّاعر أحيانا وتغيب عنه أحايين أخرى لكنّها تبقى دافعه، وبهذا عدّ نصّه نصا إبداعيّا،تتداخل فيه الأنواع وتتضايف مع ما يطرحه الشّعر من طوابع حكائية أو قصصية.

والشاعر حينما يوظّف القصة في شعره إنما يحرص على تطوير أدواته الشعرية، ويستعين في ذلك بمظاهر الإيقاع المتدفق في الشعر وتلقائيته، وصوره المجازية كما يأخذ من فنون القص وحدة الحدث وتباين الشخصيات ليحقق بذلك وحدة شاملة لتجربته الأدبية، ويحدث تناغما وانسجاما بين العناصر الموضوعية والذاتية داخل النص الشعري .

وهكذا يتضمن الشّعر من عناصر السّرد ما يصله بفن القص، على مستوى تجسيد الشّخصية أو التصوير الخاطف للحوادث والمشاهد ولكننا لا نقول أنّ العرب عرفوا القصّة التي هي بين أيدينا اليوم، لأن القصّة اليوم وصلت أعلى درجات الإتقان الأدبي التي خلقت لها عرش الصّدارة الذي اعتلته سابقة بقية الأنواع الأدبية، ولكن هذه المقارنة هذه غير موضوعية ولا متوازنة، ذلك أننا نتجاهل الفارق الزمني، وما فيه من التّطور والتغيير الذي تدخل فيه سلبا أو إيجابا في تطورها.فقد استخدم الشّاعر القديم شيئا من معطيات السّرد فاتّكأ على الحكاية بوصفها معطى من معطيات النصّ الشّعري الذي لا يخلو من نفحات تستند بشكل جليّ على إحدى تقنيات جنس أدبي خالص، أين يتمظهر التداخل بين جنسي (الشّعر/القصة)، مما يفترض عدم وجود جنس أدبي خالص، ويوحي بتمظهرات تعالقات بين هذين النوعين الأدبيين، والتي تكشف عن مظاهر هذا التبادل التّأثيري الناتج عن المزج بين خصائصها الفنية ليضفي على الأثر الأدبي الشّعري خصائص فنية وجمالية تحدد خصوصيته.

على أن الطرح القصصي في القصيدة الجاهلية ينتهي إلى نمط من التوظيف الموضوعي الصّرف، أو بتعبير آخر لا يكاد الشّاعر الجاهلي يقترب من الأداء القصصي لذاته، وإنما يعمد إليه حين يرى يمتلك القدرة على رفد محوره الأساس بزخمه التّأثيري، " لتبقى محاولة الأعشى إنشاء القصة عملا فذا لم ينسج أحد على منواله" .

لقد أصبحت مجالات الدرس النّقدي توظف جملة من المعطيات الفنيّة التي لم تكن في يوم من الأيام من معايير النّقد للنص الشعري،كالسّردية الشّعرية والبنية الحوارية والبنية الدرامية والرؤية والتّشكيل، وتعدّد الضمائر والأصوات، وما سوى ذلك من تقنيات ومصطلحات استعارتها القراءة النقدية الحديثة للشّعر من حقول عديدة، ولعل القراءات الداخلية والخارجيّة بمختلف مستوياتها هي التي تحدد النظرة إلى سردية البناء الشّعري الجاهلي، وهذه القراءات تتّسم بأدوات إجرائية تمكّننا من الإقتراب من تقنية السّرد في الشّعر.

يصدر هذا البحث عن اهتمام بدراسة البنية الأدبية ، بجعلها موضوعا جماليا سعيا إلى معرفة أكثر وعيا بالممارسات الشعرية باعتبار الشعر القديم مكونا من مكونات هويّتها، ومن ثم تهدف الأطروحة إلى

محاولة أعمق للتعرف على مقومات الشعر العربي القديم بإعادة قراءته نوعيا ، فنستكشف بعض معالم البناء السردي في ديوان الأعشى – أنموذجنا المنتخب –. وفي هذا يحاول البحث نقض انفراد مقولة الغنائية، من خلال تحقيق مقولة أخرى هي السرد التي يراها البحث جوهرية في القصيدة العربية، الأمر الذي يقودنا إلى زحزحة قيمتي الثبات اللتين تجعلان من الشعر العربي القديم نوعا صافيا بإطلاق، ليبقى الشعر القديم أكبر من أن تستبد بتصنيفه مقولة نوعية واحدة.

وقد وقع اختيارنا على ديوان الأعشى قصد إلقاء الضّوء على الجانب السّردي القصصي في ديوانه الشعري ، ودراسته وفق منهج نقدي معاصر من منظور علم السّرد، ومن هنا يعيد البحث في البناء السّردي في الشّعر القصصي قراءة الشّعر الجاهلي ممثّلا في ديوان الأعشى، ليبقى هدفنا من هذا الدّيوان كشف وإبانة ملامح السّرد فيه، وكيف أن قصائد هذا الديوان بسرديتّها وجماليتها وفنيّتها المتفرّدة، والتي تكمن في ثنايا تداخلات الشّعري والقصصي بإعادة قراءته نوعيّا، وفي هذا يحاول البحث نقض إنفراد مقولة (الغنائية) بالقصيدة العربية من خلال تحقيق مقولة أخرى هي مقولة السّرد، والتي يراها البحث جوهرية في كثير من الأحيان.

- ✓ فكيف يمكن أن تتشكل هوية النص الشعري في ديوان الأعشى في ظل هذا التداخل، و كيف يمكن أن ينبني السرد في الشعر مع اختلاف أجناسهما ؟
- ✓ وإذا كان السرد قد انبنى في النماذج الشعرية المحددة للدراسة ؟ فكيف تم هذا البناء ؟
- ✓ وهل استطاع الأعشى القضاء على الجانب التّنازعي بين الذّاتي و الموضوعي ؟
- ✓ و هل كان يدرك أن شعره في نطاق الشعر الخالص ، و إنّما هناك نوع أدبي آخر يمضي في بنية نصّه الشعري ؟
- ✓ وهل يكفي وجود نمط قصصي في الشعر للقول بوجود بناء سردي قيه بما يحمله كلمتا بناء و سرد من مدلول منهجيا و نقديا ؟

عندما نتحدث عن شعرنا العربي تحديدا، فإننا نتحدث عن الحضور القديم الجديد لإبداع الحضارة العربية، تلك الحضارة التي وضعت الشّعر في مقدّمة الفنون، حين جعلت منه ديوان العرب الذّي يجمع مآثرها ومفاخرها، معارفها ومداركها، فكان هذا الشّعر علامة هذه الحضارة وسمة هويّتها الإبداعية، التي فاخرت بها غيرها من الأمم والحضارات، وهكذا ظل الشّعر يواصل حضوره الخلاّق في الحياة العربية منطويا على المعنى الخلاق للتقاليد الشّعرية الموروثة التي وصلت

السّابق باللاحق،وصْل الإضافة التي لا تعرف الانقطاع الكامل عن الأصل ووصل الحضور المتجدّد التي يتأبّى عن جمود التّكرار ووخم التقليد.

إنّ النّــص الشّعر العربي عندما يقدّم سروده، فإنه يقدم مجمل أبعاد الذات العربية،وبنياتها الذهنية والفكرية، أنه يقدم جانبا من الهويّة السردية للذات العربية، فكل قراءة هي إعادة إنتاج لـ (حكاية النّص). فالجنس الأدبي لا يستطيع الزعم أنه نقي تماما من الاختلاط مع الأنواع الأخرى، كما أنه لا يستطيع أن يستمر متشرنقا على نفسه، فالأجناس الأدبية إذ تتقاطع في كثير من الخصائص قد تنفتح على بعضها وتتداخل فيما بينها وتتأثر بغيرها، إذ ليس هناك عمل شعري خالص للشعرية أو عمل قصصي خاص للقصصية، وإنما الحالة الشعورية لدى الشاعر/المبدع هي التي تفرض عليه مدى الانفتاح على أكثر من فن أدبي والتأثر بمزاياه.

إن الاهتمام بمسألة النّوع نابع من الأهمية التي تأخذها مسألة النّوع في إضاءة التّطور الداخلي للأدب، يحدّدها ذلك الوضع التاريخي الذي أثمر هذا النّوع، لتظل بذلك مشكلة الأنواع إحدى أقدم مشكلات الشّعرية، وأوسعها جدلا، وهنا تكمن أهميّة هذا العمل، عندما يضع هذا الشّعر موضع اختبار وتجريب للمناهج والمقارعات الحديثة، ومحاولة مقاربته بإجراءات تحليلية جديدة، أملا في أن يقيم جديدا ويجد معبرا يوصلنا إلى تفكيك بنية هذا النّص- الشّعر القصصي-الشّكلية وتجلية موضوعه أو بنيته العميقة.

وهذا ما تحاول هذه الدراسة أن تنجزه، وبما أن التخصص هو السمة الغالبة الضرورية في مجال البحوث والدراسات المعاصرة، فقد آثرنا أن يتحدد إطار هذه الدراسة في موضوع البنية السردية والدلالية في الشعر القصصي، وهو ما يجعل الأمر أكثر إلحاحا على الاستفادة من معطيات المناهج المختلفة (السيميائية / السردية)، وبذلك تتأسّس قراءة منهجية منفتحة على الآخر وصولا للكشف عن البنية الدلالية، مع مرونة التعامل التي تسمح بتعديل هذه الإجراءات والحفاظ على الإطار العام من خلال القدرة على توظيف " أدوات المنهج " عبر الجمع بين " المنهجية والأجناسية " المتكاملة الأدوات، وصولا إلى الكشف عن التآزر الفني والمضموني، بما يؤدي إلى تأسيس مشروع كشف جديد لا يكون طارئا على جسد القصيدة، وإنما ملتحما ببنائه .

تتناول هذه الدّراسة جزئية ذات أهميّة وتشويق بالغين، وهي محسوبة على الدّراسات النّقدية الحديثة، وهذه الجزئية هي العلاقة بين الشّعر و(القصة) التي تندرج في إطار التّداخل الحاصل بين الأجناس الأدبية، وفي هذا التّداخل الذي لم تستطع عوامل التّمييز الأجناسي منعه، نجد أنّ التطابق مع الأنواع الممكنة ليس شرطا لإتمامه، فالشّعر القصصي لا تقتضيه طبيعته أن يحتوي جميع عناصر القصّة وإنّما يكون

توظيف عناصر القصّة في الشعر بحسب متطلّبات الحالة الشّعرية ، إلا أنّ هذه القصّة التي تتداخل مع النصّ الشّعري تستخدم على أنها وسيلة تعبيريّة دراميّة لا على أنّها قصّة لها أهميّتها في ذاتها.

هذه الرّوافد التي كان الشّعر خير حامل لها – لخّصها أنموذجا المنتخب- ديوان الأعشى، و الذي يعكس العلائقية و التضايف بين عناصر الشعر و السّرد و بتظافرها تنتج أبعاد دلاليّة تستدعي الكشف والتأويل، فيتشكّل بذلك أفق قرائيّ يتخطّى أفق البنية السّردية إلى مكاشفة دلالاتها المتصيّدة عبر تحديد جمالية كل عنصر، وترهين أنساقه المحتملة وفق معادلة تقليديّة أكثر شعريّة تمزج بين الشّعرية والسّردية نوعا أدبيا تجنيسيّا له فرادته في الرؤية والممارسة هو الشّعر القصصي، وهنا تكمن أهمية هذا العمل عندما يضع هذا الشّعر موضع اختبار وتجريب للمناهج والقراءات الحديثة، ومحاولة مقاربته بإجراءات جديدة- من منظور علم السّرد، ودراسة البنية الأدبية بجعلها موضوعا جماليا للوصول إلى دلالات التقاطع الأجناسي المتحقّقة عبر ديوان الأعشى .

لقد عرفت الثَّقافة العربية منظومةً أساسيَّة للأجناس الأدبية، وتعد " القصة" واحدة من هذه الأجناس، ودخولها إلى الأجناس الأدبية الأخرى هو ممارسة تهدف إلى توسيع إمكانيات هذه الأجناس، عبر استعانتها تقنيات نوع أدبي ما، لإثراء بنية الجنس المستعار له كما هو علامة كاشفة عن سعي الشّاعر إلى توسيع الآفاق الوجدانية والثقافية والاجتماعية، بما يجعلها قادرة على استيعاب المتغيّرات الجديدة الناتجة عن تغيير علاقات أفراد المجتمع بعالمهم والى تطوير عناصرها الجمالية من ناحية أخرى .

ومع تزايد الإهتمام بدراسة الظواهر السّردية في القصيدة العربية التّقليدية، ازداد شغفنا بتتبّع هذه الظّواهر والسّعي إلى دراسة الخطاب الشعري ممثّلا في الأدب القديم بحكم التّخصص أولا، وثانيا إن دراسة النّزعة من المسلّمات الأولية التي تضمنتها دراسة القصّ في ديوان الأعشى، وذلك بعد أن تضيف أبعادا لا تتأتّى إلا تحت صفة السّرد، وكلّها تعكس في الظّاهر تنوّع وخصوبة المتن الشّعري، وفي حين أنه يتميّز من حيث الباطن والعمق بتنوّع كبير، وبأصالة كل نصّ وتفرّده.

إذ يطرح البحث أسئلة تتعلّق بالبنية ومكوّناتها وبالعلاقة بين البنية والرّؤية، وبمثل هذا السّعي يمكن أن نفجّر طاقات جديدة بنّاءة لإعادة قراءة الشّعر الجاهلي قراءة مستجدّة في ظلّ تداخل الأنواع والأجناس بإعادة استقراءه من خلال قراءة نقديّة لمختلف المقاربات التي تناولت المسألة باعتماد معطيات حديثة في التّصنيف الأجناسي للشّعر الجاهلي، من هنا كان موضوعنا الموسوم بـ:

"جماليّة البنية السّردية والدلالية في الشّعر القصصي مقاربة سيميائيّة / تأويلية لديوان الأعشى أنموذجا"

وقد تركّزت دراستنا في هذا العمل المنجز حول إضاءة إشكالية واحدة من إشكاليّات النّقد الحديث هي إشكالية تداخل الأجناس الأدبية ممثلة في الشّعر القصصي، وما يمنحه هذا التّداخل من جمالية تطبع هذا النّوع (الشّعر القصصي) بسرديّته وجماليته وفنيّاته المتفرّدة التي تكمن في ثنايا تداخلات القصص والشّعر، معتمدين في ذلك على جملة من المصادر والمراجع التي تناولت هذه القضيّة (إستعانة الشّعر العربي القديم بعنصر السّرد) كان من أبرزها حاتم الصكر:في كتابه مرايا نرسيس :"الأنماط النّوعيّة والتّشكيلات البنائية لقصيدة السّرد الحديثة"، وكذلك مقال محمود الجادر الموسوم بـ" البناء القصصي في القصيدة الجاهلية "، وكتاب مي يوسف خليف:"بطولة الشّاعر الجاهلي وأثرها في البناء القصصي" وكتابها:"العناصر القصصيّة في القصيدة الجاهلية"، وكتاب محمد زيدان:"البنية السّردية في النّص الشّعري"، دون أن ننسى دراسة عزيزة مريدن:"القصة الشّعرية في العصر الحديث"، وكذلك يوسف عليمات وكتابه:"جماليات التحليل الثّقافي- الشّعر الجاهلي أنموذجا"، وكتاب ميلاد عادل جمال المولى:"السّرد عند شعراء القصائد العشر الطّوال"،كتاب عبد النّاصر هلال:"آليات السّرد في الشّعر العربي المعاصر".

ولكي تحقّق هذه الدّراسة هدفها المنشود تم الإعتماد على **الخطّة التالية**:

يأتي البحث في مقدّمة ومدخل وأربعة فصول يشتمل كل منها على مباحث ثم خاتمة: افتتحناها بمقدّمة بعناصرها المنهجيّة أوضحنا من خلالها إشكالية الموضوع المدروس، مع إبراز أسباب اختياره، أهدافه ، وغاياته.....

ثم خصّصنا **المدخل** لتجلّيات السّرد في القصيدة الجاهلية (الشّعر سردا) وهذا من خلال مباحث ثلاثة:الأول وعنوانه حدود الشّعر والسّرد في القصيدة التّقليدية ويأتي على مطلبين:الأول منها يُعنى بظاهرة تداخل النّوع الأدبي بين الشّعرية والسّردية (تجليّات السّردي في الشّعري)، ويُعنى الثّاني بالبحث في انفراد مقولة الغنائية في القصيدة الجاهلية وزمن القصّة الشّعرية، بخاصة عندما يكون مدار القصيدة على تدوين الواقعة فيسجّل الشعر الأحداث،كما يسجّل النّزعات والآمال والقيم، أما المبحث الثّاني فجاء يحمل عنوان الشّعر سردا/تسريد الشّعر، فكان كشفا للشّكل السّردي الذي تأخذه بعض القصائد، ليكون المطلب الثّاني منه يدور على النّظر للقصيدة بوصفها فعلا إنجازيا يرتبط بالحدث والنّشاط الذي تنجزه القصيدة في صيغتها الخطابية للسّرد ليكون المبحث الثّالث متعلّقا بتسريد الشّعر في القصيدة الجاهلية مقسّما إلى مطلبين عُني الأول بقضية تسريد الشّعر بين الإنتماء الأجناسي والتحليل الموضوعاتي وصولاً إلى الخطاب الشّعري الحكائي وعلاقة الشّعر بالقصّة من منظور علم السّرد، وإشكاليّة التّصنيف.

أما **الفصل الأول** فجاء موسوما بـ: الشّعر القصصي بين الغنائية الشّعرية والموضوعيّة السّرديّة من منظور علم السّرد، ليكون المبحث الأول منه دراسة للشّعر القصصي وخصوصيّة النّمط السّردي، وكشفا

للتّشكيل السّردي في القصيدة بحيث لا يفقدها حرارتها الغنائية والدراميّة في ظل نظرية الأجناس الأدبية ولما كان الشّعر القصصي وحضور الملمحين الغنائي والسّردي يضعها على طريق فكرة تجاوز النّوع الأدبي، فإن هذا التّجاوز ينصرف في مسربين:أحدهما المزاوجة بين نوعين من الأنواع الأدبية (الشّعر/القصّة)، وأما المسرب الآخر فهو إلغاء فكرة الأنواع، فإن القول بوجوده من عدمه في الشّعر العربي القديم، له مناهجه المتعدّدة وأساليبه المختلفة، فارتأينا أن يكون المطلب الثّاني: تتبّعا للمفهوم (الشعر القصصي) في ميزان النقد بين الإثبات والنفي في الدراسات العربية والإستشراقية، أما المبحث الثّاني فكان رصدا لتموضع الشّعر القصصي بين الغنائية والموضوعية مقسّما إلى ثلاثة مطالب حاولنا من خلاله رصد المصطلح في انتماءاته وتشكّلاته بين الغنائية الشّعرية والموضوعيّة السّردية، أما المبحث الثّالث فكان وسما للشّعر القصصي وعلاقته بالحكي في القصيدة العربية وقد فرضت الدّراسة تقسيمه إلى أربع مطالب، جاء الأول منها ضبطا منهجيّا للمفهوم بعد التّعرف على سياقاته المعرفية والإبستيمولجية (المفهوم والإنتماء)، أما المطلب الثاني فجاء كشفا للشعر القصصي كمفتتح قابل للتنوع، فعرضنا المقولات الإجرائية والبنائية للشّعر القصصي من منظور علم السّرديات، وحاولنا ضبط بعض المصطلحات المتقاربة في المفهوم كالقصّة الشّعرية والقصيدة السّردية، وصولا إلى سبب تبني مصطلح الشّعر القصصي وليس القصّة الشّعرية ومن ثمّ محاولة موضعة المصطلح وعلاقته بالقصّة وموقع علم السّرد من البويطيقا، وصولا إلى دراسة أهمية البناء القصصي في الشّعر من خلال توظيفه المزايا السّردية المختلفة، لنصل إلى اللحظة التّي يجب أن يتمأسس فيها الدراسة من منطلقين: مقولة التّجنيسية ومقولة السّردية و (حدود المنهج)، باعتبارها واسطة بين الشّعرية والسّردية القصصية.

أمّا في **الفصول الثلاثة** الباقية فكانت تطبيقية ، وعلى وفق هذا التوصيف الواعي في الإستضافة الأجناسية للشّعر القصصي، فكان **الفصل الثاني** دراسة للبنية السّردية في المدوّنة- ديوان الأعشى مقسّما إلى ثلاثة مباحث كان الأوّل منها معنونا بالحساسية السّردية في تجربة الأعشى الشّعرية وصولا إلى كشفي التداخل الأجناس في الدّيوان، أما المبحث الثّاني فجاء بحثا في تجليّات البنية السّردية من خلال الوصف وحدوده ودلالاته في الشّعر القصصي ممثّلا في ديوان الأعشى، وتنصرف مطالبه إلى البحث في تسريد الوصف وبحث وجهات النظر المتجاورة معا في السّرد، وهو ما يمنحنا القدرة على تحديد شعريّة اللغة الواصفة من منطلق المسرود، أما المبحث الثّالث فجاء بحثا في الحوار ودوره في تشكيل الخطاب القصصي وطرق تشكل الحوار ووظائفه وصولا إلى حوار الشّخصيات القصصية وأقسامه، فجاءت تشكلاته على النّحو التّالي (الحوار الدّاخلي،الحوار الخارجي، الإيقاع الفني وصولا إلى تيار الوعي(التّداعي الحر)، عبر نماذج شعرية مؤسسة.

أما **الفصل الثالث**: فجاء بحثا في حركيّة السّرد،ليكون المبحث الأول منه معنونا بالشّخصية وتشكّلاتها مقسّما بدوره إلى ثلاثة مطالب،فجاء الأول منها نظريّا وتحديدا لمفهوم الشّخصية وطرق بناءها،ليكون المطلب الثّاني تتبّعا لأنواع الشّخصيات في الدّيوان،كان الحضور الأول لها:"الشّخصيات الفاعلة بين السّكون والحركة أما الآخر:فجاء:"الشخصيات غير الفاعلة بين التّأثير والهامشيّة.

ليكون المبحث الثّاني تتبّعا لمسارات الحدث وتمظهراته في ديوان الأعشى مقسّما بدوره إلى ثلاثة مطالب، جاء الأول يحمل عنوان النسق الخطي المتتابع، أما الثاني فكان بحثا في النّسق السّردي المتداخل أو ما يصطلح عليه النّقاد بالتّضمين ليكون المطلب الثالث تتبعا للنّسق الدائري وكشفا لأنساق انفتاح البؤرة السّردية وأسلوبية القصّ الدّائري.

أما **الفصل الرابع** كما اقتضته الدّراسة المنهجية فجاء معنونا بـ:البنية الدلالية في ديوان الأعشى ودلالات التّقاطع الأجناسي فكان المبحث الأول منه تتبّعا للأبعاد الدلالية لجمالية المكان (من التّقاليد الأدبية إلى تعيين الأماكن والشّخوص، وقد تتبّعنا فيه مقولتي (المكان/الذكرى) أو ما يعبّر عنه دلاليا بثقافة الحنين كتمثيل سرديّ مواز لسرد شعري، أما المطلب الثّاني فكان كشفا لمقولة (المكان/النّاقة) فتتبّعنا الطابع التمثيلي الرّمزي لعلاقة النّاقة والصّحراء بالنّص الشّعري القصصي عند الأعشى أو ما اصطلحنا بوسمه (ثقافة العبور).

أما المبحث الثّاني فينصرف إلى دراسة موسيقى الإيقاع السّردي وعلاقته بالدلالة على المستوى الفنّي و التيمي والوجودي، وقد جاء بدوره مقسّما إلى مطلبين: كان الأول يحمل ميسم الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الصّوتي ودلالته في شعر الأعشى من خلال إيقاع التّكرار والتوازي بتشكّلاته (الترصيع/التصريع) والتدوير كظاهرة أسلوبية طبعت شعر الأعشى وأصبحت ميسما عليه، أما المطلب الثاني فكان بحثا في الموسيقى الخارجية وعلاقتها بالدّلالة في شعر الأعشى لنختتم الفصل بكشف لدلالات التّداخل الأجناسي في الشّعر القصصي، ثم خاتمة أوضحنا من خلالها أهم النّتائج التي هدفت الدّراسة إلى الوصول لها.

وختاما يسوغ لي في نهاية هذه المقدّمة أن أجري على سنن الباحثين الحميدة لأشكر الله عزّ وجل ذا الفضل كلّه إذ أعانني على إتمام البحث ويسّر لي تجاوز عقباته ثم لأجزي الشّكر أيضا لمن لهم أيادي طولى على البحث وعليّا وسوابق لا تنقطع.

كما أسوق من الشّكر أوفاه وأتمّه وأجزله إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدّكتور: رشيد رايس الذي احتضن هذا البحث وكرّس له الكثير من وقته الثّمين إلى أن انتهى على هذه الشّاكلة، بما أمدّني به من نصائح علميّة غزيرة وتوجيهات منهجية دقيقة أسندت عملي وكانت معالم لي على طريق بحثي.

مدخل

الشعر ســـــــردًا

(تجليات السرد في القصيدة الجاهلية)

- **المبحث الأول**: حدود الشعر والسرد في القصيدة العربية
- **المبحث الثاني**: الشعر سرداً / تسريد الشعر
- **المبحث الثالث**: تسريد الشعر في القصيدة الجاهلية

المبحث الأول: حدود الشعري والسردي في القصيدة العربية

يطرح البحث أسئلة تتعلق بالبنية ومكوناتها ، وبالعلاقة بين البنية والرؤية، و يكشف علاقة التداخل التي تقرن النص الشعري بمختلف أنماط الخطاب السردي و آلياته و تقنياته و خصائصه البنائية والأسلوبية، من هذه الزاوية فإن هذه الدراسة تتناول قضية التداخل الأجناسي بين الشعر والقصة بمستويات يتداخل بعضها ببعضها الآخر، وعليه فإن إعادة النظر في القصيدة الجاهلية محكوم بعلاقاته بالشعر ومستقبله، باعتباره الأنموذج الأمثل للقصيدة العربية الجاهلية بناء ودلالة، في ظل وعي جديد بإشكالية التصنيف الأجناسي، مما يفترض عدم وجود جنس أدبي خالص .

على أن اعتمادنا في جمع الآراء والنظريات سنتعمد فيه اعتمادا كليا على عرض الآراء والنظريات والمقاربات للباحثين والمتخصصين في مجالي السرديات والأدب العربي قديمه وحديثه، تتغذى منها الدراسة وتستمد مشروعيتها، لذا فإن جُهدنا في هذا المدخل النظري يتوقف على عرض والجمع للنظريات والآراء النقدية بما يتوافق وطبيعة الطرح المنهجي الذي تهدف إليه الدراسة حسب طاقاته و وظائفه واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه .

يختص هذا الجزء بتأويل النّوع الشعري العربي بوصفه إطارا كليّا لوجود الشعر وتحقّقه كظاهرة جماليّة ،وفي خطوة أولى يحاول البحث فهم نظرية الأنواع الأدبية التقليدية، والمشكلات التي أثارتها ثم انعكاساتها على الأدب العربي والشعر الجاهلي منه بشكل خاص لتحديد خصائصه النّوعية، من هنا يعيد البحث استكشاف قضية النوع الشعري موضوع الدراسة – الشعر القصصي – في محاولة لتبيان قيمته الجماليّة النوعيّة العليا، والتي تنبثق من جدل الوعي بنظرية تداخل الأجناس الأدبية في تشكيل يزاوج بين الموضوعيّة السرديّة والذاتيّة الشعريّة ، بين انتمائه إلى الآخر والتّماهي فيه.

وهذا الإتجاه يمتلك شرعية البحث، وهو اتجاه يتمأْسس وفق رؤية خاصّة، تشكِّل نظرتنا للموضوع من منظور مختلف، فالتّوجه البنائي الشعري العربي الذّي انفتح على السرد، يدفعنا إلى الإرتداد إلى الموروث الشعري القديم في محاولة للتّنقيب عن جماليات السرد التي يختزنها، ولبيان أن هذا النمط البنائي ليس جديدا على الشعر العربي و أن الشاعر الجاهلي عرف القص و إن لم يكن مقصودا لذاته .

لقد عُرف عن الشعر العربي القديم عموما والجاهلي خصوصا، اتّصافه بأنه غنائي ذاتي أو في أحسن الأحوال تطغى فيه الذاتيّة على الموضوعية، ولما كان الشعر الجاهلي هو معْدن الشعر العربي ومخاضُ تقاليده الفنّية والموضوعية، ظلّت حركة الشعر رهينة نموذجه الفني وقيمِه العليا عبر العصور، بل أُنموذجا أمثل

يجب الإحتذاء به، فلطالما كان الشعر ديوان العرب خاصة والمنظوم من كلامها، والمقيِّد لأيامها، والشّاهد على أحكامها.

إن انتشار القص في العصر الجاهلي قياسا إلى غيره من الآداب، طبيعة إنسانية عامة لا تخص قوما دون آخرين، ولا عصرا دون آخر، وهذه وتلك كثيرة في الموروث الحكائي عامة، والشعر القصصي خاصة إذ أصبح ولوج القصة إلى عالم الشعر قصرا أو خيارا بُعدًا جماليّا باعتباره فنا جماهيريّا بامتياز، لاسيّما في بعض أجناسه ومظانِّه " والحاصل من كل ما سبق أن السرد هو بصورة أو بأخرى تحرير للفرد من التحلّق حول الأنا الشاعرة بكل أبعادها الذاتيّة والغنائيّة، ومحفّز له على الإنفتاح على الآخرين، وعلى التاريخ بقراءة الوجود وتأمّله: ماضيا باستعادته ومستقبلا بإقامة" قراءة تأويلية نقدية"[1].

لقد استخدم الشاعر العربي القديم شيئا من معطيات السرد، فاتّكأ على الحكاية بوصفها "المواد قبل اللّفظية في نظامها التّاريخي" [2]، أو بوصفها "حدثا ممثّلا في تطوُّره الزمني وعلاقاته السّببية"[3]، وقدّم مشاهد باهرة في عشرات القصائد العربية كما فعل إمرؤ القيس في معلقته يوم وصف مغامرته "في دار جُلجل" ومع "بيضة الخدر"يقول :

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لكَ الوَيْلاَتُ، إنَّكَ مُرْجِلِي

تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعاً عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْـزِلِ[4]

التّي تجاوز أهلها وأحرُسها إليها، فتبادلا مختلف صنوف الحب واللّهو، وكما فعلَ المنخّل اليشْكريُّ حين وصف في رائيّته الشهيرة مشهداً بارعاً في دخوله الخدر على فتاته في اليوم المطيرِ، ولم يكن عنترة بن شدّاد أقل شأناً من صَاحبيْه في قص الأخبار مع ابنةِ عمّه التي يحبّها متذكّراً إيّاها بين ضربات السّيوف وطعنات الرّماح، وهكذا كان الشاعرُ/ القاص يصُعِّد الحدث من خلال الحكي، وحين تبلغ الحبكةُ عقدتَها، وتتفاقم الأمور يحلُّ الشاعر /القاص عقدة قصّتِهِ سريعاً، ولم يقف استلهام القصة عند الشاعر العربي القديم

[1] – بول ريكور: الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، **مرجع سابق**، ص 27.

[2] – والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص139 نقلا عن: نضال الصالح : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص 165.

[3] – نضال الصالح : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، **مرجع سابق**، ص 165.

[4] – شرح ديوان امرؤ القيس للزوزوني، منشورات دار الإمياء العربي، الطبعة الثانية، ص30–31

عند السّطحية، فللشعراء حكايات كثيرة مع محبوباتهم نظموها شعراً، ولعمر بن أبي ربيعة عدّة قصائد تقومُ على الحوار والسرد، فيبدعُ عمر إدارة الحوار فيها[1].

فلطالما حاول الشاعر الجاهلي في كثير من قصائده أن يستخدم لغةَ سرديّة، مستعيناً بالحكاية في خلق المجازات المختلفة التي هي خصيصةٌ للغة الشعر، فيغامر "بالتخلّي عن العناصر التي شكّلت جوهر شعرية القصيدة الحديثة، مكتفياً بالعُنصر الموسيقي مُضافاً إليه بعض عناصر السرد والمفارقة"[2]، ولابُدّ من الإشارة هنا إلى أن أحد أنماط القصيدة العربيّة، ونقصد هنا الشعر القصصي الذّي يستندُ في بنيته بشكلٍ جوهري إلى السرد، فهو بتواطئه باستمرار مع أجناس قريبة منه يبقى محافظا على الإيقاع الخارجي لبنية القصيدة الجاهلية، ومع ذلك يعتمد بشكلٍ كبير على السردِ والحكي والحوار والخبر، والإستغراق في تصويرا لجزئيّات، والتركيز على المفارقة، وكلها من خصائص فن القصّة. فلطالما حاول الشاعر الجاهلي في كثير من قصائده أن يستخدم لغةَ سرديّة، مستعيناً بالحكاية في خلق المجازات المختلفة التي هي خصيصةٌ للغة الشعر، فيغامر "بالتخلّي عن العناصر التي شكّلت جوهر شعرية القصيدة الحديثة، مكتفياً بالعُنصر الموسيقي مُضافاً إليه بعض عناصر السرد والمفارقة"[3]،

إن معظم النماذج الشعرية في القصيدة الجاهلية، وسَمَها الإتّكاء على تقنيات السرد، وعلى هذا فإن العناصر القصصيّة شكّلت إحدى أهم سماتها الجماليّة من خلال التنويعات في استخدام تقنيات بناء الزمن ومظاهر السرد، فقد ظهرت في القصيدة الجاهلية نتيجة للسعي وراء مضامين جديدة في الشعر العربي، إلى الإتّكاء على أسلوب القص وترسيخ ظاهرة السرد الشعري أو القصيدة الديالوجية المبنية على تقنيات درامية يسودها الحوار بأنواعه والمتعددة صوتيا، هذه القصيدة التي لا تكتفي بسرد المتكلم، وإنما تجمع صوته بأصوات أخرى، وبمظاهر سردية متنوعة ما بين الرؤية من الخلف أو رؤية مشاركة، أو خارجيّة تلجأ إلى توظيف تقنيات محايِثة كالاسترجاع والتناص والمفارقة والتلاعب بالضمائر[4] ، كما إن استخدام الرمز والأسطورة والإستعارة، و كسر الحبكة التقليدية أدّى إلى اقتراب السرد من الشعر والشعر من السرد

---

[1] – ثائر زين الدين: الشعر الحديث يستعير تقنيات السرد، مقال على صفحة الويب: http://www.arabicstory.net

[2] – فخري صالح، سعدي يوسف: شعرية قصيدة التفاصيل، مجلة فصول الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد رقم 3، جويلية 1996، ص 142.

[3] – **المرجع نفسه** ، الصفحة نفسها .

[4] – نقلا عن : محمد فائز جيجو: ملامح العلاقة بين الشعر والسرد ، 04 أكتوبر 2013، مقال منشور على صفحة الويب: https://www.azzaman.com/?p=46076، تاريخ الاطلاع 14 نوفمبر 2016.

إلى حد كبير، كما أن مضامين القصيدة الجاهلية استطاعت أن تلغيَ المسافة بين الذاتي والموضوعي، من خلال المزاوجة بين الغنائيّة والدراميّة في النّسق التعبيري للنص الشعري.

إذ نجد في شواهد الشعر الجاهلي المبكّرة أشكالا طبعت الشعر العربي بطابعها، حتى في زمن الحضارة الإسلاميّة، إن تاريخا للأدب العربي ينبغي أن يتضمن تاريخ تطور الأشكال الأدبية، من خلال الإعتماد على هذه الأشكال في مرحلتها المبكّرة، ولنا أن نستنتج من ذلك أن الشعر الجاهلي عبارة عن شعر جمعيّ، وذلك وفق طبيعته فموتيفاته وصوره وأشكاله الأسلوبية توحي بالتراث المشترك... للقصيدة بوصفها نوعا أدبيّا تتداخل فيها جميع المقولات[1]، وعليه فإن وراء كل عمل أدبي أو فني قصة، بل إن حضور القصة وتقنياتها ووسائلها التعبيرية في القصيدة وحسن توظيف الشاعر كل هذه الأنسام في تصنيع نصه الشعري، وبعبارة أخرى تلك الإستعانات التي تتخذ مظاهر سرديّة في الشعر بعد أن تنصهر في بنيته[2]، بل لطالما نقف في القصيدة الجاهلية على نوع من التّمازج والتّضايف بين الشعري والسردي، إذ تتحرك هذه الدراسة في فضاء من التصورات الأساسية، سِمتها المميّزة أنها تصورات ثنائية يستقطبان القصيدة نفسها، ولعل هذه الرؤية تخلق انفتاحا على صعيد قراءة داخلية، وفي هذا تعميق لبعد الإنفتاح والإنطلاق في مقابل بعد الإنغلاق على مقولة الغنائية من خلال تحقيق مقولة الموضوعية .

إن القراءة المكانية المستمدّة من واقع العصر الجاهلي وبيئته لتُجسّد فضاءً مكانيا مفتوحا ذي معالم مدرَكة ومحدّدة، فاقترب الشعر من تخوم السرد، وأخذ يستعير منه دعوته إلى التّحرر من جدليّته ومنطقيّته الزائدة، وأصبحت القصيدة الجاهلية تميل إلى النهايات المفتوحة، وتعدّد مستويات المعنى، فتداخل واقترب من سَمَوات الشعر، فالْتبس الشعري بالسردي ، بل إن أكثر ما طبع القصائد الجاهلية وعلى رأس أكثرها شهرةً وشيوعا –المعلقات–، الملمحُ الوصفي القصصي، كما في معلقة امرؤ القيس ولبيد بن ربيعة والأعشى ... عبر إضفاء عناصر الدّراما على بنيتها الشعرية، فكل قصيدة هي دراما صغيرة (المرأة، الفرس، الناقة)، لأنّها تقوم على صوت يُحاور نفسه، وأنا تحاوِر العالم في حوارها مع نفسها، وقد أشارت إلى ذلك في دراسة مستفيضة ميلاد عادل جمال المولى في كتابها: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال[3].

ويتضمّن الشعر من عناصر السرد ما يصله بفن القص، على مستوى تجسيد الشخصية أو التصوير الخاطف للأحداث والمشاهد، فلطالما كان للشعراء الجاهليّين القدرة على توظيف الحكي إلى جانب القدرة

---

[1]–ريناتا ياكوبي: دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ترجمة: موسى ربابعة، دار جرير للنّشر والتّوزيع، ط2، 2011 ، ص 13

[2]–حاتم الصكر: ما لا تؤدّيه الصفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعريّة، دار كتابات، بيروت، 1993.

[3] – ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطّوال، الطبعة الأولى، دار غيداء للنشر والتوزيع ، 2013، عمان ــ الأردن، ص99.

على نظم الشعر، إذ نلمح في قصائدهم ميلهم إلى إضفاء مسحة سردية /حكائية على نصوصهم الشعرية، فالشعر كما يؤكد دارسوه على صلة وثيقة بالسرود، ولئن كان الإيقاع -أهم سمة جوهرية في الشعر-، يشد أواصره إلى الموسيقى وبنيته ، مهما تنوّعت وقامت على جماليات الوحدة أو التّجاور-، تربطه بالبناء المعماري أو الهندسة المعمارية بشكل أو بآخر.

إن الشعر بمختلف تصنيفاته وأقسامه (غنائي، ملحمي، قصصي) سعى دائما إلى الإفادة ممّا تمتلكه القصة من مشاهد قصصية /حركية، وقدرة على خلبِ لبِّ القارئ بالتشويق، وبحضور الشخصيات والتّفنن في رسمها، ورسم المكان الذي تتحرك فيه وتخترقه بالأحداث التي تصنعها، كما أن بعض قصائد العصر الجاهلي - إن لم نقل جلّها- لطالما كانت القصة هي الدافع أو المثير لكتابة القصيدة، وفي تجربة الشعر الدرامي للقصيدة الجاهلية ثمّة إمكانات هائلة استثمرها الشعراء ليصلوا بالشعر القصصي/ الحكائي إلى مدى أوسع وأرحب، ومن يقرأ قصائد العصر الجاهلي يجدها تؤكِّد الحضور الشعري السردي، مع الحفاظ على الشاعرية القوية والقص المنظوم، إذ نجدهم ينزَعون أحيانا إلى توظيف بعض تقنيات السرد، سعيا وراء التنويع الأدائي، وارتياد آفاق جديدة للقول الشعري، وإضفاء حركية وتجاذبيّة داخل نصوصهم[1].

إن القول بصيغة السرد في الشعر العربي القديم، يسمح لنا أن نقول بوجود الملحمي في القصيدة العربية في ذلك الوقت، ما دفع البعض الآخر إلى معارضة الغنائية بالفروسيّة التي وجدوها في بعض المطوّلات في هذا الشعر لخلُصوا إلى القول بوجود الحُبك في الشعر الجاهلي، ويعود هذا الرأي في جذوره إلى البستاني الذي ترجم إلياذة هوميروس، والذي أكّد في تقديمه لها أن الشعر العربي القديم عرف الشعر القصصي[2]، ويقود ذلك استتباعا إلى القول بعدم جدوى تناول الوصف موضوعا للدرس مادام مبحث التّصنيف على هذا القدر من الإشكال، ولنا من مواقف الدراسين ما يدعم هذا التّوجُّه ويرفده، فقد سبق أن أشار بنجمان إلى مدى تشتّت أشكال الأدب، وانفلات حدودها منتهيًا إلى نتيجة حاصلها أن القارئ هو الذي يفرض عليه تصنيفه ونماذجه الفكرية القبلية[3].

تتناول هذه الدراسة البنية السردية و الدلالية في ديوان الأعشى، وتكشف علاقة التّداخل التي تقرن النص الشعري بمختلف أنواع الخطاب السردي، وآلياته وتقنياته وخصائصه البنائيّة والأسلوبيّة، من خلال سعي الشاعر العربي إلى (تشعير السرد وتسريد الشعر)، فاستفاد الشعر من بعض تقنيات السرد، من

---

[1] – ثائر زين الدين: الشعر الحديث يستعير تقنيات السرد، **مرجع سابق**.

[2] – عادل بدر : الشعر العربي والأشكال السردية، مقال على صفحة الويب : http://gate.ahram.org.eg

[3] - Walter. Benjamin, Essais sur Brecht , Paris, La Fabrique, 2003, p 112 .

مُنطلق أن السرد ليس سمةً للقصة فقط، إنّما هو سمة الخطاب اللّغوي بشكل عام، ونظام في الأداء اللغوي يمكن أن نلمحه في أكثر من جنس أدبي، فمن المكوّن السردي الذي يجعل القصيدة سلسلةً من التّحولات والأحداث والحوارات، إلى المكوّن الشّعري بصفته استثمارا دلاليا لهذه البنى السردية، ومن المتن الحكائي ببنيته السردية إلى ما يُشكّل الأبعاد الدلالية والبنائية للنص الشعري[1]، من هذه الزاوية فإن هذه الدراسة تتناول فكرة التفاعل النصي العام أو التّداخل الأجناسي بين الشعر والسرد " القصة " .

المطلب الأول:في ظاهرة تداخل النوع الأدبي بين الشعرية والسردية (تجليات السردي في الشعري)

لقد توطّدت العلاقة بين الشعر والقصة منذ القديم بما لم تكن القصة رائجة في الأدب العربي قديما، إذ نجد الشعراء يحكون في ثنايا أشعارهم حكايات وقصص، ومع رواج القصة والفنون السردية، أصبحت القصة الشعرية أهمّ أساليب البيان القصصي في الشّعر بما تحتويه من الروح الجماعيّة، وتتَّسم بالبنية الدرامية على عكس الشعر القديم القائم على الذات الفرديّة، إذ تقتضي هذه البنية تشكيل البناء القصصي.

نقصد في هذه الدراسة تبين عناصر القصة في شعر الأعشى، فقد عُنِيَ عناية فائقة بالبناء السّردي والدّرامي، وجاء بالمشكِّلات السردية، وبذلك تضافرت في قصائده القصصيّة عناصر القص والحوار والحكي، فهو كالسارد يتوقّف عند الشخصية، ويُخرجها من الغنائية إلى السردية، ويزوّدها بانفعالات وأبعادٍ مختلفة، كما يهتم بتكوين الحيّز القصصي بكل أبعاده وتوظيفاته، لتبقى محاولة الأعشى في الشعر القصصي (شعر القصة La ballade)، واختراع أسلوب الملحمة في إشادته بوفاء السموءل، " فقد بقيت عملا فذّا لم ينسُج أحد على منواله"[2]، إذ لا تختلف القصة الشعرية عن القصة بخصائصها وعناصرها بشكل عام فهي تشتمل على جميع خصائصها، حتى تضيف على عناصر القصة ميزة الإيحائيّة والموزونيّة التي يتَّسم بها الشعر، فها هو الشاعر يدمِج في قصائده خصائص القصة بالشعر، على أن المقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي الأساليب القصصيَّة في نصه الشِّعري، تسوق تك الأساليب شعره نحو القص والحكي[3].

---

[1] – بوعيشة بوعمارة: تشعير السرد وتسريد الشعر في الخطاب الشعري العربي المعاصر – قراءة في البنية السردية للشعرية العربية المعاصرة، مجلة التواصل الأدبي الصادرة عن جامعة باجي مختار عنابة، العدد 8 جوان 2017، ص 248.

[2] – كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، الجزء الأول ، ترجمة: عبد الحليم النجار ، دار المعارف بمصر ، د س ، ص62.

[3] – فرهاد رجبي وشهرام دلشاد :عناصر القصة في شعر عبد الوهاب البياتي، مجلة دراسات في اللغة العربية و آدابها ، السنة الخامسة العدد 18، 2014، ص19.

لقد عرفت ظاهرة السّرد القصصي في الشّعر الجاهلي طريقها ، كقصة حمار الوحش وقصّة ثور الوحش، والقصص الغرامي لامرئ القيس والمنخّل اليشكُري وغيرهم كثير،فقد كان الشعر العربي قبل الإسلام " الوسيلة التعبيريّة الأولى عن حياة العرب، ومن البديهيِّ أن يتضمن هذا الشعر ألوانا من تلك القصص التّي أنتجتها الحياة العربية[1]. فقد أسبغ استعمال السرد القصصي (الشعر الحكائي / القصصي) على القصيدة ، قدرةً فنيَّة هائلة في استيعاب الحدث وتطويعه، وهذا ما أفادت منه القصيدة ذات المنحى الغنائي في إكساب العواطف الذاتية المظهر الموضوعي، ممّا يقوّي فيها الوحدة العضويّة.

عندما نتحدث عن شعرنا العربي تحديدا، فإنّنا نتحدث عن الحضور القديم الجديد لإبداع الحضارة العربيّة، تلك الحضارة التّي وضعت الشِّعر في مقدمة فنون القولِ، حين جعلت منه ديوان العرب الذي يجمع مآثرها ومفاخرها، معارفها ومداركها، تجارب وأحداث حياتها، فكان الشعر علامة تلك الحضارة، وسمة هويتَّها الإبداعية التي فاخرت بها غيرها من الأمم والحضارات، وهكذا ظلَّ الشعر يواصل حضوره الخلاّق في الحياة العربية، منطويًا على المعنى الخلاق للتقاليد الشعرية الموروثة التي وَصَلت السَّابق باللاّحق، وصل الإضافة التي لا تعرف الانقطاع عن الأصل، ووصل الحضور المتجدِّد الذي يأبى على جمود التكرار ووخم التَّقليد[2].

وهكذا كانت التقاليد الشعرية الجاهلية محكومة بعلاقاتها بالشعر ومستقبله – باعتبار الشعر الجاهلي الأنموذج الأمثل للقصيدة الجاهلية، بناءً ودلالةً، هذا ما يفرض علينا إعادة النظر في الإجابات التي نمتلكها، خصوصا إجابات هؤلاء الذين ظلُّوا يدافعون عن الشعر منذ أن طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريّته، وعليه فإن إعادة النّظر تعني التفكير الجذري في إشكالية التّصنيف الأجناسي (التّفرقع الأجناسي)، إذ يؤكد أن العلاقة بين الأنواع الأدبية والفنيّة لم تعد محافظة على تراتُبها الموروث "إذ إن تصنيف الأجناس لا يستجيب إلى قواعد علمية على قدر ما يبدو محكوما بمعطيات حدسيَّة و انطباعيّة" [3].

وأصبح التفاعل مع النص الأدبي بمستويات يتداخل بعضها ببعضها الآخر، ويترابط وهذه المستويات يكشف عن وظيفة كلّ مستوى ودلالته منفردا، ومجتمعا مع غيره من المستويات التي تتشَّكل على صعيد النص من خلال مستوى الوظائف، ومستوى الأعمال، ومستوى السّرد، ومستوى المعنى في شقِّ متكامل، شكَّلت نصوصه ولحقب طويلة – الشعر الجاهلي– رمزًا من رموز هذه الأمّة في مجال الإبداع

[1] – فرهاد رجبي وشهرام دلشاد :عناصر القصة في شعر عبد الوهاب البياتي، **مرجع سابق**، ص 16 .

[2] – جابر عصفور: في محبة الشعر، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، مصر، 2009، ص 11

[3]–J.Sumpf , Les problèmes de typologie , Langages, 4 année, n°13, 1969,p.46, sur une page Web (12/10/205) https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1969_num_4_13_2508

الأدبي شعرا و نثرا ، بل إن الشعر الجاهلي يحمل طاقات دلاليّة هائلة ومفاهيم فنيّة وجماليّة لا حدّ لها، والبحث عنها إنما محاولة لرسْم صورة كاملة للحقيقة، التي يعِيها الشاعر أحيانا ، وأحيانا تغيب لكنها تبقى دافعه ، وبهذا عُدَّ نصاً إبداعيا يمثل بيئة ، ويعبر عن حياة العرب الإجتماعية[1].

لقد استخدم الشاعر الجاهلي منذ بداية طفولة نصه الشعري السُّرود في القصيدة الغنائية، كل ذلك دفع بالقصيدة الجاهلية على طريق السرد والخطاب القصصي، ولم يعد السرد يقتصر على بعض مقاطع القصيدة، بل أصبح الصّيغة المهيْمنة على القصيدة العربية التقليدية، بل إنها قسَّمت هياكل القصيدة تبعا لوجود الحركة والزمن فيها كوحدات تمفصل في القصيدة و مضامينها ، ويعتبر الوصف الصيغة المهيمنة على الشعر القديم، إذ كان يعوّض الحركة والزمن في القصيدة بالتّفجير العاطفي للشاعر التي يحيط بها موضوعه السَّاكن، ومن هذا التّعويض نشأ الشعر الغنائي الذّي اغتنى به الأدب القديم "وكان الشاعر العربي . إلى عصر متأخر يضع مجده، ويجذب الأنظار إليه بالملاحظة الصّائبة والتّشبيه القويّ ، وكذلك لم تزل مدارس النقد الفنيّ المتأخرة تربط أحكامها بالبيت الواحد ارتباط القصيدة العام"[2].

إن الإمتداد القصصي في الشعر العربي واضح من حيث التّناسق والأداء والحوار في الكثير من النماذج الشعرية التي وصلت إلينا، وقد ظلّت هذه الأشكال تأخذ مجالها في كل غرض بما يُوافق الأفكار التي رسمها الشاعر أو الأجواء التي أراد أن يحيط بها غرضه، أو الدّلالات التي كانت تترامى في ظل المعاني والألفاظ والصور، وقد أوشكت أن تصبح القصة طريق معهودًا وشكلا مألوفا وأنَاقًا محدّدا في الشعر، لأنّها توحي في كثر من صيغها في هذه الأشكال ....، ولعل متابعة لوحة الطَّلل عند الشاعر الجاهلي، والصّيد تكشف بشكل واضح عن هذا التّشابه الحدي والتّوافق القصصي، والتناسق الشكلي في كثير من الزّوايا والأبعاد و الحركات والأحداث[3].

على أن القصيدة المؤلّفة على نظام دقيق تخضع إلى تقاليد شعرية متوارثة ينبغي استهلالها بالنّسيب، والحنين إلى الحبيبة النّائية ، ذلك الحنين الذي يعتري الشاعر عند رؤية أطلالها الدّائرة، وهو راكب في القفار، إن الطلل والطّيف والرّحلة والسّفر والصّحراء والبرق واللّيل والخمر والرمح والسيف والفرس والناقة[4]، هي بعض موضوعات السرد الشعري وتقاليده، ونعني بالتقاليد فاعليّة النصوص واللغات التي تسبق وجود

---

[1] – كرنفال أيوب محسن : الملامح السردية في ديوان عنترة بن شداد العبسي، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد ،العدد 95 ،2011، ص 300.

[2] –كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي ، **مرجع سابق** ، ص57.

[3] – م م حسن لطيف، م/ ستار جبار رزيخ: معالم البناء القصصي في شعر امرئ القيس، مجلة جامعة ذي قار، العدد 3، المجلد3، 2007، متوفر على صفحة الويب: https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=45086

[2] – كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، **مرجع سابق**، ص59.

الأفراد، وتبقى باستخدامهم، قد تتنوّع التفاصيل والوظيفة داخل كل موضوع من تلك الموضوعات، لكنها لا تكاد تخرج عن نسقِ توارُدها العام[1].

ثم يتحول الشاعر في تخلص نموذجيٍّ من موطن لوعته وذكرياته إلى وصف مسيرة المغاور دون انقطاع، وهو وصف قد يخرج من ذلك إلى وصف راحلته فهو إذا عمد في هذا الوصف إلى تشبيه راحلته ببعض حيوان الوحش، استطرد أحيانا إلى وصف هذا الحيوان وصفا شاملاً، ثم لا يتَّجه الشاعر إلى التعبير عن حقيقة قصده إلا في أخر القصيدة[2].

وكلما زاد بروز الوظيفة الفنيّة للشعر إلى جانب الوظيفة السّحرية أيضا، ازدادت الحاجة إلى مواقف إنسانيّة أيضا إلى جانب الإلهام فوق الإنساني، ففي المقام الأول وجب على الشاعر أن يمتلك ناصية اللغة الشعرية المشتركة بين القبائل المنحرفة عن لهجات القبائل، ووجب عليه أن يكون عارفا بأنساب القبائل وتاريخها، وأن يحفظ قصائد كثيرة للآخرين، حتى يكون ملمًّا بموضوعات الشعر وموازناته وثروته اللّفظية، ويكتسِب الشاعر هذه المعارف حين يكون في بداية الأمر راويًا لشاعر آخر[3].

من هنا حافظ الشاعر على وظيفته الإجتماعية في الحياة القبليّة، وقد وصفتها ريناتا يعقوبي وصفا حسنا تقول :" الشعر العربي في جوهره محافظ، فهو يخدم إرث النظام القيمي والمعايير القانونية للأرستقراطية القبلية ، ويؤكِّد بذلك سيادته، وله بالنسبة للفرد، فضلا عن ذلك وظيفة ثابتة، فالشاعر يشكل عالم حياة البدو، ويهبُها من خلال لغته شكلاً ملزما من الناحية الجماليّة، وفي المواقف المتأسْلَبة للنّسيب، التي ترتكز على خبرة جمعية يكابد أزمة وجدانية، ويجد آخر الأمر إمكانية التّغلب عليها، وفي ذلك يتَّحد معه سامعه دون وعيٍ، فيعيشان الصّراعات نفسها وحلها ويعرفان من خلال ذلك راحة وجدانيّة، وهكذا فشاعر القبيلة في أداء وظائفه قد وجه إلى مشاركة الجمهور وقبوله، فمعرفة الهويّة التي يُتيحها لهم يجب أن تُطابق إحساسهم بالحياة ونظامهم القيمي[4].

---

[1] – محمود العشيري : القصيدة الجاهلية بين سردية الشعر وسردية التاريخ ، مقال مؤخوذ من:
Proceedings of the 1st International Conference on the History of Arabic Literature Kyiv, June 4–5, 2015,Pp: 22-36, available: file:///C:/Users/HP/Downloads/52373029.pdf .2016 تاريخ الإطلاع 22 ديسمبر

[2] – كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي ، **مرجع سابق** ، ص60.

[3] – إيفالد فاجنر: الشعر العربي القديم : أسس الشعر العربي الكلاسيكي ، تر : سعيد حسن بحيري ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ، القاهرة، 2008، ص12.

[4] – إيفالد فاجنر: الشعر العربي القديم : أسس الشعر العربي الكلاسيكي، **مرجع سابق**، ص 13 .

ومن ثم يغدو نظام القصيدة العربيّة " أقرب ما يكون إلى قالب ذهنيٍّ مجرد أو صيغة إدراكيّة مُهيمنة تحيط به"، بكل طارف وتَليدٍ في الوعي العربي باللّفظ الشعري، بإيقاعه المتآلف المتداعي، وبدراية ضمنيّة للأشياء والأمور والرموز، وذلك من خلال ترتيبها حسب منطق تنظيمي متوارث أُطرا وأشكالا بنائيّة، لا يعرف الشاعر العربي لها بداية، كما أنه طوال قرون لم يتساءل متى و إلى أين ستنتهي[1]، إننا نستطيع أن نؤكّد أن القصيدة العربية تعد بناءً قصصيا متكاملا توافرت فيها كل أطراف القصة، وتوحّدت في أشكالها كل الضروب الفنية والقدرات الأدبية التي دفعت بعض نماذجها إلى التّفوق، فحملت أشكال القصص وإبداعات المؤلفين الذين لونوا كل قصة بما يجعلها قادرة على الأداء وفق العطاء الفردي والإلتزام الفني[2].

فمن الطبيعي أن نبدأ الحديث حول العناصر القصصية ونزوع الجاهلي إليها من خلال ذاته أو من خلال الآخرين، انطلاقا من أن البطل في الفن القصصي لابد أن يتحاور مع الأحداث، أو يتحرّك من خلالها ويحرّكها، ويتفاعل مع بيئته بصور متعددة، تخلق منه شخصية أساسية أو ثانوية، متكاملة أو مسطّحة، تعبر عن نفسها ودخائلها بوسائلها المختلفة، من خلال لغة حوارية خارجية وأخرى داخلية، مع الإستعانة بما يدور في القطاع الداخلي للشخصية، ثم يأتي دور البطولة باعتباره قاسمًا مشتركًا بين موضوعات الشعر الجاهلي، مما يحدد مجالات حركة الشخصية على المستوى الحربي أو الأخلاقي أو الاجتماعي[3].

و باعتبار الأسلوب القصصي من أسبق الأساليب الأدبية إلى استجلاء صور الحياة الإجتماعية، ورصد تفصيلاتها المثيرة الحيّة بأسلوب فنيٍّ يجذب اهتمام القارئ، ويثير انتباهه، فهو إلى جانب ذلك يعدّ شكلا من الأشكال المعماريّة في بنية الحدث، والتي تؤكد معنى الوحدة المتسلسلة والتّلاحم المنطقي بين تجربة الأديب و تعبيره، وذلك من خلال سرد واقعه معيّنة أو موقف ذاتي بنسج فنيٍّ مثير، حتى تتأزم الأحداث فيها فيقترب أحيانا إلى ذروة التعقد، وأحيان أخرى قد لا تتضمن القصة الجاهلية أي عقدة، بل تصاغ دون أن تتشابك أحداثها صياغة تتيح لنا الإندماج في جوّها و محيطها .

لقد نزع شعرنا العربي القديم نحو بلورة واقعة وتصوير الذات الجماعية تصويرا لا يخلو من حكي لقصص الفرد الذاتية والجماعية، كما عمد إلى تصوير الحياة بمفهومها الرّحب متنقّلا من الإنسان إلى الحيوان إلى البيئة، وكل هذا إنّما يعكس طبيعة الشعر المنفتحة، ولم تكن صورة الرموز الموظَّفة أقلَّ دلالة من باقي العناصر التي عُني بها الشعراء في قصائدهم، بل احتلت موقفا متميّزا داخل نسيج التفكير الشعري القديم ،

[1] – محمود العشيري : القصيدة الجاهلية بين سردية الشعر وسردية التاريخ ، **مرجع سابق**، ص26

[2] – نوري حمودي القيسي : لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، **مرجع سابق**، ص6

[3] – مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي و أثرها في الأداء القصصي ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 1998، ص25.

وعلى هذا الأساس مثّل الحيوان عنصرا هامّا داخل بنية الشعر، بل يكاد يكون مقتضى فنيا وجماليا داخل العملية الشعريّة، إذ لا تكاد تكون تخلو قصيدة شاعر من هذا التقليد الفني والشعري[1].

لذلك سنعتبر المدوّنة – الشعر الجاهلي عامة والشعر القصصي منه خاصة – سِفْرا من أسفار التّراث العربي باعتباره كتابا سرديا من الدرجة الأولى، قوامه الأساسي فنٌّ من فنون السرد التراثية وهو الخبر بوصفه يحفظ أيّامهم و بطولاتهم وأخبارهم، لذلك نجده متغلغلا في مختلف الفنون النثرية والشعرية، ومؤدّيا وظائف فنية عديدة، ومَناط الاختلاف في تلك الوظائف يرتبط بطبيعة كل نوع نثري من ناحية، واختلاف طبيعة الشعر والنثر التي اعتمد الأخباريون عليها كمصدر تاريخيّ يؤرخون به للأحداث والمعارك والأخبار، وكثيرا ما اتّخذوا مما يرد بها من أسماء الأشخاص أو أماكن أو أحداث مطيَّةً للخبر عن طريق تسريد الشعر وتحويله من المنظوم إلى المسرود[2].

إن البحث عن السرد في الشعر الجاهلي مسوغ بوصفه أقدم إبداع قدّمته العقليّة العربية، فضلا عن كونه لصيقا بالعقليّة العربية، وبما أن السرد قائم على الحدث فمن الطبيعي أن لا يخلو الشعر الجاهلي من عناصر البناء السردي(الحدث والمكان والزمان والوصف)، والتّي انعكست على الطابع الشعري العربي حتى أصبحت سمةً له، لما يحمله من سمات وخصائص تتعلّق بالحدث والوصف وغيرها من عناصر السرد الحكائي.

لقد أثرت الطبيعة الشفوية للشعر على استخدام السرد، والتي " جعلت منه بناء شفويّا، تتشكل من حوله بنيات صغرى نسيجها الحكايات والتّواريخ، ومع التّحوُّل من الشفاهة إلى الكتابة تحوّلت البنيات الصغرى المحيطة بالشعر، إلى بنيات مستقلّة يمكن قراءتها دون استحضار تأكيديٍّ للبؤرة، فتشكّلت بنية سرديّة مهمّة"[3]، ولعل هذا ما يفسِّر تنوّع الأخبار حول نص شعريّ واحد، حيث تتنوّع الأخبار بتنوُّع التفسيرات من قبل الرّواة، وما يتبع ذلك من تنوع في الأحداث والشخصيات، وهذا التّصور لا ينطبق على جميع الأخبار، فقد نجد بعض الأشعار مُقحمة على الخبر إقحاما " لذا تعتبر العلاقة بين الشعر والخبر علاقة مخصوصةً معقّدة، فيها شيءٌ من التّواطؤ وشيء من الصّراع"[4].

وهو ما أشار إليه رولان بارت في رؤيته لأنواع السرد في العالم بأنها لا حصر لها، وأن كل مادة تصلح لكي تتضمّن سردا، " فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة – شفوية كانت أم مكتوبة –، والصورة

---

[1] – سلام أحمد خلف: السرد القصصي في شعر أبي تمام ، مجلة كلية الأدب بجامعة بغداد ، العدد 101، 2001، ص 202: متوفر على صفحة الويب: https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=75722

[2] – عيسى مرسي و آخرون : فن الخبر القصصي: دراسة تأصيلية في بدايات الدراما العربية، الطبعة الأولى ، القاهرة ،2002- ، ص85.

[3] – محمود الفرغلي: الشعر والسرد فاعليّة الشعر في أخبار الأغاني، مجلة الخطاب لجامعة مولود معمري ، العدد 19 ، ص156.

[4] – محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ص 389.

ثابتة كانت أم متحرّكة، والإيماء مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظّم من هذه المواد، والسرد حاضر في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافيّة وفي الحكاية على لسان الحيوانات وفي الخرافة، والأقصوصة والملحمة والتاريخ و المأساة والدّراما والملهاة والبانتوميم... وفي المحادثة، وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللاّنهائية حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشريّة ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرد[1].

و مما لا شك فيه أن العلاقة بين الشعر والسرد تُفصح عن مجموعة من الإشكالات المتعلّقة بهذه القضية الجوهريّة، فالقصيدة بصفتها شكلا فنيا مميزا لها مكوناتها وسماتها، فعند مقاربتنا للنصوص الشعرية القديمة كثيرا ما يحدث لدينا انطباع بأننا نقرأ قصة أو حكاية، وهذا ما تؤكده دواوين الشعر العربي التي تزخر بالقصائد التي تحكي، أو لِنقُل أن معظمها يحكي، وهذا يؤكد مركزيّة القصة داخل الشعر، وسيطرته عليه كدور أساسيّ من أدوار ووظائف الشخصية، وفقا لمقتضيات الحكي لا غير، فهو وإن كان أسبق في الإنتاج يغدو تاليًا في الإستعمال، وفي هذه الحالة يصير الشعر خادما للخبر الذّي "يستخدمه ويخضعه لفهم جديد ،فيذبل المعنى الشعري، ويحل الراوي محلّ الشاعر، ويُوظَّف الشعر توظيفا جديدا"[2].

ولكننا لا نقول أن العرب عرفوا القصة التي هي بين أيدينا اليوم، لأن القصة اليوم وصلت أعلى درجات الإتقان الأدبي التي خلقت لها عرش الصدارة الذي اعتلته سابقةً بقيّة الأنواع الأدبية، ولكن المقارنة هذه غير موضوعية ولا متوازنة، ذلك أننا نتجاهل الفارق الزمني، وما فيه من عوامل التطور والتغير، خلال حقبة زمنية طويلة، وما يمكن أن يحصل فيها من تغير العوامل الأخرى التي تدخل سلبا أو إيجابا في تطورها.

لقد استمد الشعراء مادّة قصصهم من حياتهم العربية، فأشاعوا استخدام هذه الرموز، ورددوا أحداثها، ولونوها بكل ما يثير الرغبة إلى متابعة الاستماع والإنصات، ليبقى الشعر في الثّقافة العربية القديمة نوعَ الأنواعِ، هو النّوع الجامع لبذور الأنواع الأخرى التي نشأت، أو كان يمكن لها أن تنشأ، ليبقى الشعر القديم في النهاية أكبر من أن تستبد بتصنيفه مقولة نوعية واحدة.

وقد أكدت الدراسات لبناء القصيدة الجاهلية تكامُل وحدتها الموضوعية، وتوحّد سياقها الشعري، وامتداد الأثر القصصي بشكل متميّز فيها، ولعل لوحة الصيد التي وقفت عندها الدراسات عن وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، تمثّل هذه الخصيصة بوضوح، وتعبر عن البعد القصصي الذي التزم به الشعراء

---

[1] – رولان بارت : التحليل البنيوي للسرد: ترجمة: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي: دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، الطبعة الأولى، 1992، ص09.

[2] – محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، **مرجع سابق**، ص546.

في هذا المجال، لأن الشّاعر في كل جزء من أجزاء اللّوحة كان يقع تحت قبضة رؤياه الشعرية، ويخضع لنمط أسلوبي معين ،ويمارس من خلاله المنهج الذي أصبح يسلكه في كل حركة، وعند كل موقف، ابتداء من الصورة الأولى التي يشبه فيها الناقة بالثور، وانتهاء بانتصاره، ومهمّة الشاعر في هذا المجال تعتمد القصة التي تبدأ بوضع الخطوط الأولى ، ورسم شخوص هذه القصة من خلال الأحداث وإحاطتها بالظرف الزماني والمكاني، ومحاولة وضع النّهاية التي تنتهي إليها الأحداث، ويتخلّق الجو القصصي الذي يعطي الحدث بُعده[1].

لقد استخدم الشاعر العربي القديم شيءً من معطيات السرد، فاتكأ على الحكاية بوصفها معطى من معطيات النص الشعري العربي القديم عامة والجاهلي خاصة، لا يخلو من نفحات تستند بشكل جليّ على إحدى تقنيات جنس أدبي آخر، والمتمثّل في عنصر السرد القصصي، أين يتمَظهر التّداخل بين جنسيْ: الشعر والقصة، مما يفترض عدم وجود جنس أدبي خالص، ويوحي بتمظهرات وتعالقات بين هذين النوعين الأدبيّين، يكشف مظاهر التّبادل التأثيري الإيجابي الناتج عن المزج بين خصائصهما الفنية، ليضفي على الأثر الأدبي الشعري خصائص فنيّة وجماليّة تحدّد خصوصيته، وتعلن ولادة جنسٍ جديدٍ هو الشعر القصصي.

لقد استعانت القصيدة الجاهلية بالنظام الحكائي السردي الذي توحي به التّمظهرات السردية فيها، فباتت تقنيات السرد والحكي والقص والحوار الذي يسهم في بعث تلك الروح القصصية التي تنصهر في بناء القصيدة الفني وموضوعها، حيث أن الشاعر الجاهلي يروي من خلال شعره، أحداث قصص عديدة، كقصص الطّلل، أو الحنين إلى المحبوبة والتغزّل بها وسرد مغامراته مع رفاقه أو غيرها، وليس غريبا أن تكون هذه القصص التّي يرويها الشاعر هي الدافع (المثير) لنظم القصيدة، ولعل هذا ما يؤكد إجماع بعض النقاد والأدباء على أن القصة الشعرية موجودة في النص العربي القديم.

يبدو أن هذا البناء والتّنظيم كان واضحا في ذهن الشاعر، وهو ينسج أحداث القصة، ويجمع أطرافها لتتلاقى في موضوع واحد، وتتّحد في إطّراد شعريّ متجانس، وسرد قصصي متسلسل، تنمو من خلاله القصيدة نموّا فنيّا متكاملا، وتتآلف من وحداتها عوالم القصة تآلفا دقيقا، يوحي بالاستيعاب الكامل والإحساس الواعي، ويعكس القدرة القصصية التي كان الشاعر يتمتّع بها، ويكشف عن الإلتزام الفني في البناء الذي أصبح نموذجا من نماذج الصورة، وهيكلا متّفقا عليه من هياكل الصياغة[2].

---

[1] – نوري حمودي القيسي : لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، **مرجع سابق**، ص12.

[2] – **المرجع نفسه**، ص 12-13.

على أن الطرح القصصي في القصيدة الجاهلية ينتهي إلى " نمط من التّوظيف الموضوعي الصِّرف، بتعبير آخر يكاد الشاعر الجاهلي يقترب من الأداء القصصي لذاته، وإنّما يعمد إليه حين يرى أنه يمتلك القدرة على رفْد محور الغرض الأساسي بزخمه التّأثيري"[1] فالشاعر الجاهلي مثلا يحكي عن شيء مضى، سواء تعلّق ذلك بسرد حوادث أو عرض تجارب شخصية ترتبط بواقعه وبيئته، فيكون السرد حينها وكأنه الطريقة التي يختارها السارد (الشاعر) ليقدّم بها الحدث إلى المتلقي في صورة حكيٍ، والشعر الجاهلي له ظروفه ومقتضياته وطرائق تعبيره الخاصة به، إلى أن " تمتد صيغ الصراع لتشمل كل جوانب حياة الجاهلية حتى في حوار الإنسان مع الطبيعة، وما قد تكشفه أيضا من صراعه مع الصحراء، ومحاولة قطعها من خلال الرّفاق أو صراعه مع حيوانها ووحشها "[2].

فيستحيل الوقوف على الطلل عند الشاعر إلى حركة صراع داخليّة عنيفة، تعيد إلى نفسه الزمن وتخلق فيها دوافع النزوع إلى الإبتعاد عن هذا الجو، وهذه الحالة تولد لدى الشاعر قوة الإندفاع لتخطّي المرحلة، والتّحرك نحو موقف جديد، والتواصل من أجل استكمال لوحة السرد القصصي... ولن تغيب هذه الصورة عن الشاعر وهو يخطط لأحداث قصته، يهيّئ لها الأشكال والصيغ، لتبرّر دورها وتكشف عن مهمّتها[3]، إلى جانب صور أخرى تمثّل الصراع بين الحياة مقابل الموت، وصراع الطلل الذي يعكس " رموز الفناء والبقاء، مقارنة بما يطرحه من مظاهر عمران ماضية أمام مشاهد خراب حاضرة "[4].

لقد حمل النص الشعري الجاهلي ملامح وبصمات إنسانية تعبر عن رؤيا مؤلفه وموقف من التّجارب الحياتية، وانطلاقا من هذا التّصور يمكننا القول أن قصائد الشعر الجاهلي ولدت لغرض التلقي، وهي في الوقت نفسه صورة نموذجية للحياة العربية قبل الإسلام وترتبط بهذه الصورة مقاييس جمالية وأعراف فنيّة عبر الأزمنة، ولعل هذه المقاييس الجمالية جرّت الشاعر إلى اهتمامات شكلية نمطية لم تتزحزح في أغلب قصائد الشعر الجاهلي، وهذا الطرح جاء عبر نمطيتها الخاصة حين ألفنا وجود الصراعات من خلال الإخبار بالحدث، ويبدوا أن الشاعر الجاهلي كان واعيا تماما لدور كل جزء من أجزاء قصيدته، وإذا ما أردنا أن نبحث في سردية النص الشعري الجاهلي ، نجد أن المستويات السردية حاضرة، وتظهر حسب ما يوجّه

---

[1] – ميثم مهدي صالح: البناء القصصي في القصيدة العربية دراسة تحليلية في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي، مجلة مركز دراسات الكوفة بجامعة الكوفة العراق، السنة الثانية العدد الرابع، 2005، ص290، نقلا عن: محمود عبد الله الجادر، دراسات نقدية في الأدب العربي، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر، العراق، 1990،ص 453.

[2] – عبد الله التطاوي: أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء الأول في العصر الجاهلي، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة 2002، ص 93.

[3] – حمودي القيسي: لمحات من الشعر القصصي، **مرجع سابق**، ص 14.

[4] – عبد الله التطاوي: أشكال الصراع في القصيدة العربية، **مرجع سابق** ، ص 33.

لها الشاعر، وهذه المستويات مهمّتها كما يقول الأستاذ الدكتور محمود الجادر: أنها جاءت خدمة لغنائية القصيدة الشعرية الجاهلية[1].

لقد كان الشاعر الجاهلي واعيا تماما لهذه العناصر وكيفية توظيفه لها فعلا و ممارسة، ولعل القراءات الداخلية والخارجية بمختلف مستوياتها هي التي تحدد النظرة إلى سردية البناء الشعري الجاهلي، إذ نجده يحكي لنا تأثيرات ذلك على نفسيّته ومشاعره مصوّرا موقفه منها، ومحاولة مقاومته لضعفه أمامها، فمقدمات الشعر الجاهلي مثلا يتّخذها الشاعر فرصة ليحكي تجاربه [2].

إن النص السردي الجاهلي – الشعري يشيد من إجراءات السرد أو القص يتّخذ موضوعه من حادثة رسم لها مبرّرات الحدوث، والنص الجاهلي يعد حاضنة لموضوعات متفاوتة تبدأ بالمقدمة الطّللية، وتمر بالرحلة ثم تنتهي بالغرض، كما أن اتّكاء الشاعر الجاهلي على الأغراض الشعرية لم يمنعه من استخدام السرد، وتوظيف الحدث لخدمة هذه القصيدة فضلا عن أنه استخدم إمكانات السرد والشخصيات في الحوادث والزمان والمكان والحوار، و يربط بين أجزاء قصيدته، ويركز على مجراها السردي، إذ يُمثّل الحنين في القصيدة الجاهلية "الدافع الأساسي في تكوين اللحظة الطللية في الشعر الجاهلي في بعدها المكاني والزماني الممزوج بعنصر الحبيب بما يحمله من بعد نفسيٍّ ودراميٍّ"[3].

فها هو الشاعر امرؤ القيس [4] يفتتح معلقته بالوقوف على بقايا وآثار ديار، مُحدّدا مكانها، وأسماءها واصفا ما غيّرته الرياح فيها، إذ لم يمنعه ذلك من التعرف عليها، ويروي لنا بعد ذلك ذكرياته، التي يستحضر وفقها صورة ذلك الماضي المرتبط بالمكان والأحبة ، وبحقبة زمنيّة من حياته والتّي يعذّبه تذكره لها ، ويقف الأعشى[5] أمام ديار محبوبته (تيّا) فيحكي لنا كيف تعرّف عليها، معبرا عن تأثير ذلك في نفسه، فيذرف الدموع شوقا، إلا أنه سرعان ما يزجر نفسه عن البكاء، فيسترجع ذكرياته الماضية مستفسرا في شكل حوارٍ داخليٍّ عن بقايا الرسوم، وإذا عرجنا على مقدمة الظغائن نراها تصوّر وتحكي مشهد الإرتحال وتأثيره في نفس الشاعر من جزع وحزن وألم من فراق الأحبة، والشاعر طُفيل الغَنوي يحكي في مطلع

---

[1] – كرنفال أيوب محسن: الملامح السردية في ديوان عنترة بن شداد العبسي، **مرجع سابق**، ص 302.

[2] – مي يوسف خليف: العناصر القصصية في الشعر الجاهلي ، **مرجع سابق**،ص208.

[3] – محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي– بحث في تجليات القراءة السياقية، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2004، ص 107–108.

[4] – أبي عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسن الزوزني : شرح المعلقات السبع ، الطبعة الرابعة، دار الكتاب العربي، بيروت ،1993، الأبيات من 1 –9 مطلعها: عَرَفتَ اليَومَ مِن تَيّا مُقاما بِحَوٍّ أَو عَرَفتَ لَها خِياما.

[5] – ديوان الأعشى الكبير/ ميمون بن قيس، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، مصر، ص 130.

قصيدته[1]، منظر موكب ارتحال صاحبته، ومتابعته له حتى شارف على الإختفاء، ثم وقف يسأل صاحبه إذا كان لا يزال يراها، فيجيبه بأنه يتخيّل ذلك المنظر، ولم يكن حقيقة، فيصرُّ طفيل على أن ما رآه حقيقة، ويخبره أنه أبصر هودج صاحبته واصفا إيّاه[2].

لتبقى محاولة الأعشى محاولة إنشاء شعر القصة، واختراع أسلوب الملحمة في إشادته بوفاء السموءل، عملا فذّا لم ينسُج أحد على منواله.

على أنه ثمة سؤال يتوارد كثيرا بين الباحثين[3] مفاده:

- ✓ هل هناك علاقة طردية بين توظيف التقنيات القصصية في الشعر وضعف الشاعرية ؟، بحيث يتم الإستعاضة من قبل الشاعر غير المتمكن من أدواته الشعرية ببعض العناصر السردية رفعا لقيمة نصه؟
- ✓ وهل القصة تُستجلب إلى الشعر من أجل تمتين الوحدة العضوية وإضفاء شيء من التماسك على النص الشعري؟

المطلب الثاني: سمة الغنائية وزمن القصّة الشعرية

لقد عرف العرب نوعا واحدا من الشعر هو الغنائي، الذي يعنى فيه الشاعر بتصوير نفسه، والتعبير عن شعوره وحسّه، وعرفوا منه أغراضا متعددة نظموا فيها، وظهر طابع الشعراء في نظم الشّعر فكان بعضهم يستفزّهم الرَّغب، والبعض الأخر الرَّهب، يقول جورجي زيدان:" وكان أكثر شعرهم في الحماسة والفخر....ومنهم طائفة من الحكماء، وأهل التعقّل والعلم والحكمة، وطائفة أخرى من العشاق المتيَّمين الذين هيج العشق شاعريّتهم ... ومنهم طائفة تجمعها طبيعة الهجوِ، ففيهم ميل إلى المهاجاة، وآخرون اختصوا بوصف الخيل وغيرهم بالغناء..."[4]، ومن هذا التعويض نشأ الشعر الغنائي الذي اغتنى به الأدب القديم، يضاف إلى ذلك عنصر افتراق مهم، وهو الإيقاع الداخلي والخارجي، الذي يتناغم مع الإيقاع

---

[1] - أَشاقَتكَ أَظعانٌ بِجَفنِ يَبَنبَمِ.... نَعَم بُكُراً مِثلَ الفَسيلِ المكَمَّمِ

[2] – حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ص 140.

[3] – محمد فائز جيجو: ملامح العلاقة بين الشعر والسرد، **مرجع سابق**، وكذلك عبدالله محمد العقيلي: القصة في شعر الأعشى .. دراسة نقدية تحليلية، مقال على صفحة الويب:https://www.okaz.com.sa/article/450694

.

[4] – جورجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية، **مرجع سابق**، ص 156.

النـــفسي لدى الشاعر و"مرد ذلك أنه إذا طرأ لهم خيال شعريٌّ، صوروه كما يُتخيَّل لهم"[1]. والتّركيز على الحدث باعتباره العنصر الأهمّ، بينما اللغة تأتي في المرتبة الثّانية، فلطالما كان الشعر الجاهلي شعر أخيلةٍ وتصوير "والتّصوير أصل من أصول صناعة الشاعر التي لم يخلُ منها شعر شاعر جاهلي"[2].

إن الصورة القصصيّة التي تحتفظ بها ذاكرة القصيدة العربية لم تكن صورة جاهزة أو مركبّة، وإنّما هي إمتداد حضاريٌّ لفكر مبدعٍ، ومسيرة فكريّة لروافد وإبداعات إنسانيّة متراكمة، حقّقتها الذات العربية، وقدّمتها عطاءً أدبيًّا مُتطوِّرا، وفنّا إنسانيّا متقدّما، تخلّلته العواطف وشدت أواصره عوامل الشّوق الحادة، وعاشت في فيضه طاقات الإنسان الذي أخلص لموروثه من خلال الإلتزام بكل النماذج المتطوِّرة[3].

إن أهم ما يميز هذه اللغة الشعرية طابعها الغنائي، فالقصيدة تشيد بنبرتها الغنائية بكل وضوح، حتى أننا لا نكاد نخال أننا أمام قطعة موسيقيّة عذبة، وتتمثل هذه الغنائية في الإحساس الوجداني الذي ينتاب الشاعر، وفي الذكريات التي تلاحق ذهنه، وفي عفويّته التي تطغى على كل أجزاء القصيدة، كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها عادة قدر من الإيجاز، كما توظف فيها عناصر فنية حساسة كالإيقاع، والرّنين الصوتي مما يخلق في نهاية الأمر نغمة كفيلة بإثارة المتلقّي، على أن الإيقاع النّابض الذي يميز القصيدة، ويحقق لها غنائيتها يتخلّله سرد يُوظّف لغاية فنية بالغة الأهمية، تتمثل في جذب انتباه القارئ لصورة القصيدة الكلية وفكرتها، وخلق نوع من التّسلسل الذي يواكبه ترتيب ذهن القارئ لمتابعة الأحداث التي يتضمنها المتن الشعري .

والخلاصة التي يمكن أن نصل إليها أن القصة الشعرية تحكي لنا مغامرة الذات التي تصنعها انطلاقا من اللغة، ولذلك فهي لا تخلق توتّرا دراميا، وإنما توترا شعريا ينتج عن التكرارات والمجازات، وعلى هذا الأساس يمكن القول " أن الحكي كائن في الخلفيّة العميقة لكل قصيدة غنائية...ممّا يدل على أن غنائية الشعر لا تُعفيه في العمق كونه يحكي عن الأحوال التي مرت بها الذات، وأنه من خلال هذه الأحوال يؤسس سردية كليّة تشمل مجموع النص "[4].

على أن الشعر القصصي يتميّز بزمنيّته الخاصة وإيقاعه الساحر وتقطُّعه السردي وعالمه المختزل، وبنيته الدائرية التي تجعل الحكي في حالة التفاف دائم حول نفسه، وهذه السمات الثّابتة قد تتقاطع أحيانا

---

[1] – جورجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية، مجلد 1، الطبعة الأولى، دار مكتبة الحياة، لبنان، 1983، ص 132.

[2] – حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي ،الطبعة 12، المكتبة البولسية، لبنان، 1987، ص 64.

[3] – نوري حمودي القيسي : لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي ، **مرجع سابق**، ص 16.

[4] – حميد لحميداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم، مطبعة النجاح، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1997، ص49.

مع سمات منتزَعة من أنواع أدبية أخرى تخدم الشعر وتضيف إليه دون أن تهدم بنيته الأساس وخصوصيته النّوعية ، والواقع أن السرد والمرويّات العربية مبثوثة ومتفرقة في مصادر شتّى، تحملها أوعية متعددة الأشكال والأنواع، وذلك لأن " المادة السردية مادة وافرة من الناحية النصية..."[1].

لقد تمتع الشعر في الحياة العربية قبل ظهور الإسلام وبعده ،بالتقدير نفسه الذي كان يحظى به الشاعر ومكانته في قومه، مكانة وتقدير فيها من التّبجيل والإعجاب بقدر ما فيها من الخوف والمماثلة بحثا عن مَدحة أو اتِّقاء لهجْوةٍ، لأنه كان الصناعة الفكرية الأساس لدى العرب صناعة تقوم عليها صناعات أخرى، تتغذّى منها وتستمدّ منها شرعيّتها ومبرّر وجودها للرواية والنقد، وأكد هذا الكلام السيد محمود شكري الألوسي يقول: " من تتبّع شعر العرب واستقراه، ووقف على ما قالوه من مثل، فاستقصاه تبيّن له ما كان للعرب الأوّلين من اليد الطولي والقدم الراسخة في معرفة أخبار الماضين، وأخلاقهم وسيَرهم، لاسيّما شعرهم فهو سجلّ أخلاقهم وخزانة معارفهم، ومستودع علومهم، وحافظ آدابهم، ومرجعهم عند الإختلاف فلذلك قيل: الشعر ديوان العرب.." [2].

لذا فإن ما يهمُّنا منه في هذا الطرح هو كون الشعر أحد الأوعية الحاملة للقصص العربي، وأحد مصادره بما تضمّنته نصوصه من أخبار وإشارات جليّة أو ضمنيّة إلى حوادث ووقائع عاشها الناس أفراد وجماعات، وهذا رغم سيادة الإعتقاد بغنائية الشعر العربي والسكوت عن البعد القصصي فيه، الذي بقي منظورا إليه دائما " كمظهر ثانويٍّ "[3]، فالنص الشعري الجاهلي كان أكثر المجموعات الشعرية تمثيلا لاتجاهات العصر الفكرية والإجتماعية وخصائصه الفنية.

إن الطّلل والرحلة والطيف والسفر والصحراء والمطر والبرق والليل والفرس، والناقة... هي بعض موضوعات السرد الشعري وتقاليده ونعني بالتقاليد فاعلية النصوص واللغات التي سبق وجود الأفراد وتبقى باستخدامهم، قد تتنوع التفاصيل والوظيفة داخل كل موضوع من تلك الموضوعات، ولكنها لا تكاد تخرج عن نسق تواردها العام فالشاعر العربي وهو يكتب قصيدته أو يرويها يسرد عن الحياة والوجود، عن ذاته

---

[1] – محمد عبيد الله: السرد العربي القديم من الهامش إلى المركز–، المجلة العربية للعلوم الإنسانية–جامعة الكويت، العدد 98، 2007، ص66.

[2] – محمود شكري الألوسي البغدادي: بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب، الجزء الثالث، ترجمة وتحقيق: محمد بهجة الأثري، دار الكتاب المصري، ص211.

[3] – حاتم الصّكر: السرد في الشعر العربي القديم، إستراتيجيات الرؤية.. وآليات القصص (مقدمة نظرية..وتطبيق نصي)، مجلة آفاق– اتحاد كتاب المغرب، العدد 62/61، 1999، ص 31-45.

وداخله عن المجتمع والكون، وكذا يسرد قيما شكلية وبنية جوهرية وخبرة جمالية لبناء القصيدة، فما هو من صلب الواقع هو أيضا من تقاليد الكتابة وقواعد النوع[1].

ورغم هذا التّمازج والتّلاحم بين السرد والقصيدة- الشعر- إلا أنّه ثمة حدودا بين الجنسين الأدبيّين، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر، ويخرجه من جنسه الأدبي، فيبقى السرد كجنس أدبي له خصائصه وتبقى القصيدة جنسا أدبيا مستقلا تستعين بمجموعة من خصائص السرد لغايات جمالية، بل إن علاقة السرد بالقصيدة قديمة قدم الشعر نفسه ، و رغم التأكيد على حضور القصة أو شيء من ملامحها في الشعر، إلا أن الدراسات التي قاربت هذا الموضوع قليلة جدا، فقد أشارت نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) بشكل عابر إلى حضور النزعة الدراميّة في القصيدة الحديثة، وأفرد الدكتور: عز الدين إسماعيل فصلا لهذه الظاهرة في كتابه (الشعر العربي المعاصر-قضايا وظواهره الفنية واللغوية)، ثم غاب هذا الموضوع- على حد علمنا- حتى ظهر كتاب الدكتورة: عزيزة مريدن (القصة الشعرية) ، والذّي درست فيه الباحثة أشكال القصص في الشعر العربي المعاصر، ثم جاءت دراسة الشاعر العراقي علي جعفر العلاّق (الدلالة المرئية) الذي ميّز بين القصيدة القصصية كجنس أدبيّ له خصائصه، وهو ما درسته الدكتورة عزيزة مريدن، وذلك الشّعر الذي يستعين بمجموعة من خصائص السرد لغايات شعرية محضة.

بعد ذلك ظهر مقال بعنوان " إنّما للشعر قصة " للشاعر السوري موفق نادر رصد فيه الرجل جملة من قصائد الشعر العربي (قديمه وحديثه) التي توسّلت القصة أسلوبا، فيما بعد خص الباحث الجزائري الدكتور: حسين خمري في كتابه " الظاهرة الشعرية العربية – الحضور والغياب- هذه الظاهرة بشيء من اهتمامه.

ولعلنا لا نختلف مع أحد من الدارسين أن الشعر بمختلف تصنيفاته وأقسامه (عنائي، ملحمي، قصصي...) ،قد سعى دائما إلى الإفادة مما تمتلكه القصة من استدعاء للغة سردية مستعينا بالحكاية على خلق المجازات المختلفة التي هي خصيصة للغة الشعر.

- ✓ أليس من المشروع أن نتساءل كدارسين لما يلجأ الشاعر العربي إلى استخدام عناصر السرد وتقنيّاته في قصيدته؟.
- ✓ هل هي الرّغبة في تعميق هذا النّهج الذّي سار عليه بعض شعراء العرب القدامى بشكل أو بآخر؟.

[1] - محمود العشيري: القصيدة الجاهلية بين سردية الشعر وسردية التاريخ، **مرجع سابق**، ص23.

إن رغبة الشاعر الجاهلي في التّجديد والتجريب دفعته إلى ارتياد آفاق أرحب للقول الشعري ، ما جعل القصيدة العربية تستفيد من الفنون المجاورة وتكسب شيئا من تقنياتها ووظائفها، وعلى رأسها فن القصة سردها وحوارها بخاصة أن الشاعر " ما عاد كائنا يتفصّد بغناء الذات واستغاثتها، بل أخذ يعرض ويقص ويروي "[1]، أي أن القصيدة الشعرية تستمد غناها الفني والجمالي من تضافر عدة عوامل هي: لغة الشاعر الخاصة الثرية بانزياحاتها ومجازاتها المبنية التأثير على إيقاعي السرد والحوار في النص، كما استطاعت أن تُلغي المسافة بين الذاتي والموضوعي، من خلال المزاوجة بين الغنائية والدرامية في النّسق التعبيري والبناء الشعري ،مُتجاوزة النمط التقليدي القائم على الإنفعالية والتقريرية والمباشرة.

وبذلك فإن الشعر الجاهلي شعر غنائي اعتمد في حفظه على وحدة البيت، وهذه تقود إلى أن أبياتا كثيرة تتشابه وتتداخل وتحل الواحدة محل الأخرى، فتكون النتيجة رواية شفويّة بكل مقوماتها الفولكلورية والشعبيّة عند الأمم الأخرى التي أجريت عليهم تجارب عملية، وأقيمت دراسات وأبحاث، تؤكد ما يذهب إليه زويتلر: " إن المعنى قد يغنّى – وإن الشاعر قد ينشد– مرات عديدة في حياته عملا يتعرّف عليه هو وجمهور مستمعيه في كل مرة على أنه عمل واحد، وأنه العمل نفسه، أو أنه قد يسمع أغنية شاعر قبلي متجوّل آخر ثم ينشدها بعد ذلك، وآنفا من أنه يعيده كما سمعها، ومن أن جمهور مستمعيه سيتعرَّفون على هويّتها[2] ، وهذه الوحدة جعلت القصيدة العربيّة كائنا حيا لا يمكن تقطيعه إلى أجزاء... وبناءً على هذا نقول " أن القصيدة العربية استوعبت الأنماط الشعرية كافة، ولهذا لا يصح أن نقول أن القصيدة العربية غنائية ونكتفي أو ملحمية أو قصصية، وإنما هي كائن متميز ومزيج متجانس من هذه الأنماط "[3].

وممّا يلاحظ أن اللغة التي جاءت في أغلب قصائد العصر الجاهلي عامة والقصائد التي احتفت بالشعر القصصي –خاصة– قصص طغت فيها الموضوعية، وتقع مضامينها خارج ذات الشاعر والمتمثِّلة بقصص الحيوان، إذ تكون اللغة فيها ذات ألفاظ بدويّة مستمدّة من الطبيعة الصحراويّة، ومنها قصص تجد فيها ذات الشاعر طاغية وتكون فيها اللغة بعيدة عن الألفاظ والتراكيب المعقدة، وخاصة في القصص التي

[1] – كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، بيروت–لبنان، 1987، ص 136.

[2] – جيمس مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة: فضل بن عمار العماري، دار الأصالة للثقافة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الرياض، 1987، ص16.

[3] – حاكم حبيب عزرة: ملامح السرد القصصي في القصيدة العربية قبل الإسلام ، رسالة دكتوراه كلية الآداب بغداد، 1986، ص15.

تحكي المغامرة العاطفيّة، فتكون ذات انسيابيّة مؤثّرة، لأنها مرتبطة بالتعبير عن عواطفه ومشاعره بكل عفويّة وصدق شعوري.

المبحث الثاني: الشعر سردا / تسريد الشعر

المطلب الأول: الشعر سردًا

إن الشعر القصصي أسلوب فنيٌّ التجأ إليه الشعراء لتصوير واقع حياتهم، فالشاعر دائما يهدف إلى تسخير أو توظيف جلّ طاقاته الإبداعية، وقدراته الفنية لبلوغ الهدف الذي يرمي إليه، والتأثير في المتلقي وإحداث المتعة في آن واحد، فيسلك بذلك طرقا فنيّة جديدة ويرتاد أساليب مختلفة للوصول بنصّه الشعري إلى مصافِّ الفنية والجمالية، ولذلك وجد الشعراء في القصة الشعرية وربّما في بعض عناصرها مجالا رحبا للتعبير عن مجالات واسعة، وفي الوقت نفسه كسب إعجاب المتلقين، فأنتجوا الشعر القصصي بما يمتلك من مقومات وحوار وسرد ووصف، جميعها أسهمت في خلق نفسيّة قصصية اصطبغت برؤية الشاعر وحالته النفسية[1] .

محاولة منا رصد هذه الظاهرة الشعرية بأبعادها الفنية والإجتماعية والنفسية، وانعكاس ذلك على ظهور أو غلبة أحد العناصر القصصية على ما سواه، وربما تشفع لنا هذه الرؤية لمقومات القصة في شعر الأعشى، فقد عرف الشعر الجاهلي القص في إطار الغزل، لكن تبقى الريادة لأبي بصير إذ خطا بالشعر القصصي خطوة فسيحة في طريق القص، فاستطاع أن يُلملم الجزئيات والأحداث في حوار ظاهر وواقعي، كاد أن يكون البذرة الأولى للشعر التّمثيلي العربي، وعودًا على بدءٍ فإن شعرنا العربي عرف القص، ولكن سحر هذا الشعر طغى على هذا القص، مع أن الشعر القصصي في القصة ذو رنة موسيقية وعبارات مشحونة بالصور والخيال تشحذ العواطف والأفكار، بل أن طغيان الشعر بخياله وأسلوبه على ظاهرة القص فيه، قاد الدارسين إلى تناول هذا الشعر من ناحية فنيّة تبحث وتنظر إلى بذور القصة في الشعر العربي[2].

ولا شك أن العلاقة بين الشعر والسرد تفصح عن مجموعة من الإشكالات المتعلقة بهذه القضية الجوهرية، فالقصيدة بصفتها شكلا فنيا مميزا له مكوناته وسماته، كثيرا ما توجد عناصرها في أنواع تعبيريّة نثريّة

[1] – حاكم حبيب الكريطي : السرد القصصي في ديوان أشعار الأصمعيات ، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية بجامعة الكوفة– العراق، العدد التاسع، 2011، مقال عل صفحة الويب (تاريخ الإطلاع يوم: 07 فيفري 2017):
http://www.uokufa.edu.iq/journals/index.php/ewjh/article/view/4639

[2] – غنام هزاع عبيد المريخي المطيرى: القصة في شعر عمر بن أبي ربيعة، جامعة الملك سعود – كلية الآداب، 2005، ص17–18.

من قبيل القصة و المقامة ... والعكس صحيح، فعند مقاربتنا للنصوص الشعرية القديمة كثيرا ما تطالعنا بالبعد القصصي فيها .

إن التّوجه البنائي الشعري المعاصر الذي انفتح على السرد دفع بعض النقاد إلى العودة نحو موروثنا الشعري القديم في محاولة للتّنقيب عن جماليات السرد التي يختزنها، ولبيان أن هذا النمط البنائي ليس جديدا على الشعر العربي ، وكانت الحجة في تلك القصص التي تضمنها الشعر القديم بما تحويه من حوارات غلب عليها أسلوب الحوار (قال وقلت وقالت...) وتسميات مكانية وزمانية باستخدام الضمائر وأبرزها الضمير المتكلم ... إلا أن هناك من رفض أن يعد هذا القص معادلا للسرد الشعري بدلالاته المعاصرة، لأنه ينفي بصورة تامة وجود شعر قصصي لدى العرب القدماء، وإنّما هو قص في الشعر لم يكن مقصودا بذاته – بل جزء من غرض أكبر من مجموعة أغراض تحملها القصيدة.

إن القصة بمدلولها العام تشيع في الشعر الجاهلي، "ومع ما يفترض من طابع العفوية والقلق في الحياة العربية قبل الإسلام قد حَدَّا من وجود قصص عربيّ ذي بناء فني مركب ومطول، وإن كانت بعض النّماذج في معلّقاتهم قد تصل أحيانا إلى مستويات فنّية تقرُب شيئا من الكمال"[1] ، فإنّ هذه النماذج القصصية تصب في حقليين رئيسيين: القصص الحماسية الفخرية، والمغامرات الغرامية، على هناك حقلا ثالثا من القصص هو قصص الحيوان ذات الأبعاد الرمزية.

ونورد من الحقل الثالث والمتعلّق بالمغامرات الغرامية قصة الأعشى في معلقته مع معشوقته هريرة يقول:

عُلّقْتُهَا عَرَضاً، وَعُلِّقَتْ رَجُلاً غَيرِي، وَعُلِّقَ أُخرَى غَيرَهَا الرَّجُلُ
وَعُلِّقَتْهُ فَتَاةٌ مَا يُحَاوِلُهَا من أهلها مَيّتٌ يهذي بِهَا وَهِلُ
وَعُلِّقَتْنِي أُخَيْرَى مَا تُلائِمُنِي فاجتَمَعَ الحُبّ حُبّ كُلُّهُ تَبِلُ
فَكُلّنَا مُغْرَمٌ يَهْذِي بِصَاحِبِهِ نَاءٍ وَدَانٍ ، وَمَحْبُولٌ وَمُحْتَبِلُ[2]

لقد ظل منهج القصيدة العربية يحمل هذا التسلسل في بناء قصيدته التقليدية التي رسمها الشعراء، وحملوا لوائها، والتزموا ببنائها وظلوا معها يحملون هذه الأبعاد القصصية التي تخفي في ثناياها عوامل الإبداع، وتطوي في أعماقها حكايات أحاسيسه التي تركت آثارها فوق كل لمحة من هذه الملامح، وتختزن الموروث

[1] - عبد الله بن أحمد الفيفي: الحساسيَّة السرديَّة في تجربة الأعشى الشِّعريَّة، دراسة على صفحة الويب: http://www.alraimedia.come.

[2] – ديوان الأعشى الكبير/ ميمون بن قيس، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، مصر، د ت، قصيدة 6 ، ص57.

الإجتماعي والنفسي والديني الذي بقي عاملا حاسما من عوامل الدفع... لتثبيت القيم التي اتفق على تحديدها المجتمع، والتزم بتنفيذها الأفراد " إنّما الصورة القصصية التي تحتفظ بها ذاكرة القصيدة العربية لم تكن صورة جاهزة أو مركبة، وإنّما هي امتداد حضاري لفكر مبدع، ومسيرة فكرية لروافد وإبداعات إنسانية متراكمة حققتها الذات العربية، وقدّمتها عطاءً أدبيّا متطوّرا وفنّا إنسانيّا متقدّما، تخللته العواطف وشدت أواصره عوامل الشّوق الحادة، وعاشت في فيضه طاقات الإنسان الذي أخلص لموروثه من خلال الإلتزام بكل المناهج المتطورة "[1].

لعل هذا الإشكال يضعنا في صلب قضايا الشعرية التي تحاول تلمس الحدود بين الأجناس والأشكال التعبيريّة، ولذلك سنحاول في هذا الدراسة أن نجيب عن السؤال المركزي :كيف يمكن للقصيدة أن تحكي؟ وإن كان معظمها يحكي فما طبيعة هذا الحكي؟، وكيف يظل تابعا لبنية الشعر ولا يستقل بذاته؟ وكيف يستخدم الشعر طرائق البناء السردي دون أن يهدم أهم مكوّناته من قبيل الكثافة التّصويرية والصور المجازية؟ وما هي الأدوات التي تستعيرها القصيدة من النثر كي تحقّق سرديّتها؟.

إن المعقول أن العرب كان لهم شعر متنوّع فيه القصصي والتّمثيلي والغنائي، وأن هذا الشعر بأنواعه الثلاثة قد طوَاه الزمن فيما طَوى، وعفته الأيام فيما عفت... ،ومن غير المعقول أن يكون الشعر قد وُلد كاملا في معانيه وفي أسلوبه وفي أوزانه، فطبيعة الأشياء أن تنشأ ناقصة وتقوَّم شيئا فشيئا، حتى تبلغ درجة أدنى إلى الكمال[2].

وإذا كان السرد يرتبط مباشرة بالنثر ، فهو يحدّد السؤال كيف نحكي ؟ فكل منتج أدبي يقوم على حكاية ما على قصة، والبحث في كيف نعبّر (لغويّا) أو (كلاميّا) عن هذه القصة هو ما يفرّق الشعر عن النثر، فإذا كانت سمات السرد العامة في الرواية أو القصة تتمحور حول الجمل الخبرية والأفعال الماضية، ونقل (المعلومة) بشكل (موضوعي) أو (ذاتي) ضمن زمان ومكان محدّديْن في الأغلب، فإن هذه السمات تستخدم (بتقْنين) في الشعر، لأن السمات العامة في السرد لا تصحُّ حرفيا لاستخدامها شعريا، إذ أن سمة الإختزال في الشعر هي سمته الأساسية، والتي تتناقض مع مبدأ الوصف الذي هو مبرّر السرد وحامله، وبهذا يتزاوج ويتمايز الشعر والسرد " القص" باعتماد سمات واضحة للسرد مع التّكثيف المقتضب الدال على الشعر من خلال المفاجأة والدهشة في ومضة شعرية ذكية وخاطفة.

---

[1] – نوري حمودي القيسي: لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي ، الموسوعة الصغيرة، منشورات دار الجاحظ للنشر، 1980 الجمهورية العراقية ، ص 16.

[2] – عبد العظيم علي قناوي: الوصف في الشعر العربي، الجزء الأول: الوصف في العصر الجاهلي، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي، الطبعة الأولى، مصر، د س، ص30.

يرتبط السرد ارتباطا وثيقا بالرواية والسير الذاتية والقصة القصيرة كأجناس أدبية، وهو على هذا يشكّل رافعة أساسية لكل منهما، وإنما أن يدخل السرد ويتمازج مع القصيدة الجاهلية القديمة ليشكل رافعة لها/.../ فتلك مسألة تحتاج إلى التوقف عندها، حيث فتح أمام هذه القصيدة آفاقا جديدة، سمحت لها بتطوير نفسها وطرح سرديات عالية المستوى، لها خصوصياتها في التجربة الشعرية، من دون أن تفقد القصيدة الشعرية شيء من شعريتها، وحساسيتها العاليتين، وربما لنا في تجربة الأعشى- موضوع الدراسة – مثالا على ذلك، إذ نقرأ نصّا قصصيّا (شعريّا/ سرديّا)، بحساسية شعرية عالية، وتوصف لدى البعض بأنها تجارب شعرية بلغة سردية مع المحافظة على أهم شيء لإدخال السرد في القصيدة الجاهلية هو المحافظة على شعريتها والإشتغال عليه.

و إذا كان المبدأ العام في تطور الأنواع الأدبية،من حيث نشأة النوع الأدبي وتغيره وتاريخه وتلاشيه في نوع أدبي آخر أو انقراضه، هو أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسّد علاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها... أي أن العمل وهو الأصل المفسّر لقدرة البشر على الطبيعة، ولطبيعة تنظيمهم الإجتماعي في كل مرحلة من مراحل تطورها، وهو ينشئ للبشر مداركهم وحاجاتهم ومعاناتهم الجمالية، فقد أنشأ في ذات الوقت لهذه المدارك والحاجات والمعاناة، وهي تتحقق تعبيريا أجسامها المحسوسة في فنون (شعر – تصوير – أدب...)، يحتوي كل منها على أنواع لفن الأدب ، ملحمة، مسرحية، شعريا غنائي...، حسب طاقاته ووظائفه، والذي يحدد الفنون والأنواع السائدة في مرحلة مادامت مراحل التطور الإجتماعي، هو الحاجات الجمالية والفكرية والعلاقات الإجتماعية في هذه المرحلة[1] .

و باعتبار السرد : " الحكي القائم على دعامتين أساسيتين :الأولى أنه يحتوي على قصيدة ما تضم أحداثا معينة، والثانية أنه يعيّن الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن القصة يمكن أن تحكى بطرق متعدّدة، وأشكال متباينة"[2]. فإن الحكي هو بالضرورة قصة محكية، تفترض وجود شخص يحكى له، أي وجود تواصل بين طرفين: (سارد/ قاص) و(متلقي/ مسرود له) وبينهما نص مسرود، وهذا تماما ما يتأتّضى للشعر القصصي، فهو نص يحكي موضوعا ما، أو قيمة جمالية ما، سواء أكانت من مقتنيات الشعر، أو استعارت بعض أدواتها من السرد، ولم يكن ياكبسون (Jakobson) وحده من عالج قضية وضع الحدود بين الشعر والنثر، فقد عُني كثير من النقاد الغربيّين بالتّمييز بين المحكي والقصيدة، حيث عّدوا الإفراط في الإحتفاء باللغة ورفض السرد وحضور الذاتية، أهم السمات

[1]– عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، الطبعة الثانية، الهيئة العامة القصور الثقافة، مصر، 1997، ص 173 .

[2]– سعيد يقطين: السرد العربي القديم (مفاهيم وتجليات)، الدار العربية للعلوم، القاهرة ، الطبعة الأولى، 2011، ص 12.

التي يختص بها جنس الشعر، وبهذا فإن الشعر كتابة أكبر حميمية، وحاجة إلى الجمال والدفء اللغوي والليونة في التعبير، واللعب بالكلمات كما يزخر الشعر بالتماثلات الصوتية والتكافؤات الزمنية، والتوازنات الدلالية، ولهذا يعدّ خطابا أحاديّا غايته قائمة في ذاته أي أنه يمتلك تتابعه الزمني الخاص[1].

وقد أفرد الشكلانيون الروس معظم إهتمامتهم لهذه القضية الجوهرية، فقد ميز شكلوفسكي اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بقوله:"تتميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها، ويمكن الإحساس بالمظهر الصوتي أو المظهر التلفظي، أو المظهر الدلالي للفظ، وأحيانا ليست بنية الكلمات هي المحسوسة وإنما تركيبها وانتظامها"[2].

وهكذا يغدو السرد لحظة متميّزة داخل الشعر القصصي، أما الهيمنة فتحظى بها التوازيات الدلالية والموسيقية ، فكلما قلّت حدة الموسيقى الصوتية تحول الشعر إلى عالم قصصي، ويتميّز السرد بإمكانية احتوائه مختلف الأجناس الأدبية، دون الإقتصار على جنس دون غيره باعتباره نمطا من أنماط الخطاب، كما أنه" فعل لا حدود له، يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد، وحيثما كان"[3].

وإذا انتقلنا إلى مفهوم السرد حديثا ألفينا له مكانة هامّة، واهتماما واسع المجالات وخصوصا في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة والتي أفاضت في مدلولاته وأغنته ، وقد انصبّ جل اهتمامهم على دراسة الخطاب القصصي، من خلال تحليل أهم مكوناته وتمظهراته وقواعده، والسرد وفق المفهوم النقدي الحديث يوظّف باعتباره مقابلا للحكي ، و هو ما يذهب إليه محمد زيدان من " أن السرد يقصد به توفر النص السردي على عنصرين أساسين هما : الراوي والحدث "[4].

ويعرفه كريستيان انجلت وجان هيرمان بأنه " فرع معرفيٌّ يحلل مكونات و ميكانيزمات المحكي[5]، والميكانيزمات تعني آليات أو أساليب بناء تصوير المحكي (المسرود)إذا فعلم السرد يهتم بدراسة وتحليل مكونات وأساليب تصوير المسرود (المحكي)، والذي يضم الأحداث والزمن والشخصيات والمكان . وقد ورد تعريف علم السرد (Narratology) في معجم أكسفورد على أنه:" فرع من فروع المعرفة، أو النّقد

---

[1]– هشام مشبال: السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة، مقال على صفحة الويب: https://www.aljabriabed.net/n98_06machbal.htm

[2]– تزيفيتان تودوروف: نقد النقد: تر: سامي سويدان، الطبعة الثانية، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986، ص 24.

[3]– سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء، 1997، ص 19.

[4]– محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2004، ص 16.

[5]– جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، تر: ناجي مصطفى، الطبعة الأولى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي– المغرب، 1989، ص 97.

يتعامل مع تركيب (أو بنية) ووظيفة (أو فعالية) السرد من حيث اتفاقه مع القواعد والرموز الإصطلاحية، المقررة[1].

وعلى هذا فإن السرد كصيغة لفظية تمثيل لمواقف وأحداث منظمة (متتابعة)، ومصطلح السرد بهذا المفهوم العام يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، وهو الكيفية التي تروى بها القصة، وكأن السرد ليس سوى الطريقة التي يختارها السارد أو القاص ليقدم بها حدثا إلى متلقٍّ أو " هو الكيفية التي يتم بها تصوير الأحداث والشخصيات، وتحقيق أعلى قدر من المتعة للسارد والمتلقي"[2].

وبهذا المعنى الضيّق تستبعد السرديات (علم السرد) مستوى القصة في حد ذاته،إنها لا تسعى (لصياغة نحو المحكي، أو الحبكات مثلا) ، وتركز بدلا من ذلك على العلاقات بين القصة والنص السردي، علـــى " السرد" (السردية) و" النص السردي" والقصة، و" السرد" (التّسريد) (Narrating)، وعلى نحو أكثر تحديدا، تفحص مشكلات الزمن (tense)، والصيغة (mode)، والصوت (voice)" ، فهو علم يبحث عن الخصائص والسّمات التي تميز السرد عبر أنظمة بنائه المراد بها التعبير (بواسطة لفظة أو إيماءة ، وكذلك عن أشكال تلك الميزات فهو لا يعنى بتاريخ الروايات والحكايات، ولا عن دلالاتها وقيمتها الجمالية، ومهمته هي إتقان الأدوات التي تقود إلى وصف جليٍّ للسرود واستيعاب وظائفها[3]، كما يعني السرد بإعتباره علما " دراسة النص، واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقّيه"[4].

وقد يرادف مصطلحي السرد(Narration) أو (Narrative) مصطلحات أخرى هي (Telling) و (Récit) و (Diegesis) .

المصطلح الأول يعني الإخبار، وسيعمل أحيانا بمعنى السرد كما نجد ذلك عند جيرار جيني إن هو يعارض بين (Showing) التمثيل أو الوصف وبين (Telling) (السرد) أو الأخبار، ويرى هذا التعارض انبعاثا لمقولتيْ (mimesis) محاكاة، و (Diegesis) قصة، وهي تقابل (Telling) إذ معناها القصة الخالصة من الحوار، والتي تعني عند أفلاطون رواية الأحداث عبر منظور سارد صريح أو متضمّن داخل الحكاية، وقد

---

[1]- Judy Pearsall, The New Oxford Dictionary of English, Oxford University Press, 2002, Pp.1213-1232 .

[2]- مراد الكبسي: جماليات النقد العربي، الموسوعة الصغيرة (442) ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000، ص 55.

[3]-جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، الطبعة الأولى، دار ميريت للنشر ، القاهرة، 2009، ص 134-193.

[4]- ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارا أو مصطلحا نقديا معاصرا، الطبعة الرابعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005 ، ص174.

استمد جنيت هذا المصطلح من أفلاطون، وينبغي أن نفرق بين(Diegesis) و(Diegessis)، فالأول يعني الكون القصصي الذي جرت فيه القصة أي الفضاء الزماني، والنّعت منه (Diegetie(E ، Diegetique(F) (قصصي)، وقد يستعملان بمعنى القصة أو مكوناتها- من سارد ومسرود ومسرود إليه- أيضا[1].

لقد خلخلت المقولات الأجناسيّة ثوابت نظريّة الأنواع الأدبية التي كانت تحدّد مواصفات كل جنس أدبيٍّ بقوانين وشروط أدبيّة صارمة، وانهمرت خواصها الفنية على بعضها.، ورغم هذا التلاقح والتمازج بين السرد والقصيدة إلا أن ثمة حدود تبقى بين الجنسين الأدبيّين بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر ويخرجه من جنسه الأدبي، فيبقى السرد كجنس أدبي له خصائصه ، فالقصيدة بشكليها الشّعري والقصصي تعد حالة وجدانيّة فكريّة يتركز فيها الذهن على نقطة معينة من صوره، وهي لذلك تتأثر بالعصر وبالبيئة وبظروف الحياة التي تتطوّر وتتجدّد وتتغيّر باستمرار، والضرورة تستلزم أن يرافق تطور الحياة تطور مماثلٌ في شكل ومضمون القصيدة العربية[2] .

وتبقى القصيدة الشعرية جنسا أدبيا له كيانه الخاص، الذي يستعين بمجموعة من خصائص السرد لغايات جمالية، على هذا النحو يمتلك الشعر بناءه الخاص وليس السرد الموظف فيه سوى مكوّن أساس من مكونات بنية القصيدة العربية، وجميع العناصر التي تندرج في هذا الإطار تصبح ذات غايات أو وظائف شعرية تساعد في بناء القصيدة وتشكيلها الجمالي.

ولسنا مبالغين إذا قلنا بأنّ وراء كل قصيدة هي المثير أو الدافع، فنجد امرؤ القيس يروي قصة مغامراته مع محبوباته فتراه يستهلُّ حديثه عن عنيزة بقوله:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَة ... فَقَالَتْ: لَكَ الوَيْلاَتُ! إِنَّكَ مُرْجِلِي [3].

حيث يحكي في البداية كيفية إلى خباء عنيزة ليشاركها الرحلة، رغم محاولة عنيزة ردّه عن ذلك لكن إصراره لم يترك لها حلاً سوى الإستسلام له، ثم ينتقل الشاعر إلى ذكر الحوار السردي الذي دار بينهما، والذي يقوم بمهمة التّشكيل القصصي في النص الشعري كله حتى أنه لايمكننا في هذه الأبيات أن نفصل

[1] -أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، الطبعة الأولى، دار البيضاء للنشر والتوزيع، عمان، 2012، ص 35.

[2] - ناهض زقوت: السرد في قصيدة النثر قراءة أولية(2-1) ، مقال على صفحة الويب:
https://www.yemeress.com/algomhoriah/2123809

[3] – عبد الله حسين بن أحمد بن الحسن الزوزني أبو عبدالله: شرح المعلقات السبع، الدار العالمية، بيروت، 1993، ص 33 .

بين السرد القصصي والحوار " إذ نجد تداخل القصص بالحوار، وفي أحيان كثيرة يقوم الحوار بإظهار الحكاية في النص، ويقدّم أبعادا درامية واضحة تتجلّى من خلالها قدرته، ويبرز تمكنه الشعري[1] .

كما يحكي عمرو بن كلثوم ما كان بين قومه ومجموعة من خصومهم، ساردا أحداثا تعرض شجاعة قومه وبطولاتهم[2]، ويرى فتحي النصري أن شعر الحماسة " مجال خصبٌ لتسريد الشعر، وذلك لما فيه من عرض للحوادث التاريخية والوقائع الحربية، وما يتضمّن من إشادة بقيم الفروسيّة والشّجاعة والبطولة، وهذه كلها مضامين تنزع بالنص الشعري إلى استدعاء السرد"[3].

ومن المواضيع التي تأتي القصائد وفقها ذات طابع سردي شعر الصعاليك، حتى وجدناه يعبر عن شخصية هؤلاء الشعراء، ويحكي صورا من نمط حياتهم، وانعكاس البيئة التي يعيشون فيها على نفسيتهم، بالإضافة إلى سلطة وتأثير الزمان والمكان، من خلال حديثهم عن فروسيّتهم ومغامراتهم أو قصص غزوهم..أو غيرها، والشاعر الصعلوك يقدم لنا من خلال شعره وجهة نظره حول الحياة والوجود، حين يسرد قصص الغارات الفردية والجماعية لتكون مدخلا لسرد أحداث مغامراته مع رفاقه الصعاليك.

فها هو تأبّط شرا يسرد إحدى مغامرته الخطيرة[4]، والتي تحكي قصة خروجه لاشتيار العسل في بلاد هذيل، وهم ألدُّ أعدائه فلما بلغ الخبر هذيل اعتبروا ذلك فرصة للخلاص منه، فحاصروه في الغار مطالبين إياه بالاستسلام، فاهتدى إلى حيلة للنجاة منهم، متّخذا من العسل منْفذا لذلك، إذ قام بإرسال العسل على فم الغار ورمى بنفسه فيه وخرج، ولم يكن لأهل هذيل الإيقاع به.

هذا ونجد قصيدة أخرى لتأبط شرا يفتتحها بحوار بين صاحبته وجاراتها، والتي مطلعها تقول[5]:

تقولُ سُليمى لجاراتِها... أَرَى ثَابِتاً يَفَناً حَوْقَلاَ

حيث يروي أحداث قصته مع الغول في تلك المملكة المظلمة، وكيف استطاع الشاعر أن يوقع بها ويقضي عليها ، فأخذ " يعرض الحدث على مستوى الأبعاد الزمنية والمكانية، ويصور مساحة البطولة التي

---

[1] – علي بن تميم: السرد و الظاهرة الدرامية: دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2003، ص 140.

[2] – عبد الله حسين بن أحمد بن الحسن الزوزني أبو عبدالله: شرح المعلقات السبع، **مرجع سابق**، (الأبيات 23–38)، ص 114–116.

[3] – فتحي النصري: السردي في الشعر العربي الحديث : في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر ، الطبعة الأولى، تونس، 2006، ص 67.

[4] – مي يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف– مصر، الطبعة الرابعة، 1986، ص 180.

[5] – أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: الشعر و الشعراء، الجزء الأول، دار الثقافة بيروت لبنان، ص 203–231.

بدت موزَّعة بينه وبين الغول على المنهج الذي عرضته الأبيات حول تلك الحادثة المفتعلة "[1]، والتي تذكرنا بمقولة هنري جيمس عن فن القصص حين أجاب "هل الشخصية سوى تحديد الحادثة، وهل الحادثة إلاّ توضيح الشخصية"[2].

لقد أتاحت لنا نظريات السرد الحديثة فرصة مواجهة نصوص خارجة عن جنس النثر، لاعتبارها السرد جنسا يتجلّى في كل أشكال الخطاب، المكتوب منه والشّفوي" إن معنى السرد يشمل المكتوب والمنطوق والمرئي والمسموع، فلا نجد شعبا من الشعوب يخلو من مظهر من مظاهر السرد على حد تعبير رولان بارت " [3]، مادام هذا الخطاب ينهض على أحداث تقوم الشّخوص (الفواعل) بمهمة تفعيلها حسب تعبيرات بارت " فالسرود في العالم لا تحصى، وهي توجد في عدد لا يمكن حصره من الأنواع المعبّر عنها، بوسائل مختلفة، شفاهيّة، كتابيّة... وأن السرد لا يكترث بجودة الأدب أو رداءته، إن السرد عالمي متعالي على التاريخ، وهو ببساطة موجود حيث توجد الحياة"[4].

وحين أحس الشعراء القدامى بوطأة السرد على خطابهم الشعري، حاولوا أن يفتتحوا القصيدة بالغزل أو الحكمة، كقصيدة أبي تمام عن فتح عموريّة، وهي قصيدة سرديّة ولكنها تبدأ بحكمتها الشعريّة (السّيف أصدق أنباءً من الكتب)، وكذلك قصيدة المتنبّي عن قلعة الحدث تحكي عن واقعة فيها بطل وحدث ومكان، لكنها تتقدّم بلباس الحكمة (على قدر أهل العزم تأتي العزائم)[5].

ومن الأهمية أن نشير إلى قيمة الكرم الإنسانية والإجتماعية، كموضوع له حضوره المتميّز في الشعر الجاهلي، باعتباره من أهم الفضائل وأن العرب قد أجلُّوا هذه الصفة، وبلغ تقديرهم لها حد التّقديس وها هو الأعشى يوظّف قيمة أخرى إلى جانب قيمة الكرم، والتي تتمثّل في الوفاء بالعهد،في إحدى قصائده ذات النّمط القصصي تلك التي يمدح فيها شُريح بن حصن بن عمر بن السموءل بن عاديا، حيث يروي قصة جده السموءل، الذي ترك عنده أمرؤ القيس دِرْعَهُ وسلاحه قبل أن يذهب إلى بلاد الروم، فلما أتاه الحارث بن شَمْر الغَسَّانِي وطلب منه أن يسلِّمه إياها أبى أن يكون خائنا لأمانته، ولكن الحارث ساومه على

---

[1] – مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، **مرجع سابق**، ص 59.

[2] – **المرجع نفسه** ، ص59.

[3] – رولان بارت :مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة وتحقيق: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري السلسلة: الأعمال الكاملة، ص 25-26 .

[4] – عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الإستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت- الطبعة الأولى، 2013، ص 252.

[5] – أحمد حسين علي الظفيري: الأداء السردي في قصيدة النثر / قراءات مختارة ، مجلة كلية التربية الأساسية/ جامعة بابل، العدد، 2013، ص256 .

أحد أبنائه أسيرا عنده –إن لم يسلِّم الدِّرع – وبقى السموءل مصرًّا على رأيه فذبح الحارث ابن السموءل أمام ناظريْه[1] في قصيدة مطلعها:

كُنْ كالسّموأَلِ إِذْ طَافَ الهُمَامُ ... فِي جَحْفَلٍ كَسَوَادِ اللّيلِ جرّارِ

لقد كانت دائما البداية بالعنصر القصصي، مع محاولة تمرير كل الموضوعات عليه، بما يكفي لتغطية جوانب هذا العنصر هذه ناحية تكمِّلها ناحية أخرى تطمح دائما إلى الربط بين العناصر القصصية، وكأن البداية هي الوقوف عند عناصر الفن القصصي قبل أي اعتباراتٍ سواها، ومن ثم يبقى لهذه البداية أهميّتها وجوهرها المؤكّد في كشف علاقات تلك العناصر بواقعية الشعر الجاهلي من جانب ثم بدلالتها النّفسية باعتبار المواقف التي صدرت عنها وصورتها من جانب آخر[2].

يمضي المرقّش الأكبر في سرد قصته، والتي يصور لنا فيها لحظة مجيء الذئب[3].

ولما أَضَأْنا النَّارَ عِنْدَ شِوَائِنَا ... عَرَانا عليها أَطْلَسُ اللَّوْنِ بائِسُ
نَبَذْتُ إِليهِ حُزَّةً من شِوَائِنَا ... حَيَاءً، وَما فُحْشِي عَلَى مَنْ أُجالِسُ
فَآضَ بها جَذْلانَ يَنْفُضُ رَأْسَهُ ... كما آبَ بالنَّهْبِ الكَمِيُّ المحَالِسُ

إن لغة القصيدة الجميلة وإيقاعها وانتظامها وكل مظاهرها الفنية الأخرى جعلتها دوما عالما يميل إلى نفسه، وليس الموقف النّفسي الحميم بين الشاعر والذئب في القصيدة إلا صورةً عن حالة الحزن التي يعيشها الشاعر، فقد تراوحت هذه الأبيات بين التّتابع الذي يميّز السرد والتّقطع الذي يميز الشعر، فهي لا تقدم تقريرا مُسْهبا عن حياة شخصيات القصيدة وذكرياتها وتحولاتها، وإنّما تنقل لنا لحظة من الزمن، وبهذا يقترب مفهوم السرد (يتماس) مع تعريف السرد عند الشكلانيين الروس " إن السّرد هو طريقة الراوي الذي يحاول أن يعرفنا على حكاية معيّنة، وذلك باستعماله كلمات بسيطة، وبأسلوب تخيّلي يراعي فيه نظام تتابع الأحداث"[4].

---

[1] – الديوان، ص 130.

[2] – مي يوسف خليف: بطولة الشعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، **مرجع سابق**، ص 22.

[3] – المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم الضبي: المفضليات، تحيق وشرح: أحمد محمد شاكر أبو الأشبال و عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، الطبعة السابعة ، ص 47.

[4] – تزفيتان تودوروف : نظرية المنهج الشكلي" نصوص الشكلانيين الروس"، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين وشبكة الأبحاث العربية، بيروت–لبنان، 1982، ص108–109.

على أن ما يكسر هذا التّسلسل في أبيات المرقش الأكبر هو التّوجه نحو التّماثلات الصوتية، والتكرار في الكلمات، ممّا يجعل السرد دائريا أو التفافيا ويظل يتقدم بهدوء، وعلى الرغم من أن هذه القصيدة تكشف عن عالم متخيّل، فإن ذلك يتم انطلاقا من لغة شعرية مهيمنة تتحكم فيها التّوازيات الدلالية والصوتية، يقول تزفيتان تودوروف " تقوم روح البراعة الشعرية في جميع مستويات اللغة على عودات دورية التّوازي"[1].

تأسيسا على ما سبق ذكره، ومن خلال الوقوف على بعض نماذج وتجليات استيعاب القصيدة الجاهلية للسرد القصصي، نصل إلى أن الشعر الجاهلي تبنى فعلا تقنيات السرد القصصي ولم تكن غنائية القصيدة الجاهلية حائلا دون ذلك ،وهذا عكس ما ذهب إليه بعض الباحثين حين يُآخذ على النزعة القصصية في الشعر العربي القديم " هيمنة صفة الغنائية والوصفيّة عليه[2].

إن الشعر في الثقافة العربية القديمة نوع من الأنواع، هو النوع الجامع لبذور الأنواع الأخرى التي نشأت أو كان يمكن لها أن تنشأ ، ويُضحي مرادفا للأدب منطويا على قيم سردية وغنائية ودرامية ورسائلية وحجاجية...وما إلى ذلك وغيره كثير ليبقى الشعر القديم في النهاية أكبر من أن تستبد بتصنيفه مقولة نوعية واحدة، وأن السرد في مدونة الشعر العربي لم يكن مقصودا لذاته، بل امتثلت النصوص للأغراض الكبرى، ومزايا النوع الشعري المستقرّة، وهيمنة الوظيفة الشعرية للغة داخل تلك النصوص حتى في البُقع والمناطق السردية [3].

فالسرد في القصيدة الجاهلية يجنح بعضه إلى السرد الحكائي حيث نجد الشاعر يروي تلك الأحداث والوقائع بطريقة " تجعل تشكيل النص أقرب ما يكون إلى التشكيل السردي الحديث، وكان ذلك من الشاعر تخلّيا عن بعض غنائيته متّجها إلى الدرامية والموضوعيّة"[4].

ومن النقاد من يعبر عن هذه الأزمة التي أضحى معها مفهوم الغنائية مفهوما حاكما لنظرتنا إلى الشعر العربي القديم، بشكل يُعيق أي تعامل آخر معه، يعبر عنها بقوله: "يسود الإعتقاد بغنائية الشعر العربي القديم، وهيمنة هذه الغنائية كرؤية وقواعد وقوانين لها قوة الخطاب، مما يؤخّر أي نزوع درامي خاص، أو سردي عام، تحمله الكتابة الشعرية العربية، وبذا يصبح البحث عن تشكّلات سردية في شعرنا القديم،

[1]– تزيفيتان تودوروف: نقد النقد، **مرجع سابق**، ص 28.

[2] – محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم – الشعر الجاهلي نموذجا–، الجزء الأول والثاني، مركز النشر الجامعي تونس، 2003، ص379.

[3] - محمود العشيري : الشعر سردا (دراسة في نص المفضليات)، **مرجع سابق**، ص65.

[4] –محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، **مرجع سابق**، ص 20.

ضربا من الإقحام أو القهر أو تقويل النصوص، وتجاوز حدود التأويل الممكن تلك المقدمة الإعتقادية ونتيجتها، فرضت تعاملا (غنائيا) كذلك، سواء في تجنيس الأعمال الشعرية الموروثة أو فحص شعريّتها، وتصنيف أغراضها، فلم تُجْرَ قراءة (سردية) للشعر العربي القديم تبعًا لشيوع ذلك الإعتقاد الذي صار من بديهيات الخطاب التقليدي[1].

إن ما يميِّز القصيدة العربية لغتها الشعرية وطابعها الغنائي، وتتجلى هذه الغنائية في الإحساس الوجداني الذي ينتاب الشاعر، وفي الذكريات التي تلاحقه وفي عفويّته التي تطغى على كل أجزاء القصيدة، كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها عادة قدر من الإيجاز، كما توظف فيها عناصر فنّية مثل الإيقاع والرنين الصوتي، ممّا يخلق في النهاية نغمة كفيلة بإثارة المتلقي وهي سمة لا نتلمَّسها في إيقاع الوزن والبحر، ولكنَّها تفرض نفسها على القارئ عن طريق إيقاع ثَانٍ اصطلح على تسميته: نورثروب فراي "بإيقاع اللّياقة"[2].

وليس السرد في القصيدة الجاهلية محكوما بغرض دون سواه، ولا بجزء من القصيدة فجل القصائد الجاهلية تتألف من مُتتالية سرديّة متنوّعة المشاهد والأحداث القصصية، حيث يتضمن كل جزء من أجزائها حكاية أو قصة، تتجسّد من خلالها تجارب وأحداث ووقائع تتزامن من حقبة زمنية ماضية سابقة لزمن السرد يكون الشاعر ساردها، وتفترض متلقّيا لهذا الإنتاج الشعري المروي الذي يحكي قصصا عن شخصية محورية أو رئيسية، وما يتخلّل ذلك من مشاهد سردية ، حيث تروي الأحداث بطريقة مباشرة إذ " يسوق الحاكي نحو الأمام، ولكن انطلاقا من الماضي"[3].

فتكون وظيفة الدارس أو المحلل للخطاب السردي، الوقوف عند ظاهرة تتابع الحالات و التحوّلات التي تتعلق بالشخصيات (أي العوامل)، وأدوارها المؤدية إلى عملية التحول، وتجدر الإشارة إلى أن خاصية السردية لا تختص فقط بالخطابات الأدبية (المحكيات) بما فيها القصة أو الرواية، بل تتعدّى إلى أنواع أخرى مثل: الفيلم السينمائي والإعلانات وغيرها، حيث يمكن أن نستشف منها قصة أو سردا لها[4] ، وعليه فالبحث عن البناء السردي في القصيدة الجاهلية، يطالعنا أن في الشعر سرودا غير مكتملة، أو نماذج متكرّرة

---

[1] – حاتم الصكر: السرد في الشعر العربي القديم، إستراتيجيات الرؤية.. وآليات القصص (مقدمة نظرية..وتطبيق نصي)، **مرجع سابق**، ص31-32.

[2] – نورثروب فراي: تشريح النقد، تر وتقديم: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب ، تونس، 1991، ص 376.

[3] – عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي–معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق–، سلسلة المعرفة ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر، 1995، ص 190.

[4] – ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارا أو مصطلحا نقديا معاصرا، **مرجع سابق**، ص 174.

حكمتها نمطيّة واضحة توشك أحيانا أن تفقد هذه السرود خصوصياتها النوعية ، ذلك أننا في كثير من الأحيان نقيس ضمنيّا هذه السرود إلى أشكال أخرى وتحققات سردية نوعية مختلفة مفارقة للمستعار له.

إنّ متابعة القصيدة وتفحّصها يقدم لنا متخيّلا سرديا ما، مبنًى حكائيًّا يتعين درسه، وأغلب رؤيتنا للسرد في القصيدة العربية كانت ملاحظة بعض المظاهر الناتئة للحكي في جسد الغناء داخل القصيدة، ويأتي الشعر العربي القديم ليكون هو النص الأول الذي راكم فيه العرب تصورّاتهم عن الحياة والمجتمع والقبيلة والفرد والقيم...غير منحاز في ذلك إلى طبقة دون أخرى، لقد تجلى فيه السائد كما تجلّى في المهمش، فكان ممثلا بحق للحياة العربية، ومن هنا فعندما يقدم الشعر العربي سرْده، فإنه يقدّمه في مجمل أبعاد الذات العربية وبنياتها الفكرية والذهنية، إنه يقدم جانبا من الهوية السردية للذات العربية[1].

لقد استثمر الشعراء الجاهليين إمكانات هائلة ليصلوا بالسرد الشعري إلى مدى أوسع وآفاق أرحب ،ومن يقرأ قصائد العصر الجاهلي-بعضها- يجد قصائد كثيرة تؤكد هذا الحضور السردي الشعري، ما يؤكد حضور السرد في الشعرية العربية القديمة وعلاقته بالشعر، أو تمازج السرد في مكوناتها الجمالية فغدا جزء لا يتجزّأ من المشهد الشعري، تتجاور وتتشابك مع تلك الأنماط "فكل خطاب سردي حامل لمشروع ما، وفق برنامج سردي، حيث تكون البنية السردية له عبارة عن تتابع أو تعاقب الحالات والتحولات المختلفة، التي تنظّم مجموعة من العلاقات المختلفة بين العوامل"[2].

إن الشاعر الجاهلي مزج بطريقة قصديّة مابين الشعر والسرد، والأمثلة كثيرة للسرد الذي يدخل منطقة الشعر – قصدا ودون قصد- فالشاعر يحاول أن يُراوغ ويحتال في تلك المساحة التي تفصل بين الشعر والسرد، كي يستفيد من آليات الشعر ومكانيزمات السرد وهنا نجد التّأثير السردي الشعري في الشعر القصصي، التي تمتزج غالبا لتشكّل ما يسمى (النص المفتوح) والنص المفتوح ببساطة — عمل أدبي يستخدم تقنيات السرد للغة شعرية تمتاز بأعلى درجات الكثافة.. وبدلا من ذلك يتخذ شكل لغة السرد المتدفقة، من غير وقفات فيزياوية إجبارية فضلا عن كونه نص قابل للتأويل -حسب رؤية المتلقي- ولا شك أن التمييز قبل كل شيء يجب أن يكون أجناسيا[3].

ولاشك أن العلاقة بين الشعر والسرد تفصح عن مجموعة من الإشكالات المتعلقة بهذه القضية الجوهرية، فالقصيدة بوصفها شكلا فنّيا مميّزا له مكوناته وسماته كثيرا ما توجد عناصرها في أنواع تعبيرية نثرية

---

[1] - محمود العشيري : الشعر سردا (دراسة في نص المفضليات) ، **مرجع سابق** ،ص9.

[2] – رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر ،2001، ص11.

[3] – ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارا أو مصطلحا نقديا معاصرا، **مرجع سابق**، ص237 .

من قبيل القصة والمقامة والرسالة، ويتعلّق الأمر بما نسمّيه "درجات السّيطرة لعناصر الهويّات المتنوّعة، أي مجموع المواصفات المركزية التي تجعل الشّعر شعرًا والسّرد سردًا[1].

يقول ميشيل بلوش (Bloch) لقد أصبح علم الشعر علما لا يفرض القواعد المسبقة، لكنه يحاول فهم توظيف اللغة، فالشّاعر قد أصبح عالما في اللسانيات أو في المعاني، والشعر فنّ خاص مبنيٌّ على اللغة والحالة الشعرية حالة معيّنة مُستقبلة ومُنتجة في الوقت نفسه، حالة يمكن أن تكون للإنسان، كما يمكن أن تكون للعالم) فالشاعر والحالة الشعرية نوعان من الكون في العالم، وهما يتذبذبان في القصيدة بصاعقة تجعلهما أحيانا يغطّي أحدهما الآخر، وهكذا فإن الشعر هو لغة قبل كل شيء[2].

وبهذا يغدو النوع الأدبي مُنتجا ثقافيّا تتأسّس هويته على ثلاث مقومات أساسية هي(العنصر المهيمن، والعناصر الجمالية المتغيِّرة، والموقف الوجودي) ، الذّي يجسّده النوع ففي كل نوع أدبي ثمة عنصر مهيمن يتحكّم في بنية النوع يحدّدها، ويؤثر في تشكيل العناصر الأخرى المسهمة في تلك البنية، أما العناصر الجماليّة المتغيّرة فهي تكشف عن مرونة النوع الأدبي في تحقُّقاته الكائنة والممكنة... وهنا نتفهم حضور (الإيقاع) في أشكال الشعر المختلفة، وحضور (الحدث أو الصراع الدرامي) وحضور (الراوي) في الأشكال السردية كافة، وفي مقابل عناصر الثّبات (تتغيّر) عناصر البناء في كل نوع وفي مختلف تحقّقاته الجمالية...ممّا يؤدي إلى تنوع الأشكال الأدبية[3] .

ومن الجدير بالانتباه والتركيز أن الحُبكة الشعرية أكثر تجريدا من حبكة النثر، كما أن تنوع التّجربة الإنسانيّة الضخم لا يمثل مباشرة في الحبكة الشعرية، لكن عبر اختزالها إلى واحد من نماذج صغيرة مُحدّدة ثقافيا وتاريخيّا[4] ، وقد لخص تودوروف موقف الشكلانيّين الروس في قوله "تُحقّق اللغة الشعرية وظيفتها الغائية –أي غياب أيّ وظيفة خارجيّة– لكونها أكثر نسقيّة من اللغة العملية أو اليومية، إن العمل الشعري هو خطاب زائد الإنْبناء حيث يستقيم كل شيء فيه بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيل إلى مجال آخر"[5]، ويذهب (ويلهلم شليغل) إلى تحديد الطابع المشغل للخطاب الشعري في قوله: " كلّما كان

---

[1] – عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة (قراءة مونتاجية) ، دار الراية للنشر والتوزيع،عمان، الطبعة الأولى، 2010 ، ص 41.

[2] – **المرجع نفسه**، ص45.

[3] – **المرجع نفسه** ، ص 122 .

[4] – يوري لوتمان وآخرون: مداخل الشعر، ترجمة سيد البحراوي وأمينة رشيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1991، ص 91.

[5] – تزيفيتان تودوروف : نقد النقد، رواية تعلّم، ترجمة : سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة–العراق، الطبعة الثانية، 1996، ص 26.

الخطاب نثريا، كلما فقد نبرته الغنائية واقتصر على الترابط الجاف، إن وجهة الشعر هي تماما عكس ذلك ، وبالتالي كي يعلن الشعر أنه خطاب غايته قائمة بذاته وأنه لا يخدم أي أمر خارجي، وأنه يحدث في تتابع زمنيٍّ محدد بموضع آخر عليه أن يشكل تتابعه الزمني الخاص"[1].

وعلى هذا تجد اللغة الشعريّة تبريرها في ذاتها، فلم تعد وسيلة أو أداة تواصل، وإنما هي مستقلّة أو ذاتيّة الغائيّة عكس لغة النثر التي تعتبر لغة التواصل ونقل الأفكار ووسيلة لتصوير الواقع والتعبير عنه، وبذلك تجد تبريرها خارجها. ولعل هذا التصور هو جوهر تفكير الشكلانيّين الروس في إطار معالجتهم للأدب ولغة الشعر[2].

لقد استثمرت القصيدة الجاهلية مُمكنات السرد عبر التقاط آليات محددة ومعينة بوسعها العمل بنجاح وحيوية داخل الفضاء الشعري، ولا يمكن مقاربة السرد على هذا الأساس مقاربة الشعري في التعاطي التقليدي مع عناصر السرد وتشكيلاته، وهذا ما يقتضي وعيا وإدراكا تاما في التّعاطي مع النصوص المتداخلة والمتلاحمة أجناسيّا.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن كل قصيدة هي في أدنى مستوياتها محكيّ، مثلما أن كل محكي يحتمل درجة من درجات الشّاعرية، فالصنف الشعري لا يبتعد عن شاعريته، ولا يدخل دخولا تامّا في عالم السرد، إلا أن هذا التّعايش والتداخل يدل على القوة الإحتوائية، لا على الضعف ذلك أن وحدة الأجناس الأدبية الظاهرية أمر لا يدفعها للخمول والإنطفاء، بل إلى تألُّق متصاعد يزيد من حساسيّتها الأجناسية، كما أن ملامح السرد العامة من حيث المبدأ يمكن أن توجد أصلا في خصائص التعبير الشعري وأشكاله وتنويعاته، والعمل على تطويرها وتثميرها وتخصيب حيواتها، وتغذية أصولها بكل ما هو ممكن للإنتقال بالتجربة الشعرية إلى مستوى تشعير السردي فيها[3] ، فقد اتّصف الشعر العربي القديم عموما والجاهلي خصوصًا(أساسا)، اتّصافه بأنه غنائيّ ذاتيّ، أو في مطلق الأحوال تطغى فيه الذاتيّة على الموضوعيّة، ورغم سيطرة النزعة الذاتية على الشعر الجاهلي بَلْهَ على الأدب العربي من بَعْد .

وإذ نحاول في هذه الدراسة أن نميز بين حدود الشعر والسرد (الحكي/ القص) داخل ديوان الأعشى ، فإننا نحاول فهم الطبيعة المائزة للشخصية العربية من خلال البحث عن خصوصيّة القصيدة العربية

---

[1] – تزيفيتان تودوروف : نقد النقد، **مرجع سابق**، ص 29.

[2] - رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة د.حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1987، ص:38 .

[3] - نقلا عن: أحمد حسين علي الظفيري: الأداء السردي في قصيدة النثر / قراءات مختارة، مجلة كلية التربية الأساسية/ جامعة بابل، العدد 13، 2013، موجود على صفحة الويب: www.uobabylon.edu.iq/publications/basic.../basic_ed13_4.doc

التقليدية وسماتها الفنّية حسب مقولة جان إف طاديي فإن " كل قصيدة هي في مستوى من المستويات محكي"[1]، وعلى هذا النّحو فالحدود تكاد تبدو فاصلة بين المحكي والقصيدة في إطارها النظري، ولكن على مستوى تأمل النصوص الشعرية التي تمزج داخل مكونات وسمات تنتمي إلى أنواع وأنماط ومصادر مختلفة، إذ تصبح القصيدة ملتقى لغتين إحداهما سردية وأخرى شعرية[2].

إنَّ النظر إلى الشعر القديم وفق هذا التّصور يسمح بإعادة اكتشافه وإنتاج معرفة جديدة به، وليس هذا النّظر سوى نظرات أخرى لهذا الشعر تصدر عن تصوّر شامل للحياة، وتتوسّل بأدوات نقديّة ومعرفيّة لم تكن ميسرة للقدماء، وليس من الوفاء لشعرنا القديم ولا من الوفاء لروح العصر أن نستثمر في قراءة شعرنا قراءة تجعلها في عزلة عن حركة التاريخ، لأن العودة إلى الجذور من شأنها أن تمدّنا إلى الحضارة العربية، والعودة إلى الجذور هي ضرب آخر من التعمق الذات، بحيث يعرف الإنسان كيف يصبّ هذا الشكل من أشكال الأصالة في تيار الإنسانيّة، من أجل ذلك أصبحت النظرة لشعرنا القديم مقترنة بالإكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، وهي نظرة عميقة تمتدّ من التفسير إلى التأويل، ونكشف بوضوح عن أهمية المعرفة التي تصل القارئ بالنص[3].

ويرى المحدثون من أدباء الإفرنج أن الشعر ينقسم إلى أنواع ثلاثة: الشعر القصصي والشعر التمثيلي، والشعر الغنائي، أما الشعر القصصي فهو الذي يعتمد في مادّته على ذكر وقائع وتصوير حوادث في ثوب قصة، تُساق مقدّماتها وتحكي مناظرها وينطق أشخاصها[4].

ولما كان الشعر الجاهلي هو معدن الشّعر العربي ومخاض تقاليده الفنيّة والموضوعيّة، فإن نتائج بحث فيه يمكن أن تسقط على حركة الشعر من بعده، التي ظلت رهينة نموذجه الفني وقيمه العليا عبر العصور، وإن أرقى نماذج الشعر الجاهلي: المعلقات السبع منها الخمس المتّفق عليها غالبا من قبل الرواة على نموذجيّتها وتقديمها على سائر الشعر الجاهلي، إضافة إلى معلقتين (النابغة الذبياني- الأعشى)، كما قال المفضل بن عبد الله، وكما يشير تلميذه (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القريشي) في كتابه: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، وهذا شاهد على نموذجيّتها البالغة حد التّقديس لدى العرب، فلطالما كان الشعر ديوان العرب خاصة، والمنظوم من كلامها والمقيّد لأيامها والشاهد على أحكامها.

1- Jean Yves Tadié : Le Récit poétique , Paris, Gallimard, Tel,1994, p.6.

2 - سلام أحمد خلف: السرد القصصي في شعر أبي تمام، **مرجع سابق**، ص 202.

3 – محمود العشيري : الشعر سردا (دراسة في نص المفضليات)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2014، ص أ.

4 – محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب الجاهلي والإسلامي، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع- بيروت، الطبعة الأولى، 1992، ص90.

ومن المعروف الشعر أن أحد الأنواع الأدبية الكبرى بالإضافة إلى المسرح وفنون القص، أما الشعر فقد عرفه بعض نقادنا القدماء بأنه "كلام موزون مقفّى، له معنى" ويمكن أن يعرف بأنه " التّعبير عن تجربة إنسانيّة بلغة ذات إيقاع موسيقيٍّ، يعتمد على الإيجاز والمجاز" وتعد خاصيَّتا الإيقاع الموسيقي والتصوير المجازي من أهم مبادئ فن الشعر في القديم[1].

تحاول هذه الدراسة قراءة السردي في الشعر، انطلاقا من النظر إلى هذا السّفر الأساسي من أسفار التراث العربي باعتباره نموذجا شعريّا من الدرجة الأولى، قوامه الأساسي فن من فنون السرد التّراثية وهو الخبر، لذلك نجده متغلغلا في مختلف فنون الشعر والنثر مؤدّيا بذلك وظائف فنيّة وغير فنيّة، ومَنَاطُ الإختلاف في تلك الوظائف يرتبط بطبيعة كل نوع نثري من ناحية، واختلاف طبيعة الشعر والنثر، لذلك اعتمد عليه الإخباريون عليه كمصدر تاريخيٍّ يؤرخون به للأحداث والمعارك والأخبار، وكثيرا ما اتّخذوا مما يرد بها من أسماء لأشخاص أو أماكن أو أحداث مطيَّة لبناء الخبر ، عن طريق تسريد ذلك الشعر وتحويله من المنظوم إلى المسرود فالخبر " في قراراته زائل مهما يعظم ،مثله كمثل الفرد نفسه لا يبقى، الباقي هو الكلام الذي يسمو على الخبر أو يجعل الخبر من بعض النواحي عرضًا وكل عرض إلى زوال، والكاتب يغُالب فكرة الخبر بواسطة أساليب متعدّدة من بينها إدخال الشعر والأمثال والغريب في بوتَقةٍ واحدةٍ"[2].

من المعروف أن السرد العربي القديم نشأ في ظل سيادة مطلقة للمُشافهة، ولم يقم التّدوين الذي عرف في وقت لاحق إلاّ بتثبيت آخر صورة بلغها المروي، ولهذا لم تكن الشفاهية نظاما طارئًا، بل كانت مِحْضَنًا نشأت فيه كثير من مكونات الثقافة العربية في مظاهرها الدينيّة والتاريخيّة والأدبيّة واللغويّة، يضاف إلى ذلك الطبيعة الشفاهية للشعر العربي، والتي " جعلت منه بناءً شفويًا تتشكّل من حوله بنيات صغرى نسيجها الحكايات والتواريخ، ومع التحول من الشفاهة إلى الكتابة تحولت البنيات الصغرى المحيطة بالشعر إلى بنيات مستقلّة، يمكن قراءتها دون ضرورة استحضار تأكيدي للبؤرة ، فتشكّلت بنية سرديّة مهمّة[3].

و عليه فإنّ كل الدلائل تؤكِّد الشبه والتماثل، ولهذا فالشعر الجاهلي شعر شفوي نشأ في وسط غنائي وكان من أجل الغناء، وبذلكم فالشعر الجاهلي شعر غنائي، اعتمد في حفظه على وحدة البيت ،

[1] – طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة، 2000، ص 278.

[2] – عيسى مرسي وآخرون: فن الخبر القصصي– دراسة تأصيلية في بدايات الدراما العربية–، دار الهاين، الطبعة الأولى، القاهرة، 2002، ص85.

[3] – مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة –المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، العدد 218، 1997، ص296.

وهذه تقود إلى أن أبياتا كثيرة تتشابه وتتداخل وتحل الواحدة محل الأخرى فتكون النتيجة رواية شعريّة بكل مقوّماتها، وهذا ما يؤكده زويتلر" إن المعنى قد يُغنَّى، وإن الشاعر قد ينشد مرات عديدة في حياته عملا يتعرف عليه هو وجمهور مستمعيه في كل مرة على أنَّه عمل واحد، وأنه العمل نفسه، أو أنه قد يسمع أغنية شاعر قبلي متجوّل آخر ثم ينشدها بعد ذلك، وآنفا من أنه يعيدها كما سمعها، ومن أن جمهور مستمعيه سيتعرّفون على هويّتها"[1].

وبهذا فإن المرويّات السردية تنحدر عن جذور شفوية، باعتبارها فنًّا لفظيّا يعتمد على الأقوال الصادرة عن راوٍ يرسلها إلى متلقٍّ بما يجعل كل مكوّن عنصرا قائما ظاهرا، ذلك أن هذه المرويات لا توجد إلا بحضور جليّ لراوٍ ومرويّ له، ولا يمكن تغييب أي مكون، الأمر الذي يقرر أن تلك المرويات استمدت وجودها من نمط الإرسال الشفوي، الذي كان مُهيمنا زمنا طويلا في البنية الذّهنية للمجتمعات البشرية، ولعل هذا يفسّر لنا تنوُّع الأخبار حول نص شعريّ واحد حيث تتنوّع الأخبار بتنوع التفسيرات من قبل الرواة، وما يتبع ذلك من تنوع في الأحداث والشخصيات.

وعلى هذا فالإمتداد القصصي للشعر العربي واضح من حيث التناسق والأداء والحوار في كثير من النّماذج الشعرية التي وصلت إلينا، وقد ظلّت هذه الأشكال تأخذ مجالها في كل غرض بما يوافق الأفكار التي رسمها الشاعر، أو الأجواء التي أراد أن يحيط بها غرضه، أو الدلالات التي تترامى في ظل المعاني والألفاظ والصور، وقد أوشكت أن تصبح القصة طريقا معهودا، وشكلاً مألوفا وأناقًا محدّدا في الشعر لأنها توحي في كثير من صيغها بهذه الأشكال، وتؤكّد في جوانبها هذه الأفكار فالموضوع الذي يتطرّق إليه الشاعر رُسمت أبعاده في ذهنه رسما واضحا، وتحدّدت مسالكه من خلال تعابيره وألفاظه تحديدا واضحا، واتّخذت قوالبه الصّيغ التّي وضعت لها[2].

إن إعادة النظر تعني التفكير الجذري في المشكلات التي لم تكن موجودة من قبل والآفاق التي لم تكن معهودة، يؤكد ذلك أن العلاقة بين الأنواع الأدبيّة والفنيّة لم تعد محافظة على تراتبها الموروث منذ تمّ خلخلة هذا التّراتب ونقضه بمتغيرات التاريخ وتحوّلات الواقع.

[1] – جيمس مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص16.

[2] – نوري حمودي القيسي: لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، **مرجع سابق**، ص5.

المطلب الثاني: القصيدة فعل إنجاز–الصياغة الخطابية للسرد

وإذا كانت قوة دفع عملية التنظير المتأثّر بالتقسيم الثلاثي، قد حاولت إيصال حالة التّموضع الأجناسي بين النصوص الإبداعيّة في بعض عصور الأدب، إلى حد الإنفصال الجبري بينها مكوّنة جزرا مستقلّة، فإننا باستقراء بسيط للمُنجز النصي القديم نرى استدارةً نحو طبيعة البدايات الأولى للإبداع القولي، تذهب إلى القول بتكوين نص أدبي لا أجناسي تذوب داخله الفنون والأنواع، ففي النصوص الشعرية القديمة نلمح مناطق السردية لافتة كما نجد النصوص السردية حافلة بحضور عناصر الشعر، وفي هذا التداخل–الذي لم تستطع عوامل التمييز الاجناسي منعه– نجد أن التطابق مع الأنواع المكونة ليس شرطا لإتمامه، فالشعر القصصي لا تقتضيه طبيعته أن يحتوي جميع عناصر القصة، وإنّما يكون توظيف عناصرها في الشعر بحسب متطلّبات الحالة الشعرية[1].

وإذا كان السرد باعتباره علما " دراسة القصّ، واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقّيه "[2]، وهو ما يتفق مع تعريف (إبراهيم عبد الله) إذ يقول: " إن السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا وبناء ودلالة "[3]، وهو "طريقة لنسج الكلام، ولكن في صورة حكي "[4].

لقد تزايد الاهتمام في القرن العشرين بنظرية السرد، وبلغت أرقى صورها لدى الشكلانيين الروس والتّشيك، فضلا عن البنيويّين الفرنسيين في الستينات والسبعينات، وأدت جهودهم إلى ظهور " السردية"[5]، وتهتم السردية بدراسة" نظام القواعد والمعايير المسؤولة عن إنتاج الحكايات الفردية وفهمها"[6].

يرتبط السرد بالحكي، ويتحدّد مفهوم السرد (Narration) على أنه الطريقة التّي يتم بها الحكي، وبمعنى آخر الكيفية التي تُروى بها القصة، وهو ما يستدعي بالضرورة الأدوات والوسائل المعينة المستخدمة في

---

[1] – عبد الله محمد العقيلي: القصة في شعر الأعشى .. دراسة نقدية تحليلية، **مرجع سابق**.

[2] – ميجان الرويلي و سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارا أو مصطلحا نقديا معاصرا ، **مرجع سابق**، ص174.

[3] – إبراهيم عبد الله: السردية العربية، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000، ص 17.

[4] – ميجان الرويلي و سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارا أو مصطلحا نقديا معاصرا، **مرجع سابق** ، ص103.

[5] – ورد هذا المصطلح ضمن مقترحات تر: ينطوي تحتها مصطلح السردية (علم السرد، السرديات، السردية، نظرية القصة، القصصية، السردلوجية، الناراتولوجيا)، أكثر أنظر: فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1994، ص187.

[6] – جيرالد برنس: قاموس السرديات، **مرجع سابق**، ص 143.

ذلك، وأولها اللغة، ومن ثم تأليف الكلام، وأساليب نظمه في سلك واحد وعلى أشكال مختلفة، فالقصة أو الحكاية الواحدة يمكن أن تُحكى بطرق عدة، وهذه العمليّة هي جوهر السرد وحقيقته، وهي التي يتم الإعتماد عليها في تمييز أنماط الحكي بشكل عام .

والحكي باعتباره قصة محكيّة، فإنه يقتضي وجود شخص يحكي وشخص يُحكى له و قصة محكيّةٍ ، ومن ثم يتحدّد السرد على أنه : " الكيفيّة التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلّق بالقصة ذاتها [1] ، ويتميّز السرد بإمكانية احتوائه مختلف الأجناس الأدبية، دون الاقتصار على جنس دون غيره ،باعتباره نمطا من أنماط الخطاب، كما أنّه: فعل لا حدود له، يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبيّة أو غير أدبيّة، يبدعه الإنسان أينما وُجد، وحيثما كان[2].

وبهذا فإنه يلاحظ أن كلاً من السرد والشعر يمثل معادلا موضوعيّا للآخر، على مستوى المضمون وإن اختلفا على مستوى الخطاب، فقد مثّل الشعر في الثقافة العربية القديمة نوع الأنواع، النوع الجامع لبذور الأنواع الأخرى التي نشأت أو كان يمكن لها أن تنشأ، وأضحى مرادفا ضمنيّا للأدب، منطويا على قيم سردية وغنائية ودرامية ورسائلية وحجاجية، منفتحا على المواعظ والتهديد، والمفاخرات، والمدح، والرثاء والغزل والتأمل ...وما إلى ذلك ليبقى في النهاية أكبر من أن تستبد بتصنيفه مقولة نوعيّة واحدة[3] .

إن الشاعر الجاهلي حينما يوظف القصة في شعره، إنّما يحرص على أدواته الشعريّة ويستعين في ذلك بمظاهر الإيقاع المتدفّق للشعر، وتلقائيته العذبة، وصوره المجازية،كما يأخذ من فنون القص وحدة الحدث، وتباين الشخصيات، ورسم إطار الزمان والمكان ليحقّق بذلك وحدة شاملةً لتجربته الأدبيّة، ويحدث بذلك تناغمًا وانسجامًا بين العناصر الموضوعية والفنيّة داخل النص الشعري، ولصفة التّلازم بين هذه الثنائية السرد / الحكاية، سواء كانت في النثر على شموليّته، أو في الشعر على محدوديّته، وبهذا اقتربت لغة القصة من لغة الشعر.

إن توسع الأجناس والأنواع الأدبية وانفتاحها الشديد، واقتراب لغة الشعر وهيئته من الواقع ومفرداته وموضوعاته قد حقّقت الطابع الغنائي (الشعري) للقصيدة، وجعلت منها تتناغم بشكل سليم لتقبل استضافة آليات القص و إجراءاته سواء بالتناص أو التشكّلات الفنية في محاولة لاستقصاء ذلك النزوع

---

[1] – حميد لحميداني : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، بيروت، 1993، ص45.

[2] – سعيد يقطين: الكلام والخبر(مقدمة السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت / الدار البيضاء، 1997، ص19.

[3] – محمود العشيري: القصيدة الجاهلية بين سردية الشعر وسردية التاريخ، **مرجع سابق**، ص22.

القصصي للقصيدة العربية القديمة، فتداخلُ الشعري والسردي ليس ميزةً بحدّ ذاته، كما أنه ليس عيبًا في بناء القصيدة، تسلّل إليها من البواكير الأولى للإنشاد الشعري، وإنّما هو خيار متاح يتوافر بين يدي الشاعر يوظّفه متى شاء لمتطلّبات نصه مُحاذرا أن يقع في فخ الإستسهال، فجعل نصه مجرد حكاية موزونة، كما أن الوجود الواعي للقص في الشعر، لا يؤدي بالضرورة إلى انعدام هويّة النصوص الشعرية، كما لا يقتضي في المقابل تقليص دور السرد ، بحيث لا يعدو كونه بروزًا قصصيا في الشعر.

وبهذا فإن لكل محكيٍّ موضوع ينطوي على حدث أو مجموعة من الأحداث تقع في زمان ومكان محدّدين يرويها سارد، فالشعر الجاهلي في معظمه يروي لنا صراع الإنسان الجاهلي مع نمط حياته وبيئته، إلى أن " تمتد صيغ الصّراع لتشمل كل جوانب حياة الجاهلية حتى في حوار الإنسان مع الطّبيعة، وما قد يكشفه أيضا من صراعه مع الصّحراء ومحاولة قطعها من خلال الرفاق،أو صراعه مع حيوانها ووحشها"[1]، وبذلك فإننا نصل لإمكانية تداخل نصيّن القصة والشعر (وإن ظلّ كل جنس يحتفظ بهويته) ، أي أن القصيدة بالإضافة إلى اعتبارها فنّا شعريّا فهي تشتمل على عناصر القص، وهكذا تتعالق عناصر الشعر والسرد أو القص إذ " اقترب الشعر من القصة باصطناع لغة السرد القصصي، لا دخولا يُفقد الشعر نكهته و خواصه المميّزة له"[2]، فيكون السرد حينها وكأنه الطّريقة التي يختارها السارد (الشاعر) لتقديم بها الحدث إلى المتلقي في صورة حكي " فالشعر الجاهلي له ظروفه ومقتضياته وطرائق تعبيره الخاصة، فنحن إذ نحاول تتبع ظاهرة القص أو السرد وتقنياته الفنية في هذا الإنتاج الشعري الذي يقف على حافته القصة"[3].

وهو ما حرَّض على دراسة الأدب من الدّاخل، والتركيز على الآثار الأدبية ذاتها وهو أساس الدعوة إلى أن الأدب نقل للحياة وتصوير للبيئات والعصور، وكان من تبعات هده الدعوات أن اتّجه البحث إلى الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي (أدبيّا)، والبحث عن (البنى الحكائية)، و(الأسلوب)، و(الإيقاعية) من خلال البحث عن تطور الأشكال الأدبية وتحوُّلها إلى أشكالها الأولى، وأصبح التفاعل مع النص الأدبي بمستويات يتداخل بعضها مع بعض ويترابط ويتعالق، وهذه المستويات تكشف عن وظيفة كل مستوى ودلالته منفردا ومجتمعا مع غيره من المستويات، التّي تشكّل على صعيد النص من خلال مستوى الوظائف ومستوى الأعمال الأدبيّة ، ومستوى السرد ومستوى المعنى في نسق متكامل.

---

[1] – عبد الله التطاوي: أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء الأول في العصر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص33.

[2] – نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، دار غريب للنشر والطباعة، القاهرة، 1994، ص242.

[3] – **المرجع نفسه**، ص238.

إن الشعر الجاهلي يحتمِل طاقات دلالية هائلة ومفاهيم فنية وجماليه لا حد لها، ولا نبالغ إذا أقررنا أن غنى الشعر الجاهلي أتاح له الإنضواء تحت واقع النظريات النقدية الحديثة، كما أن " الشعر العربي رغم كثافة تاريخه وصلابة انتمائه النّوعي، لم يكن بعيدا عن هذا الجدل بين الأجناس الذي يزيد من اشتباكها وتشابُكها "[1].

فالشّعر من حيث هو غناء الذات والقصة باعتبارها موضوعية الأحداث والوقائع، لا يمكن أن ينفصل كل منها عن الآخر، محافظا على خصائصه التقليدية ويستقلّ بنفسه في قوقعة خاصة تعزله عن بقية الأجناس حدّ النقاء، فليس هناك عمل شعري خالص الشعريّة، أو عمل قصصيّ خالص القصصيّة، وأن الشعر بمختلف تصنيفاته وأقسامه(غنائي، ملحميا، أو قصصيا أو سواه...) سعى دائما من الإفادة مما تمتلكه القصة من مشاهد حركية وحضور للشخصيات ورسم للمكان الذي تتحرّك فيه، وتخترقه بالأحداث التي تصنعها، وكأنّنا بعناصر القصة في قصيدة ما هي المحرك الأساسي للشعر، ولقد ذهب أحد هؤلاء الدارسين إلى أن وراء كل قصيدة قصة هي (المثير) أو (الدّافع لها)[2].

وإذا كان النوع (من حيث المبدأ) يسعى إلى تأسيس عقد بين الكاتب والقارئ لإتاحة الفرصة لاشتغال توقّعات بعينها[3]، فقد كان لظهور نظرية انفتاح الأجناس الأدبية وسقوط كثير من الحدود الفاصلة بينها ، أثرها البيّن في ظهور نمطا البناء الشعري السردي بعد أن كان سائدا أن السرد مخصوص بالأعمال النثرية فقط، وبهذا فإن ميثاق القراء بين القارئ والسارد (الصيغة العقدية) قد اهتزت في كثير من الأحيان مسلماتها وتشتّت مركزيّتها، وحلت محلها الدعوة إلى " تكريس أعراف جديدة في قراءة النصوص، وتستلزم بالضّرورة تخطّي الموجّه الجنسي للنص، بحثا عن شعريّة خاصة به، وذلك يبرّر البحث عن السردي في الشعري"[4].

وعلى هذا فإن الفن الشعري باعتباره خطابا أحاديّا يحيل إلى نفسه، يتلقى بتفاعل منتشٍ مع جمالية تراكيب العبارة الشعريّة، أما الفن القصصي والذي يقف في المقابل خطابا متعدّدا يحيل إلى غيره، فيتلقّى بتشوق وانقياد لتتبع النسج الحكائي، فبالإمكان أن تستقى القصة بعض تقنيات الشعر عندما تتجلى لحظات التوتر الانفعالي، وتكون بحاجة إلى خيط رفيع من الحساسيّة الشعرية، وسيّان الأمر بالنسبة للشعر

---

[1] – على جعفر العلاق: الدلالة المرئية–قراءة في شعرية القصيدة الحديثة–، دار الشروق للنشر والتوزيع–عمان، الطبعة الأولى، 2002، ص157.

[2] - محمد فائز جيجو: ملامح العلاقة بين الشعر والسرد، **مرجع سابق**.

[3] – ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص28.

[4] – حاتم الصكر: مرايا نرسيس– الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة–، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، لبنان، 1999، ص16-17.

الذي يضطر –أحيانا – إلى استعارة بعض عناصر القص أثناء قيامه بالتّنويع على إيقاع الحدث وإضفاء حركيّة نابضة على التّجريدية الشعريّة، وإن ظل الشعر شعرا مهما اقترض من السرد بعض أشكاله في الشعر، والسرد سردا مهما استعان بالشعر.

وعلى هذا فإن الحدود الفاصلة بين الأنواع ليست حاسمة بفعل جدلية وديناميكية العلاقة بين الأنواع ، من خلال استيعاب مظاهر التّداخل والتحوّلات من نوع إلى آخر، وبذلك يخرج من دائرة التأزم والاستقرار محقّقا أشكالا أدبية جديدة عابرة للأنواع، فالتّداخل بين الشعري والسردي يعمل على تحفيز منطقة التّلقي، من خلال خلخلة ثباتها واستقرارها ويخرج القارئ من رواسب التّوقع والإنتظار التقليدي ويحرِّره من جاهزيّة التلقي، ويؤسّس منطقة تلقٍّ جديدة، ويكسب عملية القراءة دهشة التواصل والإغواء بعد أن تقطع شوطًا من التأويل، ويضع أمام القارئ تحديّات للوصول إلى تحديد هويّة النص ، وبذلك تتقهقر سلطة النّوع بوصفه مجموعة من الضّوابط تعدُّنا معرفيّا لمعرفة فن من الفنون، والآلية التي تضمن تماسك العمل الأدبي[1].

وبهذا يمكن أن نعتبر الأجناس الأدبية مؤسّسات مفتوحة، تتداخل فيها الرؤى والمكوّنات، وتتكامل فيها الوظائف والغايات و"بدلا من أن يتمّ التّفكير في النص على أنه كينونة ثابتة لها بنية محدّدة نتصوّر أنّه كينونة متبدِّلة وغير مستقرَّة، منظومة من العلاقات المتبادلة والمتغيّرة مع منظومات أخرى، وهكذا تصبح النصيّة وظيفة لشبكة تناصيّة، ووظيفة للمؤسّسات (النظام الأدبي ونظام القراءة، الشّفرات)، سواء أضلت كما هي أو تغيرت"[2] .

والبحث عن تعالق الأنواع الأدبية وتراسُلها، لم يكن من إفرازات الحداثة، فمع الرومانتيكية بدأ التّمييز القديم بين الشعر والنثر يزول، وأخذت الحدود الفاصلة بينها تتلاشى تدريجيّا[3]، وبما أن الأنواع في حوار دائم داخل العمل الواحد، فلا ضيْر من استثمار هذه الفسحة النسبيّة بينها، وبيان مدى فاعليّة هذا التّناقل في القصيدة الجاهلية، التي عرفت بنزعتها الغنائية وابتعادها عن الدراميّة، وبما أن السرد اعتلى عرش القصيدة الغنائيّة واتّجهت القصيدة نحو القص، فإن القصيدة الغنائية على مستوى الصّيغة جنس غير نقيٍّ، إذ بدأ الشعر يتخلص من قيود الوزن والقافية، وسبح في فضاء رحب فاقترب من تُخوم السرد ونحى السرد إلى التّحرر من جدليّته ومنطقيّته الزائدة، ومال إلى النّهايات المفتوحة، وتعدّد مستويات المعنى فاقترب من

---

[1] – ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص28.

[2] – توني بنيت: سوسيولوجيا الأنواع– عرض نقدي–، ضمن كتاب: تزفيتان تودوروف :القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص187.

[3] – حاتم الصكر: مرايا نرسيس– الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة–، **مرجع سابق**، ص17.

سموات الشعر،كما أن حضور القصة في الشعر وتوظيف تقنيّاتها ووسائلها التعبيريّة وانصهارها في بنية النص يؤدي إلى تأثيث الشعر بكيانات إضافية تبعث فيه الدّهشة، وصولا إلى تأسيس مشروع كشف جديد يقع بين الشّعر والنثر، ولا يشكل عنصرا طارئا على جسد القصيدة، وإنما ملتحمة ببنائه[1].

وهذا ما تؤكّده الدراسات عن قصص الحب العربيّة، حيث تظهر في بعض الأشعار بذور حكايات وقصص كأن يذكُر الشاعر ليلة التقى فيها بحبيبته، وما لاقى من الصّعاب، وحين انتشرت هذه البذور وتلك الإشارات إلى الناس، أراد الناس أن يشرحوها ويفسّروها فاخْتَلَقُوا حولها القصص والحكايات "لذا تعتبر العلاقة بين الشعر والخبر علاقة مخصوصةً معقدة ، فيها شيء من التّواطؤ وشيء من الصّراع"[2].

فأصبح الشاعر يجنح في معظم شعره- إلى السرد الحكائي- حيث يوظّف الحكايات ذات الطبيعة القصصية في النص الشعري، مما أدّى إلى تجديد وتطوير بنية الشعر ونسيجه وكسر الحواجز التقليدية بين ما هو سردي وشعري، بطريقة " تجعل تشكيل النص أقرب ما يكون إلى التّشكيل السردي الحديث، وكان ذلك من الشاعر تخلّيا عن بعض غنائيَّته متَّجها إلى الدراميّة والموضوعيّة"[3].

وهذا أدّى إلى استيعاب الشعر الجاهلي للظواهر الحياتيّة ومن ثم الظواهر الأدبية التي شكّلت جزء من الواقع الحياتي، لذا فإن البحث عن السرد(القص) في الشعر الجاهلي مسوّغ بوصفه أقدم إبداع قدّمته العقلية العربيّة ، فضلا عن كونه لصيقا بالحياة العربية ، وبما أن السرد قائم على الحدث، فمن الطبيعي أن لا يخلو الشعر الجاهلي من عناصر البناء السّردي (الحدث، الزمان، المكان والوصف ...) وغيرها من عناصر السّرد الحكائي.

وهكذا فالشاعر الجاهلي حين يستقطب آليات القص فإنه ينقل ما وقع تحت ناظريه، وما أثاره فيه من انفعال وانعكاس نفسيٍّ يقوم على تنظيم عناصر الحكاية وترتيب ظهورها في توافق تام بين العناصر لاستكمال بنية الحدث، وتنظيم العلاقات التي تربط بعضها ببعض، دون أن يقف هذا النظام على نموذج دون غيره حيث "يظل تحريك الأحداث محكومًا بمناطق سرديّة وأخرى حواريّة"[4].

وبهذا يغدو التداخل والتّضايف بين الأجناس الأدبيّة واستفادة كل نوع من خصائص النّوع الآخر، لا يعني ضياع الحدود الفاصلة بينها، وإنّما مربَط الفرس في هذا التداخل أن هناك تبادلا للمزايا الداخليّة دون إحداث أي نوع من الإرباك فيها، وإنّما سيؤدي ذلك إلى تنمية وحيويّة لكل منها وتطويرها

---

[1] – ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص30.

[2] – محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، **مرجع سابق**، ص383.

[3] – محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، **مرجع سابق**، ص20.

[4] – مي يوسف خليف : بطولة الشاعر الجاهلي و أثرها في الأداء القصصي، **مرجع سابق**، ص67.

وتوسيع مَدَاهَا، فالقصيدة الشعرية مهما أوْغلت في شِعاب السرد، واستفادت من خصائص القص فإنّها تحتفظ دوما بخصوصيّتها الشعريّة، فكل الظواهر تصلح أن تكون محتوى لقصة أوحكاية ما، والأساس هو الصّيغة أو الطريقة التّي بوساطتها تقدَّم الأحداث، إذ يمكن أن تُحكى قصة بطرائق متعددة، ولكل منها خصوصيتها الفنية والجمالية وهذه العملية جوهر السرد وحقيقته، ويتم الإعتماد عليها في التّمييز بين أنماط الحكي.

واستطاع الطابع الغنائي منذ البداية تحقيق أوّل شروط الدّراما ، فالشاعر يصور مغامراته وذلك ربما أفرزته من منحى قصصي وأسلوب خطابي وتكثيف الجملة الشعرية، وفي هذا التداخل –الذي لم نستطع عوامل التمييز الأجناسي منعه–نجد أن التطابق مع الأنواع والمكونة ليس شرطا لإتمامه، فالشعر القصصي موضوع الدراسة لا تقتضيه طبيعته أن يحتوي على جميع عناصر القصة، وإنّما يكون توظيف عناصر القصة في الشعر بحسب متطلّبات الحالة الشعريّة إذ أن الشاعر عندما يستجلب القصة إلى شعره إنّما يقوم باستعارة بعض أدوات التعبير من فنّ القصة، حيث يستفيد الشعر منه التفصيلات المثيرة الحيّة كم تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحي المؤثّر، وهذه القصة التي تتداخل مع القصيدة تستخدم على أنّها وسيلة تعبيرية درامية ،وهذه الحكائية تظل في علاقة طردية مع الغنائية، وإن لم تكن على إطلاقها، فكلما أوغل الشاعر في تخوم الأساليب البلاغية، ضعفت لديه الحاجة إلى استجلاب العناصر القصصية داخل نصّه، على عكس ما إذا كان النص الشّعري مستندا إلى السرد ، حيث يخفت صوت الاستعارة والمجاز متيحًا لنا المجال للاستماع إلى صوت الراوي[1].

وهناك من يذهب إلى وجود الشعر القصصي في الأدب العربي منذ عصر المعلقات، وإن لم تَخْرِ عل نسق القص في العصر الحديث لاختلاف القيم الفنيّة والأدبيّة والتعبيريّة، إلاّ أنّها تتضمن سردا قصصيا لحوادث معيّنة أو قصا لإخبار شخصية أو تجارب ذاتيّة، ولاسيما قصص الغرام التي تعنى بحكاية الإنسان العربي بآماله وآلامه، فيقدم الشاعر مغامرات وأحداث يحكي فيها طلبه للمرأة، وقد تشاركه شخصيات أخري كالعذّال والحسّاد الذين يكمّلون نسيج هذه القصص[2].

و يعتبر القصص الغرامي في الشعر الجاهلي منحى قديم وضرب من ضروب الشعر الغزلي بدأه امرؤ القيس وأرسى أصوله حتى غدا نسْغًا تعاوره الشعراء من بعده، فنمّاه الأعشى ولوّنه، وطوّعه عبد بني الحسحاس، ثم كان العصر الأموي فتعلّق به عمر بن أبي ربيعة وأضرابه[3]، وطريقة الحوار في هذا النّمط

---

[1] - عبدالله محمد العقيلي: القصة في شعر الأعشى .. دراسة نقدية تحليلية، **مرجع سابق**.

[2] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق، 1984، ص31.

[3] – شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي– العصر الجاهلي–، الجزء الأول، دار المعارف المصرية، الطبعة الحادية عشر، ص251.

الشّعري تكون فيه المرأة الطرف المحرّك والأداة الدّافعة لكل توجيه يحاوله الشّاعر، وسرده القصصي يتضمّن حوارا وعرضا، أما محتواه فيستند على البراعة في صياغة المشاهد والتّصوير الدقيق، في إطار مغامرات عاطفية غزليّة يسوقها في مجرى حوارات شعرية يصف فيها الشاعر قصة ، مستمدّا بواعثها فيها من ميْله إلى استخدام الخيال في خلق صوره المرأة المثلى التي يحلم بها بتدفّق فنيٍّ أصيل يسكب فيها مواجده ونزعاته ورغباته في قالب شعري متين.

فقد صور امرؤ القيس في معلقته مشاهد للوحات غراميّة قمّة في البراعة والأداء والصياغة والحوار اللطيف، واتّجه إلى المجرى السردي اتّجاها واضحا واستوفى جل أبعاده ، من حيث قدرة المجرى الوصفي على تصوير خلفيّة الحدث والحوار، مستشيرًا (فاطم) بمغامرة صريحة وجريئة له من كنّى عنها (بيضة الخدر)، وهذا القسم من المعلقة أحفل أقسام القصيدة بعناصر القصة يقول:

وبَيْضَةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤُهَـــا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ
تَجَاوَزْتُ أَحْرَاساً إِلَيْهَـا وَمَعْشَـراً عَلَّي حِرَاصاً لَوْ يُسِرُّوْنَ مَقْتَلِي
إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَـرَّضَتْ تَعَرُّضَ أَثْنَاءَ الوِشَاحِ المُفَصَّلِ
فَجِئْتُ وَقَدْ نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَهَـا لَدَى السِّتْرِ إلاَّ لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ
فَقَالتْ:يَمِيْنَ اللهِ، مَا لَكَ حِيْلَةٌ، وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الغَوَايَةَ تَنْجَلِي
خَرَجْتُ بِهَا تَمْشِي تَجُرُّ وَرَاءَنَـا عَلَى أَثَرَيْنا ذيل مِرْطٍ مُرَحَّلِ
فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ وانْتَحَى بِنَا بَطْنُ خَبْتٍ ذِي حِقَافٍ عَقَنْقَلِ
هَصَرْتُ بِفَوْدَيْ رَأْسِهَا فَتَمَايَلَتْ عَلَيَّ هَضِيْمَ الكَشْحِ رَيَّا المخَلْخَلِ
إذا التفتت نحوي تضوّع ريحُها نسيمَ الصَّبا جاءت بريا القرنفُلِ[1]

وربما تعتبر المعلقة و اللاّمية المطوّلة أوْفر حكايات امرئ القيس حظًّا من العناصر القصصية، لأنها أكثر شخوصا وأحفلها بالحوار والحديث، على أن هذه القصيدة عبارة عن متتالية من القصص كان حافزَ سرْدها الوحيد هو الوقوف على الأطلال، وبهذا يظهر الشاعر السارد هو الرّاوي، ومن صفة الرّاوي العليم والراوي المتضمن في الحكاية أو بطل الحكاية، الحريّة في التّصرف في السّرد إطالةً وتصويرًا و حذفًا، كما يطالعنا الشاعر في رائيّته لوحة غراميّة ضمَّنها لمحات قصصيّة مع (أم الحُويرث).

إن تجربة في القصص الشعري الذي نراه عند أمرؤ القيس لم يرقَ إلى المستوى الذي تكتمل فيه مقوّمات القصة، فعندما نراه يستجمع كل تلك العناصر في قصة واحدة، كان يركّز على عنصر ويُهمل

[1] – شرح ديوان امرؤ القيس للزوزني، **مرجع سابق**، ص32-34.

الآخر، فتارة يعطي الشخصيات حقّها على حساب الأحداث، وأخرى يروي تفاصيل الأحداث وجزئيّاتها، ولا يهتم بتوضيح الشخصيات، لكنه رغم ذلك لم يُغفل في كل قصصه – ولو بإشارة – إلى كل عنصر يمكن أن يعد عنصرا أساسيًّا من عناصر القصة، وفق مقاييس النّقد الأدبي الحديث، حيث حاول الكثير من الشعراء بعد امرئ القيس أن يُجري الأحداث والوقائع في إطار أكثر ملاءمةً للقص[1] .

وإذا تجاوزنا امرؤ القيس لنقف عند الأعشى، وجدناه قد وُلِدَ بينما كان العصر الجاهلي يلفظ أنفاسه، وكادت تلك الولادة أن تكون مُعسِرة في خيمة الذلّ، ونعني الجوع والذل، اللذان جعلا " الشعر في مفهوم الأعشى زادا يوميًّا، كما كان وسيلة أكثر منه غايةً، عليه طابع البريد اليومي، به يبلغ ويبلّغ، يراسل ويوغر بالجواب، يُجاور ويداور ويدافع عن القبيل والعشير، ويتخلص من المآزق "[2]، ويمتاز بكثرة قصائده الطّويلة، وبكثرة تصرّفه في فنون الشعر، كما أن وصفه وصف دقيق يفيض بالحيويّة، ووردت محاوراته الشّعرية في صيغ قصص غرامية مستحدثة سبقه إليها امرؤ القيس.

وللأعشى فيه أسلوب يميّزه على باقي الشعراء الجاهليين " ولا يكاد يجاريه فيه إلاّ امرؤ القيس، فهو يسوق الغزل في الكثير من الأحيان على صورة حوارٍ، يعرض فيه ما دار بينه وبين صاحبته من حديث، وقد يحكي لنا قصّته مع صاحبته)[3]، وفي ديوان الأعشى أكثر من قصيدة اختزنت أكثر من قصة، ما جعله يرتقي بالقصة في الشعر العربي القديم، وهاهو في فاتحة معلقّته تكاد روحه تسقط بين جنْبيه جزعًا وصبابةً :

ودّعْ هريرةَ إنْ الركبَ مرتحـــلُ، وهلْ تطيقُ وداعاً أيّها الرّجـلُ؟
غرّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُولٌ عَـــوَارِضُها، تَمشِي الهُوَينا كما يَمشِي الوَجيّ الوَحِلُ
كَأنّ مِشْيَتَهَا مِنْ بَيْتِ جـــارَتِهَا مرّ السّحابةِ ، لا ريثٌ ولا عجلُ
تَسمَعُ للحَلي وَسْوَاساً إذا انصَرَفَتْ كمَا استَعَانَ بريحٍ عِشرِقٌ زَجِـلُ[4]

ولعل الإمعان في نصوص ولوحات القصص الغرامي لشاعرنا كفيل بأن يقنعنا بتميّز أسلوبه بالقياس إلى معاصريه وسابقيه .

---

[1] - غنام بن هزاع المريخي المطيري: القصة في شعرعمر بن أبي ربيعة، **مرجع سابق**.

[2] – شرف الدين خليل : الموسوعة الأدبية الميسرة–، دار الهلال للطباعة و النشر، بيروت، 1997 ، ص 7 .

[3] – ديوان الأعشى الكبير/ ميمون بن قيس، **مرجع سابق**، ص: م،ب .

[4] – الديوان : قصيدة 6، ص 55.

إن أهم ما يتميّز به القصص الغرامي في الشعر الجاهلي أنّه أكثر إغراقًا بالفنية الغزلية، ويستمد بواعثه من الميل في استخدام الخيال الفنّي في خلق صورة المرأة المثلى التي يحلم بها الشاعر، ويحشد في لوحاته القصصيّة ملامح الغزل القصصي، وحلقة مهمة من حلقاته التي ظهرت بعده، وهذه الحلقة تضيف جديدا واضحًا إلى الأداء الفني في هذا النمط، ويكتنف بعض قصائد هذا الفن " حوار يكون في بعض الأحيان بسيطًا لا يخرج عن نطاق المساجلة الآنيّة، والفكرة المغلقة والتأثّر الذاتي، وقد يكون طويلا تنبعِث منه فلسفة الشّاعر " [1].

وإذا كان الأعشى أذْهَبَ شعراء طبقته في فنون الشّعر، فقد كان أيضا أوضَحهم رؤية للفن القصصي الشعري، وأكثر سابقيه تفصيلاً في عناصر القصة الشعرية (شخصيات، أحداث، ووقائع زمان ومكان)، بل نراه قد أتْقن النظم القصصي في معظم شعره، الأمر الذي ارتقى بشعره، وجعل ابن سلام يرى فيه أهلا أن يكون في الطبقة الأولى، ومن الأربعة الفُحول، فقد كان : " أكثرهم عروضا، وأذهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم طويلة جيّدة، وأكثرهم مدحا وهجاءً وفخرا ووصفا، كلّ ذلك عنده "[2].

وهذه الخصوصيّات التي يتمتع بها شعر ما قبل الإسلام، لا تقف حائلا أمام ظهور السرد فيه إذ يتمظهر السرد في الشعر دون أن يفقد كل منهما حضوره الشّاخص، فالتّداخل بينها يأخذ خاصية المفهوم الحيويِّ المفتوح، وبهذا فإن الشعر حين يستثمر آليات السرد، لا يتخلّى عن خصائصه الشّعرية، وبهذا ينشيء الشاعر سرده " متوسّلا بالرّؤيا، ويتحوّل من مترجم للسرد، مستضيفٍ له، إلى مبدعٍ له مكيِّف اياه بحسب مقتضيات الكون الشعري"[3].

ممّا أدى إلى ظهور أشكال كتابيّة عابرة للأنواع من خلال الاشتغال على البعد المتغيّر في النوع وتجاوز البُعد الثابت فيه، فاتّجهت الدراسات إلى البحث عن سمات مشتركة ينتمي ويحقق من خلالها النص (أدبيّته)، وليس عن فرادة النّوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، إذ تعرضّت مدونة النوع إلى خلخلة في الأبنية المستقرّة من خلال فتح الحدود أمام التّراسل الفني بين الشعر والنثر، فالأنواع " تُخلط أو تُمزج، والقديم فيها يُترك أو يحوَّر، وتُخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معه المفهوم بنفسه موضع شكّ "[4].

---

[1] – نوري حمودي القسي وآخرون : تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام ، مطبعة وزارة التعليم العالي الموصل، الطبعة الثانية، العراق، 1989، ص185.

[2] – محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، الجزء الأول، ص 65.

[3] – محمد القاضي: الشعري والسردي، مجلة أقلام، العدد السادس ،1999 ، ص 37 .

[4] – جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي؟ ، ترجمة :غسان السيد ، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص102.

وبهذا فإن انفتاح الأجناس الأدبية وتداخل بعضها مع بعض في القصيدة الجاهلية أوجد دراسات عن (شعريّة السرد) و(سرديّة الشعر)، فاقتربت لغة الشعر وهيئته من الواقع ومفرداته وموضوعاته، واستعان الشاعر القديم بإدخال آليات جديدة على النص الشعري مستمدة من تقنيات القص، وهذا لأنه –النص الشعري– يتميز في الكثير من الأحيان بأنه نص (جمعيٌّ) ، أي أن الخطاب فيه جماعي (جماهيريٌّ)، وغرض الشاعر منه الوصول إلى أكبر مجموع من المتلقّين، فالحاجات التاريخية متغيِّرة بتغيُّر الحياة وأنظمتها التي لا تعرف حقائق ثابتة، وكل مرحلة من مراحل المجتمع تجسّد علاقته الجمالية بالعالم في أنواع أدبيّة بعينها، وعلى هذا الأساس كلّما تطور المجتمع تطوّر النوع، مما يستدعي تغييرا لشروط التّلقي[1] .

وقد أثر هذا القصص العربي القديم في الأدب القصصي الحديث(عربية وعالمية)، وهي بذلك أجدَر أن تتعلق بإزاء شقيقها الشعر العربي القديم، وتغوص في أعماقه، وتنصهر في هيكله ليتشكّل فيها بعد كائن أدبيّ جديد هو فن القصة الشعرية أو الشعر القصصي، ففي الوقت الذي تحرّر فيه النص الأدبي من عُقال أو سجن المؤلف مع بارت (Roland Barthes)، ونقّاد ما بعد البنيويّة أصبح النص مادة إنتاجيّة غير محدودة، صاحبه تحرّر آخر، هو تحرر النص من قيود النوع باعتبارات مقولات تجريبيّة خاضعة للتّعديل والتّطوير، تستمدّ وجودها من خلال تعايُشها مع بعضها داخل بيئة نصيّة واحدة، وبذلك تحصل عملية إغناء مُتبادلة بين النوعين، وتحرر النص من التبعية الأجناسية، ويكون – النص – دائرة من التّأثير والتأثّر محتشدا عندها بالخصب والنماء .

ويأتي الإهتمام بمسألة النوع نابعة من الأهمية التي تأخذها في إضاءة التطور الداخلي للأدب، فكل تاريخ للظواهر الأدبيّة لا يمكن له أن يُدوّن بعيدا عن مسألة النوع الأدبي، وإنّما في خضمّ قدرتها على استيعاب ثقافة المجتمع في تلك الفترة، ونظامه الإجتماعي وأفقه الجمالي، وهذا ما يذهب إليه تزيفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) " إن الكينونة الفنية من أي نمط كانت، أي من أي نوع متّصلة بالواقع إستنادا إلى شرط مزدوج، وتحدّد متعيّنات هذا التّوجه المزدوج نمط هذه الكينونة، أي نوعها، إن العمل يتوجّه أولا إلى مستمعيه ومتلقيه، وإلى مجموعة من الشّروط المحددة الخاصة بالأداء والفهم، كما أن العمل

[1] – ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد الطوال، **مرجع سابق**، ص27.

يتوجّه ثانية إلى الحياة من الداخل، عبر محتواه الموضوعاتي، (Thematic)، إنّ كل نوع يوجه نفسه (موضوعاتيا) ، بطريقته الخاصة و إلى الحياة وأحداثها ومشكلاتها ..." [1].

إن المسلك الذي يسلكه النص الشعري السردي في موضعة ذاته، يعتمد على خصوصية مبدعه النّفسية وقدراته اللغوية والتخييليّة التي يصوغ وفقها عالمه السردي/ القصصي اللغوي، لاسيّما أن لكل منهما عالمه الخاص وعناصره التي تميّزه من خلال الإشتغال على البعد المتغيّر في النوع، وتجاوز البعد الثابت فيه عبر إيجاد سمات مشتركة ينتمي من خلالها النص إلى الأدبيّة، ممّا ينعكس على النوع فيصاحبه تحوّلات في بنائيته وتشكلاته، ما يستدعي تغييرا لشروط التلقّي .

وبهذا فإن هذه المقولات النوعيّة للجنس (الشعر القصصي)، بقدر ما تتداخل فيه الخصائص وتتكامل، وفي تكاملها وتداخلها يأخذ النص الشعري مكونات بنائية لأجناس أدبية مجاورة، حيث تغدو تلك التقنيّات (الحكائيّة والسرديّة ....) مهمة في بنية النص الشعري، بما لا يفقده صفة الشعر بل تكون تلك العناصر روافد لإغناءه، وذلك ما ولد القصيدة السردية أو الشعر القصصي أو تسْريد الشعر.

المبحث الثالث: تسريد الشعر في القصيدة الجاهلية

المطلب أول: تسريد الشعر في القصيدة الجاهلية

أصبحت التقنيات السرديّة من أهم مكونات البنية النصيّة، فحققت بنية متنامية عميقة، فتحت أُفقا من الدراميّة في الخطاب الشعري، وكسرت قُدسيَّة البنية الواحدة انطلاقا إلى التحقّق الإنساني والجمالي في آن واحد[2] ، و عليه فإن التّجنيس على مستوى التلقّي، يغفل الطبيعة المتفّردة للنصوص، ويُعلي مرجع الإجناس على حساب نصيّة النص، مما يؤدي إلى ذوبان خصوصيّة النص، وبروز التلقي النّوعي المطمئن إلى ما يشبه أُفق انتظار تقليديّ، يلقي بكل عمل في قائمة مهيّأة سلفا، فيستحيل كل عنصر في العمل إلى نظير لما يماثِله في قائمة النوع التي خلقتها القراءة، التي يتكوّن أفقها في العادة من خبرات سالفة في النوع المقروء [3].

---

[1] – تزفيتان تودوروف : ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، ترجمة : فخري صالح ، سلسلة آفاق الترجمة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ،1996، ص 188.

[2] – عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية و شعرية النوع الهجين – جدل الشعري و السردي –، النادي الثقافي الأدبي بجدة، الطبعة الأولى، المملكة العربية السعودية ،2012 ، ص 29 .

[3] – حاتم الصكر: مرايا نرسيس– الأنماط النوعية والتشكّيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، **مرجع سابق**، ص 20 .

لقد كان الشاعر الجاهلي واعيا لهذه العناصر وكيفية تشكّلها على مستوى نصّه الشعري، ولعل القراءة الداخلية والخارجية بمختلف مستوياتها، هي التي تحدد النظرة إلى سردية البناء الشعري الجاهلي في محاولة للإقتراب من تقنية السرد في هذا الشعر، ومن هذا المنظور يمكن استكشاف كثير من الممارسات والظواهر التي يتضمنّها المنجز الشعري الجاهلي، وتأويلها من جديد، فقد أصبحت المعرفة الجمالية نتاج تأمُّل واستنباطٍ وما تتّسم به من آليات إجرائيّة ورؤية منهجيّة منضبطة تحاول تلمّس السّردي في الشّعري، ومن ثم تتكامل رؤية القصيدة من خلال تأطيرها للعلاقة بين التّشكيلات البنائيّة، فليس إثبات الوجود القيمي للإنسان، وتأسيس العالم الشعري سوى وسيلة، وهذه فكرة جوهرية تتأصل في بنية النص الشعري الجاهلي، وتتظاهر في كل أوجه المعرفة الشعرية والجماليّة .

إن البحث عن جمالية البنى الدلالية والسردية في الشعر الجاهلي، لا يمكن أن يُفهم فهما عميقا وحقيقيا إلا بتجاوز هذا التقسيم الثنائي (شعر/ نثر)، بصورة جذرية، والبحث عما يوحّد النص في بوتقة واحدة ينصهر فيها الشعري والقصصي في قالب فنيّ، على أن هناك حقيقة لابد من الإشارة إليها وهي أن إخضاع الدراسة للمعالجة والتحليل في الشعر تحديدا مختلفا تماما عن بناء هذا الجانب وفنيّته وجماليّته في (السرديات)، إذ أن وجود عناصر السرد فيها مقصور لذاته، أما في الشعر الجاهلي فنحن إزاء جنس أدبيّ مختلف نطمح أن نحقّق فيه وجودا لأساسيّات الفن القصصي من خلال السرد .

إن فهم القصيدة على أنها نوع أدبيٌّ كما تشير إليه الآداب الأوروبية (المستشرقون) ، لم يُستمدّ من المادة المقدمة بل أنه يعود إلى ناقد عربي له تصوّره الخاص لتشكّل القصيدة في كل معالجة لمثل هذا النمط من القصائد، إنّها العبارات المشهورة لابن قتيبة (ت 889 هـ) محدّدا هيكل القصيدة الجاهلية يقول: " ... وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد، إنما إبتدأ فيها بذكر الدّيار والدّمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الرّبع، وأستوقف الرّفيق، ليجعل من ذلك سببًا لذكر أهلها الظّاعنين عنها، إذا كان نازلة العمد في الحلول والظّعن، على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم من ماء إلى ماءٍ، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعّهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنّسيب، فشكا الوجد وألم الفراق وفرط الصّبابة والشّوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه ،وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التّشبيب قريب من النّفوس لائطٌ بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبّة الغزل وأُلْف النّساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقا منه وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنّه استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النّصب والسّهر وسُرَى اللّيل وحرّ الهجير، وإنضاء الرّاحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حقّ الرّجاء وذمامة التّأميل، وقرّر عنده ما ناله

من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزّه للسّماح، وفضّله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل "[1].

إن الذي يجب أن يفهم من إشارات ابن قتيبة هو إقراره بخصوبة القصيدة الجاهلية وتعدّد مواضيعها حسب تعدّد رؤى ومواقف الشّعراء، ولعلّه يعكس لنا رؤية الشاعر وطريقة معالجته للقضيّة المطروحة أمامه، كما يشكّل بناء القصيدة دعامة أساسيّة من دعائم العمل الشعري بفنيّته ودقّته، كما أنه يدلّ في بعض جوانبه على الحياة العقليّة والاجتماعيّة للعصر، وقد عرفت عندهم القصيدة الجاهلية ببناء محدّد التزم به الشعراء الجاهليّون، ونظموا فيه جل أشعارهم حتى أصبح سُنّة من الصعب الخروج عليها ،ومن غير المألوف مخالفتها.

تلتقي أغلب النظريّات النقديّة الحديثة على أن البنية أو الهيكل في العمل الشعري هو تطوّر ونموّ في الوحدة الفنيّة، وقد يتّخذ هذا المصطلح دلالات مختلفة من أجل إثبات وجود الوحدة الداخليّة في النص الشعري، توكيدا لتحديد سماته وخصائصه الفنيّة، ويتجلّى ذلك من خلال الترابط المنطقي بين أجزاء النص، ومن داخله يكون للغة الانفعاليّة أو الرمزيّة المتمثّلة بالأسلوب الشّعري دورها الفاعل في فهم البناء الفني داخل القصيدة "والواقع أن وعي القصيدة يتشكّل منذ البداية على هذا الأساس، لأنّه مطمئن إلى انتمائه للذات الجماعيّة مُتّجه إليه تشكيليا وواقعيا"[2] ، والتي تتوحّد في كل عمل فنيّ ذي وحدة ترابطيّة وانسيابيّة منطقيّة، تحقّق المتعة عند المتلقي عبر انتقاله من جزء فنيّ إلى آخر ضمن إطار وحدة الكل، وهذا ما نعاينه بجلاء في القصيدة العربية الجاهلية.

إن الماهية الإبستيمولوجيّة لبنية القصيدة الجاهلية ذات وظيفة محددة هي تشكيل المعنى الوجودي الماهوِي للعالم، وما لهذا الشّكل المنتظم الدقيق والمتمثّل في بنية القصيدة الجاهلية وهيكلها، ثم تشكيل ذلك جماليا وإظهاره وتعيينه، وفي ذلك مكْمن الإبداع الشّعري للتّشكيل الجمالي، لذلك سنحاول تأويل النوع الشعري بوصفه إطارا كليّا لوجود الشعر وتحقّقه كظاهرة جماليّة " إن الشّعر ينبثق من تشكله الجمالي، ويتوحّد فيه، ومعنى هذه الوحدة أنّه رؤية تدرك الملامح الجوهريّة لعالمها الذّاتي والموضوعي، وتفتح أمامه مُمكنات تأسيسه للماهيّات عن طريق اللغة، وهذه اللغة تحقق عينيٌّ كليٌّ لقصديّة الوعي وموضعةٌ لذاتيّته

[1] – أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: الشعر و الشعراء ، تحقق و تقديم : عمر الطباع، شركة دار الأرقم ابن أبي الأرقم ، الطبعة الأولى ، بيروت ، 1997 ، ص 30-31.

[2] – هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي– دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، سلسلة أطروحات الدكتوراه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007، ص21.

التي تبث المعنى من داخلها، ومن وعيها بذاتيّتها، غير أن هذه الموضعة ما دامت لغويّة، فإنّها ذات وظيفة تذاوُتِيَّةٍ تواصليّة بين الأنا والآخر، وبين ذاتيّتها، وهكذا يصبح متلّقي الشعر فاعلا له مثل مبدعه تماما"[1].

على هذا النّحو يمتلك الشعر بناءه الخاص، وليس السرد الموظّف فيه مكون أساسيّ من مكوّنات بنية القصيدة العربيّة، وجميع العناصر التي تندرج في هذا الإطار ذات غايات أو وظائف شعريّة في بناء القصيدة وتشكيلها الجمالي[2]، استنادا إلى ما تقدم أصبح النقد الأدبي المعاصر يعد كل نص شعري يشي ببعض عناصر السرد أو يوحي ببعضها يعدُّ شعرا سرديّا، وإذا نحاول في هذه الدراسة أن نميز بين حدود الشعر والسرد داخل القصيدة، فإن الهدف الأساسي إعادة تصنيف القصيدة العربية التقليدية عموما – والشعر القصصي عند الأعشى بصورة أخص في ضوء الأجناس الأدبية ..

لقد كان لنظريّة الأجناس الأدبيّة، وسقوط كثير من الحدود الفاصلة بينها، أثُرها البيِّن في ظهور نمط البناء الشعريّ السرديّ، بعد أن كان سائدا أن السرد مخصوص بالأعمال النثرية، وكذلك فإن السرد النثري دار حوله جدل كبير دفع الأقلام البحثية إلى البحث له عن أصول في الأدب العربي القديم، كما في أيّام العرب وحكايات ألف ليلة و ليلة ... دون أن يؤدّي ذلك حسم الخلاف ، ويكفي هنا الإشارة إلى أنّنا نميل إلى الرأي الذي يذهب إلى وجود ملامح للسرد النثري / الحكائي في الشّعر العربي، وإن كانت سماته قائمة على وسائل وأساليب تختلف بعض الإختلاف عن آليات السرد وفقا للنظريّة النقديّة المعاصرة من منظور السرديات .

لقد أصبحت دراسة الأجناس الأدبيّة في العصر الحديث ذات طابع وصفيٍّ، وهي لا تحدّد عدد الأجناس الممكنة، ولا توصي الكتّاب بقواعد معيّنة كما يمكن أن تخلط الأجناس الأدبية التقليدية لإنتاج جنس جديد، ويرجع التّغيير في النظرية الأدبية الحديثة إلى انزياح مفهوم الجنس الأدبي في ق 18، واتساع حجم الجمهور ومفهومه للجماليّة والتلقّي في القرن 19، الأمر الذي أدى إلى مزيد من الأجناس الأدبية الحديثة " مع التّركيز على إيجاد القاسم المشترك في كل جنس على حدة، وإظهار صفاته الأدبيّة المشتركة، وهدفه الأدبي "[3].

---

[1] – هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي– دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي ، **مرجع سابق**، ص19.

[2] - هشام مشبال: السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة، **مرجع سابق**.

[3] – رينيه وليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1990، ص 308.

ومن ثم تحوّل النقاد إلى الاهتمام بتحوّلات السرد إلى عوالم الشعر، فظهر توظيف التقنيات السردية في القصيدة التقليديّة، والوصول بها إلى نزعة أسلوبيّة تتّخذ فيها البنية الفنيّة للقصيدة، وتكتمل به أدواتها، بحيث تنصهر في تقنيات القصيدة، ولا تنعزل عن مكوناتها الأخرى، وهذا يشير إلى بناء نمط شعري جديد يحافظ على سمة الشعريّة التي يُشترط وجودها في القصيدة، مع الاستعانة بأساليب نثرية – يوفرها السرد–، وهكذا يكون السرد وكأنه الطريقة التي يختارها الشاعر ليقدّم بها الحدث إلى المتلقي في صورة قصصيّة، عبر استخدام آليات ومفاهيم وإجراءات علم السرد الذي ينظّم بشكل صحيح دراسة آليات السرد في الشعر عبر مظاهر(الزمن، الشخصية، الرؤية)، وتمظهرات السرد داخل النص الشعري القصصي، فالبحث ينطلق من مفهوم سرديّ بآلياته واستيعاب الشّعر نفسه لآليات نوع آخر واستيعابه في تشكلات نصية يطمح هذا البحث إلى استجلائها، غير أن هذا لا يمنع من اعتماد الشعر على ظواهر شعريّة في الأساس تحوّلت إلى آلية سرديّة كظاهرة التحوّل الأسلوبي أو الإنحراف السّياقي، وعليه يغدو حسب رالف كوهن (Ralph kohn) التصنيف " عملية أمبريقيّة لا عملية منطقيّة، إنها افتراضات تاريخيّة يضعها الكتاب و الجمهور و النقاد ، لخدمة أغراض اتصاليّة و جماليّة "[1].

وفي ضوء ذلك نقترب من الشعر الجاهلي لاستكشاف جماليّاته من خلال مقولة التضايف والتوافد بين الشعري والسردي، وهذه فكرة جوهريّة تتأصّل في بنية الوعي الشعري العربي، وتتمظهر في كل أوجه المعرفة الشعرية والجمالية، وكان جيرار جنيت قد انتقد نظرية التّقسيم الثلاثي التي وُلدت من الفهم الأوروبي المعاصر لنظريات : أرسطو وأفلاطون وهوراس يقول: " لا يهمّني النص حاليا إلاّ من حيث تعاليه النصي– أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفيّة أم جليّة مع غيره من حيث تعاليه النصي، هذا ما أطلق عليه التّعالي النصي، ليس النص هو موضوع الشعريّة بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التّي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات، وصيغ التّعبير ، والأجناس الأدبيّة "[2].

إن مركز تعريف جنيت للسرد ، يتمحور حول ما يوحي بمعادل السرد، ولما كانت الحكائية مقولة كليّة ثابتة تضم شبكة من المقولات الفرعيّة، كلما توفرت في أي عمل أمكننا وسمه بأنه ينتمي إلى جنس السرد، فكيف تحققت الحكائية في الشعر الجاهلي القديم الذي هو مقوّم أساس من مقومات الذات العربية، ومكوّن رئيس من مكونات هويّتها ، وذلك بإعادة قراءته " نوعيّا "، والكشف عن بعض معالم البناء

[1] – رالف كوهن: التاريخ و النوع ، ضمن كتاب: تزفيتان تودوروف :القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، **مرجع سابق**، ص 31.

[2] – جيرار جنيت : مدخل لجامع النص ، ترجمة : عبد الرحمان أيوب، منشورات توبقال ،الطبعة الثانية، المغرب، 1986، ص 90.

السردي في الشعر القصصي، من خلال بعض ما تطرحه النظريات السردية الحديثة لإعادة التعرف على السمة النوعيّة للشعر العربي القديم والجاهلي تحديدا، وهذه العملية البنائية الدقيقة تحتاج من الشعراء إلى امتلاك قدرة فنيّة عالية، تمكّنه من تحقيق ذلك التّجانس والتّكامل .

لقد تعدّدت النظرة للجنس الأدبي، وتنوعت الرؤى النقدية المصاحبة لعملية الإبداع، وكان بذلك فعل – التّجاوز المستمر لحدود الجنس الأدبي وتحطيم قيوده مجالا رحبا لحيويّة الإبداع، حتّى صار بمثابة اعتقاد أن الإبداع الجدير بالبقاء هو الإبداع المتفرّد، والذّي يكتسي تفرُّده مع ثنائيّة الخرق والإتّباع والكشف عن أسسها وأبعادها وجماليّاتها " فمن الضّروري أن تحمل هذه الآثار صفات تجريديّة، وسمات تفرد حتى لا تصبح نسخا عن بعضها، إلا إن هذه الآثار بعد انجازها تظلّ محتفظة بنسب وقرابة مع آثار أخرى أي تُكرِّس سمات موجودة في غيرها "[1] .

إلا أن مجرد تداخل السردي بالشعري يعدُّ دليلا كافيا على وعي الشعراء بأهمية التقنيات السردية، ودورها في التّخفيف من ذاتيّة الشعر والخروج به من حيّز الإستعارية إلى المقاربة الكنائية، ويمكن اعتبار الرومانسية من الإرهاصات التي مهّدت الطريق لتقبّل النظريات الحديثة، وكشفت عن تصوّر وجود الأفكار الكلاسيكيّة القائلة بنقاء الجنس الأدبي، والفصل الصّارم بين الأجناس الأدبية، فمنذ أن صرخ مارسيه سيباستيان (M.Sébastien) في وجه القيود التي وضعتها الكلاسيكية، والحدود بين الأجناس الأدبية تتحطّم، مبشّرا بميلاد المذهب الرومانسي، حيث لا قيود تحكم الإبداع، وتتجاوز التّقاليد الإبداعية والمعايير النقديّة دون مراعاة حدود الجنس الأدبي، لقد كانت الرومانسية " ثورة على القواعد الكلاسيكية مبشِّرة بالحداثة الأدبية والفكرية، وسعت إلى زحزحة الحدود الفاصلة بين أجناس الأدب وأنماطه، وإلى إبدال التباعد بينها تقاربا "[2].

إذ يتم من خلالها استثمار خصائص أدبية متعددة، عبر تخطّي حدود الأجناس الأدبية وتوليد أنواع جديدة، احتفظ بعضها في كثير من الأحيان بما يرثه من الجنس المنقول عنه مثل : الشعر القصصي أو القصة الشعريّة، والشعر المسرحي والمسرحية الشعرية، كنتاجات نوعيّة تعلن عن وراثة جنسيْن، وعليه فإن "

[1] – رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق– الدار البيضاء، الطبعة الثانية، المغرب، 1992 ، ص 27.

[2] – أحمد الجوة: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث– تداخل الأنواع الأدبية–، المجلد الأول، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ص58.

ما جاءت به الرومانسية هو هدم فكرة نقاء الأنواع الكلاسيكيّة، وهو ما يخفّف من سيطرة الثلاثية القديمة، ويفتح المجال لأنواع جديدة، مختلطة ومفتوحة على التّغيرات الجديدة "[1].

وبذلك تطورت النظرة للأجناس الأدبية انطلاقا من فكرة نقاء الجنس الأدبي وأهمية التصنيف في إقامة الحدود بين الأصناف والأنواع الأدبية، إلى فكرة (التداخل الأجناسي) وانتهاك الحدود الفاصلة والتّأسيس لتداخلها بدل نقائها، ممّا يستوجب مساءلة هذه النّصوص، والكشف عن الجماليات الفنية والأبعاد الدلالية لهذا التمازج، حيث تتحطم كل التقاليد الفنية الإجتماعية الموروثة، وتختلط الأدوار وتتداخل الأجناس، وهذا ما يؤكده رولان بارت (Barthes Roland) من" أنّ النص لا يمكن أن يكون متضمّنا في تسلسلية، ولا حتى في مجرد تقسيم للأجناس، بل إن قوته على العكس من ذلك – أو بدقة- تكمُن في تهديم التصنيفات القديمة" [2] .

سنحاول مُعاينة الإنزياحات الحاصلة في النصوص الشعريّة من خلال معمارها البنائي واستفادتها من إمكانات أنواع أخرى – السرد – بمقولاته المعرفيّة وخلفياته الإبستيمولوجيّة وآلياته الإجرائية، حيث يستوعب تقنيات السرد ويقبلها داخل نسيجه الشعري، مع الإحتفاظ باستراتيجيّات الخطاب الشعري وعناصره المهيمنة في البناء النصي، وذلك ما يولِّد " الصفة الديناميّة للأنواع "[3].

وكانت الحجّة هي تلك القصص التي تضمنها الشعر القديم، بما تحويه من حوارات غلب عليها أسلوب (قال/ قلت / قالت) وتسميات مكانية وزمانية واستخدام الضمائر، وأبرزها ضمير المتكلم ونماذج هذا القص كثيرة في شعرنا العربي القديم كما ورد الإشارة إلى بعضها في تجليات السرد في القصيدة الجاهلية، وعليه يمكن تجنيس العمل الأدبي بناء على قيمته المهيمنة من منظور شكلاني، والتّي قال بها رومان ياكبسون (Roman jakobson) كآلية تسمح بالتّصنيف ذلك أنّها كما يقول " من أكثر مفاهيم النظرية الشكلانيّة جوهريّة وصياغة وإنتاجا، ويمكننا تعريف المهيمنة باعتبارها " عنصرا بؤريًّا للأثر الأدبي، إنّها تحكم وتحدد وتغيّر العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية، إن المهيمنة تكسب الأثر نوعيّة "[4].

---

[1] – رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، **مرجع سابق**، ص 50 .

[2] – رولان بارت : من العمل إلى النص ضمن كتاب: دراسات في النص والتناصية، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماط الحضاري، الطبعة الأولى، حلب – سورية ، 1998 ، ص 15.

[3] – تزفيتان تودوروف : نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس- ، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت – لبنان، والشركة المقارنة للناشرين المتحدين ، الطبعة الأولى ، الرباط – المغرب، 1982، ص64 .

[4] – **المرجع نفسه** ، ص 81.

بناء على ما سبق ذكره فإن الشعر القصصي يمثّل ملتقى لغتين وصوتين إحداهما قصصية والأخرى شعرية، مما يدفع إلى القول أن الأنماط الأدبية تتلاقى وتتعايش داخل النوع المفرد، دون أن تفقد خصوصيّتها النوعية، وبذا فإن الصنف الشعري لا يبتعد بالتالي عن شعريّته، ولا يدخل دخولا تامّا في عالم السرد،و هذا التعايش والتداخل يدل على القوة الإحتوائية لا على الضعف بل إلى تألُّق متصاعد يزيد من حساسيّتها الأجناسيّة، وعليه فإن تميّز النص الشعري العربي بظاهرة تداخل الإجناس الأدبية جعلها كتابة تستعصي على التّصنيف ضمن جنس بعينه "إن المسألة التجنيسيّة أكبر من الوزن والقافية وعمود الشعر"[1] .

ولأن لكل جنس خطابي طريقته في تنظيم التّعدد في العلاقات بين الخطابات المنتمية إليه، وكذا اعتبار خطاب ما داخلا تحت جنس معيّن يجعلنا نضعه في علاقة مع كل الخطابات التي ينتمي إليها الجنس نفسه، وبهذا فهو يتبادل معها علاقة التضايف بين الأنواع الأدبية بمقولاتها الأجناسية و التي تتقاطع في الكثير من الخصائص، وقد تنفتح على بعضها وتتداخل فيما بينها، وبذلك يمكن الخلوص إلى أنه ليس هناك عمل شعري خالص الشعرية أو عمل قصصي خالص القصصية .

لقد استطاع الشاعر الجاهلي أن يطوّر تلك الملامح القصصيّة في شعره، ويجعل منها عناصر قصصية حقيقيّة، يقوم عليها شعره القصصي أو قصته الشعرية، وإن توسّع في هذا الشعر القصصي و تفنّن وفصّل في وقائع قصصه وجعل لها مقدمات ونهايات (خواتم)، ولم يهمل أن يضع لها عَقْدا يحلها طبقا لظروف الحادثة التي تقصّ خبرها، حتى أضحى شعره يتميّز بالأسلوب القصصي[2] .

استنادا إلى ما سبق ومن خلال الوقوف على تجليات استيعاب القصيدة الجاهلية للسرد القصصي، نصل إلى أن الشعر الجاهلي قد تبنى فعلا وإنجازا ودلالة تقنيات السرد القصصي، ولم تكن غنائيّة القصيدة الجاهلية حائلا دون تحقّق سمة الموضوعية في الشعر الجاهلي، وأن السرد في مدوّنة الشعر العربي " لم يكن مقصودا لذاته، بل امتثلت النصوص للأغراض الكبرى ومزايا النوع الشعري المستقرّة، وهيمنة الوظيفة الشعرية للغة داخل تلك النصوص حتى في البُقع و المناطق السردية "[3] .

---

[1] – جمال بوطيب : الجسد السردي –أحادية الدال وتعدّدية المرجع–، طريق وجدة –المغرب ، الطبعة الأولى، 2006، ص11.

[2] - غنام بن هزاع المريخي المطيري: القصة في شعرعمر بن أبي ربيعة، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة الملك سعود، 2004، متوفر على صفحة الويب:mohamedrabeea.net/library/pdf/581f7cc2-e71d-462d-a836-df2e0ffd85fb.pdf

[3] – عبد الفتاح كليطو: المقامات– السرد والأنساق الثقافية ، ترجمة: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1993، ص 134.

إن غنائية الشعر العربي لم تكن ميزة فنيّة وجماليّة له، بل هي علامة على الإنغلاق وضيق الأفق والتمسك الحرفي بتقاليد معيّنة موروثة، لم يستطع الشعر الخلاص منها، وقد استند هذا الحكم إلى إسقاط فكرة الذاتيّة التي تطبع الشعر الغنائي الغربي على الشعر العربي، بالنظر إلى سيادة صوت الأنا على القصيدة العربية، وعزّز هذا الحكم افتقار العرب إلى النّوعين الآخرين أو على الأقل افتقارهم إلى الملحمة، كالتّي لدى غيرهم من الأمم، وكان تعليل ذلك عند المستشرقين ضعف المخيّلة العربية ، وعجز عقلية العرب السّامية ...عن ما تقتضيه الملاحم الطويلة من تركيب و موضوعيّة [1]، وهذا عكس ما يذهب إليه بعض الباحثين حين يُآخذ على النزعة القصصية في الشعر العربي القديم " هيمنة صفتيْ الغنائية و الوصفيّة عليه "[2].

ومن هنا نظر بعض الباحثين للشعر القديم في آنيته وتعيينه، متجاوزين -أحيانا - عن قيمته الحيوية في التواصل داخل الثقافة العربية، وهنا نشدّد على قيمة التواصل التي تخوّلها الثقافة للشعر، وخاصة في المجتمع العربي القديم، حيث الثقافة العربية تثمّن الشعر ثمنًا خاصًّا لم تثمّنه فنّا آخر من فنونها، وهنا يتحوّل مفهوم (الواقع) من الواقع المادي العيني الخارجي، إلى واقع نصي محكوم بتقاليد الكتابة النوعيّة أو تقاليد الجنس الأدبي .

والواقع أن السّرود والمرويّات العربية مبثوثة ومتفرّقة في مصادر شتى، وتحملها أوعية متعدّدة الأشكال و الأنواع، وذلك لأن المادة السرديّة مادة واحدة من الناحية النصية [3]، وإذا كانت الأخبار هي المادة الأساسية والركيزة الأساس في أشعار العرب، فلطالما اعتبر الدارسون الأشياء والموجودات معادلا رمزيا للفن القصصي، وربّما اعتبرت الأخبار مما يُستحبُّ أن يُتناقل من أيام العرب*، وقد أشارت مصادر إلى أنها " مادة محبوبة تناولها الناس في الجاهلية والإسلام بلذّة وشوق، فكانت هي والشعر الجاهلي من أهمّ المجالس، وتبقى مادتها هي القصص الذي تناقله الناس عمّن شهدوها وحفظوها في صدورهم إلى أن كان التّدوين فدوّ ن " [5].

---

[1] – هلال الجهاد : جماليات الشعر العربي– دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، سلسلة أطروحات الدكتوراه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007، ص 134 .

[2] – محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم – الشعر الجاهلي نموذجا–، **مرجع سابق**، ص ص 379،405.

[3] – عبد الله محمد: السرد العربي القديم من الهامش إلى المركز، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد 98 ، ربيع 2007 ، ص 66

*– تستعمل مصطلح أيام العرب للدلالة على الحوادث التاريخية الحاسمة في الحياة العربية، لاسيما تلك التي سبقت الإسلام، وتلك التي حدثت في صدره .

[5] – علي جواد : المفصل في تاريخ قبل الإسلام ، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة، 1980، ص341 .

لتبقى هذه الأخبار في صميمها مظهرًا قصصيّا للحياة العربيّة القديمة، بل اعتبرت في كثير من الأحيان استمرارا طبيعيّا لقصصها، لذا فإن العرب قد اهتمّوا بتلك الأيام وضمّنوها شعرهم إنتاجا وتمثّلا، وبالقصص التي دعت إليه وأنتجته سردا واعتبارا، ولذلك قيل الشعر ديوان العرب فهو سجلّ أخلاقهم وخزانة معارفهم، ومستودع علومهم وحافظ آدابهم ومرجعهم، بل كانت للشعراء حُظوة ومكانة لا يضاهيهم، ولا يجاريهم غيرهم من أصحاب الصّنعة الأدبيّة، يقول الجاحظ في هذا : " و كانت العرب في جاهليّتها تحتال في تخليد (مآثرها) بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفّى، وكان ذلك هو ديوانها"[1].

إن الشاعر يعي العالم وعيا جماليّا، ويعبّر عن هذا الوعي جماليا ومن هنا كان الشعر " بنية لغوية معرفية جمالية "، وأي تجريد لهذه البنية من أي عنصر من عناصرها يعدُّ إخلالا بمفهوم الشعر، إن وحدة النص الشعري لا تقبل التّجزئة والتحليل إلى شكل ومعنى .

وهنا تكمن أهمية هذا العمل عندما يضعُ هذا الشعر موضع المساءلة والتّجريب، وفق المناهج والقراءات الجديدة ومحاولة مقاربته بإجراءات تحليليّة من منظور علم السرد أملا في أن يقدّم جديدا، بما يتيح من قابليّة البحث عن أنظمة النص وعلاماته وإظهار العناصر السردية (القصصية) المكوّنة له، في سياق يكسر وحدة المدار في كل جنس على حدة، وإذا فلا إشكال في التّزاوج بين الأنواع الأدبية والشّعر والسّرد (القص) منفتحان، وقد ينتج عن هذا الإختلاط نوع أدبي جديد، لكن النواة الصلبة للهويّة تظل تقاوم الإندماج والإندثار[2].

إن تداخل الخطابات وتعالقاتها يشي بعدم وجود جنس أدبيّ خالص نتيجة التّبادل التّأثيري الناتج عن التّزاوج التّجنيسي، أو انتهاك الحدود بين الأجناس الأدبية عندما تتجاوز بعضها البعض وتتداخل فيها بينها ، وما ينتج عن ذلك من قواعد جديدة وخصائص بنائيّة داخل النّوع الواحد، بما يجعله إبداعا مُغايِرا ذا شعريّة عالية ، ومدار التّعالقات في إطار هذا العمل الشعر والقصة (السرد)، بحيث يتولّد عنهما جنس ثالث جديد هو الشعر القصصي، ذلك أن الأجناس الأدبيّة ظاهرة تخضع لقانون التّطور والارتقاء ،إذ يحصل نوع من التّلقيح الأجناسي من أجل المدّ الجمالي والثقافي بين الأجناس، للخروج بالجنس الأدبي من النّمطية والتّراتبية، وهذا ما يسعى إليه دعاة الكتابة ضد التّجنيس المرتبط أساسا بتصنيفات شكليّة أو

[1] – عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت،2010، ص 72 .

[2] – عز الدين المناصرة : علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، 2006 ، ص 73.

جدليّة البنية والمنظور، وهذا التّصنيف قد أضعف هويّة الجنس، وجعل الشّكل هو المرجعيّة للنوع الأدبي، مما ولد ثنائية الداخل والخارج " [1].

✓ فهل دمّر السرد شعريّة القصيدة العربية القديمة أم حافظ عليها و زاد من جماليتها ؟.

رغم المنجز العام الذي قدمه الشعر الجاهلي من قابليّة للتّطور من داخل فضائها السردي والحكائي بنية وتقنيات ومنظورا سرديّا، يقول سعيد يقطين : " إن العرب عرفوا ديوانا آخر غير الشعر، هو السّرد " [2]، وهذا ما منحه القدرة على الإستمراريّة والتّجدد من داخل تشكيلاته البنائيّة والمضمونيّة، عبر إمكانية تطوير وتجاوز هذا المنجز، وإعادة قراءته عبر تعدّد أشكال تمثّله سرديّا وجماليّا، في إطار هذه العلاقة التي يتبادل فيها الشّعري والسّردي (الحكائي) إثراء هذه التّجربة وأشكال مقاربتها، وهو على هذا يُشكّل رافعة أساسيّة لكل منهما، حيث فتح السرد أمام تلك القصائد آفاقا جديدة سمحت لها بتطوير نفسها شعريّا، وطرح سرديّات عالية المستوى، لها خصوصيّتها في التّجربة الشعريّة من دون أن يفقد القصيدة التقليديّة شيء من شعريّتها أو حساسيّتها العاليتين، ولنا في تجربة الأعشى مثالٌ على ذلك، إذ نقرأ في تجربته الشعريّة نصّا سرديّا بحساسيّة عالية بعيدة كل البعد عن الابتذال والتكلّف، بل لطالما كان السرد هو العنصر الجمالي الذي لا تغيِّبه قصائده في ديوانه .

إلاّ أن هناك من رفض أن يعدّ هذا القص معادلا للسّرد للشعري أو الشعر القصصي بدلالته المعاصرة، لأنّه ينفى بصورة تامة وجود قصصيٌّ لدى العرب القدماء، وإنّما هو قص في الشعر، لم يكن مقصودا لذاته بل جزء من غرض أكبر وإن كنا نتفق مع هذا الرأي في كثير من الأطر المرجعية التي طبعت قصائد الأعشى .

إن الذي يهمّنا في هذا المقام هو كون الشعر أحد الأوعية الحاملة للقصص العربي ، وأحد مصادره بما تضمّنته نصوصه من أخبار وإشارات جليّة أو ضمنيّة، ووقائع عاشها الناس أفرادا وجماعات ، وهذا رغم سيادة الإعتقاد بغنائية الشعر العربي [3] والسّكوت عن الشعر القصصي فيه .

على أن لا ننسى في دراستنا عن الشعر الجاهلي بصفة عامة، و الشعر القصصي عند الأعشى بصورة خاصة أنّه كان مرتبطا بعقليّة الجاهليّين، وهي عقليّة لها ميزاتها دون أن نُغفل التّجربة الوجدانيّة للإنسان العربي القديم وأثرها في القصائد، والتي يتفاعل داخلها الشّكل والغرض والوحدة الجزئيّة، حتى باتت

---

[1] – عز الدين المناصرة : علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، **مرجع سابق**، ص 97.

[2] – سعيد يقطين : الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998، ص 133.

[3] – حاتم الصكر: السرد في الشعر العربي القديم، إستراتيجيات الرؤية.. وآليات القصص (مقدمة نظرية..وتطبيق نصي)، **مرجع سابق**، ص 31-45.

بناءً دراميّا انصهر فيه تصوّر الإنسان الجاهلي للوجود وللحياة، فجاء الشعر لتحقيق هذه الحاجة، تتفاعل داخله كل العناصر الغنائيّة والموضوعية، ليشكّل بذلك وحدة نموذجيّة جذرية، تقودنا إلى فهم هذا العالم النّفسي والفكري والثّقافي الذي كان يحياه الشاعر العربي القديم، ويفتح أمامنا مغاليقه وعوالمه .

فالقصة أو القص ابتداءً يقوم على بنية لغوية زمنية تاريخية، تتشخّص في فضاء تاريخيّ يمتد من الماضي وحتى اللّحظة الرّاهنة، تضيئه أحداث تسردها شخصيات إنسانيّة فنية في سبيل التقاط كل ما هو إنساني وأصيل وصادق، وبذلك هو يحاول التقاط ما هو جوهري وجدلي في محاولة لتفسير العلاقة المركّبة بين الإنسان من جهة، وبين المنظومة الثقافيّة من جهة أخرى عبر اشتراكهما (القص و الشعر) بالعناصر الرئيسية (الإنسان والزمان والمكان)، وأكثر من ذلك اشتراكهما في القصة أو الطابع القصصي .

وكلاهما يحاول بناء نصّ قيمي، وكلاهما يحوي رؤيا خاصة، وموقفا من الذات والعالم، وبهذا لبس الشعر لبُوس القص في ظل علاقتهما بالجنس الأدبي، الذي تذعن له صوغُ أبنيتهما، إذ تشكّل اللغة بموجب هذه العلاقة أفقا جماليّا جديدا، يقول الناقد الروسي يوري لوتمان "يستحيل على المرء أن لا يلحظ هذه المفارقة العجيبة: إن اعتبار الشّعر والنثر بنائين مستقلّين معزولين عن بعضهما، قابلين للوصف دون تعالق، سيؤوّل بالنظر فيهما بطريقة غير منتظرة إلى استحالة تحديد هذه الظواهر، في حين يصطدم الباحث بوفرة الأشكال الوسيطة، سيكون مدفوعا إلى التّسليم باستحالة رسم حد بين الأبيات و النثر"[1].

هذا التّماهي بين القص والشعر أحدث رجّات مفاهيميّة، أقلها التعثّر النقدي في الوسم والتّحديد ، وعلى هذا النّحو تتحدّد جمالية اللغة وأسلوبيّتها بوظائفها التصويرية في سياق جنس أدبي محدد، وكأن هذه التّقاليد الكتابيّة التي يمارسها النّوع هي مكوناته الفنية الثّابتة التي تفرض نفسها مهما كانت أصالتها في الخلق الفني، وهكذا تتعدّد طاقات اللغة الشعرية وتتنوّع أساليبها الجماليّة وفق تنوع الأجناس وتعالقها، وقد نقلت تلك العناصر المتلاقحة النص الشعري من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية، وبالتالي من الذاتية إلى الموضوعية، ليخلق بذلك نصا إبداعيا نواته وحدة التجربة الإنسانية، وكأن النص القصصي يكاد أن يكون منظومة من الأحداث والتمثُّلات لواقع قائم، متّجه نحو الماضي، في حين يكاد الشّعر يكون منظومة من الأحداث والتمثّلات لواقع ممكن متّجه نحو المستقبل، ولعل هذا ما يجعل المسافة بين الواقع والقائم والممكن تماثل المسافة التي يختزلها سؤال الكتابة بين الحقيقة و الإحتمال، وكأن الشعر القصصي

[1]- Lotman, Youri Mikhailovich : la structure du texte artistique [par] Iouri Lotman. Traduit du russe par Anne Fournier [et al.] sous la direction d'Henri Meschonnic. Préf . d'Henri Meschonnic, NRF éditios Gallimard, 1975, p158.

بتكامل مستويات البناء والتّجنيس لا تكمن في طبيعة الأحداث التي يعرض لها، بل في الطّريقة التي تقدّم بها، ولذلك " أصبحت التقنيات السردية من أهم مكونات البنية النصية، حقّقت بنية متنامية عميقة، فتحت أفقا من الدرامية في الخطاب الشعري، وكسرت قدسيّة البنية الواحدة انطلاقا إلى التحقّق الإنساني والجمالي في آن "[1].

لقد كان للعرب إرثهم القصصي كالسّير والتخيّلات القصصية والشّعبية والقصص الشعري، فلا أحد يستطيع أن ينكر هذا الضرب من الفن القديم، بل إن القصيدة العربية بسبب طبيعة انشغالاتها المحكومة بوعي الشّاعر وهواجسه الفكرية والإجتماعية، ظلت وفيَّة للإتجاه القصصي في الغالب، لكنّها لم تستطع أن تكسر حواف بنيته الكلاسيكية إلا في حدود ضيّقة، وهي بذلك تروم البحث عن سؤال الهويّة والبحث عن البديل السردي الذي يخلّصها من حيرتها وقلقها الإبداعي، وينقلها من مرحلة التأثر إلى مرحلة التّجديد والإبداع، حيث تغدو تلك التقنيات عناصر مهمة في تشكيل النص الشعري، وهذه الأخيرة " تسمح بانفتاح النص الشعري على آفاق مغايرة وارتياد فضاء نصي جديد، ومخالفة لمراحل التشكيل السابقة" [2].

إلا أن جدلا كبيرا دار حول دراسات السرد و تقنياته جعلت مفاهيمه ومصطلحاته حقولا خصبة الدّلالات، وصلت في كثير من الأحيان حد الغموض والتّناقض، ولعل هذا عائد إلى تعدد الاتجاهات النقدية الذي نظَّرت إلى السرد كما نجد عند السيميائيين والشكلانيّن الذين يريدون الإمساك بالعنصر الثّابت في أي عمل حكائي، ومن أمثالهم : بروب، غريماس، بريمون، أو عند اللسانيين الذين يهتمّون بالمظاهر اللغوية للخطاب أمثال : رولان بارت و جيرار جنيت، وتزفيتان تودوروف .

ويقوم البناء السردي الشعري في هذا السّياق بالاستعانة بالعناصر الحكائية/ القصصية الذاتيّة دون إغفال الخصوصيّة الشعرية ومتطلّباتها، وتكون القيمة المهيمنة هي السبيل الأوحد للكشف عن العناصر السرديّة في القصيدة (الشعر)، بل إن تغير الخصائص هو الذي يحكم هويّة العمل الأدبي، ويحدّد انتماءه " فالتطور الأدبي يحدث تغيّرات في هرميّة الأجناس الأدبية، وفي العلاقات القائمة بين الأدب وباقي الدوائر الثقافية المجاورة ... هكذا فالخاصية المهيمنة للأدب الخيالي أو لجنس أدبي معرّض للتغيّرات، وما يظل قارّا هو بالذات الإحساس بالإختلاف إزاء ما ليس أدبا "[3].

---

[1] – عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية و شعرية النوع الهجين – جدل الشعري و السردي ، **مرجع سابق**، ص 29.

[2] – محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري ، **مرجع سابق**، ص23.

[3] – فكتور إيرليخ: الشكلانية الروسيّة ، ترجمة: محمد الولي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى، المغرب ، 2000، ص 52-53.

ففي مرحلة ما أنقذت الأسلوبيّة تصنيف الأجناس والأنواع، لكنّها عندما أوغلت في الشكلانيّة ألغت المنظور ، لهذا كان لا بد من التّعديل حسب صيغة لوكاتش وهيغل، كذلك الأمر مع اللّسانيات التي انطلقت من دي سوسير، ومع السيميائيات بعد بارت وغريماس، فنحن نلاحظ دائما أن التّطرف يلعب دورين: دور إيجابي عندما يقترب العلم النقدي من التوضيح والتّدقيق والصفاء، ودور سلبيٌّ عندما يمارس الإلغاء والمحو و التعصّب لعناصر درجات السّيطرة في النص دون العناصر الأخرى [1].

المطلب الثاني:الخطاب الشعري الحكائي بين التصنيف الأجناسي والتحليل الموضوعاتي

لقد كان النص الشّعري الجاهلي مَربط الفرس في الدراسات النقديّة، بما تميّز به من طرق تشكيل وأساليب تعبير، وتصوير وطاقات رؤية ورؤيا، ومقومات بنائيّة لا تلبث تستقرّ على حال، وذلك ما يظهر في تداخل بنية السرد في النص الشعري، وبروز الفعل الدرامي والتصوير المشهدي الوصفي بما تتطلّبه الخصوصيّة الأجناسيّة للقصيدة، ومن أبرز هذه العناصر السردية الشخصيات والحدث المتنامي الذي يتطور ويقود إلى تحول ونهاية، لكنه لا يقدّم قصّة، و إنّما يقدّم حالة أو رؤيا أو موقفا .

وحسب بعض الإتجاهات النقدية فإنّه لا يشترط تبنّي النص قصة أو حكاية مستوفية شروط الفن القصصي وعناصره حتى يعدّ نصا سرديّا، إذ يكفي حضور بعض تلك العناصر من خلال التّلاعب بالضّمائر والوصف والمشهديّة والحدث والزمن، فالشخصيات على سبيل المثال تضع لها الدراسات السردية النقدية نظاما معقدا لا يصلح للتطبيق في الشّعر القصصي والحبكة ليست جزء من بنية القصيدة، إلاّ أن هناك سرد قصصيّ فيه إضافة إلى بعض الإختلاف في موقع السارد وحركيّة الزمن، التي يكون عادة تأثيرها أكبر في القصيدة منه في السرد، فقد أشار "أبي العباس أحمد ثعلب " (ت291هـ) إلى بعض الإشارات النقدية، حيث جعل اقتصاص الأخبار من فنون الشعر [2]، مشيرا إلى حضور الجانب القصصي ورواية الأحداث وإدارة الحوار على ألسنة الشخصيّات المتفاعلة في عالم النص الشعري، وكأنّه بذلك كان يتعامل مع مصطلحات تتّصل بالتّداخل بين الشعر و الأشكال السرديّة "[3].

---

[1] – عز الدين المناصرة : الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، الرؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن ، عمان، 2010 ، ص 63.

[2] – أبو العباس أحمد بن يحي ثعلب : قواعد الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق :رمضان عبد التواب ،مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، القاهرة ، 1995، ص 36.

[3] – سامي سليمان أحمد: الإقتصاص وتداخل الأنواع الأدبية بين النقد العربي الوسيط والنقد الإحيائي –تداخل الأنواع الأدبية– ، مؤتمر النقد الدولي 12 الثاني عشر 2008 ، المجلد الأول ، ص 419 .

إذ نجد النص الشعري تسلّل إلى مكوّناته البنائيّة المختلفة عناصر قصصيّة، وأساليب سرديّة بما يدخل النص الشّعري صوب ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية، وينقله من الشعر الذّاتي الغنائي إلى الشعر التّمثيلي الموضوعي، بما لا يفقد النص انتماءه للشّعر، فبمجرّد تداخل السردي بالشّعري يعدّ دليلا كافيا على وعي الشاعر العربي بأهمية التقنيات السردية، ودورها في التّخفيف من ذاتيّة الشعر والخروج به من حيّز الإستعاريّة إلى المقاربة الكنائيّة، فالنص لا يأتي من فراغ كما يؤكد ذلك هانز روبرت ياوس(Hans Robert jauss) بل هو سيرورةُ تلقٍّ وإنتاجٍ جماليتيّن، تتم من خلال تفعيل النصوص الأدبيّة من لدنْ القارئ الذي يقرأ، والناقد الذي يتأمّل، والكاتب نفسه مدفوعا إلى أن يُنتج بدوره [1].

لقد اغتنى الشعر العربي القديم بالعناصر القصصيّة، حيث لا تكاد تخلو معلقة من قصّة، ولعل جانبا من هذا الحكم مبنيّ على الجانب القصصي أو السردي في الشعر العربي القديم، فقد كان القص في الشعر جزء من غرض أكبر من مجموعة أغراض تحملها القصيدة، كالقصص التي ترد ضمن لوحات متعددة تتضمنها القصيدة ، أو كمغامرات الشعراء سواء كانت حقيقيّة أو خياليّة " متخيّلة "، وبذلك فإن ما عرفه شعرنا القديم من سمات سردية و عناصر قص، يمكن أن يُبرز منزعا أسلوبيا يختلف عن الشعر الغنائي العربي السّائد... ونماذج هذا القص كثيرة في شعرنا العربي القديم، وقد تحدث شربل داغر عن التّقسيمات الممكنة للقصيدة السردية وفقا لضمائر السرد الممكنة فيها، وخلاصتها ما يأتي :

- قصيدة المتكلّم : و تبرز فيها هويّة المتكلّم بضمير الأنا .
- قصيدة المخاطب: و يظهر فيها المرويّ له مشاركا ،أو ممثّلا في تعيين المعنى .
- قصيدة المونولوج : و فيها يطغى ضمير المتكلّم المفرد فقط[2].

وهذه العملية البنائيّة الدقيقة تحتاج إلى شاعر يملك قدرة فنيّة عالية، يمكنه من تحقيق ذلك التّجانس، ولذلك فإن فكرة جمالية السرد من شروط شعريّة الشعر القصصي الذي ينبني على" حُسن الوصف و إجادة السّبك، وبراعة التّعبير، ودقة النّسج، وجمال السرد "[3] ، وعليه فإن الالتفات النقدي إلى ظاهرة الشعر القصصي كملمح بارز لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري لم تلقَ من العناية ما يستحقّ، لذا سنحاول على مدار الدراسة أن نسبح في فلك الشعر القصصي، مع إلمامنا بذلك من خلال

[1]– Hans Robert Jauss: Pour une esthétique de la réception, Gallimard , paris 1978, p. 48.

[2] – داغر شربل: الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي) ، دار توبقال، الدار البيضاء، 1989 ، ص 67 و مابعدها .

[3] – قسطاكي بك الحمصي الحلبي: منهل الوراد في علم الإنتقاد، تحريروتقديم: أحمد إبراهيم الهواري، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 1999، ص 163.

فاعليّة السرد ووظيفة عناصره في بلورة محتوى النص الشعري، وإظهار العناصر السرديّة المكونة له، على ما في مصطلح السرد من حساسيّة لتقبّله لدى المتلقي للنص الشعري عامة، ناهيك عن النص الجاهلي بجماليّاته الفنية وأبعاده الدلالية، وذلك بإعادة قراءته " نوعيّا "، وفي هذا نحاول نقض انفراد مقولة " الغنائيّة " بالقصيدة العربية من خلال تحقيق مقولة أخرى هي " مقولة السرد"، وعلى هذا فإن كلا من الشعر والسرد يمثل معادلا موضوعيّا للآخر على مستوى المضمون، وإن اختلفا على مستوى الخطاب وفقا لمقتضيات الحكي لا غير، فهو وإن كان أسبق في الإنتاج يغدو تاليا في الإستخدام، وفي هذه الحالة يصير السرد خادما للشعر الذي" يستخدمه ويخضعه لفهم جديد، فيذبل المعنى الشعري، ويحل الراوي محل الشاعر، ويوظّف الشعر توظيفا جديدا "[1].

إن قيمة العمل الأدبي حسب هانز روبرت ياوس ومرتبته " لا تُستنبط من الظروف التاريخية التي أنتجته، ولا من موقعه ضمن تطور الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه فقط، بل من معايير أدقّ من ذلك هي وقع هذا العمل وتلقّيه وتأثيره، وقيمته التي تعترف له بها الأجيال القادمة "[2].

وهذا يشير إلى أن فعل التّجاوز المستمر لحدود الجنس الأدبي وتحطيم قيوده مجالا رحبا للإبداع المتفرّد، الذي يكتسب مشروعية تفرده بتفاعله الإيجابي مع ثنائية الخرق و الإتّباع، والكشف عن أسُسها وأبعادها وجماليّاتها، بما أحدثه هذا التّلاقح بين السردي والشعري من تحوّل في طبيعة النص الشعري، وشروط إنتاجه وتلقيه، فالنص بحسب تعبير رولان بارت(Barthes Roland) لا يمكن أن يكون متضمّنا في تسلسليّة، ولا حتى في مجرد تقسيم للأجناس، بل إن قوتّه على العكس من ذلك (أو بدقة) تكمن في تهديم التّصنيفات القديمة"[3].

إن دراسة الشعر العربي قديمه وحديثه، تؤكد حقيقة أن القصيدة الغنائية على مستوى الصيغة جنس غير نقيّ، ، وحسبنا ما أشرنا له في مبحث " البناء السردي في القصيدة الجاهلية " بما تطرحه النظريات السردية الحديثة لإعادة التعرف على **السمة النوعية للشعر العربي القديم** الجاهلي تحديدا عبر مُباشرة بنيتها في ذاتها، لأنّه لا يمكن أن نصف التّطور الأدبي لجنس، أو نوع أدبي معين كالشعر القصصي إلا في مستوى البُنى .

[1] - محمد القاضي : الخبر في الأدب العربي – دراسة في السردية العربية ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ص 546 .

[2]– Hans Robert Jauss, **op.cit** ,p.48.

[3] – رولان بارت : من العمل إلى النص، **مرجع سابق**، ص 15.

والمسألة التي لا بد من الإشارة إليها، والتّي أكدها د/ محمود الجادر هي أن إعراض الباحثين عن دراسة أساليب القص في الشعر العربي، هو محاولتهم تطبيق النظريات الغربيّة والنّظر إليها بمنظار الشعر اليوناني "[1]، إلاّ أن لكل عصر عينّاته الخاصة التي يستخدمها الشاعر لبناء الصّور الشعرية ضمن ظروف وشروط تاريخية و حضارية، ممّا يؤدي دورا حاسما في إعطائها الشكل المناسب، إذ لا يمكن معاينة الشعر- الشعر الجاهلي – خارج ذاكرة المجتمع والحاضنة الثقافية والبيئية التي أنتجته، وذلك ما يقلل من الإنتصار لفكرة نقاء الجنس الأدبي، ويفتح آفاق تداخل الأجناس الأدبية حيث : " يسعى كتاب نوع ما إلى الاستفادة من العناصر الجماليّة البنائيّة التي تكوّن نوعا أدبيا، أو أنواعا أدبية أخرى، وذلك نتيجة إدراكهم أن المواقف الوجوديّة التي يودّون تجسيدها جماليا في كتاباتهم، أو ممارساتهم الأدبيّة تضيق عنها إمكانات الأنواع التي يبدعون في إطارها، ومن ثم يتوجّهون إلى الإستعانة بتقنيات نوع أدبي آخر لإثراء بنية النوع الأول المستعار لهُ [2].

وخلاصة الأمر أن حضور السرد بتنويعاته الحكائية في القصيدة الجاهلية كان أمرا طبيعيّا، بل إن الشعراء هم محور تلك السرود بقصصهم وأخبارهم، لذا قام – في الكثير من الأحيان – بدور فاعل في الأحداث، هذا الدور المنوط والذّي يتولّد منه السرد أو أنه ذو وظيفة رئيسيّة من وظائفه كأن يكون فعلا أو رد فعل، أو أنه مِفْصَلٌ سرديّ في أخبار التّحول يقوم بعكس اتّجاه الأحداث و تحركيها في اتّجاه آخر، وفي مواضع أخرى يقوم السرد بدور الحافز الحكائي الذي يقوم بفتح الأحداث وغلقها .

لقد كان للعرب شعر قصصيّ ينبع من النّبعة التي ينبع منها الشعر الغنائي، فقد كان دافعه عند العرب الدّين والحرب، ولكليْهما عند العرب المكانة التي هي لهما عند غيرهم إن تم تفُقْهُما، بل أن الكثير من الباحثين والدارسين " يعترف بأن الأمة العربيّة القديمة كان لها شعر، وكان بعض هذا الشعر قصصيّا، وكان بحر الرّجز أيسر بحور الشعر نظما، وأسهلها على الشّعراء قافية "[3].

وإذا كنا قد بيّنا عوامل الشعر القصصي أنها كانت متوافرة عند العرب في شعرهم، فلماذا لا نؤمن بوجوده، وإن اختلفت الآراء- فالمعقول أن العرب وصفوا حروبهم وصوّروا انتصاراتهم وتمثّلوا بأبطالهم، بل إن العنصر البطوليّ كان له دور فاعل في الشعر القصصي، وترسّموا أعمالهم بالشعر القصصي والتّمثيلي

[1] – محمود الجادر : البناء القصصي في القصيدة الجاهلية، مجلة الأقلام، مج (16)، العدد (3-5)، 1981.

[2] – سامي سليمان أحمد: الإقتصاص وتداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلة الأول، ص 412 - 413 .

[3] – عبد العظيم علي قناوي: الوصف في الشعر العربي، الجزء الأول: الوصف في العصر الجاهلي، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر، ص27.

والغنائيّ، وهذا يسهم في إخراج نصوص ما قبل الإسلام من حيّز الذاتيّة والغنائيّة إلى حيز الموضوعيّة، وبذلك يتحرّر النص من الإنغلاق على الذات إلى "كوننة التّجربة " [1].

إن حضور السرد داخل مؤسّسة الشعر حضور قائم على الإحتمال، إذ يتحرر من أسْر الإنغلاق إلى عوالم ما وراء النص، وبهذا تصبح العلاقة بين الشعر والسرد قائمة على التّجاذب والتّفاعل والتّعالق، وهذا التّفاعل يأخذ شكله الخاص ويكتسب شرعيّته من خلال العصر الذي أنتجه .

ممّا يجعل هذه السمة خاصة بأسلوب القص الشعري أو الشّعر القصصي، بما يوفّره من ظهور واستثمار لمعطيات البُقع السرديّة في النص الجاهلي، وصيغة السرد في العصر الجاهلي تسمح لنا بالقول بوجود الملحمي في القصيدة العربية في ذلك الوقت مستدلين بوجود صيغة السرد أو بعض عناصر الملحمة، متجاهلين الخصائص الشكلية والجنسيّة الأخرى في الشعر الملحمي، وإن كان القول بوجود الملحمي أو الدرامي في الشعر العربي القديم قولا لا يخلو من المبالغة " فقد بقيت محاولة الأعشى في الشعر القصصي، أو اختراع الأسلوب الملحمي عملا فذًّا، لم ينسج أحد على منواله "[2] .

إن هذه الخصوصيّات التي تميّز بها النص الشعري الجاهلي لا تقف حائلا أمام القول بوجود السرد فيه، إذ يتمظهر السّرد في الشعر دون أن يفقد كل منهما حضوره الشّاخص، والتّداخل بينهما يأخذ خاصيّة المفهوم الحيوي المفتوح، لا يقوم على إقصاء أحدهما للآخر والشعر حين يستثمر آليات السرد لا يغدو نثرا، ويتخلّى عن خصائصه الشعرية ولا يعلّق اشتغاله داخل النص، و إنّما يكتسب بعدا جديدا، لا يخرجه من إطار جنسه وأعرافه، فيُنشىء الشّاعر سرده " متوسّلا بالرؤيا و يتحوّل من مترجم للسرد مستضيف له مكيّف إيّاه بحسب مقتضيات الكون الشعري"[3]، حيث تتداخل الخطابات، كما تتداخل الأجناس " إذ إنّه يتم إنتاج الخطاب الأدبي وتطوره طبقا للأبنية التي يمكن تجاوزها، لا لشيء إلاّ لأنّه وجدها في مجال لغته وأسلوبه حتّى اليوم "[4].

وبذلك فإن السرد يحاول أن يتدخل بطريقة مشروعة في تركيبة الشعر ،من خلال القصة التي تشيع –. بمدلولها العام – في الشعر الجاهلي، ومع ما يفترض من طابع العفويّة والقلق في الحياة العربيّة قبل الإسلام، قد حَدَّا من وجود قصص عربي مُكتمل ذي بناء فنّي مركّب ومطوّل، فإن بعض النماذج في

[1] – أبوديب كمال: الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 380.

[2] –كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، **مرجع سابق**، ص62.

[3] – ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص42.

[4] – تزفيتان تودوروف :القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، **مرجع سابق**، ص44.

معلقاتهم قد تصل أحيانا إلى مستويات فنّية عالية تقرُب شيئا من الكمال، أو ما ينشد الكمال ،والنماذج القصصية في المعلقات تصب في حقلين مهمّين في الحياة العربية : القصص الحماسية الفخرية، والتي دفع البعض إلى معارضة الغنائية بالفروسية التي وجدوها في بعض المطوّلات لخلصوا إلى القول بوجود " الحبك " في الشعر الجاهلي[1]، ثم المغامرات الغرامية كقصة الأعشى في معلّقته مع معشوقته (هريرة) :

علّقتها عرضاً، وعلقتْ رجلاً غَيرِي، وَعُلّقَ أُخرَى غيرَها الرّجلُ
وَعُلّقَتْهُ فَتَاةٌ مَا يُحَاوِلُهَا، مِنْ أهلِها مَيّتٌ يَهذي بها وَهلُ
وَعُلّقَتْني أُخَيْرَى مَا تُلائِمُني، فاجتَمَعَ الحُبّ حُبّاً كُلّهُ تَبِلُ
فَكُلّنَا مُغْرَمٌ يَهْذِي بصَاحِبِهِ، نَاءٍ وَدَانٍ، وَ مَحْبُولٌ وَ مُحْتَبِلُ[2]

لقد استكملت هذه الصورة القصصيّة مشهديّتها الجمالية من خلال تجسّد مُثُول هذه المرأة في ذاكرة السارد ،فهي تشكّل بنية رمزية داخل النص الشعري لها أثرها الجمالي الذي يتشرَّب بإحساس مُنشئه، وطبيعة الموقف الموظّف لأجله مؤديا إلى تنشيط الفاعليّة الشعرية وتحميلها دلالات إضافية لا تنضب.

على أن هناك حقلا ثالثا من القصص هو "**قصص الحيوان ذات الأبعاد الرمزية**" ، وبهذا يغدو الطرح القصصي في القصيدة الجاهلية منتهيا إلى نمط من التوظيف الموضوعي الصّرف... بتعبير آخر لا يكاد الشاعر الجاهلي يقترب من الأداء القصصي لذاته، وإنّما يعمد إليه حين يرى أنه يمتلك القدرة على رفْد محور الغرض الأساس بزخمه التّأثيري[3].

وبالرغم من عدم القصد إلى الأسلوب القصصي كغرض أساس في القصيدة العربية، إلا أن الملامح القصصية باتت واضحة في الشعر العربي من حيث التّناسق والأداء والحوار في أغلب القصائد التي وصلتنا " وقد ظلّت هذه الأشكال تأخذ مجالها في كل غرض بما يوافق الأفكار التي رسمها الشاعر أو الأجواء التّي أراد أن يحيط بها غرضه، أو الدّلالات التي كانت تترامى في ظلّ المعاني و الألفاظ "[4].

ولئن كان منطق الإبداع والتّجديد يسوّغ الإنفتاح الجريء، على أشكال وصيغ مبتكرة . فإن التّماس بين القصة (السرد) والشعر، يعيد طرح قضية التّجنيس باعتباره نوعا مفتوحا، وبخاصة حين يتفاعل فيه

[1] - عبد الله بن أحمد الفيفي: الحساسيَّة السرديَّة في تجربة الأعشى الشِّعريَّة، **مرجع سابق**.
[2] – الديوان: ص18.
[3] – ميثم مهدي صالح: البناء القصصي في القصيدة العربية دراسة تحليلية في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي، مرجع سابق، ص 290.
[4] – حمودي القيسي: لمحات من الشعر القصصي ، **مرجع سابق**، ص 5 .

السرد بتنويعاته ووظائفه البنائية والجمالية (الفنيّة) مع الشعر، فتَتَنافذُ القصة مع الشعر في كثير من المرّات في المنجز النصي نفسه (الشعر الجاهلي) .

✓ فهل ينطوي غياب حدود فاصلة بين السرد والشعر في هذا النوع المنفتح على خطر مسح الهوية الأجناسية له ؟

كثيرا ما يصطدم الباحث وهو يُبحر في تِيهِ جدليّة الحضور والغياب في نص سرمديّ سمته الأساسية التعالق، ووفرة الأشكال الوسيطة بين القص وعلاقته بالشعر، فكلاهما يوفّر بناء نظام قيميٍّ، وكل منهما يحوي رؤية مخصوصة وموقفا من الذات والعالم، هذا التّماهي الذي جعل الشعر القصصي في القصيدة العربية بنية متماسكة شكليّا ودلاليا من خلال نهوضها على سياق سردي يجعل الترابط الحكائي قائما من مطلع القصيدة إلى نهايتها ، على اعتبار أن هذا الأفق الشعري يستثمر آليات السرد ، و بذلك " تتجاوز مسألة الجنس عالم الأدب ، ومجال الكتابة، وتستمدّ أهميّتها القصوى من ارتباطها بأنطولوجيا الذات وأنثروبولوجيا الوجود "[1].

وبهذا لم يفقد النص الشعري خصوصيّته الشعرية، وهو يرتاد عالم السرد، بقدر ما وجّه استثماراته نحو عوالم جديدة (ميكرو – تاريخية) كالمغامرات الفرديّة والذاتية، أو نحو المادة الأولى في الكتابة الأدبية /اللغة ، فقد ألغت الحداثة وما بعد الحداثة المواجهة بين الكاتب الفرد والعالم، ولم تعد فكرة التّجنيس تتجلّى في الكتابة عن الواقع المستقلّ عن الفرد فحسب، بل يمكن أن تكون في الكتابة عن أي شيء، وفي صلب الكتابة ذاتها، وليس في ما تحيل إليه الكتابة عبر النّوعية فحسب .

لقد سعت القصيدة العربية منذ بواكيرها الأولى إلى البحث عن بنى و تقنيات تعبيرية تخرجها من عالم رأته محدودا إلى عالم أكثر رحابة، فكان أن اتّكأت القصيدة على الأنماط و البنى السردية واعتمدت في ذلك أنماطا تجريبيّة عدة ، فكان أولى هذه المحاولات تبنّي مبدأ الحدود الفاصلة بين الأنواع والتّراجع عن قوانين النقاء والوحدة، فثمّة انتقال دائم لعناصر السرد من القص إلى الشعر، وعناصر الشعرية من القصيدة إلى القص، حيث تصبح تلك التقنيات عناصر مهمّة في النص الشعري، وأدوات التّشكيل الجديدة هذه " تسمح بانفتاح النص الشعري على آفاق مغايرة، وارتياد فضاء نصي جديد، ومخالفة لمراحل التشكيل السّابقة "[2] .

[1]– أحمد الجوة : من الإنشائية إلى الدّراسة الأجناسية، قرطاج للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى، صفاقص/ تونس، 2007، ص 16.

[2]– محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، **مرجع سابق**، ص23.

وبهذا تكون القصيدة فضاءً للحكي عبر التقاط كل ما هو سردي كوجود صوت الراوي الذي يعرض الأحداث ورصد حركات الشخصيات، إذ تقوم الشخصيات بتقديم وجهة نظر في شكل مشاهد وصفيّة حوارية، تتَّحد فيها معالم الزمان والمكان، مما يحفّز الشاعر على قول يصبّ في قصيدة يتجاذب طرفيها الشعري و القصصي، ولعل هذا ما يُؤسس لمصطلح الشعر القصصي الذي تتجلى في مكوناته البنائية ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية، ويغدو السرد على هذا الأساس " الطريقة التي تحكى ها القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، وذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السّبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي "[1].

لقد أصبح الحكي/ القص الصيغة الغالبة في الشعر العربي ، بل إنّه العنصر الجمالي الذّي لا تغيّبه القصيدة، وذلك يتوقّف على الشاعر وخياراته المتاحة لتمثُّل بعض الوظائف السّردية، فإن السّرد وإن حمل " الذاتيّة في تداخل القص والحكائيّة، يمارس نوعا من الإنفلات نحو " الأنا " عبر استثمار تداخل الأجناس الأدبيّة، ممّا يعطي للنص الشعري هامشًا للمُناورة في القبض على فضاءات جديدة بما لا يُفقد القصيدة شيئا من شعريّتها وحساسيّتها العاليتين، إذ تصبح القصيدة ملتقى لغتين إحداهما سرديّة و أخرى شعريّة.

لقد أشار "كريس بالديك (Baldick Chris) إلى إمكانيّة استخدام مصطلح السرد في نطاق الشّعر، وأطلق على ذلك مصطلح " الشّعر السردي " معرّفا إيّاه " ضرب من القصائد التي تحكي القصة بطريقة مختلفة عن الشّعر المسرحي أو الغنائي "[2].

لقد استخدم الشاعر الجاهلي منذ بداية نضوج الشّعر العربي بعضًا من عناصر السرد في القصيدة الغنائيّة، ما دفع بالقصيدة العربية على طريق السّرد والخطاب القصصي، ولم يعد السرد يقتصر على بعض مقاطع القصيدة بل أصبح الصّيغة المهيمنة عليها، ، وبهذا فإن الشعر والقصة سَعَيَا إلى التّمرد على السيادة الأجناسية في ظل التّوافد بين الأنواع والكتابة عبر النوعيّة، وميلاد ما سمّاه هنري ميشو (H.MICHO) " الأثر الكلّي الذي يحتوي الأجناس جميعها ويختزلها ويتعالى عليها [3]، فليس هناك شعر لا تؤثر فيه السردية – بشكل من الأشكال – كما ليس هناك سرد ينأى بنفسه عن التأثّر بشيء من الشعريّة، وإن ظل الشعر شعرا مهما اقترض من السرد، والسرد سردا مهما استعان بالشعر .

---

[1] – حميد لحميداني : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، **مرجع سابق**، ص45.

[2]– Chris Baldick : the concise dictionory of litarary terms (Oxford uvrirsity .press.2001),p146.

[3]– ضياء الكعبي : السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، عمان – الأردن ، 2005، ص473.

وهذه القصصية تظلّ في علاقة طرديّة مع الغنائيّة، **و الذي يعنينا هنا** محاولة الأعشى إنشاء شعر القصة (La Ballade)، واختراع أسلوب الملحمة في إشادته بوفاء السّموءل، فقد بقيت عملا فذًّا لم ينسج أحد على منواله[1]، وهذا ما أشار إليه ابن طباطبا العَلوي (ت322 هـ) في كتابه : **عيار الشعر** التّداخل الأجناسي القصصي كنوع من الضّرورات اللاّزمة للشّاعر، كما يحثّه على تعميق صلته بعنصر الحكايات كعنصر مهمّ في العمليّة الإبداعيّة، إذ تقوم الحكاية بوظيفة جدّ مهمّة في القصيدة من حيث قُدرتها على التّأثير على المتلقّي، لأن الأشعار يمكن أن يقتصّ فيها أمورًا قائمة في النّفوس والعقول، فيحسن الشّاعر العبارة عنها، فيُخرج ما كان دفينًا، ويُبرز ما كان مكنونًا "[2].

ويتجلى تعامل النقد العربي القديم مع مصطلح " التّداخل الأجناسي القصصي" في ثلاث دلالات أساسيّة، اتّصلت أولها اتّصالا مباشرا بظاهرة التداخل بين الأجناس على أساس الإستفادة من واحد من الأنواع الأساسيّة كالخبر والحكاية والقصّة، مما يؤدي إلى إثراء النص الشعري، إذ أن تصنيف نص أدبي شعرا كان أم نثرا في خانة النّصوص السرديّة، يستلزم بالضّرورة أن يحترم ذلك النص جملة من العناصر المسيطرة، أو القواعد الأساسية للنوع السردي، فالقائم بالسّرد يعرف جيّدا اعتقادات القارئ، ويُوجد السرد حسب مقتضياتها.

والجدير بالذكر أن لكلّ نوعٍ سرديٍّ عُرفا خاصّا به، خاصّة بعد أن خلخلت التّحولات الحداثيّة ثوابت نظريّة الأنواع الأدبيّة التّي كانت تحدّد مواصفات كل جنس أدبي بقوانين و شروط صارمة، فتداخلت الأجناس وتضايفت من خلال اعتماد الشّعر على مادة قصصيّة متشكِّلة في أشكال سرديّة مقبولة في إطار الثّقافة العربية، مما يتجلى في قدرة القصص على تقديم صورة ذات شموليّة لما تحاكيه من أوضاع ومواقف، بما يهيِّئ للمتلقّي تملّكها وتداخل عناصر كل منهما مع الآخر، بما يتلاءم و طبيعة النّصوص المنتجة وما يحيط بها من شروط إنتاجٍ وتلقٍّ، وهذا ما دعا إليه رومان جاكبسون(ROMAN JAKOBSON) ، من خلال مبدأ القيمة المهيمنة كآليّة تسمح بالتّصنيف يقول " من أكثر مفاهيم النظرية الشكلانيّة جوهريّة وصياغة وإنتاجا، ويمكننا تعريف المهيمنة باعتبارها عنصرا بؤريًّا للأثر الأدبي، إنّها تحكم وتحدّد وتغيّر العناصر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية، إن المهيمنة تُكسب الأثر نوعيّة "[3]، بما يجعل الأجناس الأدبية قادرة

---

[1]– كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، مرجع سابق، ص 62.

[2] – محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الطبعة الثالثة، 1980، ص160.

[3] – تزفيتان تودوروف : نظرية المنهج الشكلي" نصوص الشكلانيين الرّوس"، **مرجع سابق**، ص 81.

على استيعاب المتغيّرات الجديدة الناتجة عن تغير علاقات المجتمع و أفرادها، وإلى تطوير عناصرها الجماليّة من ناحية أخرى، تتولّد من محاولته إخضاع المادة المبلورة في صيغة سرديّة في إطار الشكل الشعري .

يمتلك الجنس الأدبي موقعه من خلال عملية التّصنيف وفق خصائص مطلقة متحركة، تتشارك مع متعاليات النص ليكوّنا معا الخطاب الأدبي في ظلّ الإندماج والإختلاف والولادة الجديدة في رحلة البحث في شعريّة النصوص الأدبية، فالشعرية هي علم عام موضوعه الأدبية، أما الأدبيّة، فهو موضوع الشعرية، ويمثّل " علم السرديات" فرعا أساسيّا من فروع (الشعرية) كما اقترحه تودوروف (1969)، حين أطلق عليه اسم (علم الحكي) (La Science du récit) ، وتطوّر لاحق لعلم الشعريات الحديثة [1]، حيث تُنتج هذه الخصائص الجمالية : انطلاقا من رفض نظرية التّأسيس المطلق من فراغ لأن مسألة التأسيس هنا نسبية تقاس بمبدأ الإضافة والخرق، وهكذا تعود الأجناس الجديدة التي تتوالد وتتناسل لتُطالب بحقّها في مشروعيّة التّأسيس والتّمظهر النصي من خلال اختبار علاقات السرد بالنص الشعري واكتناف تقنيات السرد التي استخدمها الشعراء لمعرفة الحدود الفاصلة بين السرد وأساليبه، وبين مفاهيم الشاعريّة في النصوص " وقد درس الباحثون العرب السرد الشعري والشعر السردي في الموروث، وفي القرن العشرين، وغالبا ما أطلقوا عليه صفة الشعر القصصي، حيث يهيمن الشعر على السرد " [2].

إن الشعر في الثقافة العربية القديمة نوع من الأنواع, هو النوع الجامع لبذور الأنواع الأخرى التّي نشأت، أو كان يمكن لها أن تنشأ ويضحى مرادفًا ضمنيا للأدب منطويا على قيم سرديّة، وغنائية و درامية ، وينفتح على التّهديد والمواعظ والمنافرات والمفاخرات، والمدح والرثاء، والغزل والتأمّل ... وما إلى ذلك وغيرة كثير، ليبقى الشعر القديم في النهاية أكبر من أن تستبدّ بتصنيفه مقولة نوعية واحدة[3].

إنّ الشاعر عندما يستجلب القصة إلى شعره، إنّما يقوم باستعارة بعض أدوات التعبير من فن القصة، و هذه القصة التي تتداخل مع القصيدة، تستخدم على أنها وسيلة تعبير دراميّة لا على أنها قصة لها أهمية في ذاتها، فالشعر الحكائي في النص الشعري هو الذي يبعده عن الطابع الغنائي الذّاتي إذ " يحيط بالموقف إحاطة كاملة تجعل تشكيل النص أقرب ما يكون إلى التّشكيل السردي الحديث، وكان ذلك من الشاعر تخلّيا عن بعض من غنائيته متّجها إلى الدراميّة و الموضوعيّة [4]، فكلما أوغل الشاعر في تخوم

[1] – عز الدين المناصرة : الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، **مرجع سابق**، ص 73.

[2] – **المرجع نفسه** : ص 203.

[3] – محمود العشيري : الشعر سردا (دراسة في نص المفضليات)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2014، ص9.

[4] – محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، **مرجع سابق**، ص 20.

الأساليب البلاغية ضعفت لديه الحاجة إلى استجلاب العناصر القصصية داخل نصه – على عكس – ما إذا كان النص الشعري مستندا إلى السرد حيث يخفُت صوت الاستعارة والمجاز، مُتيحا وفاتحًا المجال للاستماع إلى صوت الراوي، ليبقى الشّرط الأساسي لإدخال السرد في القصيدة هو المحافظة على شعريّتها[1].

[1] - عبد الله محمد العقيلي: القصة في شعر الأعشى .. دراسة نقدية تحليلية، **مرجع سابق**.

الفصل الأول

الشعر القصصي بين الذاتية الشعرية والموضوعية السرديـة مـن منظور علـم السرد

- **المبحث الأول**: الشعر القصصي بين الذاتية والموضوعية في ظل نظريـــة السرد
- **المبحث الثاني**: الشعر القصصي بين الغنائية والموضوعية
- **المبحث الثالث**: الشعر القصصي وعلاقته بالحكي فـــي القصيـــدة العربية

المبحث الأول: الشعر القصصي بين الذاتية والموضوعية في ظل نظرية السرد

إن الشاعر الجاهلي لا يتكلّف البحث عن القواعد الفنية التي تزخر بها ثقافته الشعرية، ليصقل موهبته حتى تخرج على منوال قالب شعري فنّي راق متعارف عليه في الأوساط الشعرية الجاهلية، بل يباشر الموضوع معبّرا عن الذات، بخاصة بعد انكسار الأحلام الكبرى في حياته (رحيل و غياب الحبيبة، الطبيعة القاسية ، الرحلة، فكرة الموت التي أرقت الشاعر العربي)، وارتطامها بجدار الواقع، وبذلك انكفأت الذات العربية الجريحة تداوي آلامها وشجونها الخاصة، واقع يظهر جليّا وأكثر تجليّا في الشعر الغنائي / الدرامي من أي ضرورات شعرية و فنية، فبرغم كونه يعبر – في الغالب – عن ذاته الفردية ،إلا أن ذلك يتجسّد كما هو موجود لدى قومه إن تلميحا أو تصريحا، وهو يعكس من خلال تغنّيه بذاته كثيرا من المظاهر الإجتماعية السائدة، وينقل بذلك إحساس الجماعة من خلال هذه الذاتية.

و الشّاعر عندما يستجلب القصة إلى شعره، إنّما يستعير بعض الخصائص النوعية من فن القصة، إلاّ أن هذه القصة التّي تتداخل مع القصيدة، تستخدم على أنها وسيلة تعبير دراميّة لا على أنّها قصة لها أهميّة في ذاتها، وهذه الحكائيّة تظل في علاقة طرديّة مع الغنائية ، فالشعر الحكائي في النص الشعري هو الذّي يُبعِده عن الطابع الغنائي الذاتي، إذ " يحيط بالموقف إحاطة كاملة تجعل تشكيل النص أقرب ما يكون إلى التّشكيل السردي الحديث، وكان ذلك من الشاعر تخلّيا عن بعض من غنائيَّته متَّجها إلى الدرامية و الموضوعية [1]،ليبقى الشرط الأساسي المحافظة على شعريتّها و هذه الاعتبارات حول البنية السردية كمبدأ تكويني للأسلوب القصصي تعطي الأولوية للعلاقة بين القارئ و السارد لأنهما يشكلان عنصرا العالم الشعري .

المطلب الأول: الشعر القصصي وخصوصية النمط السردي

وأيًا كان الأمر– فإنه لا مندوحة – أن الشاعر الجاهلي ليس فردا منعزلا بل إنه يعيش ضمن مجتمع قبليٍّ يؤثِّر فيه، ويتأثَّر به، ومن ثمة فإن هناك قاسما مشتركا بين الشاعر ومتلقي شعره، يمثّله الذوق العام المشترك الذي يجعل أحدهما قادرا على التصوير والآخر قادرا على فهم هذا التصوير وتذوُّقه، ممّا يحقِّق لها وللمتلقّي كسبا معرفيّا وفنّيا من جهة ، ومن جهة أخرى يخلِق نوعا جديدا، جنسا مختلطا ينهض على القراءات التّي تعيد لوسط التفاعل الأجناسي حيويّته، باحثةً عن شعريّة قوامُها التفاعل القائم بين السرد (الحكي / القص) والشعر، تصريحا وإيحاء، ذلك أن القصيدة العربية " استوعبت الأنواع الشعريّة المختلفة وفي إطار وحدتها الفنية المتماسكة، إذ أن هذه الوحدة جعلت القصيدة العربية كائنا حيّا لا يمكن تقطيعه

[1]– محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، **مرجع سابق**، ص 20.

إلى أجزاء ... وبناء عليه نقول إن القصيدة العربية استوعبت الأنماط الشعرية كافة، ولهذا لا يصح أن نقول أن القصيدة العربية غنائية ونكتفي أو ملحمية أو قصصية، وإنّما هي كائن متميِّز ومزيج متجانس من هذه الأنماط[1].

ونظرا لهذا الانفتاح الأجناسي صار لزاما على النقد الأدبي الحديث أن يستجيب لهذه التطورات وأن يكسب مصطلح السرد دلالات أوسع من القص والحكي، إذ صار يعني كل عمل طابعه الحكي والحبك، وبذلك لم يعد الموضوع الحكائي دَيْدَن السرد، بل أصبح العالم كله قابلا للسرد، ومن ثم أصبحت كل الأفعال في الوجود تمثل سرد الأنا المنطوية في العالم، و عليه ستنطلق الدراسة ابتداء بالتّمييز بين حدود الشعر والحكي (السرد) داخل القصيدة عبر مباشرة خصوصيّة القصيدة العربية التقليدية وسماتها الفنية، حسب مقولة : جان إف طاديي(Jean Yves Tadie) " فإن كل قصيدة هي، في أدنى مُستوياتها محكي"[2]، فقد أثبتت جوليا كريستيفا (Julia kristiva) في دراستها للتّناص أن النوع الأدبي يمتص سواء كان بوعيٍ أم من دون وعيٍ مُنجزات فنّية ولغوية ومعنوية من نصوص سابقة، حيث أجمع الدارسون على عدة تساؤلات نجملها في[3]:

- ✓هل أوجد الشعر شيئا من الإنحراف أو التعطيل لمفهوم السرد؟
- ✓ وكيف يمكن أن ينبني السرد في الشعر مع اختلاف أجناسهما؟.
- ✓وهل يكفي وجود نمط قصصي في الشعر للقول بوجود بناء سردي فيه بما تحمله كلمتا بناء وسرد من مدلول منهجيّا ونقديّا ؟.
- ✓أم أن استدعاء القص والسرد في الشعر شكل من أشكال الهروب من الغنائية الذاتية المنعزلة عن الآخر؟.

لقد كان التمييز الذي أقامه ياكبسون (R.JAKOBSON) بين الشعر والنثر من أقدم التّصورات الحديثة بخصوص هذا الموضوع، فهو يقرّ أن ما يحكم الشعر هو مبدأ المشابهة، أمّا ما يحكم النثر فهو مبدأ المجاورة بصوره المتنوِّعة، سواء منها مبدأ السببيّة أوّ المكوّن التعاقبي الزمني أو الترابط المكاني، ممّا يحقق له اندفاعه الطبيعي والتلقائي[4] .

---

[1]- حاكم حبيب الكريطي وكوثر هاتف كريم : السرد القصصي في أشعار ديوان الأصمعيات، على صفحة الويب: https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=11983، تاريخ الإطلاع 12 جانفي 2016.

[2]- Jean Yves Tadié ,op.cit., p .6 .

[3] - جميل علوان على مقراض: البناء السردي في شعر امرئ القيس، مقال على صفحة الويب: http://www.startimes.com.

[4] -Roman Jakobson ,op.cit., Pp.61-67.

لذا فإن ما يهمنا منه في هذا المقام هو كوْنُ الشعر أحد الأوعية الحاملة للقصص العربي، وأحد مصادره بما تضمّنته نصوصه من أخبار وإشارات جليّة أو ضمنيّة إلى حوادث ووقائع عاشها الناس أفرادا أو جماعات، وهذا رغم سيادة الإعتقاد بغنائية الشعر العربي والسّكوت عن البعد القصصي فيه[1].

"فالشاعر الفرد ورؤيته الفنية يتصدَّران العمل الشعري، أما في العمل القصصي فالمطلوب من القاص أن يختفي كليّة وراء عمله، وأن يفسح المجال للشخوص لكي تتحرك في علاقات محدّدة، وأن يدع الأفعال تترابط وتتفكّك على نحو معيّن"[2]، و بهذا فإن الشعر العربي القديم، لم يكن شعرا يحيل إلى نفسه بصفة مطلقة، بل هو شعر لا تتعطّل فيه الوظيفة الإحالية أو تتراجع، ويذهب ويلهلم شليغل (Wilhelm Schlegel) إلى تحديد الطابع المستقل للخطاب الشعري بقوله:" كلّما كان الخطاب نثريا، كلما فقَدَ نبرته الغنائية واقتصر على التّرابط الجاف، إن وجهة الشعر هي تماما عكس ذلك، وبالتّالي كي يعلن الشعر أنه خطاب غايته قائمة في ذاته، وأنه لا يخدم أي أمر خارجي، وأنه يحدث في تتابع زمني محدّد بموضع آخر، عليه أن يُشكِّل تتابعه الزمني الخاص"[3]، ومنه فإن النظر في كثير من القصائد والمقطعات جاهليِّها وإسلامها يطالعنا ببُعدها القصصي، حتى وإن لم يكن مقصودا لذاته.

إن استخدام آليات و مفاهيم علم السرد يتحدد بقصدية الشاعر ،إذ إن تأمُّل النصوص الشعرية التي تتخلّق في رحمها مكونات وسمات نوعية يبدو الأمر مختلفا، وهنا تظهر العلاقة الحميميّة في القصيدة، والتّي تصبح بموجبها ملتقى لغتين: إحداهما سردية و الأخرى شعرية، إذ تتفاعل مقومات البناء السردي والشعري بشكل خلاّق يحفظ للعمل هويّته و وحدته، ووِحدة العمل في مدار القصيدة تظهر في الحضور والغياب والتّمازج والنقاء، والذي لا يعني الإنقطاع أو الإنفصال، بل يمكن تفعيله في واقعنا ودراستنا بالعودة إلى أكثر لحظاته النسبية ابتكارا ، كما يقول الشكلانيون الروس" ليست كيانا تناظُريّا مغلقا، بل تكاملا ديناميا له جريانه الخاص، ولا ترتبط عناصره فيما بينها، بعلاقة تساوٍ أو إضافة، وإنّما بعلامة التّرابط والتكامل الدينامية" [4]، ومن ثم عدَّ الشّكلانيون النص نظاما ألسُنيًا ذا وسائط إشارية ،يمتلك المعنى في ذاته ومدلوله كامن في بنائه ومستقلٌ عن مُبدعه"[5].

---

[1]- حاتم الصكر: السرد في الشعر العربي القديم، إستراتيجيات الرؤية.. وآليات القصص (مقدمة نظرية..وتطبيق نصي)، **مرجع سابق**، ص 31-45 .

[2] - عبدالله محمد العقيلي: القصة في شعر الأعشى .. دراسة نقدية تحليلية، **مرجع سابق**.

[3]- تزيفيتان تودوروف، نقد النقد، **مرجع سابق**، ص24.

[4]- يوري تينيانوف: مفهوم البناء، مقال ضمن كتاب: تزيفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي" نصوص الشكلانيين الروس" ، **مرجع سابق**، ص88.

[5]- تزيفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي" نصوص الشكلانيّين الروس"، **مرجع سابق**، ص18-25.

لقد عُرف عن الشعر العربي القديم عموما والجاهلي خصوصا، اتّصافه بأنه غنائي ذاتي أو في أحسن الأحوال تطغى فيه الذاتيّة على الموضوعية، ولما كان الشعر الجاهلي هو معْدن الشعر العربي ومخاضُ تقاليده الفنّية والموضوعية، ظلّت حركة الشعر رهينة نموذجه الفني وقيمِه العليا عبر العصور، بل أُنموذجا أمثل يجب الإحتذاء به، فلطالما كان الشعر ديوان العرب خاصة والمنظوم من كلامها، والمقيِّد لأيامها، والشّاهد على أحكامها.

إذ لا يخلو التاريخ العربي من البدايات الأولى للشعر القصصي، فقد استمدّ موضوعاته الواردة فيها من البيئة العربية ولو" أردنا أن نجزم بأن الشعر العربي القديم غنائي محض، فهناك أشكال دراميّة اتّخذت طريق الشعر القصصي بسرد حادثة أو حوادث مع وصف أو إفصاح عن شعور وموقف ورأي، وكان للشاعر أن يُطوِّر حكاياته لو وجد الدافع، أو أدرك أبعاد الأجناس والأنواع الأدبية المختلفة[1].

ولئن كانت الشعرية البنيوية لا تقدم تحليلا للنص القصصي – وهو مأخذ على جيرار جنيت – إلا أنّها تفتح آفاقا للتحليل بعد أن يصير القارئ قادرا على فك مغاليق النص وكيفية اشتغاله، من هنا يُسهم شكل النص كما هو مكتوب في إعطاء أبعاده ودلالته، أو كما تقول يمنى العيد " إن القراءة النقدية المستندة إلى معرفة بهيكليّة النص، هي إذن قراءة تبغي إعانة القارئ على ممارسة لذة القراءة من موقع المعرفة بفنية الكتابة ، أي بأسرار لعبِها "[2].

لقد استمرت ظاهرة الحضور القصصي في الشعر العربي، لكنّها لم تلْقَ من النقد ما يكشف عن مميِّزاتها ويبين جماليّاتها وأبعادها الدلالية، إذ طغت نظرية عمود الشعر كمعيار نقدي يحكم الظاهرة الإبداعية ، ويؤطِّر الرؤى النقدية، لذلك هناك الكثير من النقاد القدامى من جعل فكرة جمال السرد من شروط إبداع الشعر القصصي، وهذا ما يذهب إليه قسطاكي الحمصي: " بأنّه يمكن الإطمئنان إلى أن الأدب العربي لم يسعَ إلى إرساء نظرية أجناس أدبيّة بسبب التعالق المتين بين اللغة العربية وفكرها.... ، ومادام ذلك الفكر يؤمن بانْبناء الوجود على ثنائية العلوي و السّفلي أو الغيبي والمحسوس، فقد عبرت اللغة العربية – في جوهرها – عن تلك الثنائية شكل واضح من جهة أخرى، فإن إيمان الفكر العربي بامتزاج البعدين انطلاقا من مبدأ (تشابه المختلف واختلاف المتشابه) على شاكلة اشتراك مقولتيْ الجنس والنّوع في التعريف، واختلافهما في الدلالة "[3]، ففي السرد مثلا لا يمكن لحكاية أن تنهض دون فضاء، فهو الإطار الذي

[1] – جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الحرية، بغداد، 1982، ص65.

[2] – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، 1990، ص12.

[3] – عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، دار محمد علي الحامي، تونس، 2001، ص481.

يحكم القص، ويعكس تحوّلات الشخصية، إن له لغته الخاصة ووظيفته التي لا يمكن لعمل سردي أن يستغني عنها، أما في الشعر فالفضاء يمتلك طبيعة مُغايرة، إنّه فضاء العبارة والجملة.

ويذهب سعيد يقطين إلى القول : " إن العرب عرفوا ديوانا آخر غير الشعر هو السرد"[1]، وهكذا فإن المصطلحات الدالة على السرد ومظانّه تتعدّد في القصص والرواية (المشافهة)، والسرد والحكي والإخبار، وهي كلها تترادف في الدلالة، ولا تتفاوت فيما بينها إلا من حيث اختصاص كل منها بجانب معيّن، بمعنى أنها تتّفق في النقل والأخبار والأحاديث والقصص، الذي لفت الإنتباه إلى ظاهرة الشعر القصصي والذي ينبني على حُسن الوصف وإجادة السَّبك وبراعة التّعبير، ودقة النَّسج، وجمال السرد"[2].

ولكنها تختلف في شكله وحضوره، فتشترك كلها في أداء المعنى نفسه، إلا أنها تتفاوت في شكله ومقداره، وهي كلها مصدر السلطة التي تعطيها لممارستها على سامعيه ومتلقّي حديثه، وبذلك فإن أشكال المرويّات العربية قد خضعت بصورة كبيرة للأغراض والمقاصد، إلى درجة أن تحدّدت على أساسها الأنواع وبنياتها وسماتها الفنية ومراحلها.

وإذا كان السرد من أهم المكونات الأساسية للشعر القصصي، فيجب الإشارة بداية إلى أن السرد يستمدّ مفهومه من الحكي، إذ لا يمكن أن نتكلّم عن السرد إلا في ظل القصة وعلى ضِفافها " على أنّه الطريقة التي تحكى بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، وذلك أن قصة واحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسيٍّ[3].

إن الحديث عن قضية السرد و الشعر عندما ننظر إليها من تاريخ الشعر العربي، فإن طرحها يبدو غير موافق تماما لمفهوم الشّعر عند العرب، لأن الشّعر عند العرب كان ديوان أخبارها، وكان مذهبا في تخليد المآثر، وبذلك فهو مجبرٌ أن يكون شعر حكي وإخبار، زِدْ على ذلك فإنّنا عندما نذهب أبعد من الشعر، فاللغة بصفة عامة ودورها يتبلور في مفهوم اللوّغوس الذي تحدث عنه أرسطو طاليس، أي قيام علاقة بين موضوع و محمول، إذن اللّغة في أساسها خبر، إذ لا يمكن أن نستعمل اللغة إلا ونحن نُخبِر، وهذا ما يؤسّس لمصطلحات جديدة من قبيل الشعر السردي، والشعر القصصي والقصيدة الشعرية/ الحكائية، ويستمدّ

---

[1] – سعيد يقطين : الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي)، **مرجع سابق**، ص133.

[2] – قسطاكي الحمصي بك الحلبي: منهل الورّاد في علم الانتقاد، تحرير وتقديم: أحمد إبراهيم الهواري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة–مصر، 1999، ص163.

[3] – حميد الحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع الدار البيضاء – المغرب ، 2000، ص 45.

البحث في ارتياد آفاق سموات البنية السردية للنص الشعري مفاهيمه ومصطلحاته " من النص السردي الخالص – القصة و الرواية – في العصر الحديث، ويمكّن ذلك الإنفتاح بين النص الشعري والقصصي، سواء على مستوى حركة السّرد، أو على مستوى الرؤية بصفة عامة " [1].

إنّ هذه الذاتية الفردية وُظّفت للتعبير عن الذات الجماعية في ظل علاقة التّلاحم بين الشاعر وقومه، ليكون بذلك صدى للنفس الفردية التي تنقل ذلك الصدى إلى الجماعة، وكأننا بها مجرّد وسيط لتبليغ رسالة أو خطاب، فقد وُلد الشعر العربي الجاهلي نشيدا مسموعا لا مكتوبا في ظل سيادة مُطلقة للمشافهة، وفي هذا ما يدل على عمق العلاقة وغناها وتعقّدها بين الصوت والكلام، إنها علاقة بين فردية الذات التي يتعذَّر الكشف عنها وحضور الصوت، الذي يتعذّر تحديده حين نسمع الكلام نشيدا "وهنا تسمح لنا ملاحظتنا عن مفارقة الرّاوي العربي القديم لمرويّه، بافتراض عدم ثبات متون المرويات العربية وصورها النصية واستقرارها نسبيّا إلا عند التدوين، من هنا اختلاف صورها باختلاف الرّواة والمقامات والسّياقات والظروف، وحتى المقاصد وتعدّدها [2].

لقد ظلّ السرد ملازما للإنسان في كل زمان ومكان، وجِبِلَّة مغروسة في الوجدان، والحياة في حدّ ذاتها مسلسل سرمدي من السرود والحكايا، فينفتح السردي على الشعري، والمعيار دائما وحسب الشكلانيّين الروس هو المهيمن، والمهيمن هنا أساسا يتعلق بهيمنة الصوت الشعري أو الصوت السردي، أي هيمنة الشعر أم النثر، هيمنة الأسلوب الإنشائي أم الخبري حسب النظرية البلاغيّة العربية، فانْكفأ ينسحب على السردية، فأصبحت القصيدة فضاءً للحكي ولرصد حركة الشخصيات و تصوير الأحداث والأمكنة والإنفعالات، وخلخلة البنية الزمنية عبر الإرتداد إلى الماضي أو المستقبل في عالم النص الشعري، والذي يجعله يتداخل مع بقية الأجناس الأدبية ولا يفقد هويته المائزة التي تجعله يندرج ضمن الشعر، فتفتحان بدورهما منافذ و كوّى للصوت الشعري الغنائي الذّاهب من الداخل إلى الخارج ، أو بالأحرى الهارب من الخارج إلى الداخل، وهذا ما نقرأه بجلاء في النصوص الشعرية الجاهلية الذاهبة الآيِبة شعرا وسردًا.

ويمكن الخلوص إلى إنّ الحضور القصصي الفنّي المكتمل في النص الشعري الجاهلي يتجلى بجدارة، مع تفاوت نسبيٍّ في حضور البُنى السردية داخل الأنساق الشعرية، والواقع أن هذه السّيادة

---

[1]– محمد زيدان : البنية السردية في النص الشعري ، سلسلة كتابات نقدية ، عدد 149: الهيأة المصرية العامة لقصور الثقافة ، مصر (د.ط) ، 2004،، ص 16-17.

[2]– إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع و البنيات و الوظائف) ، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم– ناشرون، ط 1، بيروت، لبنان، 2008 ، ص 168.

الشعرية لدى العرب القدماء بكل إفرازاتها و نتائجها، يمكن أن نجد ما يُصاحبها، مع اختلاف في الدرجة والنتيجة "وهذا الجانب مازال لم يُدرس كاتِّجاه عام قائم بذاته، إلاّ في نطاق ضيّق محدود"[1].

لقد توطَّدت العلاقة الحميميّة بين الشعر والقصة، بل أصبحت أهم أساليب البيان الشعري بما تحتويه من الروح الجماعية، وتتّسم به من البنية الدرامية، على عكس الشعر القديم القائم على الذات الفردية، تقتضي هذه البنية إلى تشكيل البناء القصصي عبر المشكِّلات السردية[2]، وبذلك تتضافر العناصر القصصية في الشعر، وتُسهم في النهوض بالقصيدة بمقوِّمات جديدة تسهم في تطويرها البنياني والتّمثيلي لجنسها.

إن القول بالجنس الأدبي موضوع الدراسة ـ الشعر القصصي ـ لا يختلف عن القصة وخصائصها وعناصرها بشكل عام: فهي تَشمُل على جميع خصائصها حتى تضيف على خصائص القصة ميزة الإيجابية و الموزونيّة التي يتّسم بهما الشعر، فقد اغتنى الشعر العربي بالعناصر القصصية رغم طابعه الغنائي، وهي الصفة التي أُلصِقت به، فبقي حبيس الذائقة العربية، وإن كان القول بغنائية الشعر العربي لا ينقص من قيمته شيئا، بل يمثّلان صفة تميُّز وفرادة حقّقها النص الشعري العربي، وقد جعل أبي العباس أحمد ثعلب (ت 291 هـ) إلى اقتصاص الأخبار [3] ، وعدّه من فنون الشعر فقد "كان يتعامل مع مصطلحات تتّصل بالتّداخل بين الشعر والأشكال السردية"[4] .

إن المقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي الأساليب القصصية في شعره، تسوق تلك الأساليب شعره نحو القص والحكي، ولعلّ أروع وأنصع الأمثلة على ذلك بعض المعلقات الباذخة والشّامخة لشعرائنا الجاهليّين، و تحظر هنا معلقة امرئ القيس وطرفة بن العبد والأعشى، حيث ينحو القصيد منحا سرديا ودراميا، ويحفل بمشاهد قصصية رائعة : تقول تشخيصا وتصريحا ما يقوله الصوت الشعري الغنائي مجازا أو تلميحا.

وهكذا اتّسعت آفاق القصة في الشعر العربي، وتعددت موضوعاتها في أشعارهم نحو امتزاج العناصر القصصية و الغنائية عبر الطابع الدرامي عامة، وتوظيف المزايا السردية المختلفة، فينصرف الشاعر

---

[1] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث ، **مرجع سابق**، ص 07.

[2] - فرهاد رجبي، وشهرام دلشاد: عناصر القصة في شعر عبد الوهاب البياتي، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، العدد الثامن عشر، 2014. ص19.

[3] – أبو العباس أحمد بن يحي ثعلب : قواعد الشعر، **مرجع سابق**، ص36.

[4] – سامي سليمان أحمد: الإقتصاص وتداخل الأنواع الأدبية بين النقد العربي الوسيط والنقد الإحيائي –تداخل الأنواع الأدبية–، **مرجع سابق**، ص419.

إلى مقومات العمل القصصي و يُشيد في أثرها ليحشدها في جسد قصيدته، ولعلّ هذا ما حدا ببعض الدارسين و الباحثين العرب المحدثين والمعاصرين إلى تخصيص مقاربات ودراسات سردية للشعر العربي كالباحث : علي ناصف في كتابه : القصة في الشعر العربي إلى أواخر القرن الثاني، والباحث السوري كمال أبو ديب الذي قارب بعض المعلّقات الجاهلية وفق المنهجية المرفولوجيّة لفلاديمير بروب .

إذن فهي ظاهرة جديدة قديمة في آنٍ مع ملاحظة أساسيّة لا مندوحة عنها، وهي أن السردية بقدر ما تُغني الشعري، وتضُخُّ فيه حركيّة ودراميّة، تُفضِي به أحيانا إلى النثرية والمباشرة، أوما أسماه ريفاتير التّشويش النصي، حيث تغيب الحدود بين الشعر والسرد وبين الشعر والنثر، وذلك حال الكثير من النصوص الشعرية التي نقرأها اليوم، ممّا يُبرِّر و يُعضِّد مجدّدا مبدأ نقاء النّوع، وذلك عبر قصيدة النثر أو النّثيرة التي أصبحت حمارا جديدا للشعراء المعاصرين قياسا على بحر الرّجز القديم، الذي نُعت ووُصف بهذه الصفة، إذ ليس غرض الشاعر من القصة من حيث هي قصة لأن " القصيدة ليست ذات غايات بيانية أو سردية، وإن كان بمُستطاعِها استخدام عناصر سردية، وتشغيلها في مجموع نصي ولأغراض شعرية"[1].

ونزعم تاريخيا أن القص والحكي والإخبار كان لهم دور بارز لا يستهان به في تسريد الشعر في القصيدة العربيّة التقليدية، ونقلها من أجواء الذاتيّة إلى أجواء الحياة اليومية، ولم تكن القصيدة التقليديّة بمنأى عن الجدل الحاصل بين الشعري والسردي ، بل كانت في صُلبه ومُعتركِه، فالقصيدة في حراك دائم تأبى الجمود على ما هو موجود، وتسعى دائما إلى الجديد وزاوجت وصاهرت بين الصوت الشعري والصوت السردي، كما واءمت في عزفها بين أصوات الشعر الثلاثة : الغنائي والسردي والحواري، ممّا كان له أثر كبير في تفضية غنائيّتها ، وإثراء دراميّتها وسرديّتها والأعشى أنموذج أمثل على ذلك.

وربما كان نزوع الشاعر إلى توظيف تلك التَمَظهُرات السردية في شعره، دافعا للتخلص من غنائيته القديمة التي أثقلت عليه وأتعبته، وإذا كان السردي النقيّ هو مجرد احتمال، فإن القصيدة الغنائية على مستوى الصيغة جنس غير نقيٍّ، وكما أن وجود قصة بلا حوار هو استثناء، كذلك فإن خلوّ قصيدة من السرد هو استثناء أيضا، فقد بقيت مسألة التصنيف قائمة منذ التقسيم الأرسطي الشهير : غنائي/ ملحمي/ درامي حيث إن الشعر الملحمي والتراجيدي وحتى الكوميدي وفن تأليف الديثرامبيات[2] ،...كل

[1] – حاتم الصكر: مرايا نرسيس– الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة–، **مرجع سابق**، ص60.

[2] – الديثرامب Dithyrambos عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة، كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلا، مقنعين في جلود الماعز حول مذبح الإله: ديونيسوس رب الكرم والخمر والخصب بوجه عام.

ذلك بوجه عام أشكال من المحاكاة، لكن مع هذا – فإن كل نوع يختلف عن الآخر في ثلاثة أنحاء: إمّا باختلاف المادة أو الموضوع أو الطّريقة[1] .

في البدء كان أرسطو (384–322ق م) وكتابة فن الشعر، من هنا تبدأ الدراسات النقدية في الآداب العربية، لكن أستاذه أفلاطون (429–347 ق م)، قال في كتابه الجمهورية على لسان سقراط: إن الشعر يقع في ثلاثة صنوف للتعبير عن العمل الفني: سرد خالص، يتكلم فيه الشاعر بصوته هو، وسرد بالمحاكاة، يتكلم فيه واحد أو أكثر تشخيصا في العمل الفني، وصنف مزيج بين الاثنين، ويمثل أفلاطون للصنف الأول من الشعر بما يسميه ديثرامب: أي القصيدة التي ينشدها الشاعر بمصاحبة آلة موسيقية القيثارة، وهذا أول جنس سعري أدبي حدده النقد الأوروبي، والذي عرف لاحقا باسم الشعر الغنائي، وقد أطلق عليه كُتّاب الدراسات النقدية العرب اسم " الشعر الوجداني" [2]، إذ أن أرسطو "كان أول من بدأ دراسة منهجيّة للأجناس الأدبية، وبمرور العصور اكتمل التّبويب"[3].

إنّ المشكِل الأنطولوجي الشعري في النص الشعري الجاهلي، إنّنا نجد أنفسنا أمام نصوص متنامية قائمة على حبكة حكائية، وتصف شخصيات هي مناط الحدث والحبكة، وتتراوح زمنيّا ونحويّا بين الأزمنة الثلاثة، وهي بذلك تُقتِّر لنا دلاليا وتيماتيكيّا جرعة حريفة من السّيولة السردية حسب المصطلح الرائج، وهذه السيولة السردية المضبوطة شعريا، تجعلنا نبادر ونقول إن المهيمن في النص الشعري الجاهلي هو تلك التّعالقات القصصية والحكائية، علما بأن الكثافة الشعرية والمجازية والإستعارية هي التي تسِم وتميّز تجربة الشعر القصصي عامة، والأعشى وتجربته الشعرية بوجه خاص.

إن استقراء شعرنا العربي قديمه وحديثه يؤكِّد هذه الحقيقة، وحسبنا أن نشير إلى أن معلقة امرؤ القيس المؤلفة من ثمانين بيتا، يهيمن فيها السرد والحوار المسرود على نصفها، بينما يتسيَّد الوصف نصفها الآخر و بدقة سبعة و ثلاثين بيتا، ويجتمع الوصف مع السرد ليكوِّنا صورا سردية في الأبيات الثلاثة الباقية، وبذلك يزاوج الشعر القصصي بين مُتعتيْن متعة السرد ومتعة الشعر، عبر ما يحدثه النص الشعري القصصي في نفس متلقِّيه من أثر، وهو ما يسميه بعض الدارسين " التلذُّذ الأدبي"[4].

---

[1] - أرسطو طاليس: فن الشّعر ، ترجمة و تقديم : إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصريّة،(د.ط)، مصر ،(د.ت)، ص55.

[2] – عبد الواحد لؤلؤة: الأجناس الأدبية، فيلادفيا الثقافية، ص83.

[3] – إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة–النظرية والتقنية–، ترجمة: إبراهيم على منوفي، د ط ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص11.

[4] – إبراهيم صحراوي : السرد العربي القديم– الأنواع والوظائف والبنيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، لبنان، 2008 ، ص 169.

✓ فهل نقارب الظاهرة نقديا بمنهجيّة شعرية، أم بمنهجيّة سردية، أم بمنهجيّة البين بين؟

✓ أم نبحث عن أفق جديد للمقاربة و القراءة؟ .

أسئلة مشروعة تأبى الجموح، فهل يحين مرفأ لموعد الإنتظار؟ .

لو سلمنا مع ياكبسون أن ما يحدّد الشعر هو الوظيفة الشعرية، التي تسقط مبدأ التعادل من محور التأليف على محور التركيب، وهي وظيفة تثير الإنتباه إلى شكل الرسالة نفسها، فإن الشعر العربي القديم في هذا المقام لم يكن شعرا يحيل إلى نفسه بصفة مطلقة ، بل هو شعر لا تتعطّل فيه الوظيفة الإحالية أو تتراجع، وإنّما هي دائمة الحضور، ومن ثم هناك تعارض بين تصور ياكبسون وبين ما يثيره الشعر العربي القديم، وإن كنا نقر أيضا مع ياكبسون بأن مبدأ المشابهة هو الذي يحكم الشعر، فإن القصائد القصصية القديمة كانت تُذعِن في معظمها إلى مبدأ المجاورة، ونزوعها الاستعاري، إنّما يتّجه نحو الصورة الكنائية، أو لنقل إنّها استعارات كنائية، لأنها تجمع العناصر الدلالية وفق مبدأ المجاورة[1].

لقد ميّز شكلوفسكي اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بقوله: " تتميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها، ويمكن الإحساس بالمظهر الصوتي أو المظهر التلفظي، أو أيضا المظهر الدلالي للفظ، وأحيانا ليست بنية الكلمات هي المحسوسة وإنما تركيبها و انتظامها "[2]، فالتشكيل السردي لا يفقد القصيدة حرارتها الغنائية والدرامية، بل إنها تتوفّر في صورة مختلفة من بناء القصيدة، من ضمنها البنية القصصية على اعتبار أن القصة توجد في كل الأجناس الأدبية، وفي كل أشكال التعبير الشعرية والنثرية، فيستخدم بعض مقوِّمات السرد دون أن يُخرِج قصيدته عن حدود الشعرية، ذلك أن " المقصود بالقصة في الشعر، هو استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر، هو الفن القصصي "[3].

وإذا كانت الشعرية علم موضوعه الشعر، فقد بدأ مصطلح الشعر أولا يتحول من السبب إلى الفعل، من الموضوع إلى الذات، هكذا أصبحت كلمة " شعر" تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه "القصيدة"، ومن هنا أصبح شائعا أن نتحدث عن المشاعر، أو الإنفعالات الشعرية بل إنه من الممكن تماما معالجة شعرية عامة، يمكن تلمُّس أسبابها المشتركة في كل الموضوعات الفنّية أو الطبيعية التي يمكن أن تثير انفعالات شعرية[4].

---

[1]– سلام أحمد خلف: السرد القصصي في شعر أبي تمام ، **مرجع سابق**، ص 202.

[2]– تزيفيتان تودوروف: نقد النقد، **مرجع سابق**، ص 24.

[3]– بوعيشة بوعمارة: تشعير السرد وتسريد الشعر في الخطاب الشعري العربي المعاصر، **مرجع سابق**، ص253.

[4]– جون كوين: النظرية الشعرية لبناء لغة الشعر (اللغة العليا)، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ، ص 29–30.

وهناك تكمن صعوبة أخرى في أن الشعرية ستشرح عناصرها من خلال لغة نثرية، فالنثر هنا لغة تقعيديّة موضوعها الشعر، وهذا التناقض الأساسي يدين الشعرية في أنها تفتقر إلى جوهر موضوعها نفسه، فهي تعلن تذليل الشعر للنثر بدءً من اللحظة التي تحدّث فيها عن الأول بوسائل الثاني، لكنّنا ينبغي أن نفرق بين تلقي الشعر واستهلاكه، وهو حدث جمالي، وبين تحليله وهو حدث علمي، فالتأثُّر بالقصيدة شيء آخر، ومن الطبيعي أن يتمّ التّعبير عن هذين الحدثين المختلفين بوسيلتين مختلفتين من وسائل التعبير[1].

وإذا تقرر هذا فلا مناص كذلك من الإقرار بأن "الباحث في التراث مُطالب بأن يطرح كل أساليب الإنتقاء والتفضيل الناتجة من استخدام آليات استهلاكية (مفاهيم- إجراءات، مقولات) معنية، عقلانية أو فكريّة (أيديولوجيّة)، وأن ينبذ كل ما من شأنه أن يفوت عليه إدراك أجزاء التراث في ترابطها وتماسكها "[2].

ولغرض الوقوف على الفرق في طرائق بناء الشعر القصصي – شعرا وسردا – و رؤية مدى تماسك القواعد البنائية في حال تناص الأجناس الأدبية و تداخلها ، ولاسيما في حال تداخل الشعري والسردي، وهذا يواكب الحديث عن مركزية الشعر في التراث الأدبي العربي قبل الإسلام، وبعده شعوران متدافعان: الأول إحساس بالفخر و النّخوة لأن هذا الجنس نال من التّبجيل والإحتفاء في الوجدان الأدبي، فكانت النتيجة هذا الإلتزام الشعري الذي يكاد يميز الأدب العربي عن غيره.

ويتجلى الإحساس الثاني في تحميل هيمنة الشعر على الإبداع الأدبي عند العرب مسؤولية الإنكفاء والغبن، الذي طال أجناسا وفنونا لا تقل عن غيره من الفنون، والواقع أن هذه السّيادة الشعرية لدى العرب القدماء بكل إفرازاتها ونتاجها، يمكن أن نجد ما يصاحبها مع اختلاف في الدرجة والنتيجة"[3].

لا يخلو التاريخ العربي من البدايات الأولى للشعر القصصي، إذ استمد موضوعاته الواردة فيها من البيئة العربية، وقد أكّد هذا الأمر ابن طباطبا في الماضي قائلا: " ليس تخلو الأشعار من أن يقتصّ فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فتحسن العبارة عنها، وإظهار ما يمكن في الضمائر منها، فتبهج

---

[1]– جون كوين: النظرية الشعرية لبناء لغة الشعر (اللغة العليا)، **مرجع سابق**، ص 46.

[2]– طه عبد الرحمن : تجديد المنهج في تقويم التراث ، المركز الثقافي العربي، ط2 ، بيروت – لبنان ، ص 83

[3]– الهاشم أسمهر : عتبات المحكي القصير في التراث العربي و الإسلامي : الأخبار والكرامات والطرف، ط1، الشبكة العربية للأبحاث و النشر، بيروت– لبنان،2008، ص 35.

السّامع لما يرد عليه، مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا ويبرز ما كان مكنونا، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه[1].

واستنادا إلى ما تقدم صار النقد الأدبي المعاصر يعدُّ كل نص شعري يشي ببعض عناصر السرد أو يوحي ببعضها شعرا سرديا،أو شعرا قصصيا، ما أفضى إلى كتلة أدبية واحدة جديدة، تتجاوز فيها مستويات الخطاب وتتفاعل فيها تقنيات التعبير و أساليبه، عندما تتداخل الشعرية بالسردية، مُعلنة سقوط نظرية نقاء الجنس الأدبي الواحد، إنه نص مفتوح على فضاءات أجناسية مختلفة، وهو شعريّا مفتوح على مختلف أنواع النثر، ومفتوح على الغنائيّة والدراميّة والقصصيّة، وتحويلها إلى موضوعات شعرية دون الإتِّكاء التام على تشعير السرد، واعتباره بؤرة التركيز الشعري، فلطالما كانت السردية نظريا مضادة للكثافة الشعرية، إذ يتوقَّف جهد الشاعر على بناء الوحدات السردية بطريقة شعرية، يتجاوز مستوى الحكاية، ليقيم تفاعلا ديناميكيّا عبر بناء المنظور بحدقة الشاعر لا القصاص، وهي حدقة سريعة في تحديد البؤرة، وتكثيف الرؤية، إضافة الحديث عن المعنى" [2].

إن التَّمييز بين الشعري والسردي فيه الكثير من الإشتراط الإجرائي، على أساس أن الصفة الغنائية التي تميِّز النص الشعري تُقصي بالضرورة عنصر الحكائية منه، في حين أننا حينما نقرأ الشعر الجاهلي عموما، ومن حمل من شعرائه مهمة الفن القصصي وإدخالها النص الشعري، أنتجوا نصوصا شعرية تتضمن عنصر القص الذي يمثل جوهر العملية السرديّة، وبالتالي اشتملت هذه النصوص على درامية، ما وسمها ووضعها في خانة الشعر السردي كقصائد امرؤ القيس التي يظهر فيها الحوار السردي، ممّا أضفى على شعره حيويّة وحركة، وكان عاملا مساعدا في إظهار الأسلوب القصصي في شعره، والذي ارتبط ارتباطا وثيقا بالحالة النفسية للشاعر، و التي في جوهرها تقوم على حادثة"[3]، كما تمثّل قصيدة تأبّط شرا نمطا من الشعر القصصي، وفي العصر الإسلامي نجد حركيّة الحوار السردي تتجلى في قصائد بعض شعراء هذه المرحلة ... ومنهم مالك بن الرّيب في مرثيّته التّي تعد " قصة حياة كاملة من خلال حدث معيّن، استطاع الشعر الغنائي أن يحتويها بأبيات ... ما يوصل الشاعر بعيدا عن الغنائية، إلى قصة أو ملحمة أو أداء درامي"[4].

---

[1]- محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر ، **مرجع سابق**، ص 202.

[2]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت-لبنان، 1995، ص92.

[3]- جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، **مرجع سابق**، ص 66 .

[4]- **المرجع نفسه**، ص 72.

لقد تفرد الشاعر الجاهلي بتشكليه الشعري الذي عادة ما تتخلله بعض التقنيات السردية، ليعبّر عن رؤيته و أفكاره وحالته الشعوريّة المتميِّزة، فالمحور البنائي أو نمط الخطاب هو استخدام الشاعر لتقنيات جنس أدبي آخر في بناء نصه الشعري، ومنها تقنيات السرد الحكائي وأشكاله وتنويعاته، وتغذية أصولها للوصول إلى الإرتقاء بالتجربة الشعرية إلى مستوى تسريد الشعر فيها، عبر إمكانات هائلة استثمرها الشاعر الجاهلي للإرتقاء بالشعر القصصي إلى مدى أوسع وآفاق أرحب.

وممّا لا شك فيه أن عنصر القص لم يكن في يوم من الأيام غائبا عن النص الشعري العربي، قديمه وحديثه- وأن الشعر العربي – لم يأخذ يوما بثلاثيّة أرسطو القائمة على التّمييز في نظرية الأدب بين ثلاثة أنواع من المحاكاة تنتج أجناسا أدبية : غنائية أو درامية أو ملحمية، و بذلك لم يخرج النص الشعري العربي عن سنَّة المزج الخلاّق هذه، ولعلّنا نتّفق مع الدكتور حاتم الصّكر في أن الرؤية الدراميّة التي تقوم على اللحظة السردية البنائية، لم تكن ظاهرة بالمعنى الدقيق لها في الشعر العربي قبل موجة الحداثة الشعرية " فالدرامية ليست انفعالا عابرا أو سريعا، وبالتّالي لا تنتج لغة الذات هيجانات عاطفية متكرّرة، وصور مستهلكة ذات دلالات شائعة تستفيد من ترسيخها في المتلقّي من خلال النوع نفسه، بل هي توتُّر يكون سببا في إفراز فني وامتلاء صوتي، وتصويري وتعبيري، على مستوى الشعور والوعي، كما تفرز الدرامية على مستوى الحدث وأفعال السرد سلسلة من المواقف والحالات، وتحدد ضمائر السرد وتعيينات الزمان والمكان"[1] .

والتّشكيل السردي لا يفقد القصيدة حرارتها الغنائية و الدرامية، بل إنها تتوافر في صور مختلفة من بناء القصيدة، ومن ضمنها البنية القصصية على اعتبارها أنها تتوفر و توجد في كل الأجناس الأدبية، دون أن يُخرج قصيدته عن حدود الشعرية، وهكذا صار من المستحيل وجود نص شعري خالص الشعريّة أو نص سردي خالص السردية، أو بتعبير جيرار جنيت إن شعريّة النص تنبثق من مجموع العناصر الداخلة فيه.

إن حضور الملمحيْن الغنائي والسردي في الشعر العربي يضعه على طريق فكرة تجاوز النّوع الأدبي، وهذا التّجاوز ينصرف في مسربيْن: أحدهما المزاوجة بين نوعين من الأنواع الأدبية، أو قبول بعض عناصر أحد الأنواع الأدبية في ثنايا الآخر، وأما المسرب الآخر فهو إلغاء فكرة الأنواع[2]، وهنا تعّرف الذاتية " بأنّها هي النوع من الهوية، الذي لا يُوجده سوى التأليف السردي وحده في حركيته، ومن ثم فالذاتية ليس أحداثا مفكّكة، ولا هي جوهرية لا تبديل فيها، أو ممتنعة عن التطور، وعلى هذا النحو لن نتوقف عن إعادة تأويل

[1] – حاتم الصكر: مرايا نرسيس- الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة-، **مرجع سابق**، ص30-31.

[2] –أفنان النجار: نماذج من تجليات الغنائي والسردي في لغة الشعر العربي الحديث : شعر حجازي وأبي شقرا وجبرا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 43، ملحق 5، 2016، الجامعة الأردنية، ص 2173.

الهوية السردية التي تشكّلنا في ضوء المرويات التي تقترحها علينا الثّقافة التي نعيشها، إذ الحياة أصلا هي حقل من الفعالية البنائيّة المستعارة من الفهم السّردي، الذّي نحاول من خلاله أن نكتشف الهويّة السرديّة التّي تشكّلنا "[1].

إذن فقد كانت نقطة التقاطع بين الشعر والسرد، وكانت القصيدة ذات البنية الدرامية بشقّيها السردي والحواري، عبر استخدام تقنيات السرد في الشعر العربي، وإن لم يرتقِ إلى درجة اتّخاذ هذه التقنيات كوظائف بنائية رئيسية في إنتاج النص الشعري، إلاّ أن مجرّد تداخل السّردي بالشّعري يعدُّ دليلا كافيا على وعي الشعراء بأهمية التقنيات السردية ، ودورها في التّخفيف من ذاتيّة الشعر، والخروج به من حيِّز الإستعارة إلى مقاربة الكنائيّة، فكأن الكتابة عند المؤلفين القدامى " بحاجة إلى الإحتماء وراء سلطة ما للشّروع في التأليف، بهذا المعنى ليست الكتابة نتيجة قرار ذاتي، بقدر ما هي استجابة لصوت خارجي ملحٍّ لأمر مطلق لا يجوز تغافُله أو التّغاضي عنه"[2].

هذا التنوع المنظّم يجعل النص الشعري تتحاورُ داخل جسده العديد من النصوص، وهو ما يؤكّد عليه باختين من الطّابع الإجتماعي لكل خطاب، لهذا كان التوجه الحواري، سمة تطبع الملفوظ، فكل خطاب حسب باختين موجّه نحو أحد قادر على فهمه، وتقديم إجابة حقيقية أو افتراضية، وهذا التّوجه نحو الآخر يقود حتما إلى الأخذ بعين الاعتبار العلاقة الاجتماعية والهرمية الموجودة بين المتكلمين، كل هذا يؤثر على شكل النص، فالتوجه الاجتماعي للملفوظ نجده في أي ملفوظ كان " لأنه أحد القوى الحية والبنّاءة، التي في نفس الوقت الذي تنظّم فيه سياق الملفوظ، ووظيفته تعمل على تحديد شكله الأسلوبي وبنيته"[3].

إن البحث التّصنيفي الذي يرمي إلى التّحفيز الأجناسي من أجل الوصول إلى شعرية، تستطيع أن تجعل مختلف أنواع الخطابات مصنّفة تصنيفا يرتبط بأساسيات معيّنة، درس و مطلب مهمّ جدّا يساعدنا في إضاءة جنس النص، كما يؤهّلنا لاختيار الأدوات والمرجعيات المناسبة التي نستحضرها، ونحن نقرأ نصا معينا، لذا أبرز جنيت الخطوة الجديدة التي يجب من خلالها النظر إلى النص " ليس النص موضوع الشعرية،

[1] – بول ريكور: الحياة بحثا عن السرد، (مقال) ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد–فلسفة بول ريكور، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1999، ص54–55.

[2] – عبد الفتاح كليطو: لن تتكلم لغتي ، دار الطليعة، بيروت، 2002 ، ص 86–87 .

[3] Bakhtine M , « La structure de l'énoncé »,in Todorov T.,le prencipe dialogique , Paris, Edition du Seuil, 1981 (1930/1981) –(V.N. Volochinov), p. 299.

بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع : أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية "[1].

إن الدراسة تتراوح حول جنس أدبيّ، يتجاذبه الشّعر والسرد في هندسة معمارية فريدة من نوعها، ونقصد بالتّحديد البناء الشعري القصصي، فللقصة هيكل بنائي يتحور مع مرور الزمن لكنّه يبقى ذو تفاصيل، والقصّة بناء هندسي، حتى وإن تغيّرت الخرائط الهندسية بتغيّر الزمن، وبذلك فإن السردية تتحكّم بكلّ خطاب مهما كان نوعه [2].

ومن الأمور التي لا مندوحة عنها أن السرد تسيَّد في القصيدة الغنائية، وقد اقترن هذا النّزوع إلى القص في القصيدة الرومانسية بتغليب " الأسلوب النثري في الشعر"، ويبدو أن السرد صيغة رافقت القصيدة الغنائية منذ أقدم العصور، إذ تشير شعريات كل من أفلاطون وأرسطو، إلى أن هذه الصيغة ليست وقفا على الملحمي والقصصي، وبذلك فإن السردي النقيّ لا وجود له على مستوى الأثر الأدبي عامة، والجنس الأدبي خاصة، ومعنى ذلك أن الصيغ المعروفة في الأدب، وهي السرد –الوصف– الحوار، يمكن أن توجد جنبا إلى جنب في أي أثر أدبي، أيا كان جنسه أو نوعه .

لقد استثمر الشاعر الجاهلي معطيات السرد في بناء الحدث، من خلال توظيف عناصر البناء المختلفة من حوار داخلي وسرد، والذّي يهدف فيه إلى معنى نفسي يرتبط بحالته الوجدانية والعاطفية، وكأنّنا بالسرد أحيانا يجسّد الإنفعال النفسي الذي يشعر به الشاعر، فتأتي الحكاية وظيفتها نفسيّة أكثر من كونها فنّية، فقد عبرت عن شعور وجداني بحت، كما يلاحظ على القصص في النص الشعري الجاهلي أنها تأتي بلغة أكثر ميلا أو قربا من الذّاتية منها إلى الموضوعيّة، ضف على أن استعمال السرد القصصي في الشعر القديم، أسبغ على مراحل بناء القصيدة قدرة فنّية عالية في استيعاب الحدث وتطويعه، وهذا ما أفادت منه القصيدة ذات المنحى الغنائي في إكساب العواطف الذاتيّة المظهر الموضوعي، وممّا يقوى فيها الوحدة العضوية[3].

---

[1] – جيرار جنيت : مدخل لجامع النص، **مرجع سابق**، ص 5.

[2] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب ، 1985، ص 130

[3] – حاكم حبيب الكريطي وكوثر هاتف كريم : السرد القصصي في أشعار ديوان الأصمعيات، **مرجع سابق**.

المطلب الثاني: الشعر القصصي بين النفي والإثبات في الدراسات العربية والاستشراقية

نغتنم الفرصة لنشير في هذا المقام إلى ما يذهب إليه الدارسون المستشرقون على وجه الخصوص، من خلوِّ الشّعر العربي من أي أثر للشعر القصصي أو التّمثيلي[1]، إنّ قضية القول بوجود الشعر القصصي من عدمه في الشعر العربي القديم، لها مناهجها المتعدِّدة و أساليبها المختلفة ونحن إذ نروم إثبات وجود القص بأنواعه في النص الشعري القديم. و محاولة مقاربته بإجراءات تحليلية جديدة، نجد معبَرًا هو السرد، كمصطلح تناوله النقد الحديث بما يتيحه من قابليّة للبحث عن أنظمة النص وعلاماته ومعرفة وإظهار العناصر السرديّة له، على ما في هذا المصطلح المفاهيمي من حساسية لتقبُّله لدى المتلقّي للنص الشعري عامة، ناهيك على الشعر الجاهلي بأساليبه وقيمه الفنية ، إذ يختلف استخدامها من شاعر لآخر، وعلى الذات القارئة أن تصل إلى مستوى المعرفة عند كل شاعر، و لا يكون ذلك إلا بتعميق الخبرة النقدية لدى المتلقي.

إن النص الشعري الجاهلي يحتفي بلغة شعريّة عالية ، فهي لغة فنية لا يمكن التّغاضي عن خصوصيّتها المتميزة، من هذا المنظور يكتسب الشعر القصصي أهمية في دراسة الشعر بما هو صيغة من صيغ تحول اللغة عن طبيعتها العادية، واكتسابها طبيعة فنية تجعلها لغة شعرية، ويعد القص مبدأ فنّيا عاما من التجليات الشعرية الموجودة في النص الشعري، تلك القصائد التي تميّزت بتيمة القص السردي فيها " وهذا يقتضي أن تسبق مرحلة التّفسير مرحلة التأويل، وكل فهم عميق للنص هو التقاء بين خطاب الذات القارئة المضمر، وخطاب الموضوع المقروء، وليس من شك في أن الشعر العربي القديم غامض وبوّاح في آنٍ، ومصدر غموضه ليس ألفاظه و تراكيبه، بل موضوعاته وأغراضه ورموزه، ولهذا فهو صالح لقراءات متعددة تفك رموزه ليبوح بثرائه الباهر[2].

إن عرض المحاور الأساسية الرئيسية لهذه الظاهرة، يهدف إلى مقاربتها تحليليا، والتي نعتقد أنها لا تزال تشكّل الآليات (الميكانيزمات) المعرفية التي يتم استخدامها في أُحفوريَّتنا التّراثية ذات الصلة بالأدب عبر مقولة "أصل الأنواع" للشعر العربي القديم ، وذلك من خلال آراء أو تصورات أو أحكام قد تتطابق (أو تتعارض) مع الطرح الذي ترمي إليه الدراسة.

---

[1] – إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم – الأنواع و البنيات و الوظائف ، **مرجع سابق**، ص 69 .

[2] – خالد محمد الزواوي: تطور الصورة في الشعر الجاهلي ، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع، مصر، 2005، ص 12.

ومع تزايد الإهتمام بدراسة الظواهر السردية في الشعر، ازداد شغفنا بتتبُّع هذه الظواهر، والسّعي إلى دراسة سمات الخطاب الشعري من الناحية السردية، وليس دراسة النّزعة السردية أو القصصية في شعرهم فحسب، إذ أن دراسة هذه النّزعة من المسلَّمات الأوليّة التي تضمّنتها دراسة القصة في الشعر، ذلك بعد أن نضيف إليها أبعادا أخرى لا تأتَّى إلاّ تحت صفة السرد، إذ يمثّل الشعر القصصي ملتقى لغتين وصوتين: إحداهما سرديّة والأخرى شعريّة، ممّا يدفع إلى القول إلى الأنماط الأدبية تتلاقى وتتعايش داخل النوع المفرد دون أن تفقد خصوصيّتها النوعية.

إنه ليس من الضرورة، ولا من اللزوم أن نجد تشاكلا وتقاطعا في الرؤى و الطرح، فقد صادرت الرومانسية أن ميزة العبقريّة هي عدم الإعتراف بحدود جاهزة صارمة بين الأجناس والأشكال والأساليب والقوانين، والسّعي إلى تحصيل النص المفرد.

وفي ظل المضايفة بين الشعري والسردي (التّنازع البنائي و التّعبيري)، أصبح النقد الأدبي المعاصر يعدّ كل نص شعري يشي ببعض عناصر السرد أو يوحي ببعضها شعرا سرديا، وهذا الموضوع يفترض أن للشعر سمات خاصة، ولذا فإننا نسعى من خلال بحثنا هذا إلى استيعاب هذه السّمات بدءً، لنترصّد أشكال حلول الفضاء السردي في الفضاء الشعري ودرجاته وغاياته، ويذهب موكاروفسكي إلى القول أنّ ما يميّز الشعر هو الوظيفة الجمالية التي تكون موجّهة نحو القول نفسه " إن شاعرية اللغة إذن ليست سمات ثابتة في القول اللغوي نفسه، بل هي سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التّوجه الذاتي "[1].

إن أهمية الدراسة تتمحور حول محاولة تصنيف الشعر ضمن أنواع أدبية محدّدة، فنظرية الأنواع الأدبية تخضع لمؤشّرات متعددة، بحيث يصبح من الصعوبة بمجال الوصول إلى أحكام نهائية بشأنها، وذلك بحكم التّطور الذي يخضع إليه الأدب، وذلك ما يقلل من الإنتصار لفكرة الخصائص المميِّزة لكل جنس أدبي لوحده، وبذلك تذوب الحدود الفاصلة، ويتخلَّق في رحم القصيدة التّداخل بين الأجناس الأدبية، وما يستحقُّه هذا التّماهي الجدير بالبحث والمكاشفة، وصولا إلى التّأمل في جماليّاته وأبعاده ودلالته.

يقول: نورثروب فراي (Northrop Frye):"لكل عمل أدبي وجه قصصي، وآخر ثيمي، ومسألة أيّهما أهم هي عادة مسألة وجهة نظر أو تركيز أو تفسير " [2] ، كل هذه العوامل حدت بتفاعلها إلى

---

[1]– هشام مشبال: السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة، مقال على صفحة الويب: https://www.aljabriabed.net/n98_06machbal.htm، تاريخ الإطلاع: 12 فيفري 2016.

[2] – نورثوب فراي: تشريح النقد – محاولات أربع ، ترجمة:محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية: عمادة البحث العلمي، عمان– الأردن، 1991. ص66.

حدوث ظواهر أدبيّة لا تنتهي بكسرالحواجز بين الأنواع الأدبية، بل تعمل أيضا على تفجير النّوع الأدبي من داخله، بتمرُّدها على القيم الجمالية التي يرسيها النّوع من خلال حضور القصصي والموضوعي في النص الشعري، من خلال النماذج العليا المهيمنة، ممّا يفتح المجال للتجاوز المستمر إذ إن "كل نوع يرتبط بالأنواع الأخرى، ويتم تعريفه من خلالها ، وتغيُّر مثل هذه العلاقة يقوم على الإنكماش إلى الداخل أو التمرُّد أو التمازج[1].

ونحن في دراستنا للشعر الجاهلي بصفة عامة والقصصي منه خاصة، لابد أن يكون ذلك مرتبطا بعقليّة الجاهليّين. وهي عقلية لها وزنها ثقافيا واجتماعيا و اقتصاديا ... وهذه العقليّة قد استمدت خيوط أفكارها من ثقافات الأمم المجاورة لها، ومن التاريخ الممتدِّ من قبل هذا العصر، وما فيه من أحداث وتجارب، حتى طبع ذلك على النظرة في تصور الإنسان الجاهلي للحياة والوجود[2]، من أجل ذلك سنحاول تتبُّع السمة القصصية في مواضعها من الشعر الجاهلي في الكلمة والوصف والإستعارة والوصف القصصي، دون أن ننسى هنا خصوصيّة التجربة الوجدانيّة للإنسان العربي القديم وأثرها في قصائده.

يبدو من خلال هذه التصورات أن اللغة الشعرية تجد تبريرها في ذاتها (ذاتية الغائيّة) ، وأثناء ذلك يسلك طرقا متعددة، وأساليب مختلفة لبلوغ هدفه، فأنتجوا الشعر القصصي، بما يمتلك من مقوّمات وحوار ووصف أسهمت في خلق نفسية قصصية اصطبغت برؤية الشاعر وحالته النفسية، وبذلك أصبح الشعر القصصي من أهم عناصر البناء الفني للخطاب الشعري، إذ إن قضية التّراسل بين الأجناس الأدبية، تنطلق من ظاهرة مزج الغنائي بالدرامي حيث تتداخل الخطابات كما تتداخل الأجناس " إذ يتم إنتاج الخطاب الأدبي، وتطوره طبقا للأبنية التي يمكن تجاوزها، لا لشيء إلا لأنه وجدها في مجال لغته وأسلوبه حتى اليوم "[3].

لقد عرف عن الشعر العربي القديم عموما، والجاهلي أساسا، اتصافه بأنه غنائي ذاتي، أو في أحسن الأحوال تطغى فيه الذاتية على الموضوعية، تلك أسئلة هذه المقاربة، التي لم تعد تكمن أهمية الإجابة عنها في فهم طبيعة النّوع الأدبي، وحسب ولكن أيضا في فهم الطبيعة المائزة للشخصية الثقافية العربية، وهنا يصبح النص الشعري طيّعا إذا تحقّقت جدلية القراءة في ظل بنائيته التي تتحول – في بعض نماذجه– من سياق الغنائي إلى سياق الدرامي نتيجة لحركيّة النص الدّائبة، ومحاولته الخروج من الأنساق

---

[1] – رالف كوهن: التاريخ و النوع ، **مرجع سابق**، ص31.

[2] – خالد الزواوي: تطور الصورة.. في الشعر الجاهلي، ط1، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2005، ص 17.

[3] – تزفيتان تودوروف: الأنواع الأدبية : ضمن كتاب القصة ، الرواية ، المؤلف : دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة: تر: خيري دومة، مراجعة: سيد البحراوي ، دار شرقيات للنشر و التوزيع، ط1 ، 1997، ص 44 .

المعروفة، فقد شكّلت القصيدة العربية القديمة معمارا نموذجيّا بالحفاظ على بنية القصيدة الجاهليّة، ويقنّن التحوّلات عبر إدخال أنواع أدبية للشعر كالسرد والقص والحكي.

إن الذي يهمّنا من تفاعل الشعر والقصة هو ما عبّر عنه بعض النقاد بمصطلح القصيدة ذات البنية الدرامية[1]، وهي تنقسم عدة أنواع، أبرزها ما كان فيه حوار، وما كان فيه سرد وما تضمّن ارتجاعا (Flash back) ، وأما المصطلح الثّاني الذي عبّر به النقاد عن هذا التداخل فهو القصة الشعريّة، وهو أكثر تحديدا، بمعنى أنه أضيق من سالفه، إذ يختص بما هو سرد أي بما مردّه القصة، وواضح أن مصطلح سرد هنا قد انقسم إلى مصطلحين، أي أنه اكتسب دلالتين، إحداهما تتضمن فنون السرد المعروفة بتعدّدها، والأخرى مقتصرة على سرد الأحداث الآتي من فن القصة فحسب[2].

وقد عالجت عدد من الدراسات النقدية الحديثة هذه المزاوجة بين الشعر والسرد (القص) على وجه الخصوص، ولاسيّما تداخل السردي في الشعري، هذه الخصوصية التي احتفى بها النص الجاهلي عموما، والشعر القصصي أساسا كانت هي المحفّز الأقوى في هذه الدراسة، إذ أن لهذه الخصوصيّة حضورا فاعلا في نصوص الشعر الجاهلي، وهو حضور يفوق ما اطلعتّ عليه في الدراسات المماثلة التي درست التداخل بين الشعري والسردي، وأزعم أن هذا الفارق حقل خصب للباحثين يؤهّلهم للوقوف على نتائج جديدة أكثر وضوحا ودقة.

كل هذه العوامل حدت بتفاعلها إلى حدوث ظواهر أدبيّة عدة، طرأت على الأدب وفنونه خاصة الفن السردي، وهي ظواهر حدثت في الآداب العربية، وكذلك في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، لقد صرنا نرى أعمالا روائية وقصصيّة كثيرة " لا تكسر فقط الحواجز بين الأنواع الأدبيّة، بل تعمل أيضا على تفجير النوع الأدبي من داخله، فهذه الأعمال تتمرّد على القيم الجمالية للنوع ...، وعلى الطرق التقليدية في تصوير الشخصيات، وتصوير الزمان والمكان، بل تفتّت الحبكة والحكاية معا "[3].

وتحاول هذه الورقة الوقوف على ظاهرة التداخل، بوصفها من أكثر الأشكال الأدبية تطويعا ومرونة وأسرعها للإستيعاب، وتطوير أنماطها وأساليبها وتقنياتها. كما أننا لا نستطيع أن نغفل غلبة السّرود في النصوص الشعرية ممّا يقربها من بنية الخطاب الشعري، مستعينة بالأشكال السردية (القص، الحكي،

---

[1] – عبّر عز الدين إسماعيل عنها بمصطلح (القصيدة ذات البنية الدرامية) و عبّرت عزيزة مريدن عن ذلك بالقصة الشعرية .

[2] – أفنان النجار: نماذج من تجليات الغنائي والسردي في لغة الشعر العربي الحديث : شعر حجازي وأبي شقرا وجبرا ، **مرجع سابق**، ص 2174.

[3] –عبد الرحيم الكردي: السرد الروائي و تداخل الأنواع ، أسئلة السرد الجديد (مجموعة أبحاث) ،كتاب أبحاث مؤتمر أدباء مصر، مرسي مطروح ، 2008، ص 280.

السرد) حيث تبلغ اللغة السردية قمّة توتُّرها حين تتوسل بالإستعارة والمجاز ... لتحقّق خصائصها النوعيّة الخاصة.

لقد شهدت القصيدة العربية طوال عصورها، وحتّى عصرنا الراهن – تطورات و تحولات – خاصة فيما يتعلق بالمضامين والموضوعات، ليظل شكلها التقليدي محافظا على هيئته وسماته الفنية: بل إنّ الخطاب القصصي يعد أهم عناصر البناء الفني للخطاب الشعري الجاهلي، وهذا ما يشير إلى قضية التراسل بين الأجناس الأدبية، ومزج الغنائي بالدرامي، حيث تتحول القصيدة إلى استخدام فعل السرد.

فبالإمكان أن تستقي القصة بعض تقنيات الشعر عندما تتجلى لحظات التوتر الإنفعالي، وتكون بحاجة إلى خيط رفيع من الحساسيّة الشعرية، وكذلك الأمر بالنسبة للشعر الذي يضطر أحيانا إلى استعارة بعض عناصرالقص أثناء قيامه بالتّنويع على إيقاع الحدث، وإضفاء حركيّة نابضة على التجريدية الشعرية.

ومنه فإن النظر في الكثير من القصائد و المقطعات يطالعنا ببعدها القصصي حتى ، و إن لم يكن هذا البعد مقصودا لذاته، ونغتنم الفرصة لنشير في هذا المقام إلى ما يذهب إليه بعض الدارسين (المستشرقين على وجه الخصوص) من خلوّ الشعر العربي من أي أثر للشعر القصصي أو التّمثيلي[1]، وهم بذلك إنّما يبنون هذا الرأي قياسا بما يجدونه في التراث اليوناني، ممّا عابوا غيابه في الشعر العربي، ولا يخفى بطبيعة الحال ما في هذا الرأي من خطأ، يبدو لنا في إغفال السّياقات الخاصة بكل أمة أو ثقافة، فالفرق بين الخيالين العربي واليوناني مثلا هو نفسه الفرق بين البيئتين العربية واليونانية وعناصر كلّ منهما، ومن ثمة بين الحضارتين ومنظومتاهما من القيم [2].

إن الجانب السردي في القصيدة الجاهلية ميزة بنيوية وأسلوبية، وربّما اعتبرها بعضهم بديلا عن تطور الصورة الشعرية ، في محاولة لتجاوز تلك الحدود التي ينتظم الجنس الأدبي داخله وتقيِّده، حتى يعطي لإبداعه القراءة والتميّز، وكشف المزايا والخصائص الفنّية التي تعطي النص الشعري الجاهلي عموما، والشعر القصصي خصوصا جماليات فنية وأبعادا دلالية في حركيّة مستمرّة، فطبقا لـ: بوريس توماشوفسكي (Boris Tomashevsky)" تنقسم الأعمال إلى مجموعات واسعة العدد: تنقسم بدورها إلى أنماط ونوعيّات،

[1] – أحمد أمين: فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969، ص 96.

[2] – إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع و الوظائف و البنيات)، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات اختلاف، 2008، ص 68– 69

وهذه الطريقة تتم حركة التّوزيع على أنواع، فنحن نتحرّك من مجموعات مجردة إلى مجموعات تاريخية محدّدة / ... / ثم نتحرّك إلى أعمال بعينها"[1].

فلم يعد السرد يقتصر على بعض مقاطع القصيدة، بل أصبح الصيغة المهيمنة عليها، وقد اعتبر الدارسون الوصف هو الصيغة المهيمنة على الشعر القديم فليست القصيدة قصة، أو خبرا، بل هي شعر يحتفظ بخصوصيّته النوعية، ولكنه في الوقت نفسه يَمتَحُ من السرد بعض سماته ومكوّناته لأغراضه النوعية ، و هو ما يتّفق مع رأي الأستاذ أحمد أمين في معرض تفسيره خلوّ الشعر العربي من القصائد القصصية الوافية والملامح الطويلة، إلى القول بقصر نفس الشاعر العربي[2]، هذا إضافة إلى الفروق التّي ساقها طه حسين بين القصص العربي الإسلامي والقصص اليوناني، ومنها مثلا "أن الأوّل لم يكن شعر كله، وإنما كان نثرا يزيّنه الشعر من حين إلى حين، على حين كان الثّاني كلّه شعرا"[3].

إنّ صيغة السرد في الشعر العربي القديم، تسمح لنا أن نقول بوجود الملحمي في القصيدة العربية في ذلك الوقت، كما دفع البعض إلى معارضة الغنائية بالفروسيّة، التي وجودها في بعض المطوّلات في هذا الشعر لخلصوا إلى القول بوجود الحبك في الشعر الجاهلي، وهذا ما يدفع إلى القول أن الشعر العربي القديم عرف الشعر القصصي، مستدلّين بوجود صيغة السرد أو بعض عناصر الملحمة، متجاهلين الخصائص الجنسيّة و الشكليّة الأخرى في الشعر الملحمي، وإذا كان القول بوجود الملحمي أو الدرامي في الشعر العربي القديم قولا لا يخلو من المبالغة، إلا أنّ محاولة الأعشى في الشعر القصصي، أو اختراع الأسلوب الملحمي بقيت عملا فذًّا لم ينسج أحد على منواله .

إن الأشكال الأدبية سواء أكانت هذه الأشكال سردية أو شعرية، تثير بلا شكٍّ قضية النوع الأدبي، فمُنظِّروا الأدب " يكاد يجمعون على أن الأنواع الأدبيّة ليست ثابتة الأركان ولا مطلقة الوجود، بل كيانات متحرّكة، متحوّلة أبدا بما يجعل من انقراض أنواع وتولد أخرى جديدة، وتحولها أمرا طبيعيا، بل يكاد يمثّل قانون وجود هذه الأنواع ذاتها، من حيث أن الفن بطبيعته، تجاوز دائم بصفته إبداعا وخلقا جديدا"[4] ، فكان لابد من انبثاق بنى شعريّة جديدة مُغايرة لما هو سائد، ومن طبيعة السياق التاريخي الذي يعمل به

---

[1] –تزفيتان تودوروف وآخرون: القصة، الرواية، المؤلف– دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1 ، 1997، ص42.

[2] –أحمد أمين: فجر الإسلام ، **مرجع سابق**، ص 43.

[3] – حسين طه: في الأدب الجاهلي، الطبعة 17، دار المعارف، مصر، (د، ت)، ص 149.

[4] – صالح السروي: الأنواع الأدبية العابرة للنوع، مقال منشور في ديوان العرب على صفحة الويب: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article17699، تاريخ الإطلاع: 12 فيفري 2015.

الشعر المحافظة على البنية التقليديّة للقصيدة العربيّة (الوزن والقافية)، وإدخال مستويات اللغة والمضامين مركز المغايرة الشعرية، إذ تفترض أن الخطابات الشعرية تتراسَل وتتداخَل مع ما في الخطاب السردي عبر استثمار معطياته الحكائية والقصصية (حبكة، نمو درامي، لحظة تنوير).

لقد توشَّج الشعر العربي القديم في الجاهلية و عصر صدر الإسلام ببعض مظاهر القصة، وقد استطاع الشاعر أن يُطوِّر تلك الملامح القصصيّة في شعره ويجعل منها عناصر قصصيّة حقيقيّة يقوم عليها شعره القصصي، ويضمِّنها قصته الشعرية، وإن كان أكثرها يصبّ في إطار واحد، ولاسيّما الجاهلي منه، فالبداية مقدمة طللية، ثم وصف للرحلة، أو المعركة، انتهاء بالغرض، وفي أثناء ذلك قد تظهر ملامح القصة، ويذهب " رولان بارت (Roland Barthes) أن النص " لا يمكن أن يكون في تسلسليّة، ولا حتى في مجرد تقسيم للأجناس، بل إنّ قوّته على العكس من ذلك (أو بدقة) تكمن في تهديم التّصنيفات القديمة"[1] .

فقد تميز الشعر العربي بدء بنصوصه القديمة بطابعه الغنائي، وهي الصفة التي ألصقت به، وجعلته يبتعد عن كونه شعر ملاحم، أو شعرا تمثيليّا، وربّما يكون السبب في رأي طه حسين أن اختلاف القصص العربي الإسلامي عن القصص اليوناني " أن الأول لم يكن يُلقيه صاحبه على أنغام الأدوات الموسيقيّة، على حين كان القصُّ اليوناني يعتمد على الآلات الموسيقية اعتمادا ما "[2] .

إن خلوّ الشعر العربي من القصص الطويلة ذات النَّفس الملحمي أو قلَّته فيه ،لا يعني خُلوَّه من القصص إطلاقا، كما لا يمكن اتّخاذه دليلا على نقص القصص في التراث العربي مطلقا، بل إن العكس من ذلك، فقد قامت قصائد كاملة على القص في العصر الجاهلي وغيره من العصور، ولا يبتعد بعض المعارضين عن هذا كثيرا عند الحديث عن عوامل اختلاف الثّقافة العربية في هذا المجال عن غيرها، فيرى بأن: " إغفال العرب أنماط القصة القصصيّة،و القصة الطّويلة ، والرواية التّمثيلية سببه أن هذه الأنماط تقيِّد صاحبها بقيود /.../ ، ولعل العلّة في ذلك أن الوصف الدّقيق يحتاج إلى جَلَدٍ عقلي وجسمي، وفي رأينا أن العربيَّ منذ البدء كان يعتريه عاملان، عامل التّحرر، وعامل التّقييد، وهذا يُحدث في نفسه توتُّرا، وهذا التّوتر يضعفه، فيُفقده الجلَد والصبر على دقائق الأمور[3].

---

[1] – رولان بارت : من العمل إلى النص ، **مرجع سابق**، ص 15.

[2] – طه حسين، في الأدب الجاهلي ، دار المعارف، ط17، مصر،(د ت)، ص149.

[3] – إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم ، ص 70 نقلا عن: الكرمي حسين سعيد: اللغة نشأتها و تطورها في الفكر و الاستعمال، وزارة الثقافة الأردنية، عمان 2002، ص 47.

وبذلك فإن العرب عرفوا نوعا آخر من الكتابة، تضيع فيه الحدود بين الأدب القصصي والشّعر، وعلى هذا يمكن القول أن العرب قد ابتدعوا فنا شعريّا قصصيّا، تنتظم فيه الأحداث حول بطل خياليٍّ أو واقعيٍّ، بل لطالما اعتبر النقاد الحكي والقص في الشعر العربي القديم حلقةً من حلقات تطوُّر القصص العربي، وصورة من صور تطور " الوعي السردي "[1]، فقد حفلت الثقافة العربية بمروِيّات وسرود في شتى المواضيع و المجالات كالقص والحكي والسرد والإخبار، وكلها ألفاظ قد تنحو منحى الدلالة على أنواع لأوعية سردية، وقد أشار أحمد أمين إلى نوع من القصص العربي القديم أسماه " أحاديث الهَوَى " [2] ، وقصد به على ما يبدو أحاديث الغراميّات الشائعة حينها كقصة المنخّل اليشكري والمتَجرِّدة زوجة النعمان.

وعليه فإن الأجناس الأدبية إذ تتقاطع في الكثير من الخصائص النوعية، قد تنفتح على بعضها وتتداخل فيما بينها و تتأثر بغيرها، إذ ليس هناك عمل شعري خالص الشعرية، أو عمل قصصي خالص القصصيّة، وإنّما تبقى الحالة الشعورية لدى مبدع النص الأدبي، هي التّي تفرض عليه مدى الإنفتاح على أكثر من فن أدبي في وقت واحد، والتأثّر بمزاياها " فمن البديهي أن نستخلص معيار البناء الشّكلي للقصيدة من القصيدة نفسها، وحتى يتحقّق ذلك، وحتى نضفر بصورة واضحة للنوع ما أمكن إلى ذلك سبيلا، فإنّه من الضروري أن نعرف تقنية الشاعر الشعريّة، وأن نضع المزايا الأسلوبية المنفردة عن بعضها البعض، وأن نثبت وظيفتها في سياق القصيدة"[3].

المبحث الثاني: الشعر القصصي بين الغنائية و الموضوعية

إن أهمية هذه الدراسة تتمحور حول محاولة "تصنيف " الشعر ضمن أنواع أدبية محدّدة، فنظرية الأنواع الأدبيّة تخضع لمؤشّرات متعددة بحيث يصبح الوصول إلى أحكام نهائيّة بشأنها، وذلك بحكم التطور الذي يخضع إليه الأدب، وذلك ما يحتّم إعادة النظر في فكرة تطور الأجناس باعتبارها كيانات تتداخل أدوارها و تتكامل وظائفها، في ظلّ واقع يطبعه التّراسل و التّداخل في الرؤى و المكوّنات إنّ "كل عمل أدبي أصيل يضيف جديدا، وهو يأخذ موقعه في تاريخ الأدب، بمقدار ما يضيف من جديد، وتواصل الإضافات يفضي إلى تغيُّر نوعي، فالتّاريخ الأدبي تشكيل لا ينفك ينبثق ويتجدَّد في حراك لا يفتر ولا ينتهي"[4].

---

[1] *– عبارة الوعي السردي" مستعارة من الناقد الأردني: محمد عبيد الله، وقد استعملها في دراسته القيّمة: السرد العربي القديم.

[2] – أحمد أمين: فجر الإسلام، **مرجع سابق**، ص67

[3] – ريناتا ياكوبي: دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ترجمة: موسى رباعة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط2، 2011، ص14.

[4] – عبد المجيد زراقط: الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع و تميز النوع ، تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الأول ، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر جويلية 2008، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009 ، ص 881.

هذه الفكرة تقودنا إلى الحفر في قضية هامة من قضايا الشعر خاصة، وهي علاقة الشعر بالقصة ودراسة الجوانب السردية داخل النص الشعري، وهنا لابد من الإشارة أنّه لا تعارض بين غنائيّة الشعر، واعتماده على تقنيات السرد، فمهما بلغت من الغنائية فهي بشكل من الأشكال تحكي قصة، وهنا يتحوّل الشعر إلى نسق حكائي يعرض بشكل محدّد ومنظّم الإيقاعات، وترى الدراسة أنّه إذا كان تصنيف الشعر عند الأوربيين أمرا صعبا ومعقّدا، فإن تصنيف الشعر الجاهلي ضمن النظريات الأوربية أكثر تعقيدا وصعوبة، وذلك لاختلاف المرجعية والحضارة والثقافة، التي أفرزت هذا الشعر، فالشعر الملحمي قديم في الآداب اليونانية القديمة عند هوميروس في الإلياذة والأوديسا، أما في الأدب العربي فهو فن مستحدث، ومع ذلك فقد حوى الشعر العربي القديم عناصر ملحميّة تمثّلت في وصف الحروب والمعارك، وإذا كان الجانب الموضوعي هو الغالب إلاّ أننا لا نكاد نحس بشخصية الشاعر فيها، فنحن إذ نقرأ بعض القصائد العربيّة نحس بذاتيّة الشاعر تسلّل إلى أدقّ تفاصيل القصيدة، معبّرا عن أحاسيسه ومشاعره وآرائه، وعليه فإنّنا نجد أن ما يسمى الشعر الغنائي رغم أنه لا يفارق الذاتية والتحلّق حول (الأنا) الشاعرة قد لا يخلو من الموضوعية.

فلم يكن شيء ألصق بالحياة العربية قديما (أو حديثا) وألزم لها بعد الشعر من السرد، أي من وضع الحكايات والقصص، وتناقل ما أنتجه السابقون منها، وروايتها مع أخبارهم، فمثلما كانت الحياة الإجتماعية الدينية والفكرية والثقافية العربية، وكذا الممارسة الأدبيّة قائمة على الشعر قولا وحفظا ورواية /.../ كانت قائمة كذلك على رواية الأخبار (و منها أخبار الشّعراء) والقِصص وحفظها، فقد كانت لهم " قصص تُروى فيها أخبارهم و أيّامهم "[1].

ولما كان الشعر لؤلؤة في تاج العرب طوّروه و تفننوا في تشكيله، وأبدعوا في تلوينه، حاول العرب الإهتمام بالنص الشعري أو القصيدة العربية عبر استخدام آليات ومفاهيم علم السرد في الشعر، عبر مظاهر (الزمن، الشخصية، الرؤية)، وتمظهرات السرد داخل النص الشعري، على أنّنا حينما نتحدّث عن وظائف السرد فنحن نتحدث ونشير ضمنيًّا إلى طابعه النّفعي الأداتي (طابعه الإجتماعي أو وظيفته الإجتماعية) ، وعليه فإن: " السرد مظهر من مظاهر الإجتماع بامتياز، أي أنه فعل تواصليٌّ"[2].

---

[1] – إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، ص 95 نقلا عن: أمين أحمد و نجيب محفوظ زكي: قصة الأدب في العالم، ج1 ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1955، ص 405.

[2]-JURGEN Harbemas : Collectif, philosophies de notre temps,: La communication fondement du social, Ed. sciences Humaines, Paris, 2000, P.101.

و عليه يمكن القول أنّ الشعر القصصي قصة تقدَّم شعرا، أو هو شعر موزون مقفّى يقدم قصة قصيرة، متكاملة الأجزاء، متناسقة العناصر، وما دامت الحياة دائمة التّطور و التلوُّن و التبدُّل، فالأدب جزء من هذه الحياة لابد أن يلامِسه التّطور حتى يواكب مقتضيات العصر، والشعراء العرب لم يتركوا عنصرا فنيا أو جماليا إلاّ وأحسنوا استغلاله من أجل ارتياد آفاق أرحب للشعر.

المطلب الأول: الشعر الجاهلي شعر غنائي

يعرض فيليهم ألفرت (Ahlwardt Wilhelm) مبرّرات يعرض من خلالها تصورا أوليا عن أن الشعر الجاهلي لا يمكن أن يتطابق مع الشعر الغربي للأنواع الأدبية، وتعذُّر هذا التقسيم لا يعود إلى القصور أو العجز في العقليّة العربية، و إنّما يتعلق الأمر بالإتجاه الروحي للشعب نفسه، وبطبيعة التصور العقلي والوجداني للإنسان العربي ومواقفهم الخاصة من الحياة، فهذا الإنسان ينحصر في ذاته التي يستطيع مغادرة قُمْقُمها، وبالتالي فهو غير مؤهّل لفهم الظروف والأشخاص وتصويرهم، ولأن الشعر الجاهلي يتمحور حول (الأنا الفردية)، ويظل ينجذب إليها في كل الظروف فهو شعر غنائي، والسّبب هو " شغف الإنسان العربي بالجزئيات، وبعالم المرئيات أو الظواهر، فهو لا ينظر إلى الأشياء نظرة كليّة، ولا يملك فهما كليّا إطلاقا، وتعوزُه النّظرة الموضوعيّة ،ويفتقد التعمُّق الذّاتي في مركز المادة التّي يتعامل معها"[1] .

إن الشعر القصصي نوع بارز من أنواع الشعر العربي، إذ استمد موضوعاته الواردة فيها من البيئة العربية، ليبقى الشرط الأساسي لإدخال السرد في القصيدة هو المحافظ على شعريّتها، فالبحث ينطلق من مفهوم سردي بآلياته، واستيعاب الشعر لآليات نوع آخر واستيعابه في تشُكلات نصيّة يطمح هذا البحث إلى استجلائها عبر ديوان الأعشى ميمون بن قيس.

ولأن الشعر الجاهلي يتمحور حول " الأنا الفردية " ويظل ينجذب إليها كل الظروف تحت وضمن مقتضيات الجانب الغنائي (العاطفة و الشعور)، وقد يكون رأي ألفرت حول غياب الملحمي والدرامي في الشعر الجاهلي كون الشاعر العربي – الجاهلي – لم يجد مادة وطنيّة أو ماضيا كبيرا، فالعرب في شبه الجزيرة العربية آنذاك إنّما عاشوا في قبائل متناثرة، وقد كان لقبائلهم حروب وأبطال ذُكرت في أيام العرب ووسَمَتْهم وظلّت ملتصقة بالعقلية العربية، ولأن التاريخ لا يسجّل الحوادث العادية البسيطة، بل يسجل عظام الوقائع وكُبريات الأحداث، وهو ما قامت به الأيام في الثقافة العربية قبل ظهور الإسلام

[1] – موسى سامح ربابعة: الأنواع الأدبية في الشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، مجلة جامعة أم القرى، السنة التاسعة، العدد 11،1995، ص261.

باعتبارها: " الحروب والمناوشات التي وقعت بين القبائل بعضها مع بعض، أو بين ملوك اليمن والقبائل، أو بين الفرس والعرب، أو بين الملوك العرب والقبائل "[1]، وهذا في رأينا كان بإمكانه أن يمهِّد لوجود فن ملحمي له خصوصيّته العربية.

وقد انتقلت أخبار " الحروب العربيّة"[2] عن طريق الخطاب القصصي المؤمِّن لتوصيل الحكاية (الحدث) ، وهذا لا يمنع من اعتماد الشعر على ظواهر شعرية في الأساس، تحولت إلى آلية سردية، وربّما كانت هي والشعر الجاهلي من أهم المجالس في العصر الجاهلي، وهنا نشير إلى رأي طه حسين " فهم سمعوا بعض هذه الأخبار من الأعراب، ثم رأوها تقصُّ مفصّلة مطوّلة فقبلوا ما كان يُروى منها على أنه جدٌ من الأمر /.../ وليست هذه الأخبار إلاّ المظهر القصصي لهذه الحياة العربيّة القديمة"[3].

هذه الفكرة تقودنا جزمًا إلى تعميق فهمنا في قضية هامّة من قضايا الشعر خاصة، و هي علاقة الشّعر بالقصة، وهنا يجب التفريق بين السرد والحكي، فإذا كان الحكي شكلا من أشكال السرد فإن السرد ليس كلّه حكيًا، إن السرد نظام في الأداء اللغوي، يجب البحث عن قوانين أكثر عموميّة له، وبخاصة أن كلمة سرد في العربية تعني: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقًا بعضه في إثر بعض متتابعًا، ومنه فإن السرد في جوهره علمٌ يبحث عن تشكيل نظريّة النصوص السرديّة، والحديث عنه داخل الشعر يفضي إلى أبعاد جدّ معقّدة، تجعل السّرد يطرح العديد من الأسئلة التي تخص علاقاته العموديّة والأفقيّة، ويمكن تلمُّس علاقة وطيدة بين أخبار العرب والشعر، إذ كانت مادّة أساسيّة ضمن المرويّات و السرود العربية، تُعلّم وتُتعلّم فتحولت إلى مادة خصبة للشعراء يبنون عليها قصصهم الشعري " سيّما الشعر العربي الأصيل، وما يتطلبه فهمه من إحاطة بفصاحة العرب وأخبارهم وأنسابهم وذكر أيّامهم "[4].

يؤدي بنا هذا إلى القول بأن المادة القصصية والأخبار الواردة في الشعر العربي، يمكن النظر إليها على أنها قصائد ينحو فيها قائلوها منحًا قصصيًا دراميًا، يحمل ويخبِّئ بين ثناياه بذور الموضوعيّة، وإن لم تكن على شاكلة نسق الملاحم اليونانية الطويلة، وهذا ما أشرنا إليه في معرض تفسير الأستاذ أحمد أمين: أن خلوّ الشعر العربي من القصائد القصصية الوافية، والتي يربطها بالبيئة وهذا الأمر يبدو طبيعيا ما دام

[1] – علي جواد : المفصل في تاريخ قبل الإسلام، **مرجع سابق**، ص341.

[2] – رودلف زلهايم: الأمثال العربية القديمة، ترجمة عبد التواب رمضان، ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1982، ص51.

[3] – طه وحسين: في الشعر الجاهلي، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، (د ت)، ص119.

[4] – حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب– أسسه وتطوره إلى القرن السادس مشروع قراءة، الطبعة الثانية، منشورات كلية الآداب منوبة –تونس، 1994، ص55.

حلقة من مسار تطوريٍّ، وعليه فإن الشعر أحد عناصر النسق الذهني الفكري، وهو ما يعطينا الحق بالقول أن خلو الشعر العربي من أي أثر للشعر القصصي أو التمثيلي هو مركز المغايرة النّمطية، إذ أن من يتبنَّون هذا الرأي إنما يبنونه قياسا بما يجدونه في التراث اليوناني مما عابوا غيابه في الشعر العربي، وهذا لا يمنع الشعر رغم كونه غنائيا إلاّ أنه ارتاد آفاقا للحكي والسرد، فقد " تمتّع الشعر بهذه المكانة، وحظي بهذه الأهميّة لأنّه كان الصناعة الفكريّة الأساس لدى العرب، صناعة تقوم عليها صناعات أخرى تتغذّى منها وتستمد منها شرعيّتها، ومبرِّر وجودها، فقد كانت العرب في جاهليّتها تحتال في تخليد (مآثرها) بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون، والكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها"[1].

وللوصول إلى تحليل الشعر القصصي على أنّها قصة تروى، يجب الرجوع إلى منطق عام يحكم عناصر القصيدة، وهذا المنطق هو طريقة سرد الأحداث وعرضها، فلا تكاد أي قصيدة مهما كانت أن تخلو من هذا العنصر القصصي، كما أشرنا سابقا لتجليات السرد في القصيدة الجاهلية، وهذا يؤكِّد أن وراء كل قصيدة قصة هي (المثير) أو الدّافع لها، ويحضرنا هنا حكم جان إف طاديي (Jean Yves Tadié) من أن كل قصيدة في أدنى مستوياتها محكي، فلطالما كانت عناصر القصة في قصيدة ما، هي المحرّك الأساسي للشعر .

إن القصيدة التي نمت من أنواع متعدّدة، تغدو من خلال مظاهرها تشكيلا لغويا يمتحُ من السرد بعض خصائصه للإرتقاء بالنص الشعري إلى مصافِّ السردية، محافظا على أهم سماته النوعية، فالأجناس الأدبية انعكاس للظروف الإجتماعية والتاريخية والنفسية، كما أنها استجابة لمتطلّبات الواقع، وبذلك لا يمكن إغفال السياقات الخاصة لكل أمة أو ثقافة، والذي يبقى منظورا إليه دائما " كمظهر ثانوي "[2].

وهناك مستشرقون آخرون يؤكدون غنائيّة الشعر الجاهلي، وصعوبة تطبيق نظرية الأنواع الأدبية الغربيّة عليه، ومنهم: إيرشي بورينلش(Bräunlich Erich)، الذي يرى أن تعدّد موضوعات القصيدة الجاهلية و تنوّعها يجعل تصنيفها ضمن نوع أدبي محدد أمر يدعو إلى الحيرة، فتنوع الموضوعات واختلافها في القصيدة يدعو إلى تغيير الموقف النفسي للشاعر، ومن خلال هذا الموقف يميل بورينلش إلى وصف الشعر الجاهلي بالغنائي، غير أنه يضيف بأن القصيدة القديمة" تسعى إلى إقامة تناظر بين العام والخاص، وعلى

[1] -الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، الجزء الأول، دار الجبل، بيروت، لبنان، (د،ت)، ص 72.

[2] – لحميداني حميد: البنية القصصية و التخيل : في شعر الناقة الجاهلي، معلقة لبيد، آفاق مجلة إتحاد كتاب المغرب. عدد 62/61، 1999، ص 101-113.

دمج الذاتي بالموضوعي، والغنائي بالقصصي، وفي إطار يجمع بين الإثنين ليخلق شكلا شعريا متميِّزا، لا هو بالقصصي البحت ولا الغنائي الخالص"[1].

ومن هنا فإن الشعر القصصي يمثل ملتقى لغتين وصوتين: إحداهما سردية، والأخرى شعرية ممّا يدفع إلى القول إلى أن الأنماط الأدبيّة تتلاقى و تتعايش داخل النوع المفرد دون أن تفقد خصوصيّتها النوعية ، ليبقى القول بغنائيّة الشعر الجاهلي النّسبي أو الكلي بين دحض وإثبات، فقد صادرت الرومانسية أن ميزة العبقرية هي عدم الإعتراف بحدود جاهزة وصارمة بين الأجناس، والأشكال والأساليب، والسعي إلى تحصيل النص المفرد، وبهذا يضحي الشعر القصصي ثمرة للتداخل بين فني الشعر والقص، فهو يميل إلى الغيرية، والتفاعل الموضوعي مستمدا من القص أهم مكونات بنائه محمّلا بالذاتية التي تسرّبت إليه من الشعر الغنائي، مكونة تنويعا وتوسيعا لمجالات القول الشعري، عبر تحويل غنائية الذات إلى غنائية الموضوع، وتحويل قصصية الموضوع إلى قصصية الذات.

أما توفيق الحكيم فيبرّر قلة القص عند العرب مطلقا بقوله: " إن تفكير العرب وفهمهم في لذة الحسّ والمادة، وهي لذّة سريعة واضحة مختطفة اختطافا، لأن كل شيء عندهم سرعة ونهب واختطاف... وإن كل شيء قد يشعرون به إلا الإستقرار... حيث لا أرض فلا استقرار، وحيث لا استقرار فلا تأمّل، وحيث لا تأمّل فلا ميثولوجيا ولا خيال واسع ولا تفكير عميق، ولا إحساس بالبناء، فكل شيء لديهم زخرف أدبي لا يقوم على البقاء: فلا ملامح و لا قصص ولا تمثيل"[2].

لقد صارت مسألة قضيّة الأجناس الأدبية و طريقة التفكير فيها تندرج ضمن قضية أشمل، وهي الكيفية التي تعتمدها كل ثقافة في تنظيم فضاءات مُنجزها الإبداعي، فقد عرفت الثقافة العربية منظومة أساسيّة للأجناس الأدبية، انقسمت في خطوطها الكبرى إلى نثر وشعر، وتضمّنت في ترسيماتها وتقسيماتها الصغرى الشعر والقصة والخطابة والرسالة والوصيّة والحكمة والنّادرة والطّرفة والمقالة[3]، وعليه فإن ظاهرة السرد القصصي في الشعر الجاهلي كانت مألوفة فقصة ثور الوحش، والقصص الغرامي لأمرئ القيس والمنخّل اليشكري وغيرهما، ليست بالغريبة بل لها أبعادها الرمزيّة والتعبيريّة في نفوس الشعراء والمتلقين على حد سواء[4].

---

[1] – موسى سامح ربابعة : الأنواع الأدبية و الشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان ، **مرجع سابق**، ص284 .

[2] – إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم – الأنواع و البنيات و الوظائف ، **مرجع سابق**، ص70.

[3] – رشيد يحياوي:نظرية الأنواع الأدبية ،مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ،76، مركز الإنماء القومي بيروت ، 1999، ص126_127.

[4] – بشرى الخطيب: القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام و العصر الأموي ،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، 1990 ، ص 326.

إن الظاهرة الإبداعية _شعرا و نثرا_ تمثّل فضاء نصيا، يُمكّن المبدع من التعبير عن ذاته ونقل رؤاه وتصوراته عن الكون والإنسان والحياة، بما تحمله تلك النصوص من قيم شعورية وتعبيرية، كما عرفت هذه الثقافة التفاعل بين هذه الأجناس جميعا، وتعد القصص واحدة من هذه الأجناس، ودخولها في الأجناس الأدبية الأخرى هو ممارسة تهدف إلى توسيع إمكانات هذه الأجناس، عبر استعانتها بتقنيات نوع أدبي ما، لإثراء بنية هذا الجنس المستعار له، كما هو علامة كاشفة عن سعي مبدعي هذه الأجناس إلى توسيع الآفاق الوجدانية والثقافية والإجتماعية له من ناحية، بما يجعل الأجناس الأدبية قادرة على استيعاب المتغيِّرات الجديدة الناتجة عن تغير علاقات أفراد المجتمع بعالميهم، وإلى تطوير عناصرها الجمالية من ناحية أخرى[1].

لكن نظرة مُتفحّصة لتجربة الشعر العربي تجعلنا نعيد النظر في هذه الأحكام التي أُطلقت، والمعايير التي وضعت، إذ نجد النص الشعري تسلّل إلى مكوناته البنائية في إبدالاته النصية المختلفة عناصر قصصية، وأساليب سردية، ووقفات تأملية يمكن أن تنقله من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية، ومن الغنائيّة إلى التصوير والمشهدية، ممّا يجعل كل من نظرية الأجناس الأدبية القائلة بنقاء الجنس الأدبي، والغنائية المرتبطة بالذاتية موضع مُساءلة، ويفتح النص الشعري على آفاق إبداعية ونقدية جديدة[2].

لذا فإن محاولة تصنيف الشعر القصصي بين الغنائية والموضوعية، يجد تبريره من خلال البحث عن الأطر والنماذج المحدّدة التي طبعت العقلية العربية ومرجعياتها الحضارية، منتهين إلى نتيجة حاصلها أن محاصرة المكونات أو الوحدات الدّاخلة في تحديد نوع معين، تستمدّ مشروعيتها من أن عمليّة التّصنيف لما كانت بناء فكريا محكوما، مثله مثل سائر الأنشطة المعروفة وسنن التّطور " ولئن بدت عملية التصنيف هذه قائمة على امتداد تاريخ عريض على سنن معياري، وأحكام ذوقية انطباعية، دون أن يمنع ذلك من ظهور محاولات موسومة بمسحةٍ علمية من حين لآخر ... فتكون النماذج المستنبطة بمثابة العيّنات المكتملة المحقّقة لجنس معيّن في أعلى أشكاله وأكثرها اكتمالا وتجسيدا للنوع، وإليها ترتد مختلف التّنويعات الآخذة بحكمها

[1] – خديجة بصالح :تداخل الأجناس الأدبية من منظور النقد العربي القديم "القصة أنموذجا"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب ،العدد العاشر /ديسمبر 2016،ص92.

[2] – محمد عروس: تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر جمالياته الفنية و أبعاده الدلالية، رسالة دكتوراه ،جامعة محمد خيضر_ بسكرة، 2014_2015.ص102.

هذا، فالعلاقة بين الأصل والفرع، أو بين المثال المجرد والنموذج المحقّق تستوي في مرتبة ما يسميه جنيت علاقة " النص الجامع بالنص الفرعي "[1].

ولم يتوقف تصنيف الشعر الجاهلي عند هذا ، ليؤكّد المستشرق غوستاف فون غرونيباوم (Gustav Von Grunbaum) القول أنّ الشعر الجاهلي ليس شعرا ذو طبيعة غنائيّة ووجدانيّة فقط، بل يرى أن هذا الشعر يمكن أن يحمل طابعا دراميا أكثر مما يحمل طابع ملحميّا، أما رودي باريت (Rudi Paret) فقد أراد إثبات صفة الغنائية في الشعر الجاهلي من خلال نفي الموضوعيّة عن هذا الشعر، فالشعر العربي القديم لم يكن موضوعيا إلا في الظاهر، وموضوعات هذا الشعر لا تعني إلاّ الإتّصال بالذات، وهذا ما يذهب إليه كارل بروكلمان (Carl Brockelmann) أيضا من أن: " العربي من حيث هو شاعر ليس موضوعيا تماما، ليجد كفايته في فن كلامي واقعي محض، وإنّما يضع فنه قبل كل شيء في خدمة فخره بنفسه و اعتزازه بمجد قبيلته[2].

وهناك من يذهب من أن مدار القص في الشعر، هو إجادة الوصف" إجادة القصص الشعري والبلوغ به إلى غاية التّمام، إنّما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها مبلغا يرى السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه"[3]، بمعنى أن القدرة التّمثيلية للشاعر النابعة من مدى تأثّره بما يرويه في قصيده هي الكفيلة بإقامة هذا العالم بطريقة تسمح للمتلقي بتمثُّله هو بدوره، هنا نسمح بالقول من أن القصص الشعر العربي لا يخلو من بلوغ درجة التمام عند كثير من كبار الشعراء العرب.

إن الشعر الجاهلي يحفل بمشاهد قصصيّة رائعة تقول تشخيصا وتصريحا ما يقوله الصوت الشعري الغنائي مجازا وتلميحا، وبذلك فإن الحضور القصصي (السردي) في الشعر الجاهلي ظاهرة إبداعيّة قديمة وجديدة في آن، وعليه فالشعر العربي قبل الإسلام عُدَّ الوسيلة التعبيرية الأولى عن الحياة العربية، ومن البديهي أن يتضمن هذا الشعر ألوان من تلك القصص التي أنتجتها الحياة العربية، والتي استثمرها الشعراء في أشعارهم في وجوه كثيرة، وفي مختلف الأغراض الشعرية في المدح والفخر والهجاء وغيرها ، وبذلك نصل إلى نتيجة مفادها أن خلوّ الشعر العربي من القصص الطويلة ذات النفس الملحمي، أو قلّتُه فيه لا يعني خلوّه من القصص إطلاقا، كما لا يمكن اتخاذه دليلا على نقص القصص في التراث العربي مطلقا، بل إن العكس هو الصحيح، فقد قامت قصائد كاملة على القص، فقد استخدم الشاعر منذ البداية السرد في

---

[1] – محمد الناصر العجيمي : الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم (الشعر الجاهلي أنموذجا) ، مركز النشر الجامعي (تونس)، منشورات سعيدان (سوسة،تونس)، أفريل 2003،ص37-38.

[2] – موسى سامح ربابعة : الأنواع الأدبية و الشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان ، **مرجع سابق**، ص15.

[3] – إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع و البنيات و الوظائف)، **مرجع سابق**، ص70-71.

القصيدة الغنائية، كل ذلك دفع بالقصيدة العربية على طريق السرد والخطاب القصصي، ولم يعد يقتصر السرد على بعض مقاطع القصيدة، بل أصبح الصيغة المهيمنة على القصيدة، إذ كان الشّاعر القديم يعوّض الحركة والزمن في القصيدة بالتّفجير العاطفي للمشاعر التّي يحيط بها موضوعه السّاكن، ومن هذا التعويض نشأ الشعر الغنائي الذي اغتنى به الأدب القديم.

المطلب الثاني: غياب الغنائية عن الشعر الجاهلي

هذا ولم تكن القصيدة التقليدية بمنأى عن الجدل الحاصل بين الشعري والسردي ، كما أسلفنا الذكر، بل كانت في صُلبه ومُعتركه، والقصيدة في حراك دائم تأبى الجمود على ما هو موجود وتسعى دائما إلى الجديد "فللعرب أنواع عدة من القصص ابتدعوها من واقعهم كالقصص الإخباري، وما تتضمّنه من أخبار ونوادر طريفة، والحكايات الفخريّة، وما تتضمنه من ذكر للمشاحنات ذات الطابع القبلي، فضلا عن القصص التّي تتناول مفردات حياتهم بذكر تجاربهم ودلائل حضارتهم، والقصص التي تتناول معتقداهم الدينيّة، وأخبار كهنتهم وقصص الكرم و المفاخرات، وقصص الفروسيّة وقوة النفس"[1].

لقد صاهرت وزاوجت القصيدة العربية بين الصوت الشعري والصوت السردي، كما واءمت في عزفها بين أصوات الشعر الثلاثة : الغنائي، السردي والحواري، فقد ارتبطت حداثة الشعر العربي بالصوت السردي والملحمي من خلال انفتاح تجاربها ونصوصها على عوالم الأساطير والملاحم القديمة وامتياحها منها، ممّا كان له أثر كبير في تفضية غنائيّتها، وإثراء دراميتها وسرديتها، والأعشى أنموذج على ذلك "و لعلّ ما ساعد على القص ورواية الأخبار حفظها واحتلالها مكانة مهمة هو أنها كانت أحد أهم أسس الحياة العقليّة والحياة الإجتماعية، لكونها أداة من أدوات إقامة النسق الفكري والإجتماعي، هذا إن لم تكن أهمّها على الإطلاق، لكن المفارقة أن هذه الأهميّة لم تنعكس في النشاط الفكري النقدي الثقافي المحيط بالظاهرة في الأدب، بل بقي "أسير وضعيّة هامشيّة"[2].

ذلك أن وحدة الأجناس الأدبية الظاهرية أمر لا يدفعها للخمول، بل إلى تألُّق مُتصاعد يزيد من حساسيّتها الأجناسيّة، كما أن ملامح السرد العامة من حيث المبدأ يمكن أن " توجد في كل الأجناس الأدبيّة، كما توجد في كل أشكال التّعبير"[3]، وعليه فإن السردية بقدر ما تغني الشعري وتضخ فيه حركية ودرامية تفضي به أحيانا إلى النثرية المباشرة، بما تستحقه هذه الرؤية من بحث ومكاشفة تفتح آفاق النقد والإبداع على الفضاءات التي تتولد ضمنها الخصائص الجديدة، وهو ما يعبّر عنه نورثروب فراي

[1] – موسى سلمان : الأدب القصصي عند العرب ، دار الكتاب اللبناني، ط 1، بيروت ،1969، ص34.

[2] – بن رمضان فرج: محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، حوليات الجامعة التونسية، العدد 32، 1991، ص214.

[3] – قاسم المقدادي : هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي ، دار السؤال، دمشق، 1984، ص41 .

(Northrop Frye) بقوله: " لكل عمل أدبي وجه قصصي وآخر ثيمي، ومسألة أيّهما أهم هي عادة مسألة وجهة نظر أو تركيز أو تفسير" [1].

ومع إقرار إلفرت بأن هذه الغنائية ليست غنائية بحتة، وهي في الأغلب غنائية مختلطة ، إلاّ أن غلبة هذه الغنائيّة على الشعر العربي القديم تجعل من الممكن وصف هذا الشعر بأنّه "غنائي وصفي"، إذ ترى ريناتا يعقوبي (Jecobi Renata) أنه ليس من الصعب إدراج القصيدة الجاهلية تحت أنواع أدبيّة مختلفة بالإعتماد على نظرية الأنواع الأدبية الغربيّة، واعتمدت يعقوبي في ذلك على طبيعة الأسلوب الذي تنظّمه القصيدة، وهي بذلك تدخل دائرة جديدة تُغاير دراسات المستشرقين الذّين سبقوها، إذ قامت بتقسيم الأساليب في القصيدة الجاهليّة إلى ثلاثة أنواع : أسلوب وصفي وأسلوب قصصي وأسلوب بلاغي، ولجأت إلى إظهار خصائص كل أسلوب من هذه الأساليب مدعّمة رأيها بشواهد شعريّة، لتصل إلى نتيجة يمكن اعتمادها في هذه الدراسة : أن القصيدة إذا أبرزت الأسلوب الوصفي أو القصصي فإنّها تكون ذات طابع ملحمي، أما إذا كان أسلوبها بلاغيّا فإنها تكون ذات طابع درامي، وقد حاولت بذلك أن تفهم النوع الأدبي للقصيدة على أساس وصفي مثل: ملحمي، درامي، غنائي، وهذا يعني أن القصيدة لا تكون ملحمة أو دراما أو غناء بل يمكن أن توصف بهم[2].

وجدير بالذكر أن من خلال دراسة ريناتا يعقوبي يمكن الخلوص إلى نتيجة أن اللغة التي جاءت في القصائد التي يظهر فيها السرد القصصي، منها قصص طغت عليها الموضوعيّة، وتقع مضامينها خارج ذات الشعر، والمتمثّلة بقصص (الحيوان)، إذ تكون اللغة فيها ذات ألفاظ بدويّة مستمدّة من طبيعة البيئة الصحراوية، ومنها قصص تجد فيها ذات الشاعر طاغية وتكون اللغة فيها بعيدة عن الألفاظ والتراكيب المعقّدة، وخاصة في القصص التي تحكي المغامرات العاطفيّة، فتكون ذات انسيابيّة مؤثّرة، وعليه فالشعر القصصي عموما في رأي يعقوبي يدور حول صور يسرد فيها الشاعر ما كان قد حدث من قول أو فعل أو محاورة متخيّلة أو واقعية، وهذه المقوّمات من حوار وسرد ووصف جميعها، أسهمت في خلق تقنيّة قصصية استبغت برؤية الشاعر وحالته النفسية، وأثناء ذلك يسلك أسلوبا فنيا، موظّفا جل طاقته الإبداعية، وقدراته الفنية تعبيرا عن أفكاره ومشاعره ورغباته، والتأثير في المتلقي في آن.

وهذا ما يؤكّده هانز روبرت ياوس(Hans Robert Jauss) من أن النص "سيرورة تلقّ و إنتاج جماليين، تتم من خلال تفعيل النصوص الأدبية من لدن القارئ الذي يقرأ، والناقد الذي يتأمل والكاتب

[1] – نورثروب فراي: تشريح النقد، **مرجع سابق**، ص66.

[2] - موسى سامح ربابعة: الأنواع الأدبية في الشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، **مرجع سابق**، ص284.

نفسه مدفوعا إلى أن ينتج بدوره "[1]، وبهذا يغدو تصنيف الشعر الجاهلي ضمن نوع أدبي واحد قولا لا يخلو من مغالطة وتعسّف كبيرين" فالتطور الأدبي يُحدث تغييرات في هرميّة الأجناس الأدبيّة، وفي العلاقات القائمة بين الأدب وباقي الدّوائر الثقافية المجاورة كالعلم والفلسفة والسياسة، هكذا فالخاصية المهيمنة للأدب الخيالي أو الواقعي أدبي معرَّض للتغيّرات، وما يظل قارًّا هو بالذّات الإحساس بالإختلاف إزاء ما ليس أدبا"[2].

على هذا فإن الشاعر العربي لم يترك طريقا إلاّ سلكه مكلّلا له بمراحل عدة، ومناهج مُتباينة، ولذلك أوجد الشّعراء في القصة أو بعض عناصرها المجال الواسع للتعبير عن مواضيع أو مواقف مرّوا بها، فاستوحوا القصة الشعرية أو الشعر القصصي بما يمتلكه من حوار وسرد أسهمت في خلق نص فني قصصي ، وبذلك استوعبت القصيدة الجاهلية مختلف أنواع القصص المختلفة في إطار وحدتها الفنية المتماسكة، وبناء عليه نصل إلى ملاحظة مزدوجة على أن القصيدة الجاهلية –العربية– قد استوعبت جميع الأنماط الشعرية كافة (الغنائية والملحميّة والقصصية)، وهذا رأي مهمّ بالتأكيد "إذ يقف خلف كل عمل أدبي ، أو فنّي مهما كانت قصّة ما، وليس وراء كل قصيدة فحسب ،بينما الذي يهمّنا هنا هو حضور القصة وتقنيّاتها ووسائلها في القصيدة، وحسن توظيف الشاعر كل هذه الأنسام التي تهبّ على حقله من حقول مجاورة في تصنيع عطره الخاص، و بعبارة أخرى تعنينا تلك الإستعانات التّي تتّخذ مظاهر سرديّة في الشّعر بعد أن تنصهر في بنيته"[3].

إن الشعر القصصي نوع أو نص إشكالي، يضعنا على عتبة القراءة و التأويل يتمرّد على التقاليد المسبقة ولا يتقيّد بالأحكام الموروثة، وعليه فإن مقولة تصنيف الجاهلي ضمن مقولة نوعيّة بعينها يجعله كتابا أو نصّا، يستعصي على التصنيف ضمن جنس بعينه " إن المسألة التّجنيسيّة أكبر من الوزن والقافية وعمود الشعر" [3] ، ففي الشعر تلتقي القصة والشعر في نوع من المجاورة والمساجلة نتيجة السعي وراء مضامين جديدة في الشعر العربي، فظهرت الحاجة إلى الإتكاء على أسلوب القص، وترسيخ ظاهرة السرد أو القصيدة الديالوجية المبنيّة على تقنيات درامية متنوعة، على أن استخدام هذه العناصر(السرد، الوصف والحوار)، يتطلب التنويع في أدوات التعبير.

إن الأساس الذي جعل يعقوبي تنفي الغنائية عن الشعر الجاهلي، هو أن الشاعر –حسب زعمها – لم يكن شغوفا بالحديث عن عواطفه ومشاعره، وأنه من النادر جدا أن يلتفت الشاعر إلى ذاته،

---

[1] -Hans Robert jauss. Pour une Esthétique De la reseption .Gallimard.paris.1978.p48

[2] – فكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، **مرجع سابق**، ص55–53

[3] - حاتم الصّكر :ما لا تجده الصّفة : المقتربات اللسانية و الأسلوبية و الشعريّة، دار كتابات ، بيروت ،1993.

لكن ما معنى الوقوف على الأطْلال والبكاء عليها؟، وما معنى الحبيبة الراحلة؟! أليست كلّها صور من صور الوجدان الإنساني العميق، حتى أن حديث الشاعر عن قصص الحيوان لم يكن منفصلا عن ذاته، وإنّما هو شيء لصيق بتجربتهم وزاوية رؤيتهم[1].

المطلب الثالث: الشعر القصصي بين (الغنائية/ الذاتيّة) و(الموضوعية السردية)

يحيل مصطلح "الشعر القصصي" إلى نوع آخر من الكتابة، تضيع فيه الحدود بين الفن القصصي والشّعري، عندما يعمد مُنشِئُها إلى التّراسل بين قطبيْن هامين (القصة/ الشعر)، لذا يأخذ الشعر القصصي موقعه باعتباره حيِّزا معتبرا من خريطة السرود والمرويّات العربية، وإن كان في الحقيقة ناتجا لأخبار وقصص هي نتيجة مباشرة للرحلة والتّنقل (ماديا /ذهنيّا) من حيث إنّه تسجيل للأحداث والمشاهدات وسرد للمغامرات، وربّما ما ساعد على انتشار القص وتسرّبه إلى النص الشعري هو أنها كانت أحد أهم أسس الحياة العقليّة والإجتماعية، لكونها أداة من أدوات إقامة النسق الفكري والإجتماعي، وبذلك يمكن القول "إن السرد مظهر من مظاهر الإجتماع بامتياز، أي " أنه فعل تواصلي "[2] تداولي مؤثّر.

فإذا قصرنا مجال بحثنا على الشعر الجاهلي من حيث هو نوع من الأنواع الإبداعية، فإننا نجد سمة الغنائية التي ألصقت به، فرغم أنّه لا يفارق الذاتية والتحلّق حول الأنا الشاعرة، قد لا يخلو من الموضوعيّة، إلى حد أنّنا قد نجد بذرة السرد كامنة في أكثر القصائد كثافة وغنائية، وبذلك فإن الشعر الجاهلي لا يخضع للتقسيمات الغربية للأنواع الأدبيّة، وهذا الجانب مازال " لم يدرس كإتّجاه عام قائم بذاته ، إلاّ في نطاق ضيّق محدود"[3].

وبذلك فإن حضور القصة في الشعر وتوظيف تقنياتها ووسائلها التعبيرية، وانصهارها في بنية النص يؤدي إلى خلق تنويعات لمجالات القول الشعري عبر تحويل غنائية الذات إلى غنائية الموضوع، وتحويل قصصية الموضوع إلى قصصية الذات، لينتج بذلك فن قصصي وشعري في الآن ذاته، وتظل العلاقة بين الشعر والقصة،وبين الغنائية والموضوعية للشعر الجاهلي أساسا، والشعر القصصي عموما، المحرّك الأساسي الذي ينبغي أن تنبع الدراسة منه، حين تبلغ هذه العلاقة حدًّا من الكثافة والتوتر لمزيد من الإضاءة والكشف لا حدود لها، وكأننا بالقصّ يتحول عبر دخوله النص الشعري شكلا من أشكال الهروب من

---

[1] – موسى سامح ربابعة: الأنواع الأدبية في الشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، **مرجع سابق**، ص 285.

[2] – Jürgen Habermas: Collectif philosophies de notre temps da communication fondement du social , Ed sciences Humaines, paris.2000.p101

[3] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، (د.ط) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1988، ص 07.

الغنائية الذاتية المنعزلة عن الآخر بخاصّة أن الشاعر" ما عاد كائنا يتفصّد بغناء الذّات واستغاثتها ، بل أخذ يعرض ويقص و يروي "[1] .

هكذا يتنامى الشعر الجاهلي في لحظة واحدة من انفصام كلّي بين الشعر وغيره من الفنون، عبر مقولة نقاء الجنس ومن فاعلية وتَعَدٍّ إلى مشاركة متّحدة الهويّة، وهذا ما يذهب إليه جريجو شورل (Schoeler Gregor) أن الشعر العربي يجب أن يصنّف ضمن إطاره الخاص به، لأنّه شعر يحتوي على خصوصيّة تميّزه عن الشعر الغربي، ولذلك فالأجدر أن يُصنّف حسبما فعل النقاد القدماء: المدح والهجاء والرثاء والوصف، وغير ذلك من هذه الموضوعات.

أما إيفالد فاغنر (Wagner Ewald) فيرى أن تصنيف الشعر الجاهلي ضمن الأنواع الأدبية الغربية هو أمرا لا يجوز بتاتا، وذلك لأن هذا الشعر بعيدا عن مثل هذا التصنيف، كما أن مفاهيم الأنواع الأدبية الغربية مرت بتعريفات مختلفة عبر تاريخها الطويل[2]، فالشعر الجاهلي له ظروفه الخاصة التي أنتجته، فمثلما بدا في كثير من الإنجازات القولية للقصيدة الجاهلية، أنها تشير في كثير من الأحيان إلى ارتياد آفاق رحبة، يبدو فيها الشاعر الجاهلي وكأنه قد شغله الوعي بذاته وبالأشياء المحيطة به كثير الإلتفات إلى الآخرّ نفسه فيه، بل لعل هذا كان أكثر بروزًا وتجليا في قصائدهم، وكان من ملامح هذا البروز اطّراد النماذج الشعرية التي احتفى بها الشعراء، " وبهذا اتّجهت القصيدة نحو القص، وإن وجود نوع نقي خالص هو مجرد احتمال، فالقصيدة الغنائية على مستوى الصيغة جنس غير نقي، فكما لا يمكن وجود قصة أو رواية بلا حوار، كذلك لا يمكن للقصيدة الغنائية أن تخلو من السرد"[3].

إن استقراء الشعر الجاهلي يمكن أن يُبرز بعض الجوانب القصصية التي يتضمّنها، وإن كان معظم الشعراء لم يعمدوا إلى استحضار القصص (قصص الحيوان ومشاهد الصيد كاملة)، وإنّما كانوا يلجؤون إلى استدعائها وتوظيفها فنّيا توظيفا غير متكامل، وبذلك فهم لا يملكون تكنيكا أو ميكانيزمات قصصية متكاملة، وإن كنا نقرّ سلفا أن من طبيعة الأشياء ونواميس الكون أن تبدأ الفنون بشيء من النّقص، حتى تصل عبر مراحلها التاريخية إلى مرحلة النّضج الفني وصولا إلى تأسيس مشروع كشف جديد يقع بين الصوت القصصي (السردي) والصوت الشعري، وصولا إلى "كوننة التّجربة"[4].

---

[1] - حاتم الصكر : مرايا نرسيس ، **مرجع سابق** ، ص45.

[2] – موسى سامح ربابعة: الأنواع الأدبية في الشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، **مرجع سابق**، ص288.

[3] – شجاع مسلم العاني:قراءات في الأدب والنقد، اتحاد كتب العرب، دمشق، 1999، ص 34.

[4] – **المرجع نفسه**، ص 38.

لقد أدى اعتلاء السرد عرش القصيدة العربيّة الغنائيّة، إلى تأثيث الشعر بكيانات إضافية،والغنائية أو الذاتيّة التي تحقّقت في الشعر العربي القديم، إذ يُعبّر بها الشاعر عن همومه الذاتية وانفعالاته العاطفيّة، إلاّ أن لهذه الذاتية صورة أخرى، فهي ذاتية وموضوعيّة تتحقق ضمن المجموع داخل حدود القبيلة التي ينتمي إليها الشاعر، فالنص يُسفر عن شفافية بارزة تتجاوز الإطار الذاتي المحدود لتلتحم بقضايا بني جنسه...وفي إطار مرحلة معيّنة من الزمن، فالشاعر يمثّل قضيّة الإنسان العربي في تلك المرحلة بكل عذاباتها وتساؤلاتها وطموحاتها، ويكون الشاعر جزءًا صغيرا ينطوي في داخله العالم الأكبر، وكان الشعر طقسا خاصا ارتضته الجماعة للتعبير عن هواجسها المشتركة[1].

إن حضور الجانب القصصي في النص الشعري هو ما يمكن أن ينقله ويبعده عن الطابع الغنائي الذاتي، وينقله إلى طابع إنساني، والبحث في هذه المقولة النوعية – الشعر الجاهلي بين الغنائية والموضوعية – لابد أن يمرّعبر كل هذه الإحتمالات وسواها، وهي احتمالات تمزج بين الذاتي والموضوعي بطريقة يصعب فصم جزأيها عن بعضهما، فلا يصبح النص الشعري تعبيرا عن تجربة ذاتيّة، بل تصويرا لأحداث ومواقف " بما يجعل تشكيل النص أقرب ما يكون إلى التّشكيل السردي الحديث، وكان ذلك من الشاعر تخلّيا عن بعض غنائيته، متّجها إلى الدرامية والموضوعيّة"[2] .

لقد ظلت الروح القصصية موضع جذبٍ للعرب، من هنا بدت القصيدة الجاهلية قادرة على تحمل هذا العبء الذي يجعل منها معرضا لتناول تفاصيل قصصية كثيرة، بما فيها من انضباط العناصر القصصية وتكاملها، الأمر الذي ينسحب مع ذاتيّته تمامًا، إذ لم يجرّه أسلوب القص إلى تجاوز قضايا الذات، أو إغفال مشكلاتها، أو تجاهل حقائقها، بقدر ما ظلّ مشدودا إليها، يبحث من خلالها عن صور الأداء البطولي أو حتى الإنهزامي، ويحرّك من خلالها كُبريات الأحداث، أو يتحرّك في إتّجاهها، أو يتجاوز أو يتداخل يتجادل بلغة (الأنا) و (الأنت) و(نحن)... ، ويظلّ هذا الركام والأحداث والبطولات والحوار بمثابة مادة طيّبة لطرح بحث مبدئي حول الجذور القصصيّة، التي تحكيها تلك النّزعات الخاصة عند الجاهلي بحثا عن ذاته، أو تسجيلا لتاريخه، أو عرضا لأحداثه، أو طَرْحًا لمشكلاته، أو إشباعا لوجدانه[3].

والأجناس الأدبية إذْ تتقاطع في الكثير من الخصائص، قد تتفتّح على بعضها وتتداخل فيما بينها، وتتأثر بغيرها، والشعر الجاهلي أكبر من أن تستبدّ به مقولة نوعية تحتويه ويحتويها، إنطلاقا من صفة الغنائية التي أُلصقت به، وصولا إلى التجاوز والتداخل، وهكذا يتقوقع الشعر الجاهلي ضمن مقولتيْ (الغنائيّة،

---

[1]– ميلاد عادل جمال المولى : السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص30–31.

[2] – محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، **مرجع سابق**، ص20.

[3]– مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، **مرجع سابق**، ص 09

الموضوعيّة) فليس العنصر القصصي في الشعر الغنائي إلاّ قالبا عاما لا يصحّ أن يخطر في بال أن ننتظر فيه نواحي نضج قصصي يحاكي بها النّضج الفني في القصة أو يُقاربه، وهذه الحكائية تظل في علاقة طرديّة مع الغنائية- وإن لم تكن على إطلاقها- فالأجناس الأدبية قد تتفتح على بعضها وتتداخل فيما بينها وتتأثر بغيرها، "فقد استطاع الطابع الغنائي منذ البداية تحقيق أول شروط الدراما، فالشاعر يصوّر مغامراته، وذلك بما أفرزته من منحى قصصي وأسلوب خطابي، وتكثيف الجملة الشعرية"[1]، فلطالما اتّصف الشعر الجاهلي بالحسية العالية المستمدة من الواقع الحسي المحيط بالشعراء في ذلك العصر، لذا كانوا يصفون الأشياء وصفا دقيقا .

ومهما يكن من أمر، فقد ورثنا عن تلك الحقبة الجاهلية أدبا ناضجا في لغته و شعره ونثره، وهذا الشعر الذي قيل إنّه ديوان العرب، والذي يعد صورة للبيئة التي نشأ فيها أصحابه في كثير من جوانبها الإجتماعية والسياسية والإقتصادية والدينية والمعرفية، كما يعكس لنا تعدّد أغراضه وفنونه ما بين غزل ومدح وفخر ورثاء وهجاء، فضلا عن الحكمة والوصف، على أن وجود هذه الفنون والأغراض في الشعر الجاهلي، لا يعني أن القصيدة منه كانت دائما خالصة لموضوع واحد على تنوع موضوعاتها وأغراضها، والتي لا تخلو في الوقت نفسه من قيمة تاريخية ودلالة اجتماعية، ونواح أخلاقية وفلسفة عمليّة، عبّرت عن مواقف الشعراء من الحياة والوجود، يسوقها الشاعر في مطاوي القصيدة أو في نهايتها.

من هنا يستمد البحث مشروعيته لدراسة البنية السردية للنص الشعري القصصي " من النص السردي الخالص- القصة والرواية- في العصر الحديث، ويُمكّن ذلك الإنفتاح بين النص الشعري والقصصي، سواء كان ذلك على مستوى حركة السرد، أو كان على مستوى الرؤية بصفة عامة"[2]، إذ تُعتبر القصيدة هندسة معمارية، مسكونة بهاجس التاريخ الإنساني تضعنا أمام قلق لا يريم، دائم لا يعفوعليه الزمن، تحترف الهدم المستمر لإعادة البناء، ولم تكن القصيدة التقليدية بمنأى عن الجدل الحاصل بين الشعري والسردي كما أشرت سابقا بل كانت في صلبه ومعتركه، ممّا كان له أثر كبير في تفضية غنائيتها، وإثراء دراميتها وسرديتها، لتبقى تجربة الأعشى في الشعر القصصي عملا فذّا لم ينسج على منواله، بما يجعل القصيدة الشعرية ملتقى إبداعيا للأصوات والضمائر الثلاث (أنا، أنت، هو)، ولحظة وصل نحويّة وإبداعيّة بين الأزمنة الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل.

---

[1] - جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، **مرجع سابق**، ص 71.

[2] - محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، **مرجع سابق**، ص 16-17.

ولما كانت الحكائية مقولة كليّة ثابتة تضم شبكة من المقولات الفرعية، كلما توفرت في أي عمل أمكننا وسمه بأنه ينتمي إلى جنس السرد، فكيف تحققت هذه الحكائية في ديوان الأعشى ؟، إذ يمكن القول بدءً إن الشعر القصصي يحقّق حكائيته، من خلال تحقّق عناصر السرد والتي تتداخل وتتراكب في مجرى العمل الحكائي مشكلّةً حكائيته، فلا تخلو أية قصيدة مهما كانت من هذا العنصر القصصي، وهذا يؤكد حقيقة أن وراء كل قصيدة قصة هي" المثير" أو الدّافع لها، عبر تمظهُرات السرد داخل النص الشعري، فالبحث ينطلق من مفهوم سردي بآلياته واستيعاب الشعر نفسه لآليات نوع آخر، واستيعابه في تَشكُلات نصيّة، يطمح هذا البحث إلى استجلابها والكشف عنها.

على أن تداخل السردي ليس ميزة بحدّ ذاته، كما أنّه ليس عيبا في بناء القصيدة تسلّل إليها منذ بدايتها، كما أن الوجود الواعي للقص في الشعر لا يؤدي إلى انعدام هويّة النصوص الشعرية،كما لا يقتضي في المقابل تقليص دور السرد، بحيث لا يعدوا كونه بروزا سرديا في الشعر فكلا النظرتين- تسلبان النص مركز شعريّته وأساس بنائه فالشعر القصصي في حيويّة وديناميّة، يتم دائما فيه التّجاوز المستمر لحدود الجنس الأدبي وأسس تصنيفه، وبذلك :" تتجاوز مسألة الجنس عالم الأدب ومجال الكتابة، وتستمدُّ أهميّتها القصوى من ارتباطها بأنطولوجيا الذات، وأنثروبولوجيا الوجود[1].

من هنا تأتي ضرورة التفريق بين مصطلحيْ :القصص الشعري والشّعر القصصي، فالقصص الشعري هو سرد في المقام الأول، نُظم شعرا أو كتب بلغة الشعر، حيث تكون الهيمنة فيه للسّرد على الشّعر، أما الشعر القصصي فهو شعر في المقام الأول، يحتضن السرد ويستوعب حكائية القص حيث يهيمن فيه الشعر على السرد، وهذه فرضيّة يسعى البحث إلى تفسيرها وتحليلها، والتّي تتعدّى استجلاء حضور الجانب القصصي والموضوعاتي في الشعر القصصي إلى التأمل في جماليتها وأبعادها الدلالية، وعليه يغدو الجنس الأدبي حسب رالف كوهن(Ralph kohn)" عمليّة إمبريقية، لا عمليّة منطقيّة، إنّها افتراضات تاريخيّة يصفها الكتاب والجمهور والنقاد لخدمة أغراض اتّصالية جماليّة[2] .

- ✓ فكيف يمكن أن تتشكّل هويّة قصائد الأعشى في ظل هذا التّداخل؟.
- ✓ وهل يمكن أن ينبني السرد في الشعر مع اختلاف أجناسهما؟.
- ✓ وهل أوجدالأعشى شيئا من الإنحراف أو التّعطيل لمفهومات السرد في شعره ؟.

[1]- أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، قرطاج للنشر والتوزيع، ط1 ، صفاقس- تونس، 2007، ص16.

[2] - رالف كوهن: التاريخ والنوع، ضمن كتاب: القصة، الرواية، المؤلف: دراسة في تطرية الأنواع الأدبية المعاصرة، **مرجع سابق** ، ص31.

المبحث الثالث: الشعر القصصي وعلاقته بالحكي في القصيدة العربية

المطلب الأول: الشعر القصصي (المفهوم والإنتماء)

إن القصيدة التي نمت من أنواع متعدّدة، تغدو من خلال مظاهرها الأجمل عبارة عن تشكيل لغوي متنوّع، وعلى الرغم من البيت المكوّن من شطرين والموحّد وزنا وقافية عبر شروط ثابتة، فإن تعدّد الموضوعات، وما يتّصل بها من جهود الشعراء في التعبير، يؤدّي إلى عدم إمكانية الحديث عن شكل القصيدة، على أنه تشكيل لغويٌّ ذو بنى أسلوبيّة متعدّدة تشي بتعدّد مواضيع القصيدة " فعلى سبيل المثال تصادفنا القصة على أنها موتيف إطاري أو أنّها مشهد حب فردي في النسيب، وتكون القصة أيضا تشبيها مستقلاً في وصف الناقة أو مشهد الصيد في المفاخرة، بل تكاد تكون الأدوات الأسلوبيّة التي تشكّل القصة من خلالها تبدو هي نفسها في كل الأحوال، بحيث يمكن معاينتها ووصفها على أنها شكل أسلوبي إلى جانب أشكال أسلوبيّة أخرى تأتي في الصورة الكاملة للقصيدة "[1].

فلا غرو إذن أن تتكرَّر هذه الصورة في إنجازات عديدة، لتُشكّل الصورة النمطيّة، هكذا ومع توالي الحفر في مظانِّ هذا النوع من الخطاب (الشعر القصصي)، تتبدّد مقولات وتتّضح أخرى، هذا المنجز الشّعري على اختلاف صوره وتنوّع رؤاه، لكشف خباياها الجمالية المستترة خلف الملفوظ ،هذا الذي أقرّته تشاكلات عدة، داخل كل إنجاز، وجعلت بينهما من التّماسك والتّنوع والوحدة، ما شكل نموذجا لخطاب شعريٍّ أصيل، تضافرت ذوات عديدة في صياغة وجوهه، ونسج علاقاته، بنوع من التّماهي بين (الخاص الذاتي) و (العام الجماعي)، الشيء الذي أفرز خصوبة دلالية، وغنى رؤيَويًّا، ضمن كل إنجاز نصي، وبمقومات متنوّعة: " ليس كأنماط ثابتة، تنتج فقط عبارات، أو قوالب صياغيّة نمطيّة، وإنّما هي نتاج فني موجّه يَحْي مع كل حركة تحمل من جهة ذاتية المنتج (الفردية)، ومن جهة أخرى ذاكرة أكبر، تلتقي فيها هموم وأحلام ورغبات جماعية، لا يمكن تجاهلها، أو استبعادها، لأنّها صورة للنموذج، وحالة من حالات الإنجاز الخاضع لإكراهات الذاكرة وسلطتها، وهذه كلّها استجابات في تأكيد دائم على السّبق والحضور الدّائم في الفضاءات والأزمنة "[2].

إذ لم ينقطع البحث في السرد العربي قديمه وحديثه و تقصّي أبنيتها السردية والدلالية، فشرعتُ أعيد التفكير في الطريقة التي أُكيّف فيها الدراسات والبحوث المنجزة، والمخطّط لها بما يجعلها تخدم الهدف الذي نطمح إليه، فإذا كان القارئ العربي أنتج وعيا مختزلا بمسار الشعر العربي، فقد حُرِم بصفة عامة من

[1]- ريناتا ياكوبي: دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، **مرجع سابق**، ص 179.

[2]- حسن مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي – رؤية جديدة ، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، ص 183.

معرفة السرديّات العربيّة، والتي قامت بتمثيل المِخْيال العربي، واختزنت رمزيا كل التّطلُّعات الكامنة فيه والتّجارب العميقة التي عرفها، فقد استطاع الشاعر الجاهلي منذ البداية أن يطور تلك الملامح القصصية في شعره، ويجعل منها عناصر قصصية حقيقية، تقوم عليها قصته الشعرية، ويضمّنها شعره القصصي .

فتوسع في هذا الشعر القصصي، وتفنّن وفصَّل في وقائع قصصه، وجعل لها مقدمات وخواتم، ولم يُهمِل أن يضع لها عقدا يحلّها طبقا لظروف الحادثة التي يقص خبرها، حتى أضحى شعره يتميّز بالأسلوب القصصي، ويسهم في تنشيط الإهتمام بالجانب، كونها تحاول الوقوف على الأنواع السردية الأساسيّة وتشكُّلاتها، ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها، إذ نروم في هذه الدراسة معالجة الشعر القصصي معالجة سردية من منظور علم السرد، إلى ذلك فالإهتمام بتحليل السرد العربي القديم كان نادرا، ولم يبعثّ إلا فيما بعد، وما زالت تلك المادة الخام – الشعر الجاهلي – بأمسِّ الحاجة إلى إعادة الإعتبار، بما يوازي النصوص – بكل أجناسها – من خطابات تسير جنبا إلى جنب ناسجة معها علاقات مُعاضدة وإسناد" فليس من الوارد البتّة أن نقارب هذا الخطاب ذا الأبعاد المتعدّدة وفق مبدأ ومقولة (نقاء النّوع)، ففيه سمات ومقوّمات خبرية وتاريخيّة ورحليّة وأدبيّة تجعله خطابا فسيفسائيا بامتيازٍ "[1]

إن المعلقات والقصائد الجاهلية لا تخلوا من حادثة يُوردها ويقصّها الشاعر، ولكنّنا لا نجد حدثا واحدا ناميا لصراع وحبكة وحوار، لعدم وجود الوحدة العضويّة، التي تسمح بالتّنامي والحبكة، فقد شكّل اهتمام العرب قبل الإسلام وبعده بالعناصر الحكائية في النصوص الشعرية في القصيدة الغنائية، كلّ ذلك دفع بالقصيدة الجاهليّة على طريق السرد والخطاب القصصي، وقد تبدو هذه المتون السردية غير متجانسة في الوهلة الأولى، لكن خيطا رفيعا يجمع بينها، فالنص الشعري هو أولا وحدات سردية، وهي ثانيا نصوص شعرية تُشكِّل ثالوثا وأثافي ينضج عليها السرد – الشعر القصصي – وبهذا تشكِّل حلقة سرديّة متكاملة تحيط بالعناصر والأفعال ذاتها مهما تغيَّرت الشخوص، فلطالما "اعتبر السرد هو دائما، وضع شخص فريد في الواجهة "[2].

---

[1]- الهاشم أسمهر: عتبات المحكي القصير (في التراث العربي والإسلامي – الأخبار والكرامات والطرف)، الشبكة العربية للأبحاث و النشر، ط1، بيروت، 2001، ص 199.

[2]- **المرجع نفسه**، ص 199.

المطلب الأول: الشعر القصصي (المفهوم والإنتماء)

ولما كان الأسلوب القصصي من أسبق الأساليب الأدبيّة إلى استجلاء صور الحياة الإجتماعية ورصد تفصيلاتها، وهو بهذا يعدّ شكلا من الأشكال المعماريّة في بنية الحدث، والتّي تؤكِّد معنى الوحدة المتسلسلة والتّلاحم المنطقي، بين تجربة الشاعر وتعبيره، وذلك من خلال سرد واقعة معيّنة، أو موقف ذاتي بنسج فنّي مثير، يتابعها المتلقي بشغف ومتعة، وينساق وراءها حتى تتأزَّم الأحداث فيها، فيقترب أحيانا إلى ذروة العقدة حينها يترصّد المتلقّي بلهفة حلَّها وحِلْيتها، فهناك حقيقة يتّفق معظمنا حولها أن الواقع كما نعرفه ليس معطى مدرك بالحواس بل إنّه بناء ذاتي، يبدو من خلاله السرد حاضرا في كل مكان حولنا، أو لأن بناء التّمثيلات السرديّة هو أحد الوسائل التي يُعطي بها شكلا ومعنى للواقع، وبهذا يغدو السرد " طريقة أساسيّة للتّفكير أو أداة للمعرفة "[1].

ولم يكن ياكبسون وحده من عالج قضيّة وضع الحدود بين الشعر والنثر، فقد عُني كثير من النقاد الغربيّين بالتّمييز بين المحكي والقصيدة، حيث عدو الإفراط في الإحتفاء باللغة، ورفض السرد وحضور الذاتية أهم السمات التي يختص بها الشعر ،وبهذا عُدَّ خطابا غايته قائمة في ذاته، أي أنه يمتلك تتابعه الزمني الخاص،ما قاد موكاروفسكي إلى القول أن ما يميّز الشعر هو الوظيفة الجماليّة التي تكون موجّهة نحو القول نفسه، وتجذب الإنتباه إلى تركيبها الذّاتي يقول :" إن شاعريّة اللغة إذن ليست سمات ثابتة في القول اللغوي نفسه، بل هي سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجماليّة ذات التوجُّه الذَّاتي "[2].

وقد تحدث أفلاطون عن الشعر في المراحل الأولى، و يرى في بعض مراحل هذا التناول أن الشاعر إنسان غير عادي، حيث أنّه يوحى إليه، والشّاعر لا يستعمل اللغة استعمالا عاديا، وإنّما يستعملها بطريقة فيها إلهام إلهيٌّ يشبه الجنون ... وحين يتحدّث أفلاطون عن الشكل، أو عن طريقة التّناول الشعري، نواجه لأول مرة مصطلح المحاكاة (Mimesis) مرتبطا عنده بالشّعر، وفي هذا الجزء يستخدم أفلاطون المحاكاة للتمييز بين ثلاثة أساليب شعريّة، الأسلوب الأول: أسلوب القصص الخالص الذي يحكي فيه الشاعر عن نفسه، وهو لا يسمّي هذا النوع من الشعر شعر محاكاة، ومعنى ذلك أن هذا النوع الذي يوجّه إليه الهجمات، والذي سيخرجه بحسم من الجمهوريّة فيما بعد، والأسلوب الثاني: أسلوب القصص المختلط الذي يتحدّث فيه الشاعر أحيانا بشخصه، وأحيانا عن طريق محاكاة الشّخصيات، والأسلوب الثالث:

---

[1]- يان مانفريد: علم السرد- مدخل إلى نظرية السرد: ترجمة: أماني بورحمة، مراجعة دريد سعيد، مكتبة الجيل العربي، الموصل، العراق، 2009، ص 6-7.

[2]- تزيفيتان تودوروف: نقد النقد، **مرجع سابق**، ص89.

أسلوب المحاكاة الذي يتحدث فيه الشاعر على لسان الشخصيات التّي يخلقها في المأساة والملهاة، وواضح من هذا التقسيم أن النوع الأول يقصد به " الشّعر الغنائي " وما جرى مجراه، ويقصد بالثّاني الشعر الملحمي، ويقصد بالثّالث الشعر التّمثيلي"[1].

أما أرسطو فقد استخدم في التعبير عن مفهوم الشعر المصطلح نفسه– المحاكاة – فأكسبه دلالة جديدة هي دلالة أدبيّة محضة، فالشعر هدفه في ذاته، ونشاط ليست له غاية سوى تحقيق نفسه باعتباره فنّا، وهو لا يُعنى بخدمة أي هدف آخر، وقد خلف لنا أرسطو نتيجة لمنهجه هذا مجموعة من وسائل التحليل الفني للأشكال الشعرية، ثَبُت أنها ضروريّة للنقاد منذ عصره إلى الآن، مهما اختلفت طريقتهم وأهدافهم في استعمالها"[2].

وقد أفرد الشكلانيّون الروس معظم اهتماماتهم لهذه القضيّة الجوهرية، فقد ميّز شكلوفسكي اللغة الشعريّة عن اللغة النثريّة بقوله تتميّز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها، ويمكن الإحساس بالمظهر الصوتي، أو المظهر التّلفظي، أو أيضا المظهر الدلالي للفظ، وأحيانا ليست بنية الكلمات هي المحسوسة، وإنّما تركيبها وانتظامها "[3].

فلطالما كان حضور خصائص جنس أدبي في جنس أدبي آخر تداخلا يسعى الكتاب من خلال إلى "الإفادة من العناصر الجماليّة البنائيّة التي تكوّن نوعًا أدبيًّا أو أنواعا أدبيّة أخرى، وذلك نتيجة لإدراكهم أن المواقف الوجوديّة التي يودُّون تجسيدها جماليا في كتاباتهم أو مُمارساتهم الأدبيّة، تضيق عنها إمكانات الأنواع التّي يُبدعون في إطارها، ومن ثم يتوجَّهون إلى الاستعانة بتقنيات نوع أدبي آخر لإثراء بنية النوع الأول المستعار له "[4].

هذا وتختلف المحاكاة عند أرسطو بحسب أداتها، كما تختلف بحسب الموضوع الذي يحاكيه، وكذلك تختلف بحسب الطّريقة التّي تعالج بها الموضوع (حيث يمكن أن يجمع الشاعر بين عنصريْ القصص والحوار، أو يستخدم القصص الخالص، أو الحوار الخالص " [5]، وعلى هذا فقد ميّز أرسطو بين ثلاثة أنواع

---

[1]– محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع، ط1، القاهرة، 1998، ص 17- 18.

[2] – **المرجع السابق**، ص 27.

[3]– – هشام مشبال: السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة، **مرجع سابق**.

[4]–سامي سليمان أحمد: الإختصاص وتداخل الأنواع الأدبية بين النقد العربي الوسيط والنقد الإحيائي –تداخل الأنواع الأدبية–، **مرجع سابق** ، ص412-413.

[5]-Aristotle ,On The Art of Poetry ,Translated by ingram bywater, with a preface by gilbert murry, I OXFORD University Press, Pp.1-3

من الشّعر، نوع يؤثر عن طريق القصص، ونوع يؤثر عن طريق المحاكاة، ونوع يؤثر عن طريقهما معا، على أن منهج أرسطو النّقدي قائم على أساس وصفي يصل إلى تحديد نظريّته العامة من خلال دراسته النصوص الشعرية الإغريقية، وينبغي منذ البداية أن نضع سيرا منهجيًّا ينبغي التّسليم به، وهو أن التراث الشعري العربي ليس شعرا تمثيليّا، ولا ملحميّا، ومن هنا يغدوا طبيعيّا أن لا يقاس هذا الشعر بمقاييس لا تتماشى مع طبيعته.

وعلى هذا النّحو يمتلك الشعر بناءه الخاص، وليس السرد الموظَّف فيه مكونا أساسا من مكونات بنية القصيدة العربية، وإنّما جميع العناصر التي تندرج في هذا الإطار ذات غايات أو وظائف شعريّة في بناء القصيدة وتشكيلها الجمالي، وبهذا فإن الشعر القصصي تتوضح مقولاته من خلال قُدرته على التّحاور مع أنواع وأجناس أدبية أخرى، فعندما يحلّل الشعر الجاهلي، يتّضح ممّا تقدم سبر أغواره في الفصل الأول ظهور بعض الملامح من الفنون الموضوعيّة في الشعر الجاهلي بعامة والشعر القصصي بخاصة، نجد أن التطابق مع الأنواع المكوّنة ليس شرطا لإتمامه، فالشعر من حيث هو غناء الذات، والقصة باعتبارها موضوعية الأحداث والوقائع، لا يمكن أن ينفصل كل واحد منهما، محافظا على خصائصه التّقليدية حدّ النقاء.

إنّ المنجز النصي الجاهلي فيه استدارة نحو توظيف القص والحكي والسرد، ففي النصوص الشعريّة الجاهليّة، نلمح مناطق سرديّة حافلة بحضور بعض عناصر السرد، وهذه الحكائيّة تظلُّ في علاقة طرديّة مع الغنائية، على أنّنا حين نستقرئ أهم الجوانب التي حوتها المعلّقات السّبع ممّا يمكن أن يُدرَج في شعر ذي طبيعة موضوعيّة، فتجرى إحصائية يسيرة لعدد أبيات المعلقات السبع، ثم تقاس نسبة الأبيات التي تتّجه إلى الموضوعية.حينئذ يتبيّن أن الإتجاهات الموضوعية تعادل من المعلقات أكثر من 52%، ذلك أن أبيات المعلّقات – حسب الروايات المعتمدة تبلغ 536 بيتا في حين أن شواهد الإتّجاه الموضوعي فيها، تبلغ 283 بيتا، لتبقى الغلبة للإتجاه الملحمي بـ 44 بيتا، والقصص بـ 64 بيتا، والدرامي 39 بيتا، والتعليمي 44 بيتا، والوصفي 92 بيتا، ... لتبقى محض " اتّجاهات " إلى هذا الجنس الأدبي أو ذاك، لم تكتمل قط في بناءات أجناسيّة أدبيّة، وفق المقاييس النظريّة المعهودة[1].

وبهذا نزعم تاريخيا أن للقص دور لا يستهان به في تسريد الشعر في القصيدة العربية التقليدية، ونقلها من أجواء الذاتية والغنائية إلى الموضوعيّة بسرديّتها، فقد زاوجت بين الصوت الشعري والصوت السردي، كما واءمت عزفها بين أصوات الشعر الثلاثة: الغنائي والسردي والحواري، ولا شكّ أن العلاقة بين

[1]– عبد الله بن أحمد الفيفي: الحساسيَّة السرديَّة في تجربة الأعشى الشِّعريَّة، **مرجع سابق**.

الشعر والسرد تُفصِح عن مجموعة من التّساؤلات أبَت إلاّ أن تتبدَّى على جسد هذه الصفحات، فالقصيدة بوصفها شكلا فنّيا له ميزاته وسماته، والتّي كثيرا ما توجد عناصرها في أنواع أدبية نثرية، فكيف نصطلح إذن على نص سردي غني بالمجازات والإستعارات والإيقاع الموسيقي العذب.

وإذ نحاول في هذا الجزء أن نميِّز بين حدود الشعر والسرد في القصيدة حسب مقولة جان إف طاديي: " إن كلّ قصيدة، هي في أدنى مستوياتها محكي"[1]، فقد نزع شعرنا العربي القديم نحو بلورة واقعه وتصوير الذات الجماعية تصويرا، لا يخلو من حكي لقصص الفرد الذاتيّة أو الجماعيّة، وكل هذا إنّما يعكس طبيعة الشعر المنفتحة على السرد والقص والحكي والوصف، بل تكاد تكون هذه المقولات النوعية مقتضى جماليا وفنيا داخل العملية الشعرية، ولعل أروع وأنصع الأمثلة على ذلك بعض المعلقات الباذخة والشامخة لشعرائنا الجاهليين، وأفكر هنا بخاصة في معلقة إمرؤ القيس وطرفة بن العبد و الأعشى، وأن للأعشى قدحًا مِعلَى في أساليب السرد تلك، و بخاصة في (الشعر القصصي أو الوصف).

حيث ينحو القصيد منحا سرديّا ودراميّا، ويحفل بمشاهد قصصيّة رائعة، تقول تشخيصا وتصريحا، ما يقوله الصوت الشعري الغنائي مجازا وتلميحا، ولعلّ هذا ما حدا ببعض الباحثين العرب المحدثين والمعاصرين إلى تخصيص مقاربات ودراسات سردية للشعر العربي كالباحث: علي ناصف في كتابه: القصة في الشعر العربي إلى أواخر القرن 2 هـ، والباحث السوري كمال أبو ديب الذي قارب بعض المعلّقات الجاهلية وفقا للمنهجية المرفولوجية لفلاديمير بروب في كتابه: الرؤى المقنّعة، حيث يغدو السرد ظاهرة إبداعيّة قديمة وجديدة في آن واحد .

لكن إذا قصرنا مجال بحثنا ها هنا على الشعر من حيث هو نمط لاستعمال الكلام، تندرج ضمنه العديد من الأنواع والأشكال الإبداعيّة، فإنّنا نجد أن ما يسمى الشعر الغنائي رغم أنه لا يُفارق الذاتية والتحلُّق حول (الأنا) الشاعرة، قد لا يخلو من الموضوعيّة ، إلى حد أننا قد نجد بذرة السرد كامنة في أكثر القصائد كثافة وغنائية، من هنا تأتي ضرورة التفريق بين مصطلحي: القصص الشعري و الشعر القصص:

- ✓ **فالقصص الشعري** : هو سرد في المقام الأول، نُظِم شعرا أو كتب بلغة الشعر، حيث تكون فيه الهيمنة للسرد على الشعر.
- ✓ **أما الشعر القصصي**: فهو شعر في المقام الأول يحتضن السرد، و يستوعب حكائيّة القص، حيث يهيمن فيه الشعر على السرد.

[1]– هشام مشبال: السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة، **مرجع سابق**.

وعلى هذا النحو تؤدّي الرموز الشعريّة في القصيدة وظيفتين: إحداهما سردية تسهم في بناء القص وتأسيس عالم الشاعر الحكائي، وأخرى شعريّة بوصفها دليلا مقصودا بذاته، وبذلك يمكن القول إن اللغة الشعرية، "تجد تبريرها، وبالتّالي كل قيمتها في ذاتها ... إنّها إذن مستقلّة، أو أيضا ذاتيّة الغائيّة "[1].

مما يدفع للقول بأن" ليس هناك شعر لا تؤثِّر فيه السرديّة – بشكل من الأشكال، كما ليس هناك سرد ينْأى بنفسه عن التأثُّر بشيء من الشعريّة، وإن ظلّ الشعر شعرا مهما اقترض من السرد، والسرد سردا مهما استعان بالشعر، ونحن إذ نتوخّى من هذا التصور المنهجي التّأكيد على أن الشاعر وإن استخدم القص، فهو لا يصوغ شعرا موضوعيّا دراميّا، بل تضل تلك السّمات المنتزعة من أنواع أدبيّة أخرى حبيسة القوالب الثّابتة للشعر"[2]، ولعل فكرة تداخل الأنواع الأدبيّة وتلاقيها تعكس هذه الطبيعة الجداليّة والمنفتحة للأدب، وهذه فكرة مركزيّة تدور حولها مقولة البحث في " الشعر القصصي "، ولكنّها فكرة تتطوّر بهدوء، وعلى هذا الأساس يمكن القول: " إن الحكي كائن في الخلفيّة العميقة لكل قصيدة غنائيّة... مما يدلّ على أن غنائية الشعر لا تُعيقه في العمق من كونه يحكي عن الأحوال التي مرّت بها الذات، وأنّه من خلال هذه الأحوال يؤسِّس سرديّة كليّة تشمل مجموع النص "[3].

في مفهوم الشعر القصصي (حدود المصطلح):

أشياء تلزمنا و تقتضيها هذه الدّراسة أن نحدّد مفهوما مصطلحيا للشعر القصصي ، والذّي لا شك فيه أن أسئلة الشعر والسّرد عندما ننظر إليها من تاريخ الشعر العربي، فإن طرحها يبدو غير موافق تماما لمفهوم الشعر عند العرب إذ أن الشعر عند العرب كان ديوان أخبارهم، وكان مذهبا في تخليد المآثر، إذن إنه مجبر أن يكون شعر حكي وإخبار، زد على ذلك أننا عندما نذهب أبعد من ذلك، أي قيام علاقة بين موضوع ومحمول إذن اللغة في أساسها خبر، لا يمكن أن نستعمل اللغة إلا ونحن نخبر، وبذا فنحن أمام تغيّرات وتصدّعات في مفهوم النص، ومفهوم الأجناس الأدبية، ومفهوم الأدب بشكل عام، بما يقتضي بلا شك لغة جديدة تقارب وتقرأ، ونظن أن الأمر ينسحب على الرواية والقصة أيضا في صيغةٍ مقابلة ومعكوسة.

---

[1]– هشام مشبال: السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة، **مرجع سابق**.

[2]– عبد الله بن أحمد الفيفي: الحساسيَّة السرديَّة في تجربة الأعشى الشِّعريَّة، **مرجع سابق**.

[3]– **المرجع نفسه** .

وهذا يُسهم في إخراج نصوص ما قبل الإسلام من حيّز الذاتيّة والغنائيّة وصولا إلى" كوننة التجربة "[1]، فقد توشّج الشعر الجاهلي ببعض مظاهر القصة – بمدلولها العام – ومع ما يفترض من أنّ طابع العفوية والقلق في الحياة العربية قبل الإسلام، قد حدّا من وجود قصص عربيٍّ ذي بناءٍ فنيٍّ مركّب ومطوّل، فإن بعض النماذج في معلقاتهم قد تصل أحيانا إلى مستويات فنية تقرُب شيئا من الكمال، أو ما يشبه الصورة الفنّية المكتملة، لتبقى تجربة الأعشى رائدة في ما يقارب الشعر القصصي، بما يكتنف هذه القصائد من حوار قد يكون في بعض الأحيان بسيطا، لا يخرج عن نطاق المساجلة الآنيّة، والفكرة المغلقة، والتأثّر الذاتي، وقد يكون طويلا تنبعث منه فلسفة الشاعر، فللأعشى فيه أسلوب يُميّزه عن بقية الشعراء الجاهليين، وخاصة في القصص الغرامي، ولا يكاد يجاريه فيه إلاّ امرؤ القيس، فهو يسوق الغزل في كثير من الأحيان على صورة حوارٍ، يعرض فيه ما دار بينه وبين صاحبته من حديث، وقد يحكي لنا قصَّته مع صاحبته "[2]، ولعلّ إمعان النظر في نصوص ولوحات القصص الغرامي لشاعرنا كفيل بأن يُقنعنا بتميُّز أسلوبه بالقياس إلى معاصريه، وسابقيه من قبيلته أمثال طرفة بن العبد، ومن أهمّ ما يلاحظ عنده سهولة معانيه و رقَّتها، ورقّة ألفاظه رقّة لم تعرف لشاعر جاهليٍّ، وليست لفظة ومعانيه رَقَتَا، بل إن نفسه رقَت هي الأخرى ولانت "[3].

لتبقى محاولة الأعشى إنشاء " شعر القصّة La ballade "، واختراع أسلوب الملحمة في إشادته بوفاء السّموءل[4]، فقد بقيت عملًا فذًّا لم ينسج أحد على منواله[5]، يضاف إلى ذلك الطبيعة الشفاهيّة للشعر العربي، والتّي جعلت منه بناءً شفويّا تَتشكّل من خلاله بنيات صغرى نسيجها الحكايات والتّواريخ، ومع التحوُّل من الشّفاهة إلى الكتابة تحوّلت البنيات الصغرى المحيطة بالشّعر إلى بنيات مستقلّة، يمكن قراءتها دون استحضار تأكيدي للبؤرة، فتشكّلت بنية سرديّة مهمّة في الشعر الجاهلي.

ويلاحظ على مستوى هذه المقولة أن كلا من الشعر والسرد يمثّل معادلا موضوعيّا للآخر على مستوى المضمون، وإن اختلفا على مستوى الخطاب، وممّا يميّز السرد في هذا النوع من الشعر أنّه ليس بالضّرورة أن يكون السرد تابعا له يستقي منه مادته، بل تنتقل التّبعية من السرد إلى الشعر الذي يصبح ألعوبة في يد الشعراء يستخدمونه كما يشاءون، ويُحدّدون موقعه من السرد وفقا لمقتضيات القص والحكي،

---

[1]–كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي لدراسة الشعر الجاهلي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص 380.

[2]– ديوان الأعشى الكبير/ ميمون بن قيس ، **مرجع سابق**.

[3]–رعد عبد الجبار جواد، ياسين عباس حسين: القصص الغرامي في الشعر الجاهلي، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 57، 2009، ص 303.

[4] – القصيدة رقم 25 من ديوان الأعشى.

[5]–كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، **مرجع سابق**، ص 62.

فهو وإن كان أسبق في الإنتاج يغدو تاليا في الاستخدام في علاقة مقلوبة ومعكوسة، وبذا نستطيع التّأكيد أن القصيدة العربية تعد بناءً قصصيّا متكاملاً توافرت فيها كل أطراف القصة، وتوحَّدت في أشكالها كل الضروب الفنّية، والقدرات الأدبية التي دفعت بعض نماذجها إلى التفوّق، فحملت أشكال القصص، " بما يجعل كل قصة قادرة على الأداء وفق العطاء الفردي والإلتزام الفني "[1].

إن سمات من قبيل السرعة الخاطفة، واللحظة المكثَّفة، والتَّقطع في السرد والإنتقال المفاجئ، هي ما يميّز الشعر القصصي بصفته شكلا أدبيّا نوعيّا مخصوصا، إذ يتمظهر السرد في الشعر دون أن يفقد كل منهما حضوره الشّاخص، وبهذا يكتسب الشعر القصصي بعدا جديدا، وهذه المقوّمات الفنية تستمد قوتها من انتمائها لجنس أدبي هو الشعر، بما يفرضه على المتلقي من فهم نوعي لهذا النمط التعبيري، تتداخل فيه الرؤى والمكوّنات " وبدلا من أن يتم التفكير في النص على أنه كينونة ثابتة لها بنية محددة، نتصور أنّه كينونة متبدِّلة، وغير مستقرّة، منظومة من العلاقات المتبادلة والمتغيّرة مع منظومات أخرى، وهكذا تصبح النصيّة وظيفة لشبكة تناصيّة ووظيفة للمؤسسات (النظام الأدبي، نظام القراءة، الشفرات ...) سواء ظلت كما هي أو تغيَّرت "[2]، وممّا لا شك فيه أن ميثاق القراءة الذي يوقّعه القارئ مع الجنس الأدبي، هو الذي يوجّه المتلقي إلى الفهم النّوعي لمثل هذا النمط التّعبيري، ويمكّنه من الفهم والتّأويل وتنظيم المقروء وفق سياق التلقّي، وعلى هذا الأساس يمكن القول إن كل قصيدة هي في أدنى مستوياتها محكي ،مثلما أن كل محكي يحتمل درجة من درجات الشاعريَّة.

أما الشعر القصصي: الذّي كان ثمرة التّداخل بين فنيْ الشعر والقصة (القص) ، فهو يميل إلى الغيرية والتفاعل الموضوعي، مستمدًّا من القص أهم مكونات بنائه، إلا أنه يظل مُحمَّلا بالذاتية التي تسرّبت إليه من الشعر الغنائي، وبذلك تتداخل الخصائص النوعية لهذه الأنواع التعبيرية مكونَّة تنويعا وتوسيعا لمجالات القول الشعري، عبر تحويل غنائية الذات إلى غنائية الموضوع، و تحويل قصصية الموضوع إلى قصصية الذات، لينتُج من ذلك فن شعري وقصصي في الآن ذاته." متوسّلا بالرؤيا، ويتحول من مترجم للسرد مستضيفٍ له، إلى مبدع له مكيّف إياّه، بحسب مقتضيات الكون الشعري"[3].

---

[1] – نوري حمودي القيسي : لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، **مرجع سابق** ، ص 6-7.

[2] – توني بينيت: سوسيولوجيا الأنواع، عرض نقدي: ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، مراجعة: سيد البحراوي، دار شرقيات، القاهرة، 1997، ص 187.

[3] – محمد القاضي: الشعري و السردي ، **مرجع سابق**، ص 37.

فالشاعر يُصوّر مغامراته ويسرد حكاية نحو بلورة واقعة و تصوير الذات الجماعية تصويرا لا يخلو من حكي لقصص الفرد الذاتية أو الجماعية، وذلك بما أفرزته من منحى قصصي وأسلوب حكائي/ خطابي، وقد أشار إلى ذلك الدكتور: نوري حمودي القيسي، حيث عدَّ القصيدة العربية بناءً قصصياً متكاملاً توافرت على أشكال القصة مُؤكّدا أن لوحة الصَّيد تمثّل البعد القصصي، حيث يبدأ الشاعر بوضع الخطوط الأولى من خلال الشّخصيات أو رسم شُخوصها ،التي يستلهمها من الحدث محدّدا زمانه ومكانه ومحيطا لها بالظرف الزماني والمكاني، ومحاولة وضع النهاية له، فينسجه في إطّرادٍ شعريٍّ متجانسٍ وسردٍ قصصيٍّ متسلسلٍ يتّخذ أسلوبا حكائيا يعكس القدرة القصصيّة التي كان الشاعر يتمتّع بها "[1].

وبذا فإن الشعر القصصي ينهض على مرجعيّة شاملة شكّل فيها الشعر الذاكرة المعرفيّة الوحيدة التي تضمنت أحداث تلك الفترة بكل تداعياتها، ومن هنا اكتسب أصالته وتفرُّده وقدرته في التَّجاوب مع كل مستجدّات الخطاب النقدي، ليكون البحث مؤشّرا على مدى مُطاوعة البُنى النصية/ الشعرية للتَّفاعل مع المعطيات النقدية التّي تؤدي إلى تكوين علاقات بنائيّة جديدة في النص تتجاوز العلاقات التقليديّة، وهي تَتَحسَّس شعر ما قبل الإسلام، وتستنطق جوانبه الجماليَّة، وتُؤكد قدرته في التفتُّح على أية قراءة منهجيَّة وحيويَّة في التّعامل مع شتّى المعطيات النقدية الحديثة، ومنها السّرد[2].

فضلا عن وجود الزمان والمكان والشّخصيات التي تُؤثِّث القصة، والتي يرويها السارد داخل الشعر بواسطة الحوار، وبهذا يغدو السرد ضرورةً لتشكيل الدلالات والمدلولات واستكمال معانيها، واستحضار نسقها المعرفي إلى بناء أنظمة الفكر ومعرفة الأنساق المعرفيّة وكيفية تصنيفها، لتظل تلك الصّلات المتداخلة بين الشعر والقصة تربطهما إلى درجة تحوُّلها إلى بنى تكوينيّة قارَّة فيها (كونيّة السرد)، فلا يأخذ السرد شكلا واحدا قارًّا، وإنّما يأخذ أشكالا لا نهائية لصياغة سُرُودٍ تصبح بدورها تعبيرا متجدّدا عن قيم فنيّة وجماليّة، " فالسرد فعل مطلق، وهو وسيلة الإتصال بين المرسل والمتلقي، إذن ما أنشأ الإنسانيَّة فعل السرد"[3].

فإذا اعتبرنا أن الشعر بنية أصليّة في الشعر القصصي من خلال استيعاب مظاهر التّجديد والتحوُّلات من نوع إلى آخر، بفعل الحاجات التاريخيّة المتغيّرة بتغير الحياة وأنظمتها، والتي لا يمكن أن نعتبرها بشكل من الأشكال حقائق ثابتة، ممّا ينعكس على النوع فيصاحبه تحوّلات في بنيته وتشكُّلاته،

---

[1]–نوري حمودي القيسي: لمحات من الشعر القصصي، **مرجع سابق**، ص 11-12.

[2]– ميلاد عادل جمال المولى : السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق** ، ص 11– 12.

[3]– صدوق نور الدين: " السردي و الشعري – حدود التمفصل و التمازج"، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 38، 1986، ص 56–57.

وكل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسّد علاقته بالعالم في أنواع أدبيّة بعينها، ومن هذا التّداخل نهتدي إلى المتّكأ العلمي الذي تحاول الدراسة الإستناد عليه، فالتداخل بين الشعري والسردي يُشكّل لحظة صيروريّة تتصادم فيها السّياقات الثابتة في النوع المضيف، والمتغيّرات الممكنة القادمة من النوع الوافد، فتحصل عملية إغناء متبادلة بين النوعين " الشعر / القصة "، ويتحرّر الشعر من مقولة نقاء النوع، ليكون في دائرة من التّأثير والتأثُّر، وهذه الرؤية تمتلك مشروعيّة وجودها (تتمأسَس) وفق وعيٍ ورؤية خاصة محلُّها الدعوة إلى " تكريس أعراف جديدة في قراءة النصوص، وتستلزم بالضّرورة تخطّي الموجّه الجنسيُّ للنص، بحثا عن شعريّة خاصة به، وذلك يُبرّر مهمّة البحث السردي في الشعري "[1].

فالسرد حاضر في كل الأزمنة والأمكنة، كنوع من الخطاب سواء كان مكتوبا أو شفويًّا، كما يُعنى السرد باعتباره علما: " بدراسة القص واستنباط الأُسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكُم إنتاجه وتلقّيه "[2]، والسرد وفق هذا المفهوم النقدي الحديث يُوظّف باعتباره مقابلا للحكي، على أنّه يجدر الإشارة إلى " أن الشعر العربي رغم كثافة تاريخه وصلابة انتمائه النّوعي، لم يكن بعيدا عن هذا الجدل بين الأجناس الذي يزيد في اشتباكها و تشابُكها "[3].

لقد استخدم الشّاعر الجاهلي القص / الحكي/ السرد في القصيدة الغنائية، كل ذلك دفع بالقصيدة العربية التقليدية على طريق السرد ، بل أصبح الصّيغة المهيمنة عليها تبعا لوجود الحركة والزمن والوصف والحوار فيها، إذ تفرض هذه الخطابات الشعرية وظائف حكائية/ سردية من حبكة و نموّ درامي ولحظة تنوير، وبذلك فهي تتحدث عن تقديم قصصي يقوم به الشّاعر، لذلك فليس من الوارد البتة أن نقارب هذا الخطاب ذا الأبعاد المتعدّدة وفق مبدأ ومقولة نقاء النوع، إذ فيه سمات أدبيّة ومقولات نوعيّة تجعله خطابا مُتعدّد الأنواع يتداخل فيه الشعري والسردي بامتياز، ويتمَظهر السرد في الشعر دون أن يفقد كل منهما حضوره الفاعل والشّاخص، والذّي لا يخرجه من إطار جنسه وأعرافه، وإنّما يعلن قدرته على الإنفتاح والتّجدد " مُتوسّلا بالرُّؤيا، ويتحوّل من مُترجم للسرد مستضيف له، إلى مبدع له مكيِّف إيّاه، بحسب مقتضيات الكون الشعري "[4].

---

[1]– حاتم الصكر: مرايا نرسيس: الأنماط النوعية و التشكيلات الغنائية لقصيدة السرد الحديثة، **مرجع سابق**، ص 16-17.

[2]– ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارا أو مصطلحا نقديا معاصرا، **مرجع سابق**، ص 174.

[3]– علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية: قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، ط2، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، 2002، ص 157.

[4]– محمد القاضي: الشعري و السردي، **مرجع سابق**، ص 37.

يندرج هذا البحث ضمن سياق أدبيٍّ نقدي يسعى جاهدا إلى تلمّس المناطق الحميميَّة التي تنتَفي معها الحدود الصَّارمة بين الشعر والسرد، وبيان مدى ما تُحقِّقه من جماليّات في النص الشعري ناسجةً معها علاقات معاضَدةٍ وإسنادٍ، ممّا يُكسبها شرعيّة الوجود ومشروعيّة التداول وفاعليّة التلقي.

ومن الأهميّة بمكان أن نشير إلى أن الشاعر الجاهلي عندما يعبّر عن عواطفه، يلجأ كذلك إلى حكي تجاربه و مغامراته الغزليّة الوجدانيّة، مُوظّفا الحوار والحكي والسرد، والذّي يقوم بمهمَّة التَّشكيل القصصي في النص الشعري كلّه، حتى أنَّه في أحيان كثيرة يصعُب الفصل بين السرد القصصي والحوار، إذ نجد " تداخل القصصي بالحوار، وفي أحيان كثيرة يقوم الحوار بإظهار الحكاية في النص، ويُقدّم أبعادًا دراميَّة واضحة، تتجلَّى من خلالها قدرته، ويُبرز تمكُّنه الشّعري "[1] ،وهو ما يؤكد عليه د. محمود الجادر من أن إعراض الباحثين عن دراسة أساليب القص في الشعر العربي، هو محاولتهم تطبيق النظريات الغربيّة، والنَّظر إليها بمنظار الشّعر اليوناني "[2].

وإن كان الشعر القصصي أقدمها و هو عبارة عن سرد الوقائع أو الحوادث في الشعر (موزوناً أو غير موزونٍ) على سبيل القصّة، وأكثرها دينيّة وأبـــطالها الآلهة، ومعظم حوادثها عنهم وبهم، وإذا تدبَّرنا الشعر عند سائر الأمم وجدناه أقدم آدابها، وأقدمه الدّيني المتعلّق بالآلهة وأعمالهم كما في إلياذة هوميروس عند اليونان، ومهابهاراتا الهند، ومن هذا القبيل كسفْر داوود، ونشيد الأناشيد(Song The Song)، فإنّها شعر ديني ليست من النوع القصصي بل من الموسيقي ... أما العرب فيخالفون العبرانيّين من حيث الشعر الديني، لأنّهم لم يكن عندهم في الجاهلية، كما عند العبرانيّين، ولا يُعقل أنّهم خالفوا إخوانهم فيه، ولا بد أنّهم نظموا الأشعار ... خاطبوا بها هُبل واللاَّت والعُزى وغيرها ... واستَعطفوها وصلُّوا لها، وتخشَّعوا أمامها، ولكن منظُوماتهم في هذا الموضوع ضاعت في ثنايا الأجيال لعدم تدوينها، ولاشتغالهم عنها بالحماسة والفخر، بسبب الحروب التي قامت بينهم قُبيل الإسلام "[3]، وهذا المعيار يعيد واقع الإبداع العربي، وبالتّالي هذه المعايير الجاهزة تُثبت عدم فاعليّتها إذ لم تكن غنائيّة القصيدة الجاهلية حائلاً دون سرديَّتها، وهذا يُؤكّد حقيقة أن القصيدة الغنائيّة على مستوى الصّيغة جنس غير نقيٍّ وأن السرد في مُدونة

[1]- علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية- دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ، 2003، ص 140.

[2]- محمود الجادر : البناء القصصي في القصيدة الجاهلية، مجلة الأقلام، مج (16)، العدد (3-5)، 1981.

[3]- جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج1، دار مكتبة الحياة، مصر،1983، ص 51-52.

الشعر العربي " لم يكن مقصودا لذاته، بل امتثلت النصوص للأغراض الكبرى، ومزايا النّوع الشعري المستقرَّة، وهيمنة الوظيفة الشعريّة للّغة داخل تلك النصوص حتى في البُقع والمناطق السرديّة"[1].

إن مقولة الشّعر القصصي تتبدَّى بوصفها خطاباً ينهض على العناصر والأفعال والشخصيات ضمن خانة تجنيسيَّة مُلائمة باعتبارها مدوَّنات حكائية / قصصيَّة تَضطَلِع بوظائف كثيرة، ما دام أن النص القصصي وحدة سردية ومحكي غالبا، ورغبة منّا في استجلاء الطريق من جهة، وعملا على استكشاف التّراكم الخطابي في الموضوع من جهة، ورصد تحقُّق وإنجاز مقولة التداخل بين (الشعري والقصصي) من خلال الإشتغال على متون شعريّة في شعر الأعشى تندرج ضمن مقولة المحكي.

وبما أن الأنواع في حوار دائم، فلا ضير من استثمار هذه الفسحة النسبّية بين الشعر والسرد، فهي ذاتيّة وموضوعيّة تتحقق ضمن المجموع، فقد عرف العرب منذ عصر المعلّقات الشعر القصصي، وإن لم يجرِ على نسق القص في العصر الحديث، لاختلاف القيم الفنيّة والأدبيّة والتعبيريّة في إطِّراد شعري مُتجانس، يتجاذب متونه السردية خيوط رفيعة تجمع بينهما فهي أولا وحدات سردية، وهي ثانيا نصوص تشكل ثالوثاً وأثافي ينضُج عليها السرد والقصة لتشكّل حلقة سردية متكاملة تحيط بالشعر القصصي ضمن خانة تجنيسيّة ملائمة تعكس القدرة القصصيّة التي كانت تتمتع بها القصيدة الجاهلية.

إنّ حضور القصة داخل مؤسَّسة الشعر هو حضور قائم على الإحتمال إذ تتحرَّر من أسر النَّوع وتضعُنا أمام خطاب تجنيسيٍّ آخر هو القصة، ليُؤسس منطقة خلقٍ جديدةٍ، تعمل على تحفيز منطقة التّلقي، من خلال خلخلة ثباتها واستقرارها، وبذلك تتقهقر سُلطة النّوع بوصفه مجموعة من الضَّوابط تَعدُنا معرفيّا لمعرفة فن من الفنون، لأن الأنواع " محكومة بحاجات تاريخيّة، وبمدارِكٍ و أساليب في التَّلقي في مرحلة ما "[2]، مكتسبة بذلك عناصر تمايُزها وهويَّتها المستقلّة، وعلى هذا الأساس كلما تطوّر المجتمع تطوَّر النوع الأدبي، ممَّا يستدعي تغييرًا لشروط التلقي، فلطالما اعتبرت الدراسات النقدية النوع من حيث المبدأ يسعى إلى تأسيس عقد بين الكاتب والقارئ، إذ تعرضّت مدوّنة النوع إلى خلخلة في أبنيته المستقرّة من خلال فتح الحدود أمام التّراسل الفني بين الشعر والنثر، تستمدّ وجودها من خلال تعايشها مع بعضها داخل بيئة نصيَّة واحدة، وهنا تتوضَّح بُنى السرد، والتي تُعبّر عن وعي الشاعر للعالم جماليا، والتّي تتحدَّد ضمن ظروف وشروط تاريخيّة وحضاريّة، مما يؤدي دورًا حاسماً في إعطائها الشّكل المناسب، فالسرد في القصيدة يجنح

[1]- حاتم الصكر: مرايا نرسيس- الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، **مرجع سابق**، ص 33.

[2]- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، **مرجع سابق**، ص 145.

بعضه إلى السرد الحكائي بطريقة: " تجعل تشكيل النص أقرب ما يكون إلى التَّشكيل السردي الحديث، وكان ذلك من الشاعر تخلّيا عن بعض غنائيَّته مُتّجها إلى الدراميّة و الموضوعيّة "[1].

إستنادا إلى ما تقدم أصبح النقد الأدبي المعاصر يعدُّ كل نص شعري يشي ببعض عناصر السرد أو يوحي ببعضها شعرًا سردياً، على هذا النحو يمتلك الشعر بناءه الخاص، وليس السرد الموظّف فيه مكوّنا أساسا من مكوّنات بنية القصيدة العربية، وجميع العناصر التي تندرج في هذا الإطار ذات غايات أو وظائف شعرية في بناء القصيدة و تشكيلها الجمالي.

- ✓ فكيف يمكن أن نحدّد طبيعة هذه قصائد الأعشى في ظلّ من التّمازج؟ .

وها نحن أمام خطاب تجنيسيٍّ يتطور بتطور صفحات الدراسة هو الشعر القصصي، إلاّ أنّه يظل مصطلحا دالاً على جنس أدبي يمزج بين الشعر والقصة، وإذا تجاوزنا هذا فإن أقوى وصف يمكن اقتراحه لهذا النوع من الخطاب، أنّه عالم أدبي خاص يُؤثّث بأسلوب أدبي سردي خصائص الشعر وبُنى السرد، ولعل اهتمام العرب بهذا النوع الشعري، يشي بالعناصر الحكائية في النصوص الشعرية، بما يحيلنا إلى الإرهاصات الجنينيّة لتبلور الوعي به، وهكذا فإنه يجوز اعتبار حضور القص في الشعر انبثاقا وانتباها إلى أن المنجز النصي الشعري لا يتم بوتيرة واحدة، ولا تتساوى مُؤثّثاته في الأهمية إلا من حيث أسبقيّته وتقدُّم مصطلح الشعر على القصة، أو القصة على الشعر.

وجدير بالملاحظة أن من النقاد العرب من استخدم مصطلح: القصة الشعرية مرادفًا لمصطلح الشعر القصصي والقصيدة القصصية، وهو استعمال قد يكون مصدرا للخلط بين جنسين أدبيّين مختلفين، أحدهما نثري والآخر شعري[2]، وعلى هذا فالبحث يسعى إلى الكشف عن الظاهرة السردية بمفهومها الحديث منذ انطلاقتها مع مطلع القرن العشرين، وفق منظورات مفهوميّة جديدة نتيجةً للسعي وراء مضامين جديدة في الشعر العربي، ما أدّى إلى تداخل عدة مفاهيم إصطلاحية كالسرد الشعري، أو القصيدة الديالوجية المبنيّة على تقنيات دراميّة يسودها الحوار بأنواعه، والمتعدّدة صوتيا، هذه القصيدة التي لا تكتفي بسرد المتكلّم، وإنّما تجمع صوته بأصوات أخرى، وبمظاهر سرديّة متنوّعة.

وفي ظل هذا التداخل الإنتمائي و الأجناسي أصبحت الأجناس الأدبية أو الفنية تستعير تقنيات أجناس أدبية مُغايرة له، فحتى وقت قريب كان من غير المرغوب فيه أن تقترب لغة القصة من لغة الشعر أو العكس، فلكلّ جنس — من وجهة النظر هذه — خصائصه الجماليّة ولغته ومنهجه الخاصان، وهذا ما

[1]– محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، **مرجع سابق**، ص 20.

[2]– محمد القاضي و آخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط (1)، 2010، ص 335.

يذهب إليه رنيه ويليك بقوله: "إن التّمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية ... فالحدود بينهما تُعبر باستمرار، والأنواع تُخلط أو تُمزج، والقديم فيها يترك أو يُحوَّر، وتُخلق أنواع جديدة أخرى إلى حدٍّ صار معها المفهوم نفسه موضع شكّ "[1].

وعلى هذا فإن الشعر القصصي كجنس أدبي له وجود خارجي ثابت ومتميّز، يختص بميزات ومكوّنات تفرق بينه وبين ما عداه، على الرّغم من وجود مشابهاتٍ فنيّة بينه وبين أجناس فنية أخرى، فالشعر القصصي يمثل ملتقى لغتين وصوتين (إحداهما شعريّة و الأخرى سرديّة)، مما يدفع إلى القول، إن الأنماط الأدبيّة تتلاقى وتتعايش داخل النوع المفرد، دون أن تفقد خصوصيّتها النوعية .

تلك أسئلة هذه المقاربة، التي لم تعد تكمن أهمية الإجابة عنها في فهم النزوع الأدبي فحسب، ولكن أيضا في مراجعة الطبيعة المائزة للشّخصية الثقافية العربية، ومن ثم فإن هذه المحاولة تُسهم في تحليل البنية التّكوينية للإنسان العربي، ومجتمعه وصولا إلى تشكُّلات النص الشعري في ديوان الأعشى بعد أن تقطع شوطاً من التأويل، فحضور القصة في الشعر وتوظيف تقنيّاتها ووسائلها التعبيريّة وانصهارها في بنية النص، يؤدي إلى تأثيث الشعر بكيانات إضافيّة وصولا إلى تأسيس ممارسة جديدة تقع بين الشعر والقصة، بحيث لا تُشكّل القصة بخصائصها عنصرًا طارئًا على جسد القصيدة، وإنما ملتحمةً ببنائه حيث: " يظلّ تحريك الأحداث محكوما بمناطق سرديّة، وأخرى حواريّة "[2]، حيث يكون السرد في القصيدة الحكائيّة منوطا بالحدث وطبيعته، والتّي تفرض على الشاعر الإلتجاء إلى تقنيات السرد القصصي، فمقدمات الشعر الجاهلي مثلا يتّخذها الشاعر فرصة ليحكي تجاربه "[3]، وهذا ما يذهب إليه جان إف طاديي أن كل قصيدة هي في أدنى مستوياتها محكي، بل خلف كل عملٍ أدبيٍّ أو فنيٍّ، فلا يمكن أن تستخدم اللغة إلا وأنت نمارس الحطي و القص بإحدى مؤثثاته.

وهكذا تنتقل التبعيّة من الشعر إلى السرد، ومن السرد إلى الشعر، وفقا لمقتضيات الحكي لا غير، فهو وإن كان أسبق في الإنتاج يغدو تاليا في الإستخدام، وفي هذه الحالة يصير السّرد خادما للشّعر، والذّي " يستخدمه ويُخضعه لفهم جديد، فيذبل المعنى الشعري، ويحل الراوي محل الشاعر، ويوظف الشعر توظيفا جديدا "[4]، وهو ما يؤكد مركزيّة السرد (القص / الحكي) داخل الشعر، وسيطرته عليه كبنية أساسيّة، وبناءً عليه فإن الشّعر والسرد يمثّلان معادلا موضوعيا للآخر على مستوى المضمون، وإن اختلفا على

---

[1]– جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي؟، تر: د. غسان السيد، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص 102.

[2]– مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص 67.

[3]– مي يوسف خليف: العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص 208.

[4]– محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي– دراسة في السردية العربية، **مرجع سابق** ، ص 546.

مستوى الخطاب، فالسرد ثاوٍ في مفردات الكون بكل معطياته وأبعاده، وأن جميع الأجناس الصغرى والكبرى، لا تعدو أن تكون طبقات تجريبيّة وُضعت بناءً على معاينة المعطى التاريخي "[1].

وعلى هذا فإن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسّد علاقته الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها، والذّي يتحدّد ضمن ظروف وشروط تاريخية وحضارية، مما يؤدي دورا حاسما في إعطائها الشكل المناسب، " وذلك بما أفرزته من منحى قصصي وأسلوب خطابي، وتكثيف الجملة الشعرية "[2]، ولا بد لهذه الآلية (السرد) أن تخضع لشروط البيئة الجديدة التي تنتمي إليها، فالسرد " موجود في كل الأزمنة، وكل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، يبدأ السرد مع التاريخ، أو حتى مع الإنسانيّة، ليس هناك شعب دون سرد "[3].

عود على بدء: حدود المصطلح

قبل الخوض في مجال دراسة السرد في الشعر القصصي، نقترح التعرف على مفهومه كمصطلح يتقارب مع عدة مصطلحات كالقصة الشعرية والقصيدة السردية ...، فإذا انتقلنا إلى مفهوم السرد ألفينا له حضورًا في الدراسات النقدية الحديثة، والتّي أفاضت في مدلولاته وأغنته، والذي انصب جل اهتماماتهم على دراسة الخطاب القصصي، من خلال دراسته أهم مكوناته وتمظهراته، والسرد وفق المفهوم النقدي يُوظف باعتباره مقابلا للحكي "علمُ دراسة القص واستنباط الأسُس التي يقوم عليها، وما يتعلّق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقّيه "[4].

أما عن القصة الشعرية: فقد أُطلق هذا المصطلح في النقد العربي على جنس سردي نثري يستعير من الشعر أدواته الفنية ومفعوله، وقد عني جان إف طاديي بدراسة هذا الشكل القصصي، وعدّه حلقة وصلٍ بين الرواية والقصيدة، فالقصة الشعرية مثل الرواية و سائر الأجناس القصصية، تروي أحداثا وتربط بينها، إلا أنها تتميّز بهيمنة الوظيفة الإنشائية على غيرها من الوظائف اللغوية، في حين أن الوظيفة المرجعية هي التي تهيمن على سائر الأجناس القصصية، وتنعكس هيمنة الوظيفة الإنشائية على الأسلوب الذي يتّسم في القصة الشعرية بالكثافة والرّمزية، واستخدام الصور البلاغية وتوظيف التوازي في بناء الجملة أو في

---

[1]- جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، **مرجع سابق**، ص 76.

[2]- جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشد للنشر، العراق، 1982.، ص 71.

[3]- رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، عويدات للنشر والطباعة، ط1، بيروت ، 2017، ص 89.

[4]- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي – إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء-المغرب، 2002، ص174.

بناء الدلالة، مثلما تنعكس على بنية الأحداث والشخصيات والزمان والمكان، فتتّسم بالتفكك والغموض، فهو ما يفضي إلى تقلص الإحالة المرجعية وانحصار الإيهام بالواقع"[1].

وإذا كان الشعر الموضوعي يقع في قسمين كبيرين: الشعر القصصي والشعر التمثيلي، فالقصيدة القصصية وهي أحيانا قصيرة كبعض شعر عمر بن أبي ربيعة، تبين مرحلة مبكرة من مراحل الأدب المبكرة، وأحيانا تكون قصة شعبيّة تنتمي إلى الأمة عامة، وتنتشر بين أفراد الشعب لأنها تُخاطب نفسيّتهم، وفي الغالب تكون مستمدّة من العناصر الأولية في الحياة كالمخاطرات والحروب وأعمال الشجاعة ...، وأحيانا تكون قصص حب أو بغض أو شفقة أو نحو ذلك من العناصر البسيطة.

وهي في أسلوبها تتميّز بالأسلوب المستقيم المباشر الصّريح، وسرعة القص، والسّذاجة الطفولية و التفاهية و شدة الإنفعال والعصبيّة وكثرة الثرثرة في المسائل التفصيلية، وفي الوقت نفسه لا تُعنى بالوصف أو بالدوافع والأفعال،ثم تطورت هذه القصة في العصر الحديث بامتيازها بحظ أكبر من التأنق والزّخرفة والصّنعة، وتوسُّعها في تحليل الدوافع[2].

وقد أكد الدكتور: نوري حمودي القيسي في استخدامه مصطلح الشعر القصصي، أن الصورة القصصية التي تحتفظ بها ذاكرة القصيدة العربية لم تكن صورة جاهزة أو مركّبة، وإنّما امتداد حضاري لفكر مبدع، ومسيرة فكرية لروافد وإبداعات إنسانية متراكمة، حقّقتها الذات العربية، وقدّمتها عطاءً أدبيًا متطورًا، وفنًّا إنسانيا متقدما، تخلّلته العواطف، وشدت أواصره عوامل الشوق الحادة، وعاشت في فيضه طاقات الإنسان الذي أخلص لموروثه، من خلال الإلتزام بكل المناهج المتطورة[3].

وبذلك فقد مثل الشعر في الثقافة العربية نوع الأنواع، النوع الجامع لبذور الأنواع الأخرى التي نشأت، أو كان يمكن لها أن تنشأ، وأضحى مرادفا أدبيا للتعالق والتراسل ما بين الأنواع منطوياً على قيم سردية وغنائية ودرامية، منفتحا على القصة والحكاية بقطبيها، ليبقى في النهاية أكبر من أن تستبدَّ به مقولة نوعية واحدة، وهنا نترصد المسافة في إطار القصيدة التقليدية بين سردية الشعر، وكتابة التقاليد الأدبيّة التي ترسخت مع الشعر القصصي من خلال ديوان الأعشى ميمون بن قيس، وربما كانت أكثر الدواوين الشعرية في القصيدة الجاهلية تمثيلا لاختراع أسلوب الملحمة أو الشعر القصصي .

---

[1] – محمد القاضي و آخرون: معجم السرديات، **مرجع سابق**، ص 334– 335.

[2] – أحمد أمين: الناقد الأدبي، الجزء الأول (ج 1)، لجنة التأليف و الترجمة و النشر، القاهرة، 1952، ص 1.

[3] – نوري حمودي القيسي: لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، **مرجع سابق** ، ص 16.

ومن المؤكد أن القصة الشعرية اختزال للعالم بأحداثه وفضاءاته، وأن نزوع الشاعر نحو صياغة الصور الشعرية ما هو إلا تعبير عن عالم داخلي، يكاد يكون ضبابيا، فالشخصيات والحبكة والزمن والحوار، وغير ذلك من عناصر السرد الأساس تكاد تلتحم وتختزل جميعها في صورة واحدة عبر اختزال و تحويل المستحيل إلى ممكن " إنّ سمات من قبيل السّرعة الخاطفة واللّحظة المكثّفة و في السرد، والإنتقال المفاجئ، هي ما يميّز القصيدة القصصية بصفتها شكلا أدبيا نوعيا مخصوصاً، وهذه المقوّمات الفنية تستمد قوتها من انتمائها لجنس أدبي هو الشعر بما يفرضه على المتلقي من فهم نوعي لهذا النمط التعبيري ما دام لكل جنس أدبي خصوصيَّته الجماليَّة، ولا شك أن ميثاق القراءة الذي يوقّعه القارئ مع الجنس الأدبي هو الذي يُوجّهه في القراءة، ويمكنه من الفهم و التأويل، وتنظيم المقروء وفق سياق التلقّي "[1].

وما دام الأدب ينزع نحو التأثير في المتلقي بواسطة جملة من القيم الفنية أهمها الصّدق الفني، وعلى هذا فإن قضية المرجع تبدو رئيسية بالنسبة إلى المتلقي في تصديقه للقصة الشعرية، لذلك فإن سمة الإختزال التي تميز القصيدة القصصية، أو القصة الشعرية تحُول دون تحقُّق سمة الصدق الفني بالقياس إلى المرجع الذي يُعنى بدقة الواقع الحقيقي ومرتكزاته، وقد أشار إيرش بورينلنش (Erich Braunlish) في مقالته:

« VexSuch einer literarges chichtlicher Betrachtungs weise altarabischer poesien 1939. »

محاولة لمعاينة تاريخية أدبية للشعر العربي القديم[2].

حيث أشار إيرش بورينلنش (Erich Braunlish) إلى صعوبة تطبيق نظرية الأنواع الأدبية العربيّة على الشعر الجاهلي " فالقصيدة العربية القديمة تسعى إلى إقامة التناظر بين العام والخاص، وعلى دمج الذّاتي بالموضوعي، والغنائي بالقصصي في إطار يجمع بين الإثنين، ليخلق شكلاً متميّزا، لا هو بالقصصي البحت، ولا الغنائي الخالص "[3].

هذا وقبل ولوج شعرية أو جمالية الشعر القصصي، نقف عند مصطلحين متداخلين هما: الحوار والسرد، إذ إنهما يُشكّلان أساسا راسخا تستند عليه معظم القصائد التي نلمح فيها منحى سرديا فالحوار كمصطلح نقدي: هو ما يدور بين الشخصيات من حديث، بينما يكون السرد لوصف الأحداث، وأحيانا للتعريف بالشخصيات، ومن هنا يظهر التداخل بين المصطلحين، لا سيّما عند التوقف لإظهار الوظيفة التي

[1]– هشام مشبال: السردي و الشعري في القصيدة العربية القديمة، **مرجع سابق**.

[2]– Erich Braunlish , VexSuch einer literarges chichtlicher Betrachtungs weise altarabischer poesien 1939

[3]– موسى سامح ربابعة: الأنواع الأدبية و الشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، **مرجع سابق**، ص 275.

يُؤدّيانها في الشعر أو في القصة، إذ يلعبان دورًا في تنمية الأحداث القصصيّة و تصعيدها، ويرى محمد زيدان أن: السرد يقصد به توفر النص السردي على عنصرين أساسيين هما: " الرّاوي والحدث"[1].

وفي رأي فون غرونيباوم (von Grunebaum) فقد حقّق الشعر العربي القديم مرة واحدة فقط مستوى قصيدة درامية حقيقية في قصيدة الأعشى في السموءل الوفيّ بالعهد [2]، كما تحدث كاسكل أيضا عن قصيدة درامية[3]، فهو لم يَرَ في الحقيقة القائلة إن الأعشى لم يورد قائد الجيش المعادى له عن ظهوره، بل بعد ثلاثة أسطر عرضا كخطاب في كلام مباشر، ولم يعرف المرء إلاّ قبل النهاية بقليل أنّ السّموءل لم يترك ابنه ليموت بسبب المحتَمى به، بل بسبب أسلحته (دروعه) فقط[4].

لذلك فإن الشعر القصصي يعيد طرح سؤال النّوع باستمرار: سواءً من وجهة نظر آنية (سانكرونية) أو من وجهة نظر تاريخية (دياكرونيّة)، ليبقى " مقولةً تتيح لنا أن نجمع عددا من النصوص بحسب مقاييس مختلفة"[5]، وذلك ما يُولّد الصفة الدنيامية للأنواع "[6].

وفي كل هذا الترابط والتداخل بين الشعر والقصة وأنماط السرد، يتمُّ تجاوز حدود النّوع إبداعيا، ويجب أن يرافقه تجاوز نقدي، لذلك فإن مقولة نقاء النوع/ الشعر، باعتباره جنسا وفيًّا لخصائصه وميزاته ،أحدث حراكا نقديّا أعاد النظر في الكثير من المسلَّمات النقدية، عبر مقولة تداخل الأنواع والأجناس، إذ " تبقى المسألة التجنيسيّة أكبر من الوزن والقافية وعمود الشعر"[7].

ليبقى النص الشعري الجاهلي عامة، والقصصي منه خاصة يتأبّى أن يبوح بعالمه إذا وضع تحت مجهر النقد، وإنّما يصبح طيّعا إذا تحقَّقت جدلية القراءة في ظل بنائيته التي تحولت من سياق الغنائي إلى سياق الدرامي في ظل وعيٍ جديد بالأدبيّة/ الشعريّة، ومن خلال تجاذب الشعر القصصي مع غيره من الأنواع الأدبية وعلى رأسها القصة، تماهي النص الشعري مع السرد، فأخذت التقنيّات السردية تُمارس حضورها وحركتها في بنية النص الشعري، وأن الشعر بمختلف تقسيماته وتصنيفاته (غنائي، ملحمي، أو

---

[1]– محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، **مرجع سابق**، ص 16.

[2]– إيفالد فاغنر: الشعر العربي القديم (أسس الشعر العربي الكلاسيكي)، تر وتعليق: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر، ط 2، 2010 ، القاهرة– مصر، ص 289.

[3] – **المرجع نفسه**: الصفحة نفسها، نقلا عن كاسكل في مقالته: ميم للأعشى.

[4]– **المرجع نفسه** ، ص 290.

[5]–Yves stalloni : les genres littéraires, Dunod , Paris, 1997, p12.

[6]– ترفيتيان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي– نصوص الشكلانيين الروس، **مرجع سابق**، ص64.

[7] – جمال بوطيب: الجسد السردي/ أحادية الدال و تعددية المرجع، منشورات الديوان، ط1، المغرب، 2006، ص 11.

قصصي أو سواه) سعى دائما إلى الإفادة ممّا تمتلكه القصة، ونلاحظ أن عناصر القصة في قصيدة ما هي إلا المحرّك الأساسي للشعر، وهذا ما يذهب إليه أحد الدّارسين إلى أن وراء كل قصيدة قصة هي (المثير)، أو الدافع لها.

لقد أخذت الآليات السردية بمفهومها الحديث طريقها إلى النص الشعري، وأصبحت واحدة من جمالياّته الجديدة التي يتّكئ عليها، إذ أن "كل عمل أدبي أصيل يُضيف جديدا، وهو يأخذ موقعه في تاريخ الأدب بمقدار ما يضيف من جديد، وتواصل الإضافات يُفضي إلى تغيُّر نوعي، فالتاريخ الأدبي تشكيل لا ينفك ينبثق ويتجدَّد في حراك لا يفتُر و لا ينتهي "[1].

وعلى هذا فإنّه لا يمكن معاينة الشعر الجاهلي خارج ذاكرة المجتمع والخاضنة الثقافيّة والبيئة التي أنتجته، " فكل شكل يكتسبُ شرعيّة من خلال العصر الذي أنتَجه، ولا تشكّل الموسيقى الخارجيّة المتمثّلة بالإيقاع (الوزن والقافية) عائقا أمام ظهور البُقع السردية في النص الجاهلي، حتّى حال استقلال البيت معنى ومبنى لا يُعطّل الفعل السردي في النص، فالبيت قد ينتهي إلا أن السرد يظلُّ مستمرًّا وصولاً إلى نهاية القصة وحتى القصيدة أحيانا، فالقافية الموحّدة، والتّفعيلات المحدّدة، ووحدة البيت، لا تشكِّل عائقا أمام الشعر ليستوعب آليات السرد[2]، فالإيقاع في الشعر ليس مسألة شكليّة، وإنّما قالب يستوعب التّجربة الشعرية ويُضفي عليها طابع الإنتظام.

إن الشعر القصصي يفتح لنفسه أفُقا يتآبى على الإنغلاق والتّحديد، عبر أدوات تنبُع من ذاته عبر تبنّي مجموعة من الآليات السردية التي تكشف عن نفسها داخل النص الشّعري، محقّقة بذلك ما يقترب من الظاهرة أو المنزَع الذي يؤكّد حضوره كما يقول ميخائيل باختين: " إنّه (الخطاب) أسير مخترق بالأفكار العامّة، والرؤيات والتقديرات، والتّحديدات الصّادرة عن الآخرين، مُوجّها نحو موضوعه، يرتاد الخطاب تلك البيئة المكوّنة من الكلمات الأجنبيّة المتهيّجة بالحوارات، المتوتّرة بالكلمات والأحكام، والنّبرات الغريبة، ثم يندسُّ بين تفاعلاتها المعقّدة، منصهرًا مع البعض في تكوين الخطاب، وفي توضيحه داخل جميع طبقاته الدّلالية وفي تعقيد تعبيره، وتعديل مجموع مظهره الأسلوبي "[3].

---

[1]– عبد المجيد زراقط: الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع و تميّز النوع، **مرجع سابق**، ص128.

[2]– ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطّوال، **مرجع سابق**، ص 33.

[3]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي: تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص 52.

القصيدة السردية [1]

يجدر بدايةً التأكيد مسبقاً على أن السرد يستمدّ مفهومه من الحكي، لأن المسألة هنا هي مسألة فهمٍ ورؤيةٍ للمصطلح النقدي الحاضر، فيعرفه معجم أكسفورد: علم السرد (Narratology) " هو فرع من فروع المعرفة، أو النقد يتعامل مع تركيب (أو بنية) ووظيفة (أو فعالية) السرد من حيث إتّفاقه مع القواعد، والرّموز الإصطلاحية المقرَّرة "[2].

وعلى هذا فالسرد فرع معرفيّ يُحلل مكونات وميكانيزمات المحكي، و الميكانيزمات هنا هي آليات وأساليب بناء تصوير المحكي، ويرى تيري إيغلتن أن علم السرد (Narratology) " وليد الدراسات اللغوية البنيويّة، و يهتم بتحليل محتوى القصة والذي هو عبارة عن تركيبها وأساليب بنائها والعلاقات الداخلية لتلك التراكيب فيما بينها في القصّة "[3]، وبذلك فإن كلّ سرد هو بالضّرورة متضمّن لنصٍّ وقصةٍ وحكايةٍ وحكيٍ، ... فهذه المصطلحات بمثابة المادة الأساس له، وعلى هذا يغدو" السرد عبارة عن مادة حكائية تقدمّها الصيغة، وليست الصيغة هنا غير السّرد الذي يضطَلع به الرَّاوي في تقديم هذه المادة "[4].

وفي ظل تداخل الأجناس الأدبيّة امتدّ السرد إلى النص الشّعري، وذلك ما ولَّد " القصيدة السردية "، وعليه " أصبحت التّقنيات السرديّة من أهم مُكوّنات البنية النصيّة، فحققَّت بنية مُتنامية عميقة، فتحت أفقًا من الدراميّة في الخطاب الشعري، وكسرت قدسيّة البنية الواحدة انطلاقا إلى التّحقق الإنساني والجمالي في آنٍ"[5].

وبذلك فالقصيدة السردية تجمع بين خصائص جنسين أدبيين هما، الشعر والسرد، وهذا بغرض " توفر النص الشعري على حكاية (histoire) ، أي على أحداث حقيقية أو متخيَّلة، تتعاقَب، وتشكّل موضوع الخطاب ومادّته الأساسية " فإذا انبنى النص الشعري على قصة، فإنّنا نكون أمام ما اصطلح على تسميته بـ (القصيدة السردية)، وقد أشار كريس بالديك (Chris Baldick) إلى إمكانية استخدام مصطلح السرد في نطاق الشعر السردي معرّفا له بأنّه: " ضرب من القصائد التي تحكي القصة بطريقة

---

[1]- مصطلح القصيدة السردية: مستوحى من كتاب: فتحي النصري: السرد في الشعر العربي الحديث في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر و تنمية فنون الرسم، ط (1)، 2006، ص 61.

[2]-The new oxford : judy pearsal ; oxford university ; press, 1999, pp 1231-1232

[3]- إيغلتن تيري: مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة:إبراهيم جاسم العلي، مراجعة: عاصم إسماعيل إلياس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.

[4]-أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، **مرجع سابق**، ص87.

[5]- عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية و شعرية النوع الهجين – جدل الشعري و السردي، **مرجع سابق**، ص127

مختلفة عن الشعر المسرحي أو الغنائي "[1]، فلكلّ محكي موضوع ينطوي على حدث أو مجموعة من الأحداث، ترتبط بزمان ومكان، يرويها سارد، وهذا ما يذهب إليه روبرت شولز (Robert Schulze) بأن– السرد – هو:" العلمُ الذي يبحث في الآثار الأدبيّة التي تتميّز بخصيصتين هما: حضورُ القصة و راويها "[2]، فلا يمكن أن نتكلَّم عن السرد إلا في ظلّ القصة، شرط أن ينْبني النص على قصّة حقيقيّة أو متخيّلة، ويحدّده جيرار جنيت (Gerard Genette): " بأنه عرض لحدث أو لمتواليةٍ من الأحداث حقيقية أو خياليّة، عرض بواسطة اللّغة، وبصفة خاصة عرض بواسطة لغة مكتوبةٍ "[3].

تأسيسًا على ما سبق يمكن القول أن السّرد القصصي صيغة رافقت القصيدة الغنائية، وهذا ما يقرّه النقاد " إنّ وجود رواية أو قصة قصيرة بلا حوار هو استثناء، كذلك خلو قصيدة غنائية من السرد هو استثناء أيضا، بل إن السرد يحتلّ موقعا متميّزا داخل نسيج التفكير الشعري القديم، وعلى هذا الأساس مثَّل عنصرًا هاما داخل بنية الشعر، بل يكاد حضور القصة داخل النص الشعري مقتضًى جماليًّا وفنيا داخل العملية الشعرية " وإن ظلّ كل جنس يحتفظ بهويّته "[4].

وذلك ما يؤسّس لمصطلح الشعر القصصي الذي تتداخل تقنيات السرد مع النص الشعري، مُعتمدا الحكاية أساسا لها، فالحكي يمكن أن يظهر من خلال اللغة المتفصلة، وهذا الأمر يجعلنا نعتقد بأن الدلالة المشتركة بين القطبين (السرد / القص) تكشف عن طبيعة النص السردي، الذي لابد أن تتوَافر فيه العناصر السابقة (الجودة، الترابط، النّسيج، البيان)، والتّي أبانتها المعاجم اللغوية و أوضحتها " بمعنى أن السرد والقص يقفان عند طبيعة النص السردي، الذي ينبغي أن يتَّسم بالترابط و التتابع، والتواشج المنطقي بين أجزائه، كما ينبغي أن يتوفر على القدرة البيانيّة، والجودة في السّياق، حتى يؤدي وظيفته الإبلاغيّة والجماليّة، وهذه القدرة أُنيطت باللغة التي تنقل المعنى، وتصور أفعال الشخصيات عبر الإخبار المتتالي "[5].

أي أن القصيدة تضمّ في بنائها اللغوي و الفني أشخاصا وأحداثا، وكذلك تناوباً بين السرد والحوار في شكل الدراما البسيطة، وهذا الضرب من النمط الشعري يقوم على سرد قصّته، وعلى هذا النّحو فالحدود تبدو فاصلة بين المحكي والقصيدة في إطارها النظري، ولكن على مستوى تأمّل النصوص الشعرية

---

[1]– فتحي النصري: السردي في الشعر العربي الحديث، ص 118، نقلا عن: Gérard Genette : Figures (3), ed seuil, Paris, 1972, p 75.

[2]– أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، **مرجع سابق**، ص 26.

[3]– جيرار جنيت: حدود السرد، **مرجع سابق، ص**96.

[4]– نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية و التطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، القاهرة، ص 242.

[5]– محمد أحمد المسعودي: السرد في الإمتاع و المؤانسة، مجلة كتابات معاصرة فنون وعلوم، العدد (20)، الشركة العربية للتوزيع، بيروت– لبنان، 1993– 1994، ص 33.

التي تمزج داخل كونها مكونات وسمات تنتمي إلى أنواع مُغايرة يبدو الأمر مخالفا، إذ تصبح القصيدة ملتقى لغتين: إحداهما سردية والأخرى شعرية، " فاقترب الشعر من القصة باصطناع لغة السرد القصصي لا نحولا يفقد الشعر نكهته وخواصّه المميّزة له "[1].

إن الأسلوب القصصي يعدّ شكلا من الأشكال المعمارية في بنية الحدث، والتي تؤكّد معنى الوحدة المتسلسلة و التلاحم المنطقي، وذلك من خلال سرد واقعة معيّنة أو موقف ذاتي بنسج فني مثيرٍ، مؤكدة طبيعته ورغبته في الحكي والسرد، ليكشف عن وجوده، فأخذت الآليات السردية بمفهومها الحديث طريقها إلى النص الشعري، وأصبحت واحدة من جمالياّته التي يتّكىء عليها، مؤكدة وحدة الأنواع في تجاذبها وتحاورها، بل يؤكّد رومان ياكبسون (Roman Jakobson) في كتابه : في قضايا الشعرية، " إن الحد الذي يفصل الأثر الشّعري عن كل ما ليس أثرًا شعريا ،هو أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصّين "[2].

تستند هذه الدراسة مشروعيّتها من خلال البحث عن التّداخلات والتّعالقات بين التقنيات السردية للنص الشعري عامة والشعر القصصي خاصة في مفاهيمها ومصطلحاتها من النص السردي الخالص – القصة والرواية – في العصر الحديث، ويُمكّن ذلك الإنفتاح بين النص الشعري والقصصي، سواء كان على مستوى حركة السرد، أو كان ذلك على مستوى الرؤية بصفة عامة "[3].

هذه العلائقيّة والتجاذبيّة بين الشعر من جهة، والقصة والسرد من جهة أخرى يؤكِّد النّسق السردي في الشعر القصصي، أو السّيولة السرديّة التي تجعل منه قصة شعرية حسب المصطلح الرائج الآن، هو نص يستحضر ويستثمر لحًا وتقتيرًا، أهم المكونات السردية التي تقع في صميم السّرديات: الشخصيات، الحدث، الزمان، .. المنظور (وجهة نظر) فهناك تلازم بين القصصيّة والسرد، فلا سرد بلا قصة، وكلاهما لا يحقّق وجوده كما يرى جيرارجنيت (Gerard Genette)، وتحليل الخطاب السردي قائم على أساس دراسة العلاقات بين الحكاية و القصة "[4].

مما يدفع للقول بأن ليس هناك شعر لا تُؤثّر فيه السردية – بشكل من الأشكال – كما في المقابل ليس هناك سرد ينأى بنفسه عن التأثُّر بشيء من الشعرية، وبناءً فالقصيدة السردية تعرف بأنّها: " القصيدة التي تُبنى على السرد بما هو إنتاج لغوي، يضطلع برواية حدث أو أكثر، وهو ما يقتضي توفر

[1]– نبيلة إبراهيم: فن القصة في النظرية و التطبيق، **مرجع سابق**، ص 242.

[2]– رومان ياكبسون: في قضايا الشعرية، **مرجع سابق** ، ص 10–11.

[3]– محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، **مرجع سابق**، ص 16– 17.

[4]– عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ط1، مركز الحضارة العربية، مصر، 2006، ص 26.

النص الشعري على حكاية (Histoire)، أي على أحداث حقيقيّة أو متخيّلة تتعاقب وتشكّل موضوع الخطاب، ومادّته الأساسيّة "[1].

لذلك سيحاول البحث الكشف عن حدود وأنماط القص وتشكُّلاته في النصوص الشعرية للأعشى، فتنفتحان (القصة / السرد) كوًى ومنافذ للصوت الشعري القصصي الذاهب من الداخل إلى الخارج ، وذلك ما نعانيه بجلاء في كثير من النصوص الشعرية والقصصية الذاهبة الآيبة شعرا وسردا، من خلال معمارها البنائي، "واستفادتها من إمكانات أنواع أخرى، عبر معاينة الإنزياحات الحاصلة في النصوص، إذ يتوسع جسد النص الشعري ليستوعبها ويقبلها داخل نسيجه، أو ما أسميناه تحديدا بـ: (النّزعة القصصية) أي الرغبة النصيّة في المطابقة، مع الإحتفاظ باستراتيجيات الخطاب الشعري، وعناصره المهيمنة في البناء النصّي، والمعيار هنا دائما وحسب الشكلانيّين الروس هو المهيمن(نظام المهيمنة) باعتباره : " بروز أحد الأنساق وتحكُّمه في العناصر الأخرى، باعتبار المهيمنة عنصرا بؤريا للأثر الأدبي "[2].

نستنتج في الأخير ما يمكن أن نسمّيه بـ: (القصة الشعريّة) حيث: "تجمع بين شكلين لكلّ منهما أهميّة كبرى في الأدب، فإذا كان الشعر يصوّر جانب الحياة نفسها ودقائقها ولحظاتها، فإن القصة الشعرية تجمع بين هاتين الصورتين، وتجعلنا نحيا التجربة النفسية الواحدة في نطاق أوسع وأرحب "[3]، ولعل هذا الجانب " مازال لم يدرس كاتجاه قائم بذاته إلا في نطاق ضيّق محدود "[4]، فترتّب على ذلك مغايرة وتبدُّل واضح في شعريّة النصوص، والخصائص الداخلية للأنواع ذاتها، فكانت النصوص المنضوية تحت جنس أدبيٍّ واحدٍ، تعكس مزايا متشابهة عبر تحقيقها لأجناسها.

لقد استمرّت ظاهرة الحضور القصصي في الشعر العربي، وفي وجود القص تحديدا في الشعر، ممّا يُساعد على تتبُّع ظاهرة السّرد وتقنياته الفنيّة في هذا الإنتاج الشعري باعتباره جنسًا أدبياً قارًا، والبحث في الجماليات الفنية والأبعاد الدلالية عبر مقولة تداخل السردي/ القصصي في الشعر، وهو ما يُمكن أن يُحوّل التجربة الشعرية الذاتية إلى تجربة إنسانيّة، وينقل النص الشعري من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية مع الإحتفاظ بتلك الهويّات لا تماهي تلك الهويات الأجناسيّة: " فالشعر العربي رغم كثافة

---

[1]- فتحي النصري: السرد في الشعر العربي الحديث في شعرية القصيدة السردية، **مرجع سابق**، ص 118.

[2]- تزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، **مرجع سابق**، ص 81.

[3]- عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، **مرجع سابق**، ص 23.

[4]- **المرجع نفسه**، ص 86.

تاريخه وصلابة انتمائه النَّوعي، لم يكن بعيدا عن هذا الجدل بين الأجناس الذي يزيد من اشتباكِها وتشابُكها "[1].

وبهذا يغدو النص الشعري فضاءً للحكي، لذلك يمكن القول إن فكرة جمال السرد قد عدّها النقاد من شروط إبداع الشّعر القصصي، والذّي يبنى على " حُسن الوصف، وإجادة السَّبك، وبراعة التَّعبير، ودقَّة النّسج ، وجمال السرد "[2].

إنّ المدقّق في جزيئات هذه المسألة يتّضح له الدّور الذي تؤدّيه عناصر القص في تسلسل معطيات النصّ الشّعري وتمتينه وتَقويته، حيث نجد الشاعر حينما يُوظّف التقنيات السردية يبقى خيارًا متاحًا يتوافر بين يديه سعيًا وراء التنويع الأدائي، وارتياد آفاق جديدة للقول الشعري، وإضفاء حركيّة وتجاذبيّة داخل نصوصهم، إذ تسمو الظاهرة النصية القائمة على فكرة التَّضايف بين الشعري والسردي، ليُصبح هذا التّعالق والتّجاذب مقتضى جماليا وفنّيا داخل العمليّة الشعرية.

لقد كانت القصيدة الجاهلية شكلاً لغوياً فنيا تستمدُّ نموّها من دلالات صورها، جزئية كانت أو مركَّبة، أو مشهدا متكاملا، أو حدثًا يقترب من ملامح القصص، وعلى هذا فإن هذه الصور يجب أن تنبني في القصيدة بوصفها أشكالاً لغويّة مشحونة بالدلالات الشعرية " لأن الصورة في القصيدة، تبدو ذات علاقة بالعاطفة المنضوية في القصيدة "[3].

فلا غرابة – والحال كذلك — أن تجد هذه الدراسة دافعاً قويًّا ينحو بالبحث تجاه عناصر قصصية في شعر الأعشى خاصة، وعودًا على بدءٍ، فإن شعرنا العربي القديم عرف القص، ولكن سحر هذا الشعر طغى على هذا القص، مع أن الشعر القصصي في القصة ذو رنّة موسيقيّة، وعبارات مشحونة بالصّور والخيال، تُحلِّق بالسامع والقارئ، وتسمو به إلى آفاق بعيدة تثيرها الحوادث والعُقد والحلول ، والنقاد في ذلك يُتابعون شعره القصصي، وما تناقله الإخباريون عن مغامراته الغرامية (القصص الغرامي) في شعره، والتي شكَّلت إطارا للقصة في شعره، لقد خطا بالشّعر القصصي خطوةً فسيحةً في طريق القص، فاستطاع أن يُلملمَ الجزيئات والأحداث، وينقلها بتصويره، ويحملها على مناكب الشخصيات، كاد أن يكون البذرة الأولى للشعر الملحمي العربي.

---

[1]– علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية: قراءة في شعرية القصيدة الحديثة ، **مرجع سابق**، ص 157.

[2]– قسطاكي بك الحمصي الحلبي: منهل الوراد في علم الإنتقاد، تحرير و تقديم : أحمد إبراهيم الهواري (د.ط)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة– مصر، 1999، ص 163.

[3]– سعيد حسون العنبكي: صورة الناقة في القصيدة الجاهلية بين الوظيفة الشعرية وإنتاج الدلالة الرامزة، مقال على صفحة الويب: https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=43372، ص 397، تاريخ الإطلاع: 2016/6/12..

وعلى هذا فإن كل نوع من الأنواع يحتفظ بخيط رفيع – على الرغم من التداخل و الإمتزاج– يؤكّد خصوصيّته، ويجعل القارئ متفاعلا معه من خلال آلياته القرائيّة، أو أدواته البنائية المتّصلة والمنفصلة في آن.

المطلب الثاني: الشعر القصصي (مُفتتح قابل للتنوّع)

إن الشعر الجميل والمدهش الذي قرأناه في (الجاهلية) يلقي الضوء على مستوى الحياة الإجتماعية، ومكانة اللغة العربيّة التي صيغ بها ذلك الشّعر، بعد أن أخذ بالتَّبلور والتَّفاعل، ثم الإنطلاق فيما بعد إلى آفاق جديدةٍ وصلت ذروتها مع القرآن الكريم، الذي تَوَّجَهاَ ككيانٍ خالدٍ يتعالى على كل الأزمنة، ويبدو أن السرد القصصي صيغة رافقت القصيدة الغنائية منذ أقدم العصور، غير أن النقاد يُقرُّون كما أسلفنا، " أن وجود رواية أو قصة قصيرة بلا حوار هو استثناء، كذلك خلوّ قصيدة غنائية من السرد هو استثناء أيضا "، فهناك تلازم بين القصصيّة والسرد، فلا سردَ بلا قصة، وكلاهما لا يوجدان إلاَّ عبر الحكاية كما يرى جيرار جنيت، وتحليل الخطاب السردي قائم على أساس دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة "[1].

وقد عَدَّ بعض النقاد الشعر القصصي معيارًا يُدرَك من خلاله سعةُ خيال الشّاعر وغزارة مادَّته اللغوية، وحسنُ رصفه الألفاظ وجمال ديباجته، وعليه يغدو ذلك الشكل الشعري المتحقّق في القصيدة العربيّة (الجاهليّة)، لم يكن تلقائيا جاهزا خارج الإرادة الإنسانية العربيّة، بل كان حلقةً من سلسلةٍ متواصلةٍ لمختلف أنواع الصّراع والنّمو اللغوي داخل التّجربة الإجتماعية للإنسان العربي القديم، عبر خلق نوع من التوازن بين موهبة الشّاعر ولغة المجتمع بما تحمله من أفكار وقيمٍ وطقوسٍ وانفعالاتٍ، وقد تحقّق هذا التّوازن في صُوره التّعبيرية والوصفيّة الدّقيقة للمجتمع العربي لدى شعراء كثيرين، إلى جانب امرئ القيس ، النّابغة، طرفة، والأعشى –أنموذجنا المنتخب – ففي تمجيدهم للبطولة ووصفهم للمعارك، خلقوا نواةً لأصداءٍ ملحميّة، لم يُتَح لها الإكتمال فيما بعد.

وتتّخذ بعض القصائد الشعرية شكل القصص بأحداثها و شخصيّاتها، وهذا النّسيج الشعري له ما يمثّله في ديوان الشعر القديم، وفي الشعر العربي المعاصر، حيث نتعامل مع صورة شعريّة جاءت في بناءٍ سرديٍّ، والمقصود بالبناء السردي في القصيدة أن الصورة الكليّة تكون مبنيّة على " حكاية حدث أو أحداث متعدّدة تَتسلسل في ترتيبٍ معقولٍ و تتابعٍ واضح سواء في الأحداث أم التّصوير "[2]، فقد رافقت

[1]– هشام مشبال: السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة، **مرجع سابق**، ص 26.

[2]– طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، **مرجع سابق**، ص 20.

القصة والسرد القصيدة العربية، وسار معها في رحلتها الطويلة من جاهليّتها إلى عصرنا الحاضر، فانمازَت بمعانٍ ومقولاتٍ نوعيّة خاصة، لكنّها لم تخرج عن إطارها العام، محتفظةً بالمعاني والصور الإنسانيّة.

يتّضح مما تقدّم في الحلقات السّابقة ظهورُ بعض الملامح من الفنون الموضوعيّة في الشعر الجاهلي بعامة وشعر(الأعشى) بخاصّة، الملحميّة والقصصيّة والدراميّة والوصفيّة، وأن للأعشى قدحًا معلًى في أساليب السرد تلك، وبخاصّة في (الشعر القصصي) و (الوصف)، والمدقّق في جزيئات هذه المسألة يتّضح له الدور الذي تؤديه عناصر القص في تسلسل معطيات النص الشعري، وتمتينه وتقويته، وكذلك إضفاء شيء من التّرابط والوحدة العضويّة على القصيدة، حيث نجدهم – الشعراء– ينزَعون أحيانا إلى توظيف بعض تقنيات السرد، سعيا وراء التّنويع الأدائي، وارتياد آفاق جديدة للقول الشعري، وإضفاء حركيّة وتجاذبيّة داخل نُصوصهم[1].

غير أنه في المقابل لم يتمّ الإهتمام بما يكفي بالظواهر السرديّة في الشعر، إلا في حدود دراساتٍ تقليديّةٍ تناولت (الشعر القصصي) بوصفه موضوعًا أكثر من كونه شكلًا، مما يَحرم قارئَه من الإلتفات إلى كثير من جماليّات النص، وكل هذا إنّما يعكس طبيعة الشعر المنفتحة حسب مقولة جان إف طاديي " إن كل قصيدة هي، في مستوى من المستويات محكي في الأصل، ولكنّها مُتدرّجة في نسبة الحكي فيها "[2].

إن نتائج كهذه يُمكن أن تصدُق على الشعر الجاهلي تبعا لذلك، إن أُخِذَ بتلك المفاهيم (المتسامحَة) للموضوعيّة و فنونها – كما كان يفعل كثيرون – وعلى رأسهم (سليمان البستاني)، لا بالمقاييس الفنية للإتجاهات الموضوعية، بوصفها شروطًا أجناسيّة أدبية ذات أصول بنائيّة، وأنّها – حتى في حدودها هذه – إنّما تأتي محاولات فردية، لا تُشكّل تيّارات شعريّة عامة، وهذا ما يذهب إليه لورنت جيني من أن كل نص شعري هو حكاية، أي رسالة تحكي صيرورة ذات، لذا تُعدّ علاقة الحكي بالشعر علاقة قديمة نسبيّا ، " فالشّاعر القديم توسّل – فيما توسّل – من تقنيات لعرض تجربته في ذلك الشّكل الذي اقترب فيه من صيغة الحكي، والإنسان بشكل عام يتحدث عن أخباره وإنجازاته اليوميّة، ورحلاته في شكل حكي قصص يُراعي فيه التّرتيب الزمني أحيانا، وعرض الشخصيات المشاركة في هذه الأحداث "[3].

إن مصطلح الشعر القصصي من المصطلحات التّي تحتاج إلى تحديد في التّسمية ،وإلى اتّفاقٍ مفهوميٍّ واضحٍ، كخطابٍ يقوم على فكرة التّداخل والتّراسل و التوازي، وعلى فكرة التأسيس الخاص،

---

[1] – محمد فائز جيجو: ملامح العلاقة بين الشعر والسرد، **مرجع سابق**.

[2]– Jean Yves Tadié ,op.cit., p. 6.

[3]– عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، **مرجع سابق**، ص 26.

والإختراق لهذا التّأسيس في الآن نفسه مكوّنا بنية التآلف، ليفتح لنفسه أُفقا يتآبى على الإنغلاق والتّحديد، إذ يتشظَّى وتتَّسع دائرة معناه لتشمل حُمولاتٍ دلاليّةٍ تتشابك في علاقتها مع القصّة والسرد، أو قد تنعدم معهما معا لتُكوّنا معًا مفهوم الشعر القصصي.

وحتى يكون المصطلح واضحا ومحدّدا في هذا البحث نأخذه بمعناه المتداول في القواميس المتخصّصة والدراسات السردية، والتّي قاربت هذا المفهوم باعتباره مقابلا للقصيدة السردية في معناه الأعم والأشمل، اعتمادا على نبع الذّاكرة / اللغة وعلى ما تعارفت عليه الدراسات والبحوث وتواضعَت، فقد تقلّصت المسافة الفارقة بين الشعر والنثر، ولم يعد الحديث مُجديا على أنّهما طرفا نقيضًا، لأنّهما يشتركان في جوهر التّشكيل عبر اللغة، وكلاهما: " يتمثّل في كونه تشكيلاً جمالياً باللغة إلى جانب كونه نشاطًا إنسانيًّا يعكس حركة واقعٍ اجتماعيٍّ تاريخيٍّ مُحدّدا انعكاسا خاصا "[1].

والمتأمِّل في حركة الحياة العربية في الجاهلية يكتشف السّمات السردية في طبيعتها حيث الميل إلى القص، وذكر مآثر القبائل، والشخصيات التي تخلقُ أحداثا، والأحداث التي تُشكّل فتراتٍ تاريخيةٍ كبيرةٍ، فرضت الميل إلى السرد من خلال أسلوب قصصي، فقد عبّر الشاعر عن الموجودات الكونيّة والمظاهر الطبيعيّة للحياة، وناجى الآخر على المستوى الإنساني العام بكل ما اعْتَرَى العلاقة بينهما من مشاعرٍ، وحدّدها من ظروف فانْمَازَ الشعر القصصي على مستوى الصّيغة بمعانٍ خاصة، لكنها لا تخرج عن إطاره العام.

وهنا يُسائل البحث الهويّة الشعرية من باب السرد، بما هو مُكوّن من مكوّناتها، بل هو إطار معرفيّ لتحديدها، ونعني بـ " الهويّة السردية " ما يذهب إليه بول ريكور: " تلك الهويّة التّي يكتسبها الإنسان من خلال وساطة (الوظيفة الحكائيّة)، أي عبر إنتاجه لمختلف ضروب القص والسرد والحكاية وانفعاله بها "[2].

لقد انفتح النص الشعري القصصي، في ظل وعيٍ جديدٍ بمفهوم " الأدبية/الشعرية "، ومن خلال تجاذُبه مع غيره من الأنواع الأدبية (القصة)، فتبلور تعدّد في البنية النصية تلك التقنيّات التّي تماهت مع الشعر في طبيعته المائزة، مُؤكدا طبيعة الإنسان ورغبته في الحكي والسرد، ليكشف عن وجوده، فأخذت الآليات السردية بمفهومها الحديث طريقها إلى النص الشعري الجاهلي، وأصبحت واحدة من جماليّاته التي يتّكىء عليها، ممّا يدفع إلى القول إن الأنماط الأدبية تتلاقى وتتعايش داخل النّوع المفرد، (الشّعر) دون أن

[1] – عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، **مرجع سابق**، ص 19.

[2] – حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند ريكور، منشورات الاختلاف، ط2، 1992، ص 26.

تفقد خصوصيّتها النوعية، يقول موكاروفسكي: " إن شاعريّة اللغة إذن ليست سماتٍ ثابتة في القول اللّغوي نفسه، بل هي سمات مرتبطة بوظائف تسودُ فيها الوظيفة الجماليّة ذات التّوجه الذّاتي"[1].

لقد شكّلت هذه الشّعرية الباكرة ملامح سرديّة جنينيّة أسهمت في تطوير الشعر العربي من خلال بنى الحوار والوصف والحكي، واستجابة لنزعة قديمة في تكوين الإنسان العربي وهي ميلُه الشّديد إلى الحكي وأسطَرة القصص، والخروج من أسر البنية الجافة إلى عالم الحركة، وفي هذا السّياق الذي يشير إلى حضور السرد عبر مراحل تاريخية مُتواصلة يتأكّد لنا قول رولان بارت (Roland Barthes) من أن السرد ليس محدّدا بزمان معيّن، وإنّما " السرد بأشكاله النهائيّة تقريبا حاضر في كل الأزمنة، وفي كلّ الأمكنة، وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشريّة ذاته، ولا يوجد أي شعبٍ دون سردٍ "[2].

على أن الطرح القصصي في القصيدة الجاهلية ينتهي إلى " نمط من التوظيف الموضوعي الصّرف، بتعبير آخر لا يكاد الشاعر الجاهلي يقترب من الأداء القصصي لذاته، وإنّما يعمَد إليه حين يرى أنه يمتلك القدرة على رَفد محور الغرض الأساس بزخمه التّأثيري "[3]، وعليه فتداخل الشعري والسّردي ليس ميزة بحد ذاته، وإنّما هو خيار متاح يتوافر بين يدي الشاعر، يوظّفه متى شاء لمتطلّبات نصه، فالوجود الواعي للقص في الشعر، لا يؤدي إلى انعدام هويّة النصوص الشعرية، وتحوُّلها إلى متون قصصية، كما لا يقتضي في المقابل تقليص دور السرد، بحيث لا يعدو كونه بروزا سرديّا في الشعر.

والمراد بهذا النوع ما يسميه الإفرنج (épic)، وهو عندهم ما تُروى فيه الوقائع والحوادث على طريقة الشّعر، ممّا لا يخلو من الغلوّ والإطراء، والنّظم فيه قديم في الأمم التي آغتذى خيالها بالدّين والعادات كالمهابهاراتا الهنديّة، والأوديسا عند اليونان، والإنياذة عند الرومان، وقد ذُكرت هذه اللفظة في باب الشعر الحكمي، وقد استعملها الجاحظ في الحوادث والوقائع التي يتضمّنها الشعر ... فإذا كانت القصة ترمي إلى خُلقٍ من الأخلاق، كالوفاء والغدر والحفيظة ونحوها، فتكون صبغا من أصباغ الشّعر يعطيه لونا ثابتا من ألوان الحفيظة التّي يرمي الشاعر إلى تأييدها "[4].

---

[1]– تزفيتان تودوروف: نقد النقد، **مرجع سابق**، ص 39.

[2]– عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، **مرجع سابق**، ص 30.

[3] - محمود عبد الله الجادر :دراسات نقديّة في الأدب العربي ، **مرجع سابق**، ص453.

[4]– مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، الجزء الأول، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان، 2008، ص 95-97.

ويذهب أحمد أمين إلى أن الشعر القصصي صنفُ عام، والملحمة نوع منه، فكل قصيدة تقصُّ قصة، يكون الغرض الظّاهر منها حكاية هذه القصة تسمّى، شعرا قصصيا، العنصر الأول ضروريّ في الشعر القصصي هو حكاية قصّة، وهو شعر موضوعيّ كما شرحناه من قبل، تجتمع فيه الذاتية مع الموضوعيّة، فالشاعر يستطيع أن يعبّر عن نفسه، وينفِّس عنها حين يؤلّف شعرا موضوعيّا، فهو موضوعي من ناحية أنّ الشاعر لا يعبّر عن عاطفة شخصيّة من طريق مباشر، ولا يُصرّح بأن هذا هو شُعورُه وأفكاره، ولكن يستطيع أن ينفِّس عن نفسه أثناء حكاية قصّته، والأسلوب الذي يتّفق مع هذا الشعر القصصي، يكون مُلائما له بشروطٍ "[1].

وهذا الموضوع يفترض أن للشّعر سمات خاصة، عبر استيعاب هذه السمات بدءً، ومن ثم سَبْرُ ما هو مُنبثق عنها – بشكل أو بآخر- وهذا يعني أن الأطروحة تستقصي بداهة سمات الفضاءيْن الشعري والسردي، لتترصّد أشكال حلول الفضاء السردي في الفضاء الشعري، ودرجاته وغاياته " ثم إن استخدام الأسلوب القصصي في الشعر أضفى على القصيدة العربية قدرة فنية عالية على استيعاب الحدث وتطويعه، وارتباط عناصر أو أجزاء القصيدة بعضها ببعض لتعزيز الوحدة الموضوعية "[2]، وفق المقاييس النظرية المعهودة.

والشعر القصصي عبر مسيرته يتأبّى أن يبوح بكل معالمه إذا وضع تحت مجهر النّقد، وإنّما يصبح طيِّعا إذا تحققت جدلية القراءة في ظل بنائيّته التي تُحوِّل في بعض نماذجه – من سياق الغنائي إلى سياق الدرامي نتيجة لحركيّة النص الدائبة، ولا سيّما أن الشعر القديم ينحو مناحٍ تجريديّة تتداخل فيها الأنواع الأدبية بشكل ظاهر أو شبه ظاهر، وإذا كان الشعر قد اتّسم بالسردية منذ ظهوره، فإن هذه السرديّة تتغيَّر ملامحها وقوّة حضورها وغيابها من وقت إلى آخر.

لقد أصبح التَّشظي علامة على الأشياء والعالم، ولا يمكن أن يتم جدل الذات المبدعة معه رغبة في التحقّق والإكتشاف، إلاّعن طريق اللجوء إلى تقنيات تتسم بالتّنوُّع و السردية " لأن عملية السرد تتبعها تشكيلات لغويّة تجعل النص أكثر انفتاحا على الذات والعالم "[3] ، فبالرغم من عدم القصد إلى الأسلوب القصصي كغرض أساس في القصيدة العربية، فإن الملامح القصصيّة بدت واضحة في الشعر العربي من حيث التناسق و الأداء والحوار في أغلب القصائد التي وصلتنا " وقد ظلت هذه الأشكال تأخذ مجالها في

[1]– أحمد أمين: النقد الأدبي، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 80.

[2]– محمود عبد الله الجادر: دراسات نقدية في الأدب العربي، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر، العراق، 1990، ص 94.

[3]– عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، **مرجع سابق**، ص 37- 38.

كل غرض بما يُوافق الأفكار التي رسمها الشاعر أو الأجواء التي أراد أن يحيط بها غرضه، أو الدّلالات التي كانت تترامى في ظل المعاني والألفاظ والصور "[1].

وقد كانت عناصر القصة في قصيدة ما، هي المحرّك الأساسي للشّعر، وأن الشعر بمختلف تصنيفاته وأقسامه (غنائي/ملحمي/أو قصصي) أو سواه، سعى دائما إلى الإفادة ممّا تمتلكه القصة، من مشاهد حركية و قدرة على خلب لبِّ القارئ أو السامع، وهذا ما نتّفق فيه مع ما يذهب إليه الباحث موفق نادر " أنّ معظم القصائد التي فتنتنا... ورسمت مشهدها الجميل، وحضورها البهيِّ على الملإ، نهلت جميعها من القصة أروع ما يسند أرُومَتَها، وما ينسَرب مغذّيا أفنانها من نسغ معتبر دافئ"[2].

وأيًّا كان نوع هذا القصص فهو تراث حقيقيّ استطاع الشعراء أن يستقوا منه مادتهم الشعرية، لصياغتها في قالب شعري يتميّز ببساطة الأسلوب والتّسلسل الفكري، وروح السرد القصصّية، " فقد استطاع الأعشى أن يُضمِّن شعره قصصا تاريخيّة عن الأمم الماضية والقبائل البائدة، واستطاع أن يصوغ لنا قصة وفاء السّموءل بن عادياء، التّي ضُرب بها المثل في الوفاء بالعهد، وذكرها الإخباريّون، وفصّلها الأعشى في شعره حين مدح شُريحُ بن حصن بن عمران بن السّموءل بن عادياء "[3].

ومن خلال هذه الأمثلة وغيرها يتأكّد أن وراء كل قصيدة قصة هي " المثير، أو الدّافع لها، و على هذا فالبحث يُحاول أن يناقش ظاهرة سردية / قصصية بامتياز في شعر الأعشى، وذلك بما لهذه الظاهرة من حضور جوهريٍّ في شعره، وإنّ الكشف عن هذه الظاهرة يُصبح أمرا مهما، وبخاصة إذا ما دُرست على أنها ظاهرة أسلوبيّة ضمن سياقها في النص الشعري.

إن الحديث عن السردي في الشعري، داخل الشعر يُفضي إلى طرق جدّ معقدة، تجعل السرد يطرح العديد من الأسئلة التي تخصّ علاقاته العمودية والأفقيّة، فمن الممكن القول إن شعرنا العربي قد عرف الملحمة، مستدلّين على ذلك، بوجود " صيغة السرد أو بعض عناصر الملحمة، متجاهلين الخصائص الشّكلية والجنسيّة الأخرى في الشعر الملحمي، لتبقى محاولة الأعشى في الّشعر القصصي أو اختراع الأسلوب الملحمي " عملا فذًّا لم يَنسُج أحد على منواله "، نتيجة للسّعي وراء مضامين جديدة في الشعر العربي[4].

---

[1]– هيثم مهدي صالح: البناء القصصي في القصيدة العربية – دراسة تحليلية في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي – ، **مرجع سابق**، ص 5.

[2]– موفق نادر: إنّما للشعر قصة ، مجلة الكويت، العدد 222، الكويت، 2001، ص 65.

[3]– مصطفة فتحي أبو شارب: العلاقة بين العرب و الفرس و آثارها في الشعر الجاهلي، دار عالم الكتب للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، الرياض، 1996-، ص 213.

[4] - جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء الرابع، ص 1225، متوفر على صفحة الويب: https://www.ust.edu/usty/images

الشعر القصصي وليست القصة الشعرية:

وفي هذا التّداخل – الذي لم تستطع عوامل التّمييز الأجناسي منعه – نجد أن التّطابق مع الأنواع المكونة ليس شرطا أساسا لإتمامه، فالشعر القصصي – على سبيل المثال – لا تقتضيه طبيعته أن يحتوي على جميع عناصر القصة، وإنّما يكون توظيف العناصر القصصية في الشعر بحسب متطلّبات الحالة الشعريّة، إذ أن الشاعر عندما يستجلب القصة إلى شعره إنّما يقوم باستعارة بعض أدوات التعبير، من فن القصة، حيث يستفيد الشعر منه التّفصيلات المثيرة الحيّة، كما تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحي المؤثّر، إلا أن هذه القصة التّي تتداخل مع القصيدة، تُستخدَم على أنها وسيلة تعبيرية درامية، لا على أنها قصة لها أهميّتها في ذاتها[1].

فأما الشعر القصصي، فهو الذي يعتمد في مادته على ذكر وقائع وتصوير حوادث في ثوب قصةٍ، تُساق مقدّماتها وتُحكى مناظرها، وينطلق أشخاصها، فالشّاعر القصصي قد يطوف بحياته حادث من الحوادث تنفعل به نفسه، وتتجاوب له مشاعره، ويهتزُّ إحساسه فيعمد إلى تصوير هذا الحادث، كما تُمثَّل لديه في قصة، ينسج خيوطها ، ويرسم ألوانها و يطرِّز حواشيها[2].

وقد يبتدع قصة، ويخترع حادثة لترويج فكرة أو تشييع لرأي، فيختار لها الأشخاص الذين يتحدث بلسانهم، و ينطق بما في نفوسهم[3]، والأسلوب الذي يتّفق مع هذا الشعر القصصي يكون ملائما بشروطٍ:

1- أن يقصّ القصة دون أن يجعلها واضحة مفصّلة كالقصة النثرية، بل يعتمد فيها على قوة الإيماء والتلميح، حتى يرتفع العمل إلى مستوى النص الشّعري، ويجب أن يجعل ما يتحدّث عنه من الحوادث و الأشخاص مُثُلا عُليا، فيؤهّله ذلك إلى أن يُفيض على شعره سحرًا ناتجا عن انتخابه الشخصي للأشياء.

2- يجب أن يعرض الشّاعر موضوعه، بحيث يبدو أن فيه حياة حقيقية و قوة حقيقية.

3- يجب أن يعرض قصّته عرْضا لذيذا يوحي بالجمال، و يقدّم للسامع أو القارئ مُتعة جماليّة، و تلذُّذا فنيا[4].

---

[1] - عبدالله محمد العقيلي: القصة في شعر الأعشى .. دراسة نقدية تحليلية، **مرجع سابق**.

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب الجاهلي و الإسلامي، دار الجيل، ط 1، بيروت–لبنان، 1992، ص 90.

[3] – محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب الجاهلي و الإسلامي، **مرجع سابق**، ص90–91.

[4] – أحمد أمين: النقد الأدبي، **مرجع سابق**، ص 80.

إن مدار دراستنا يدور في فلك تداخل بين نوعين أدبيّين: الشعر والسرد (القصة) وما نقصده تحديدا هو تداخل السّردي في الشعري، إذ إن السردية في الشعر تختلف اختلافا بيِّنا عن الشّعرية في السرد، و" على الرغم من وجود فروق مائزة بين الأنواع الأدبية، فإن السرد بُنية أصيلة في الخطاب الأدبي سواء كان سردا أو رواية أو شعرا مهما اختلفت الأنواع، لأن رغبة الإنسان في الحكي، رغبة إنسانيّة، تكشف رؤيته للأشياء وتحدِّد علاقته بالعالم، إنّها رغبة في التّطهير والبوح وإعادة صياغة العالم، وهو في حالة تجلٍّ ما "[1]، على أن السرد الشعري هو: " آليات إنتاج شعرية تعتمد على تشكيل لغوي لمادة " الفعل " و" الفاعلون " والوظائف و" العوامل "، كما في النموّ السردي، ولكن دون أن يكون الهدف إنتاجا لحكاية أو خبر، وإنّما إنتاج وضعيّة نصية معقّدة متشابكة ، لا يمكن أداؤُها من خلال الإنفعال الشعري المميّز للغنائية "[2].

وهذه العلائقيّة والتّجاذبيّة بين الشعر من جهة والقص من جهة أخرى، يذهب إليها إدوارد الخراط حين يطرح مُسمَّى القصة – القصيدة، وما لاحظه من تمازجٍ و تداخلٍ بين القصة والقصيدة جعله يرى أن الفروق بين النوعين تتقارب أو تكاد تتلاشى، وأن الجنسين الأدبيّين " القصة القصيدة " و"القصيدة السّردية "، يتقاربان ويكادان يمتزجان، ولهذا أطلق عليها: الكتابة عبر النوعية، أي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية، حيث تشتمل عليها وتحتويها في داخلها، وتتجاوزُها لتخرج منها الكتابة الجديدة"[3].

وبهذا لم يصبح النص الجديد مُسطَّح البنية، غنائيّ الأداء، وأحاديَّ الدلالة، بل إن " الشعرية العربيّة لم تعدْ تولِ اهتماما خاصّا بتفرُّد دلالة النص، بقدر ما تهتم بمجموع المستويات العامة التي تشكِّل البنية الكلية للنص بكل ما بداخلها من علاقات ظاهرة أو خفيّة، أو تقاطع مع نصوص أخرى"[4].

إن دخول القصة في الشعر استطاع أن يُلغِي المسافة بين الذاتي والموضوعي، من خلال المزاوجة بين الغنائية والدراميّة، في النّسق التّعبيري للبناء الشعري، فالْتبس النّصان ببعضهما، حتى غدا عسيرا على البعيد عن المشهد الأدبي التفريق بينهما ، وفي هذه القصيدة القصصيّة يقصّ الشاعر قصة ويعرض الحوادث والأشخاص أمام القارئ مع تعليق أو من دون تعليق، مع إتقان تطور القصيدة، ولذلك يكون الأسلوب الملائم نوعا مستمرّا متدفّقا من النّظام الوزني ... ونجد أن من الشعر القصصي ما يدخُله الغناء ونوع

---

[1]- عبد الناصر هلال: آليات السرد في النص الشعري المعاصر، **مرجع سابق**، ص 39.

[2]- **المرجع نفسه**: ص 39.

[3]- عبد الناصر هلال: آليات السرد في النص الشعري المعاصر، **مرجع سابق**، ص 23-24.

[4]- **المرجع نفسه** ، ص 31.

الأناشيد، وهو نوع قصصيّ قد صِيغ صياغة غنائية جميلة، وليس بضروريٍّ في هذا النوع الإستمرار الوزني، بل يتغيَّر الوزن ويتبدّل كما يتغير وزن الشعر الغنائي في القصيدة الواحدة "[1].

إن القصّة بوصفها مصطلحا حديثاً في الإستعمال الأدبي لازمت القصيدة الجاهلية منذ البواكيرِ الأولى، ونشأت منذ بدايات إدراكه وتفكيره بما يحيط به، لتحقيق أحد الأمرين إما الإخبار عمّا جرى للإنسان من أحداثٍ عاشها، أو لتحقيق المتْعة والتّسلية للمستمعين، ومهما قيل في قصصيّة القصيدة العربيّة، فإن ذلك لا ينبغي أن يدفعنا إلى جَرِّ القصيدة العربية إلى ميدان الموازنة بفن القصص الشعريّ اليوناني، أو المعاصر، " ذلك أن النص الشعري يبقى مشدُودا إلى خصوصيّة الظرف الذي ينبثق عنه، وإلى الآفاق النفسيّة والثقافية والفنّية، التي ترفُده وتمنُحه ملامحه الإبداعية الأصيلة "[2].

فالشعر من حيث هو غناء الذات والقصة باعتبارها موضوعيّة الأحداث والوقائع، لا يمكن أن ينفصل كل واحد منهما، محافظا على خصائصه التقليدية، ويستقلّ بنفسه في قوقعةٍ خاصّة تعزله عن بقية الأجناس الأخرى حد النّقاء، " بينما الذي يعيننا هنا، هو حضور القصة وتقنياتها ووسائلها التعبيرية في القصيدة، وحسن توظيف الشاعر كل هذه الأنْسام التي تهبّ على حقله من حقول مجاورةٍ في تصنيع عطره الخاص، وبعبارة أخرى تعيننا تلك الإستعانات التي تتّخذ مظاهر سردية في الشعر بعد أن تنصهر في بنيته "[3].

هذه الفكرة تقودنا إلى بحث قضيّة هامة من قضايا الشعر خاصة، وهي علاقة الشعر بالقصة، ودراسة الجوانب السردية داخل النص الشعري، وهنا يجب التفرقة بين السرد والحكي، فإذا كان الحكي شكلاً من أشكال السرد، فإن السرد ليس كلُّه حكيا، وللوصول إلى الكشف عن البنية السردية داخل الشعر القصصي على أساس أنها قصة تُروى، يجب الرّجوع إلى منطق عام يَحكُم القصيدة، وهذا المنطق هو طريقة سرد الأحداث وعرضها، فلا تكاد تخلو أي قصيدة مهما كانت من العُنصر القصصي.

أما الشعر القصصي الذي كان ثمرة التداخل بين فني الشعر والقص، فهو يميل إلى الغيريّة والتفاعل الموضوعي، مستمدًّا من القص أهم مكوّنات بنائه، إلا أنه يظل محمَّلا بالذاتية التي تسرَّبت إليه من الشعر الغنائي. وبذلك تتداخل الخصائص المؤسِّسة لهذا الفن، مكونة تنويعا وتوسيعا لمجالات القول الشعري، عبر تحويل غنائية الذات إلى غنائية الموضوع، وتحويل قصصية الموضوع إلى قصصية الذات، لينتج بذلك فن

---

[1]- أحمد أمين: النقد الأدبي، **مرجع سابق**، ص 80-81.

[2]- هيثم مهدي صالح: البناء القصصي في القصيدة العربية – دراسة تحليلية في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي - ، **مرجع سابق**، ص 291.

[3]- حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، **مرجع سابق** .

شعري وقصصي في الآن ذاته، فالشعر جنس من أجناس التأليف والإنشاء، وهو عن أصيل: تتغيّر مداراته، وتتحرك أشكاله، لكنّه يظل في الغالب منطويا على ذات الشاعر، مستبطنا أنَاهُ، مصوِّرا أعماقه.

إن الذّي يهمنا في مصطلح : الشعر القصصي، أنّه ليس نوعًا مستقلاّ من أنواع الشعر، ولا نريد أن ندخل في تعريف كل نوع من هذه الأنواع الشعرية، و إنّما نريد أن نذكر ملاحظة مهمة، وهي أن الأقسام الكبرى التي ترد فيها كلمة (شعر) في البداية على أساس أن لها الأهميّة فالأولويّة تُعطى للمُتقدِّم، فهي على التقدير النحوي تتكون من:موصوف + صفة.

معنى ذلك أن كلمة شعر في هذا النوع هي الأصل، وما يأتي بعدها فهو تابع لها، وتالٍ في الأهمية، فإذا قلنا، (شعر قصصي)، فإن ذلك يعني أن النص الأدبي الذي نطلق عليه هذا المصطلح ينتمي إلى فنّ الشعر، ويحمل إلى ذلك بعض عناصر القص، مثل: الحدث والشخصية والزمان والمكان، أو بعض خصائص القص الأسلوبيّة مثل السرد والحوار[1]، وعلى هذا النحو تؤدي الرموز الشعرية في الشعر القصصي وظيفتين: إحداهما سردية، تُسهم في بناء القص، وتأسيس عالم الشاعر الحكائي، وأخرى شعرية، بصفتها دليلا مقصودا لذاته، وبذلك يمكن القول أن اللغة الشعريّة، " تجد تَبريرها، وبالتالي كل قيمتها في ذاتها ... إنّها إذن مُستقلَّة، أو أيضا ذاتية الغائيّة"[2] فالأجناس الأدبية إذ تتقاطع في الكثير من الخصائص، قد تتفتّح على بعضها و تنفتح و تتأثّر بغيرها، إذ ليس هناك عمل شعريّ خالص الشعرية، أو عمل قصصي خالص القصصية، لتبقى الحالة الشعورية لدى الشاعر هي التي تفرض عليه الإنفتاح على أكثر من فن أدبي في وقت واحد، والتأثُّر بمزاياها.

والملحوظ أن المؤشر التّجنيسي قد يكون في أول المركَّب أو في آخره، لكن أغلب (المونيمات /الكلمات) التي تُعيّن موضوع / محور السرد يرد عادة في نهاية المركَّب ،بوصفها "المونيمات " مسنداً إليها، وفي هذا النّمط نلمح تذويتا للعنوان على صيغة الصفات ما يفيد ملازمة الصفة للموصوف ويعطي مبرّرا معرفيّا تجنيسيّا للسرد، فهو هنا يشير الى تعيين جنسي محدّد ودقيق يستثمر التوازن الصوتي الإيقاعي (الشعر)، على أن العُنصر الثاني منه يعد توصيفًا ومقابلاً استبدالياً للخبر والقصة والحكي، وهذا النّمط يغدو أكثر تركيب لاسم معنى (الشعر القصصي)، وهو بمثابة الجامع للُحْمة السرد، وربما جاز اعتبار ما يرد بعده شرحا وتفسيرا له، حيث نلحظ تجاورًا في بنيته الأساسية عمادها وقوامها الشعر، ليكون السرد تابعا لها منُوطا بتحقيق وظائفها الشعرية .

---

[1]- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، **مرجع سابق**، ص 278.

[2]- تزفيتان تودوروف: نقد النقد، **مرجع سابق**، ص 24.

وهنا يظهر المعيِّن التّجنيسي مُحدّدا موضوع الكتابة وإطار السرد وما يميزهذا العنوان التّجنيسي بالإضافة إلى تعيين موضوع "الشعر/ السرد" وجنس الكتابة ثانيا، فإنها تُكرِّس كذلك سلطة التّوجيه، توجّه القارئ نحو مقصديّة الكتابة وفي هذا النموذج نلمحُ وعي الكتابة لذاتها أو على الأصحِّ احتفاء الكتابة بذاتها، فالمركَّب الإسمي (الشعر القصصي) يشيرالى أُسلوب من التأليف، ولعل في هذا الميْسم الأخير" القصصي" إشارة إلى السرد أو المحكي أو القصة، بما يفيد ذلك من تعيين تجنيسي غير مباشر، ففيه كذلك منزَع جماليّ إمتاعي لا يخلو من إغراء يُمحورِان الخطاب الأدبي حول ذاته.

وهذا النوع من الشعر يُحيل إلى تجنيسيّة مضمونيّة تاركة للقارئ أن يذهب في فهمها وتأويلها ما يشاء من دون فرض ميثاق للقراءة قد يُؤثّر ويُوجّه عملية الإدراك، ولربّما يكون هذا النوع من الخطاب مُخاتلا حينما يَعبّر المتلقي حسب الشعر بجمالياته لاستدراجه إلى فضاء الحكي والقصة عبر إماطة اللِّثام عن مسارب القص وتمثيلاته ، حينها يجد المتلقّي نفسه مجبرا منذ البداية على تشغيل آلياته التأويلية ،وبناء جهد لبناء أفُقِ انتظاره بدلا من ترك المعيّن التَّجنيسي يُؤثّثه له بالنّيابة عنه، لتكون القصة بذلك بمثابة البؤرة والمركز الذي تنْبجسُ منه حلقات وبنيات السردية، والواقع أن أي نص لا يمكن أن يتموقع خارج إطار يحدّد جنسه الأدبي وإن كان " ليس من المحتَّمِ إطلاقا، أن أثرا يجسِّد جنسه بأمانةٍ، ذلك أن الأمر ليس إلا احتمالا" [1].

لقد نزع الشاعر الجاهلي إلى توظيف بعض تقنيات السرد، سعيا منهم وراء التنويع الأدائي وارتياد آفاق جديدة للقول الشعري، وإضفاء حركيّة وتجاذبيّة داخل نصوصهم" إن كلّ تعاملاتنا القرائيّة مع الشعر، مع ما يطرحه من طوابع حكائية أو قصصية ليست مجرد متابعة لقصص تُروى أو حكايات يتمّ تقديمها، وإنّما هي تجارب للعيش في النصوص، تجارب للحياة في النص على نحو متخيَّل، وكل القراءة هي إعادة إنتاج لـ (حكاية النص) هي حوار جدليّ خلاّق بين ما يطرحه النص، وما تقدِّمه موسوعة القارئ لفهم حبكة النص وعلاقات الشخوص ونظام الأحداث وعلاقاتها بعبارة أخرى محاولة لإنتاج عالمٍ سرديٍّ موازٍ"[2] .

والسردية (Narratology) أو علم السرد فرع من أصل كبيرٍ هو الشعرية، وهي تبحث في "مكوّنات البنية السردية للخطاب من راوٍ و مرويٍّ له أو (عليه)، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجًا قوامه تفاعل تلك المكوّنات، أمكن التأكيد أن السردية هي العلم الذي يُعنَى بمظاهر الخطاب السردي

[1] – تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مراجعة:محمد برادة، دار الكلام ، الرباط، 1993، ص44.

[2] – محمود العشيري: الشعر سردا –دراسة في نص المفضليات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة، 2014 ، ص 17.

أسلوبًا وبناءً ودلالةً "[1]، حيث تتداخل هذه العناصر مجتمعة وتتراكب في مجرى العمل (الحكائي/ القصصي) مُشكِّلة سرديّته أي انتماؤه إلى جنس السرد، ولما كانت الحكائية مقولةً كليّة ثابتة تضم شبكةً من المقولات الفرعيّة باعتبارها " بنية كلية" تضم بنيات جزئية في مستوى من التحليل، وإذا كان السرد علما يبحث عن تشكيل نظرية النّصوص السردية، فإن الحديث عنه داخل الشعر يُفْضي إلى طرقٍ جدُّ معقّدة، تجعل السرد يطرح العديد من الأسئلة التي تخص علاقاته العمودية والأفقية " فالقصة" إيراد الخبر وتتبّعه واقتصصتُ الحديث أوتِيتُه على وجهه، والقصة الخبر، وهو القصص فالقاص يقص القصص لإتِّباعه خبرا بعد خبر، وسوْقه الكلام سوقًا" [2].

وللوصول إلى تحليل الشعر القصصي على أساس أنها قصة تُروى، يجب الرجوع إلى منطق عام يحكم عناصر القصيدة، وهذا المنطق هو طريقة سرد الأحداث وعرضها إذ لا تخلو أية قصيدة مهما كانت من العنصر القصصي، ما يؤكد أن وراء كل قصيدة قصة هي المثير أو الدافع لها، وعليه وقبل أن نتوغّل في نواميس الأجهزة المفهوميّة للقراءات التي قاربت الشعر القصصي من منظور تجنيسيّ، ولما كان الشعر بوصفه جنسا أدبيا مُتعاليا قد فرض هيمنةً مطلقةً على التفكير النقدي، فالإهتمام بمسألة النوع نابع من الأهمية التي تأخذها مسألة النوع الأدبي في إضاءة التطور الداخلي للأدب، فكل تاريخ للظواهر الأدبيّة لا يمكن أن يُدَوّن بعيدًا عن مسألة النوع الأدبي، هذا فضلا عن أن" النوع الأدبي محكُوم في نشأته وتطوره بوضعٍ تاريخيٍّ وإجتماعيٍّ محدّد و محكوم في طبيعته وطاقته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعيّة معيّنة يحدّدها ذلك الوضع التاريخي الذي أثمر هذا النوع " [3].

إنّ دراسة الأنواع إنّما تقوم على عنصر الزمن لتكشف عن تأثُّر السابق باللاّحق، فخصائص النوع (الشعر) لا تبرز إلاّ من خلال تعارضها مع خصائص أجناس أخرى، وهو ما يُوافق طرح محمد القاضي فيرى" أن الأجناس مظاهر جمالية، تنشأ في سياق تاريخ معلوم وتتطوّر وتموت، ولكنّها في كلتا الحالتين تتسرّب شظايا في مسامِ الأجناس اللاّحقة، وتسري فيها سريان النّسق، فبعض السّمات الأسلوبية يمكن أن توجد في أكثر من جنسٍ، ومن ثم كانت الحاجة ماسّة إلى دراسة الأجناس دراسة زمانية ودراسة آنية معا" [4].

---

[1]– موفق رياض المقدادي: البنى الحكائية في أدب الأطفال الحديث، سلسلة (عالم المعرفة) عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 2012، ص 14.

[2]– ابن المنظور : لسان العرب ، دار صادر للنشر ، (د ط) ، بيروت– لبنان، 1992 ، مادة/ قص، ص 74 –75.

[3]– عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997، ص173- 174

[4]– محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، **مرجع سابق**، ص 40- 41.

فكل مرحلة من مراحل المجتمع تُجسِّد علاقتها بالعالم عبر فنون مخصوصةٍ وأنواع أدبية بعينها، كل منها قادر على إستيعاب ثقافة المجتمع ونظامه الإجتماعي وأفقه الجمالي عبر محتواه (الموضوعاتي) ليضحى الشعر هو النوع الجامع لبذور أنواع كثيرة في ثقافات أخرى مختلفة، أو بعبارة أخرى لتحقّق سائر الأنواع ضمنيّا عبره ليضحى مرادفا للأدب في الثقافة العربيّة " فقد حفل الشعر في القصيدة العربية عبر تحقُّقاتها المختلفة بقيم فنّية مختلفة، وبقي العروض (بما هو قيم وزنية و قافَويَّة)حائلا دون آنسرابه إلى أنواع أدبيّة أخرى، حيث لم يكن الإيقاع عنصرا مضافا إلى القصيدة، أو مجرد مزاوجة بين النظام اللغوي والنظام الإيقاعي، وإنّما هو تلاحم وتفاعل يُبلوِر في النّهاية الحدث الشعري الذي هو القصيدة " [1].

لذلك وعليه سنستخدم آليات ومفاهيم علم السرد، الذي وجدتُ أنه ينظّم بشكل صحيح دراسة آليات السرد في الشعر عبر مظاهر الزمن والشخصية والرؤية، فالبحث ينطلق من مفهوم سردي بآلياته واستيعاب الشعر نفسه لآليات نوع آخر في تشكلات نصية، يطمح هذا البحث إلى استجلائها وهذا لا يمنع من اعتماد الشعر على ظواهر شعرية في الأساس تحوَّلت إلى آلية سردية (كظاهرة التحوّل الأسلوبي أو الوصف و الشخصيات... .

المطلب الثالث: علاقة الشعر بالقصة

يتحدّد الإنتماء السردي للشعر القصصي بقصديّة الشاعر الذي يلغي انتماءها للشعر، حيث تكون القصة تدبيجًا لها، وهو ما نطلق عليه سَرْدَنَة الشعر، مع بقاء الشعرية الحاملة لروح القص والحكي، حيث تتم الإستعانة بوظائف الأشكال السردية للتأثير في المتلقي مع الحفاظ على الإيقاع الذي يتحلّى به الشعر القصصي، فالمشكلة لا تتعلق بالنوع الأدبي، ولكنّها تتعلق وترتبط بقُدرة الشاعر على توظيف عناصر القصة، ولاسيّما في انعكاس ما تحمله اللغة للملتقّي من طاقة إيحائية نابضة، نستشعرها في الكلمات الموصوفة والبنى السردية الموظّفة.

إن الشعر القصصي نموذج عابر للنصوص، يسعى إلى البحث عن مناطق سرديّة تكسر النمطيّة الشعرية التقليدية، ويتمرد على السيادة الأجناسيّة عبر اسْتثمار آليات السرد في الشعر، وقدرة الشاعر على التّلاعب بالنظام اللغوي بين المعيارية والإيحائية " فالشعر والسرد مُنفتحان، وقد ينتج عن هذا الإختلاط نوع أدبي جديد لكن النواة الصلبة للهويّة تظل تُقاوم الإندماج والإندثار" [2]، فالحدود التي أقامتها نظرية

[1]–محمود العشيري: الشعر سردا (دراسة في نص المفضليات)، **مرجع سابق**، ص 17- 18.

[2]– عز الدين المناصرة : علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، **مرجع سابق**، ص97.

الأجناس بين الأشكال الأدبية المعروفة تؤدّي دورا تصنيفيًا أساسيا، لأنها تتيح للمتلقّي إمكانية ضبط الأشكال الأدبية وحصرها، بشكل يتوافق مع أُفق إنتظاره، ولا شك أن هذا الدور التّصنييفي الذي قامت به نظرية الأجناس يجد نفسه مستنفذا، وفي حاجة إلى إعادة بناء جديدة على خارطة الكتابة" [1]، ولعلّ في تلاقح الشعر مع القصة مثال على الإنفتاح بين الحدود البنائيّة والنصيّة من أجل تحقيق مقولة الجمالية حين يتفاعل فيه السرد مع الشعر فتتنافذُ القصة مع الشعر في المنجز النصي الشعري.

فعل الحكي وعلاقته بالسرد:

تشعَّب مصطلح السرد إلى صيغ مختلفة لها دلالات مختلفة ،فقد ظهر السرد والسردية وعلم السرد ... والسرد عند كريستيان أنجلت وجان هيرمان بأنه:" فرع معرفيّ يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي"[2]، والميكانيزمات تعني آليات وأساليب بناء تصوير المحكي(المسرود) ،وبذلك فإن السرد" هو عبارة عن مادة حكائية تقدمها الصّيغة، وليست الصيغة هنا السرد غير السرد الذّي يضطلع به الراوي في تقديم هذه المادة"[3]، ويرى تيري إيغلتن أن علم السرد (Narratology) "يهتم بتحليل محتوى القصة الذي هو عبارة عن تركيبها وأساليب بنائها والعلاقات الداخليّة لتلك التراكيب فيما بينها في القصة"[4] .

إذن فالسرد هو كل ما يخضع لمنطق الحكي والقص الأدبي، ويتعلق السرد بوصف الأحداث أي الأفعال، ومن يقوم بها في القصة، وعليه فإن السرد ليس سمة في القصة فقط إنّما هو سمة في الخطاب اللغوي كاملاّ، وهناك من ترجم المصطلح ب(نظرية القصة) و(القصصيّة) ، ويبدو أن سبب هذه الترجمة بـ (القصصية)، هو موافقته للجذر اللغوي القديم (القص)، ودلالته التّي فيها نوع من الشّبه مع المصطلح الأجنبي، مع العلم أن مصطلح القص لا يدل في مُعجمنا العربي على النّسج والمهارة بقدر ما يدل عليه مصطلح (السرد) بالنظر إليه على أنه اختصاص جزئي "يهتم بسردية الخطاب السردي ضمن علم كلي هو البويطيقا التي تُعنى بـ (أدبيّة) الخطاب الأدبي بوجه عام"[5]، ويستعين سعيد يقطين بترسيمة تُوضّح موقع علم السرد من البويطيقا بحسب تعبيره هي:

---

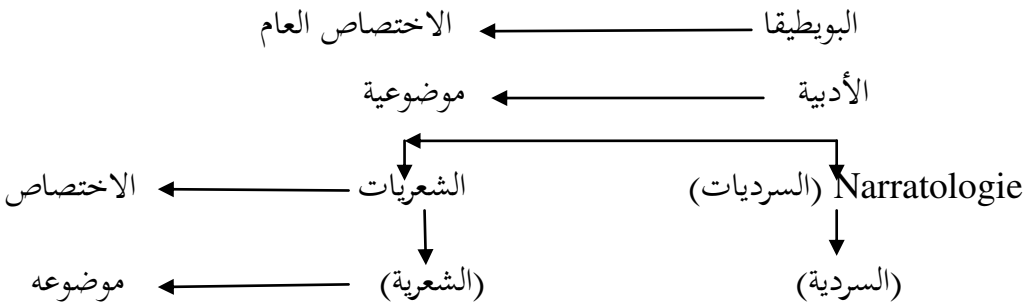
[1]- سعيد أراق: قصيدة النثر في ضوء الحداثة، مجلة علامات، النادي الثقافي الأدبي الجدة، ج 71، مجلد 18، 2010، ص 100.

[2]- جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ،ترجمة :ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، ط1 الدار البيضاء ، 1989، ص97.

[3]- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، **مرجع سابق**، ص 86.

[4]- تيري إيغلتن: مقدّمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، 1991، ص 113-116.

[5]- سعيد يقطين: الكلام والخبر(مقدمة السرد العربي)، **مرجع سابق**، ص 33.



وقد ارتبط مصطلح السرد بالحكي، والبحث عنه هو بحث عن الحكي فيها [1]، ويقوم الحكي على دعامتين أساسيّتين:

أولا: أن يحتوي على قصّة ما، تضم أحداث معيّنة.

ثانيا: أن يعيّن الطريقة التي تحكي بها تلك القصة، وتسمّى هذه الطريقة سردا.

ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعدّدة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي و"دراسة النصوص الحكائية قصد استنباط مجموع الأجهزة الشكلانيّة التي تمثل النواة المولّدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية" [2]، فالسرد قد يأتي في أحيان أخرى بمعنى القص أو السرد أوالحكي أو المحكي، إلاّ أن المشهور في استعمالاته (عند الفرنسيّين) أنه بمعنى الحكاية والقصة، فقد وردت هذه الكلمة (Diegesis) مرادفا للقصة، وقد وردت في أشهر كتب رولان بارت (Roland Barthes) تعني قصص أو حكايات، وكذلك جيرار جنيت الذي يستعملها في كتاباته كلّها بمعنى الحكاية والقصة، ويجعل سيمور شاتمان (Seymour Chatman) لـ (recit) مرادفا هو (story) أي أنّها بمعنى القصة "[3]، وهنا يغدو السرد بالضّرورة متضمّنا لنص وقصة وحكاية وحكي ورواية، فهن بمثابة المادة الأساس له وهو المظهر التّعبيري لهن.

ويتّسم الحكي باحتوائه على قصة ما تضم حوادثا معيّنة، أما السرد فهو الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة بصيغ متعدّدة، ويفترض بالقصة المحكية وجود شخص يدعى راويًا أو ساردًا، وشخص يُحكى له يدعى مرويًّا له أو قارئًا، وعليه فالقصة في مفهوم السرد لا تحدَّد فقط بمضمونها، ولكن بالشكل أو الطريقة التي يقدَّم بها المضمون، وقد أفضى مفهوم علم السرد (Narratology) إلى تعدد إتجاهات الباحثين في إدراك

---

[1]- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث ، **مرجع سابق**، ص65.

[2]- جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة-تحليلا وتطبيقا ،دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1986، ص 14.

[3]- جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء-المغرب، 200، ص36.

طبيعة اتّجاهه الدقيق، ففئة ترى أن هذا العلم يهتمّ بتحديد طبيعة التعاقب الكلي للعناصر الثابتة المكوّنة للحدث في حدِّها الأدنى، وأخرى تحدد علاقة علم السرد بالدوافع والأوصاف المتعلّقة به طبقا لتجلّيها من وجهة نظر الشخصيات الفاعلة في السرد، وأخيرا طبقا لوجهة النظر المؤثّرة التي تبنّاها السارد" [1]، والسرد هو قرين الفابيولا (القصة) ومعناه الأخبار عن الأحداث، فهو مجرد حكاية تتناول درسا أخلاقيا، وتخبر عن وقائع قامت بها شخصيات غير بشريّة[2]، وهذا التعريف يجمع بين مفهوم الفابيولا (Fabula) من حيث هي مادة القصة المكتوبة من تتابع الأحداث، ومفهوم السوزجيت (Siuzhet) الخطاب بوصفه طريقة لعرض تلك المادة[3].

إن مسار السرد ومفهومه عند الروس هو الثنائية التي تبنّوها في دراستهم له، وهي ثنائية (المتن الحكائي/ الفابيولا) و(المبنى الحكائي/ السوزجيت)، فالسرد عند تودوروف يقابل الخطاب، وعليه فإنّ ما يهمُّ في العمل الأدبي، وقد صاغ تودوروف مصطلح علم السرد لأول مرة عام 1969 في كتابة (قواعد الديكاميرون) وعرفه بـ (علم القصة) " فالسرد هو الكيفيّة التي تُروى بها القصة، وما تخضع له من مؤثرات بعضها يتعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر بالقصة ذاتها" [4]، أو " الحديث و الإخبار(كمنتج وعملية وهدف ، وفعل وبنية ، وعملية بنائيّة) لواحد من واقعة حقيقيّة أو خياليّة " [5]، على أن المصطلح الرائج عند العرب هو: القصص، بفتح القاف وهو اللفظ العربي الذي يقابل مصطلح السرد (Narration) بالمدلول المعاصر والشائع في وقتنا الراهن"[6] .

إن المادة الأساسية المحدّدة لجنسيّة السرد هي "المادة الحكائية التي تعتبر أساسية وثابتة، وعليها مدار السرد وبانتفائها ينتفي السرد"[7]، إذ إن التنويعات الموضوعاتية الكامنة في القصيدة الجاهلية تفرض الإستعانة بالفروقات الممثّلة لقواعد وآليات تشكّل الأجناس الأدبيّة التي تغطي هذه التنويعات، باعتباره عملا متعدِّد الدلالات، فيكون النظر إلى الشعر باعتباره مجالا لتداخل الأجناس الأدبية، يرصد كل ما

---

[1]– بول فيرون: السردية حدود المفهوم، تر: عبد الله إبراهيم، الثقافة الأجنبية بغداد، العدد الثاني، 1992، ص 26.

[2]– جميل نصيف التكريتي: موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية– الصورة–المنهج، الطبع المنفرد)، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1993، ص 108–109.

[3] - أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، **مرجع سابق**، ص37.

[4]– حميد لحميداني : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، **مرجع سابق**، ص 45.

[5]– جيرالد برنس: المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1، القاهرة، 2003 ، ص 145.

[6]– محمد عبيد الله: السرد العربي أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ، ط1، 2010، ص 77.

[7]– سعيد يقطين: الكلام والخبر(مقدمة السرد العربي)، **مرجع سابق**، ص 219.

يساهم به كل جنس من تلك الأجناس (القصة/ السرد) من تغيير على مستوى الخطاب الشعريّ، ومن إضفاءٍ لقيم جمالية نتيجةً لما يوفّره تداخل القصصي بالشعري من جماليات، لذلك يقترح سعيد يقطين مفهوما محدّدا لمصطلح السرد الذي يعتبره مفهوما جامعا" لكل التّجليات المتّصلة بالعمل الحكائي، ويتّسع لكل ما تفرق في المصطلحات عربية قديمة وحديثة، تتّصل كلها بصيغة أو بأخرى بأحد الأنواع الحكائية، ولم يرْق أي نوع منها ليكون في الإستعمال العربي ذلك المفهوم الجامع الذي يتّخذ بُعْد الجنس"[1].

تأتي أهمية دراسة البناء القصصي في الشعر الجاهلي من خلال توظيفه المزايا السردية المختلفة، والتّي تتطلب تمعين النظر الذي يستدعي أن يكون هذا الجنس جامعا لكل النّماذج التي لم ترق إلى أن تحقّق استقلاليّتها من غيرها ، لتكون و غيرها في دائرة واحدة قائمة على عنصر الحكائيّة ومادته، إذ ليس غرض الشاعر من توظيف القصة من حيث هي قصة لأن" القصيدة ليست ذات غايات بيانيّة أو سرديّة، وإن كان بمستطاعها استخدام عناصر سردية، وتشغيلها في مجموعة نصي، ولأغراض شعرية" [2]، فالشعر القصصي لا يختلف عن القصة وخصائصها وعناصرها بشكل عام فهي تشمل على جميع خصائصها حتى تُضيف على عناصر القصة ميزة الإيحائية والموزونيّة التي يتّسم بهما الشعر، إذن فالمقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي الأساليب القصصية في شعره، يسوق تلك الأساليب القصصية في شعره، تسوق تلك الأساليب شعره نحو القص والحكي ، وهذا يعيدنا بشكل ما إلى رأي أدونيس – حين تحدث عن قصيدة النثر– أن الشعر إن استخدم عناصر الرواية أو الوصف أو القص أو غيرها " فذلك مشروط بأن تتسامى، وتعلو به لغايات شعرية خالصة"[3].

فنحن ابتداء من هذه اللحظة أمام منطلقينّ:

1- الجنسيّة : باعتبارها تَشكُّل للموضوع المحقّق بالكلام الذي يتّخذ طابع القص .

2- السرديّة: التي تعتمد الكشف عنها باستحضارها لجنس السرد بمقولاته انطلاقا من نصوص محدّدة[4].

لقد تعدَّد السرد بتعدُّد أنواعه وتشكيلاته البنائيّة، وهذا إن دل على شيء فإنّما يدل على اتِّساع الفن السردي وتعدّد امتداداته وتنوع أنماط بلاغته"[5]، هكذا يكون الخطاب السردي قادرا على تحقيق

---

[1]- سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم و تجليات)، **مرجع سابق**، ص 86.

[2]- حاتم الصكر: مرايا نرسيس- الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ،**مرجع سابق**، ص60.

[3]- باروت محمد جمال: الحداثة الأولى، إتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، الشارقة، 1991، ص 204.

[4]- سعيد يقيطن: الكلام والخبر، **مرجع سابق**، ص 177.

[5]- محمد عبيد الله : السرد العربي (أوراق مختارة من متلقى السرد) ، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، عمان، 2001، ص67.

جنسيّة عامة لصنوف الخطابات التي تنتمي إليه، وكثيرا ما تكون" بعيدة عن أن تكون متشابهة في مضمونها وشكلها، ولكن اختلافاتها لا تتواجد في مستوى الميزة التي ينتقيها مصطلح السرد ،إنّها تتساوى في هذا ... وتتعارض جزئيا[1].

وفي حالة الشعر القصصي في النص الشعري الجاهلي، فإنّنا ننطلق من الإعتبار العام نفسه أي من منظور أن السرد صيغة جماليّة كونيّة، وأن العرب مارسوا القصص، وعقدوا له المجالس، واجتمعوا حول الرواة القصاصين"[2]، فيكون السرد حينها وكأنّه الطريقة التي يختارها الشاعر ليقدّم بها الحدث إلى المتلقّي في صورة قصصية، ممّا يمكننا من قبول الخطاب بصورته العموميّة التي تعكس صياغة جنس أدبي عام باعتبار "أن أي مسرود يمثل جزئيّا الإسم الجنسي للسرد، وإنّنا لنأخذ إلا السمات الوصفيّة التي تسمح بتمييزه بصورة شاملة"[3].

وفي هذه الحالة يكون حديثنا مُغايرا يفضي بنا إلى التّداخل بين الشعر والقصة، بحيث أصبح القص والجًا في الشعر، وبذلك تحوّلت القصائد الشعرية إلى آثار سردية، وعندئذ تتحقَّق مقولة الخطاب الشعري القصصي " ويصبح صوغنا لنوعية نص وصفا لجنس على نحو آلي، والخصيصة الوحيدة لهذا الجنس هي أن الأثر المعني سيكون هو مثاله الأول والوحيد، إن كل وصف لنص هو وصف لجنس"[4].

هذا ويميِّز توما تشفسكي (Toma scheviski) بين نمطين من السرد "سرد موضوعي وسرد ذاتي" ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإنّنا نتّبع الحكي من خلال عينيْ الراوي (أو طرف مستمع متوفرين على تفسير لكل خبر، متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه" [5]، وعليه فالسردية " هي مجموعة الخصائص التي تصف السرد، وتميّزه عما ليس كذلك ، الملامح الشكلية والسِيَاقية التي تجعل من السرد سرْدا "[6].

فالشاعر الذي يوظّف الحكاية في شعره، إنّما يحرص على التطوير أدواته الشعرية، مستعينا في ذلك بمظاهر الإيقاع المتدفق في الشعر، وتلقائيته العذبة، وصوره المجازية، كما يأخذ من فنون القص وحدة الحدث

---

[1]– جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي ؟، **مرجع سابق**، ص115.

[2]– محمد عبيد الله : السرد العربي (أوراق مختارة من ملتقى السرد) ، **مرجع سابق**، ص69.

[3]– جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي ؟، **مرجع سابق** ، ص 119.

[4]– تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، **مرجع سابق**، ص29.

[5]– تزفيتان تودوروف :نظرية المنهج الشّكلي : تر:إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ،1982،ص189.

[6] - جيرالد برنس: قاموس السّرديات ، **مرجع سابق**،ص132.

وتباين الشخصيات ورسم إطار الزمان والمكان، ليحقّق بذلك وحدة شاملة لتجربته الأدبية ويحدث تناغما وانسجاما بين العناصر الموضوعية والفنية داخل نصه الشعري، ولصفة التلازم بين هذه الثنائية السرد/القصة سواء كانت في النثر على شموليته، أو في الشعر على محدوديته، آثرنا أن يكون عنوان البحث شاملا لذلك المعنى " جمالية البنية السردية والدلالية في الشعر القصصي".

المطلب الرابع: حدود المنهج بين الذاتية الشعرية والموضوعية السردية

وبعد التعرف على ماهية السرد، يجب التعرف والمرور بالشعرية لأنها الأصلُ الذي يحتوي موضوعنا وغيره، وللشعرية (Poetics) تعريفات عدة منها:

- الدراسة الداخلية للفنون المختلفة[1].
- الخصائص المجردة التي تصنع فَرادة العمل الأدبي، أي الأدبيّة"[2]، أي أن الموضوع الشعرية حسب رأي جيرار جنيت هو جامعُ النص وليس النص، أي أن شعرية النص تنْبثق من مجموع العناصر الداخلية فيه، رغم إيمانه بثنائية الشعر والنثر المستمدة من الجانب الشكلي لنظريَّته، ونظرًا لهذا الإنفتاح صار لزاما على النقد الادبي الحديث أن يستجيب لهذه التطورات وأن يُكسب مصطلح السرد دلالات أوسع من القص والحكي إذ صار يعني كل عملٍ طابعه الحكيُ أو الحبُك بغضّ النظر عن مظهره التعبيري.
- معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل"[3].
- الخصائص النوعيّة للخطاب الأدبي"[4].
- الدراسة اللِّسانية للوظيفة الشعريّة، في سياق الرسائل اللفظية عمومًا، وفي الشعر على وجه الخصوص"[5].

على أنه لابد من الإشارة أولاً إلى أن الشعر ليس نمطًا واحدا بل يحكُمه التعدد والإختلاف الذي يصل أحيانا إلى درجة التّباين التام، ولعل الإصرار على هذا الإختلاف هو الذّي حَدَا بنا إلى مراعاة مبدأ التّعدد والإختلاف في الشعر، من خلال تأمُّل بعض مكونات النظرية الشعرية لتبيّن مكانة السرد من الشعر، وتحديد الإمكانات المتاحة من وجهة النظرية لتسْريد الشعر، وصولاً إلى " مجموعة المبادئ الجمالية

---

[1]- رومان ياكبسون: في قضايا الشعرية، **مرجع سابق** ،ص35.

[2]- **المرجع نفسه**: ص23.

[3]- حسن ناظم: مفاهيم شعرية، المركز الثقافي، ط1، بيروت، 1994، ص17.

[4]- تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر :محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء-المغرب ، 1990، ص23.

[5]- رومان ياكبسون: في قضايا الشعرية، **مرجع سابق** ، ص78.

التي تقود الكاتب في عمله الأدبي"[1]، ففي كل فنٍّ معبِّر عنصر حكائيّ كما أن في كل فن حكائي عنصرًا معبّرا، ومن هنا يغدو مبدأ المحاكاة والإقرار في الشعر، والحرص على إضفاء طابع موضوعي على التّجربة الذاتية يعزّزان استدعاء السرد في الكتابة السردية، ويعود هنا الإعلاء من شأن النّزوع الدرامي، إلى فهمٍ للشّعر يولي المحاكاة والتصوير فيه أهميّة خاصة : "ذلك أن البنية الدراميّة تعتمِد أساسا على التفصيلات الحيَّة"[2].

إذا فالشعرية تنظر إلى الخطاب الأدبي أو النصوص الأدبية من الدّاخل، بكونها لا تحيل على شيء خارجها أي لا ترتبط بمرجعٍ خارجيٍّ- خارج النص – بعبارة أوضح لا علاقة لها بوسائل إنتاجها ومحيطها الواقعي: " فالعمل الأدبي مركّب لغويّ بأكمله، ومادّته منظّمة كلها، وعليه يمكننا وفقَ ذلك بناءُ علم أدبيّ"[3].

إن الإنتظام الداخلي للخطاب الأدبي الذي يتحرّك بموجبه بكل حرية وإستقرار هو موضوع درس "الشعريّة "، وما يهمّ" هو جماليّة مواد البناء لأنّه يختزِل مشاكل الخلق الشّعري إلى مسائل لغويّة، من هنا هذا التّشييء لمصطلح (اللغة الشعرية) ، من هنا الإهتمام بـ (طرائق)[...] الأنواع [...] أهمل الشكلانيُّون الرّوس المهمّات الأخرى لفعل الخلق، والتّي هي المضمون أو العلاقة بالعالم والشّكل، ومعناه هنا كتدخُّل من قبل المؤلف، كاختيار يقوم به فرد بين العناصر الموضوعيّة والعامة للغة، فلا ينبغي أن يكون المصطلح المركزي الحقيقي للبحث الجمالي هو مادة البناء، وإنّما بناء أو بنية المؤلفات التي يَجدُر فهمها كموضع لقاءٍ وتفاعلٍ بين مادة البناء والشّكل والمضمون " [4]، فالقصائد التي كانت تَستخدم القصة بوصفها مجرّد أداةٍ تعبيريّة موحية ومؤثِّرة قد اكتسبت في الإطار الشعري ذاته مزيدا من الخصب والثراء، إذا فعلاقة الشعرية بعلم السرد وطرائق بناء الخطاب الأدبي، ومن جُملته الخطاب السردي للبحث عن قوانينه الجماليَّة التي تُنظِّمه وتسِير بموجبه مُكوّنات النّصوص السّردية التّي هي محل دراسة علم السرد.

إنّ الإمساك بالدّلالات لا يمكن أن يكون من طبيعة تجريديّة تتميّز بالكلية الدلالية التي تُخرِج من حسابها كل التّقطيعات والتّمفصُلات الدلالية التي تولِّد الثقافي والرّمزي، ولأن التّجسيد هو المدخل الرئيسي نحو خلق سلسلة من الأنساق التي تقوم بتنظيم مجموعة من القيم في قوالب محدّدة وتجسيدها في (أدوار ووظائف وعوامل) ، تُخرِج هذه القيم من تجريديَّتها وتمنَحها وجها مشخَّصا، وهذا التحوُّل من النظام

---

[1]- جورج مونان : مفهومات في بنية النص ، تر : وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1،سورية ، 1996، ص 33.

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر-قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط1، بيروت، 2007، ص98.

[3]- تزفيتان تودروف: نقد النقد، **مرجع سابق**، ص 27.

[4]- **المرجع نفسه**، ص75.

القِيمي والمجرد إلى التحقُّق الخاص، وهو تحوُّل محكوم بإستراتيجية تنظُر إلى الدلالة بوصفها سيرورة تداوليّة يتحكَّم فيها مِحْفَلا الإنتاج والتّلقي، وهذه هي الفرضيّة التي يودُّ بول ريكور دائما الدفاع عنها، وهي أن التّجربة الإنسانيّة كليّة، وتحتاج إلى مواد تعبيريّة بالغة الغنى والتنوّع لكي تكشف عن نفسها[1].

وهذا ما يتبدَّى من خلال تصور بول ريكور للسرد باعتباره آلية التّوسط، حيث توضح أعماله المخصَّصة للوظيفة السرديّة القول بوجود وحدة وظيفيّة بين الصِّيغ و الأجناس السردية المتعدّدة على أساس " أن الطابع المشترك للتّجربة الإنسانيّة المميز والمتمفصلْ والموضّح من لدنْ فعل الحكي في جميع أشكاله، إنّما هو الطّابع الزمني فكل ما نحكيه يحدث في الزمن ويستغرق زمنا، ويجري زمنيًّا، وما يحدث في الزمن يمكن أن يحكي، ويمكن لأي سيرورة زمنيّة أن لا يُعترف لها بهذه الصفة، إلا بقدر ما هي قابلة للحكيِ بطريقة أو بأخرى "[2].

إن السرد من هذا المنطق يمنح الأشياء أبعادا تُزيحها من المباشرة إلى ما يُشكِّل عمقا دلاليا وأداةً حاسمةً في تنظيم التّجربة الإنسانية، ومنْحها صيغا وأشكال تعبيرية، ومن هنا يغدو السرد في مَظانِّه وتحقُّقاته، إنتاجا والإنتاج معناه الخروج من الدائرة المحدودة والصّيغة للوصف الموضوعي إلى ما يُحيل على التأويل باعتباره سلسلة من الإحالات البانية لسياقتها الخاصّة عبر اللغة باعتبارها وسيطا للفعل الإدراكي، إذ يقوم السرد بإعادة نسيج العالم المتخيَّل وتوزيعه داخل الحُبكة " فللخيال القدرة على " قول" الواقع، وفي إطار الخيال السردي على وجه التّحديد على قول الممارسة الواقعيّة إلى حد أن النص يستهدف قصديًّا أُفق واقعٍ جديدٍ، يمكن أن نسمِّيه عالما ويتخلَّل عالم النص هذا الفعل الواقعي، لكي يُضفي عليه تصوُّرا جديدا أو إذا صح القول لكي يحوِّل صورته"[3].

وبهذا المعنى يذهب بول ريكور إلى أن القصص تُروى، ولكنّها أيضا تُعاش على نحو مُتخيَّل" فقد صار بإمكاننا في هذه المرحلة من التَّخيل أن نمسك بالكيفية التي يصْطلح فيها السرد والحياة، لأن القراءة نفسها هي أصلا طريقة للعيش في عالمِ العمل الخيالي، وبهذا المعنى يمكننا القول إلى أنَّ القصص تُروى، ولكنها أيضا تُعاش على نحو متخيَّل"[4].

---

[1] - عبد الله البريمي : الزمان والسرد في فلسفة بول ريكور، مقال على صفحة الويب، تاريخ الإطلاع 12مارس 2016
http://fac.ksu.edu.sa/sites/default/files/lzmn_wlsrd.pdf

[2] – **المرجع نفسه**.

[3] – بول ريكور: الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1999 ،ص81.

[4] – بول ريكور: الحياة بحثا عن السرد، **مرجع سابق**، ص 48-49.

وعليه يغدو التّفاضل في السردية بين النصوص لا يعني أرجحية بعضها على بعض – من وجهة النّظر الأدبية – طالما أن هناك مكوّنات أخرى غير السرد في الشعر ترْفد جمالية النص، وتحظى بإهتمام المتلقّي " إن الذي يعنينا في الملكة القصصيّة هو الجانب الفعلي فيها والذي يتّصل بتفسير النصوص، وهو عبارة عن إعادة النظر في العلاقات الموجودة في النص وإدخالها في أبْنية ذات دلالة، فالقصة هي دائما من تحصيل قارئ النص، وهي تنْبني على العلاقات التي في النص"[1]، لذلك فإن سردية النص وشعريّته تعتمد على مقدار ما تنجزه من رغبة المتلقّي في الإشباع السردي من حيث هي" مجموعة المبادئ الجماليّة التي تقود الكاتب في عمله الأدبي"[2].

إن السردية فرع من أصل كبير هو الشعريّة حسب تزفيتان تودوروف في كتابه " الدلالة والنظرية الأدبية " هي نظرية الأدب، وهذا ما يؤكّد عليه رومان ياكبسون (Roman Jakobson) أن للشعريّة كل الحق في أن تتبوَّأ الصَّدارة بين الدراسات الأدبية نظرا لارتباط موضوعها بالإختلاف الذي يميِّز بين فن اللغة وبين سائر أصناف السلوكات اللفظية، لذلك فإن تصنيف نص في خانة النصوص السرديّة، يستلزِم أن يحترم ذلك النص جملةً من العناصر المسيطِرة أو القواعد الأساسيَّة للنوع السردي، فليست الشعرية سمةً للنصوص الشعرية فحسب: بل إنّها تبحث في استنباط القوانين والقواعد الداخليّة للخطابات الإبداعيّة، أي خصائص الأنواع الأدبية، والنُّظم التي تكون عليها، وفي هذا السياق يقرُّ تودوروف أن موضوع الشعرية ليس العمل الأدبي في حدِّ ذاته، بل إن موضوعها هو الخطاب وخصائصه النوعيّة"، وعليه فإن الشاعر في الشعر القصصي يميل إلى استخدام نمط أسلوبي يرتفع بلغته إلى مستوى الشعرية مقدِّما جماليته الخاصة، لقد بات واضحا " أن النموذج السردي الجديد غدَا يرتكز على شعريّة النص وشعريّة الأداء أيضا، محاولا أن يعيد للّغة وظيفتها الأولى باعتبارها طاقات إنفعاليّة، لهذا تتّجه كثير من هذه النّماذج والنصوص السردية لشعرية اللغة المركزّة، وهو أمر طبيعي لسرد اتَّجه معظمه إلى تقديم الواقع الدّاخلي للإنسان أكثر من إهتمامه بالواقع الخارجي، والذي لم يعد كافيا لإبرازه على مستوى حركيّته الداخلية والخارجيّة"[3].

ولأن الشعر القصصي من أكثر الأشكال الأدبية تطويعًا ومرونةً، وأسرعها للإستيعاب وتطويرأنماطها وأساليبها وتقنيّاتها، وهو ما يؤكِّده الدكتور يوسف نوفل" أن شاعرية التّصوير " ركن من أركانِ

---

[1]– أحمد رحيم كريم الخفاجي : المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث ، **مرجع سابق**، ص97.

[2]– جورج مونان : مفهومات في بنية النص، **مرجع سابق**، ص33.

[3]– السعيد الورقي: اتجاهات جديدة في القصة " المعاصرة" مجموعة أبحاث وشهادات ضمن كتاب أبحاث مؤتمر القصة بإتحاد الكتاب ، القاهرة، 2008، ص18.

التّجربة اللّغوية في الأعمال الأدبيّة، تتجلّى أكثر في الشعر لكنّها في الوقت نفسه تسهم في الأعمال القصصية، إذا ما وُظِّفت التوظيف الملائم والمناسب على مستوى السرد والحوار على حد سواء بما فيها من تجسيمٍ وتجسيدٍ وحركةٍ وصوتٍ...."[1]، وعليه فإن السرد القصصي يعد أهم عناصر البناء الفني للخطاب الشعري.

إن شيوع ظواهر سرديّة في الشعر القصصي، حَدا بالباحثين إلى طرح مفاهيم ورُؤى مُغايرة ومُفارِقة حدَت هذا النّوع أن تصنع لنفسها " بلاغةً جديدةً " بل إن تجليات السرد في الشعري صار سمةً من سماتِ الشعريّة العربيّة الحديثة والمعاصرة، ولقد تفاوتت هذه التّجليات حضورا وحلولاً إلى أن صارت ظاهرة وحقيقةً خاصة، ويرجع هذا التّفاوت لرسوخِ قيم الشعر العربي القديم وخصائصه الفنيّة، خاصة الشّكلية وسيادتها طويلاً على اعتبار أن الشعر كان" ديوان العرب "وفنّهم الأول بلا مُنازع، فكان أن اتّكأت القصيدة على الأنماط والبُنى السردية، مكوّنة جماليّتها وخصوصيّتها النوعية، وهذه التّنويعات " تقوم بهندسة شعريّة على غرار الهندسة الوراثيّة، وفيه تتحرّك القصيدة – الغنائيّة – تحرُّكا عضويًّا دراميًّا"[2]، وعليه فإن النوع الأدبي كما يرى أوستن وارين ورنيه ويليك ليس مجرّد اسم إذ إن التّقليد الجمالي الذي يُشارك فيه العمل الأدبي يشكّل صفاته، والأنواع الأدبية يُمكن أن يُنظَر إليها على أنها ضرُورات نظاميّة تلزِم الكاتب من جهة، وكذلك يلزَمها الكاتب بدوره"[3]، وليس الجنس الأدبي أو غير ذلك إلا هذا التّرميز لخصائص خطابيّة[4].

"Une genre littéraire ou non , n'est rien d'autre que cette codification de propriété discursives"[5]

بين الموضوعية السردية والذاتية الشعريّة مساحة فنيّة شاسعةُ، إلا أن التّطور الإبداعي والنقدي منه على وجه الخصوصِ، إستطاع أن يُلغي هذه المساحة ليقرّب الجنسين من بعضهما، وربّما استطاع هذا التّطور أن يخْلق منطقةَ تداخلٍ أجناسيٍّ فيما بينهما، لينهل كل منهما ممّا لدى الآخر من طاقات تعبيريّة ليُثريَ به ذاته كي يظهر إلى الوجود بحلّة فيها الإبتكار الشكلي والغنى التّعبيري الشيء الكثير، فقد كان الإهتمام على الشعر وحده[6].

---

[1]– يوسف نوفل: النص الكلّي، سلسلة كتابات نقدية، العدد 142، الهيئة العربية لقصور الثقافة، القاهرة، 2004، ص 292.

[2]– **المرجع نفسه**، ص 123.

[3]– رينيه وليك، أوستن وآرين: نظرية الأدب، تقرير: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، 1992، ص313–314.

[4]– عثماني ميلود: شعرية تودوروف: منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء،(د.ت) ، ص 22، نقلا عن: محمد مصابيح : الشعرية من منظور غربي حداثي ، مقال منشور بتاريخ 25 جانفي 2009، دار ناشري للنشر الإلكتروني .http//www.nachiri .net

[5]– Tzvetan Todorov: Les Genres du discours, paris, du seuil, collec. Poétique, 1978.p48.

[6]– جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي؟ ، **مرجع سابق**، ص 123.

ونحن في هذا الطرح نؤمن باستقلالية التراث العربي وبتميُّزه الإبستيمولوجي والمنهجي، ومن هنا شرعيّة تناوله من منظور لساني/ حديث أو معاصر، شريطة الوعي بالأبعاد الفكرية للأدوات المعرفيّة والمنهجيّة التي نتوسَّل بها في الوصول إلى عمق هذا التراث، نقول ذلك حتى لا نتهم بممارسة سكونية قديمة مشدودة إلى الماضي (Anachronisme)، ولا بمحاولاتنا إسقاط ثمار فكر معاصر على فكر قديم [1]، وفي هذا الصّدد يقول بدوي طبانة، إن للشِّعر العربي منذ العصر الجاهليّ " مكانته المرموقة بين المأثور من أدب العرب طوال حياتهم التّاريخية منذ ذلك الزمن البعيد، الذي عاشوا فيه في حدود جزيرتهم أو أطرافها لا يتجاوزها إلا لِمامًا إلى العصور التي انتشروا فيها حاملين أضواء الإسلام الذي رفعوا مشاعله في مختلف البقاع، وتقاليد العروبة التي ربوا في ظلالها، والتي ورثوها عن أسلافهم الأمجاد"[2].

إن تحديد نوعيّة النص إنّما يكون بما هو غالب فيه لا بمجموع مكوّناته، فكل نوعٍ أدبيٍّ يقدم درجة إشباعه الخاصَّة به، ويعمل حسب مستواه الخاص به، محطِّما بذلك القواعد النوعية ومندمجا في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب وعلم النص، بعد أن مهدت الشعرية (la poétique) السّبيل لذلك"[3].

إنّالشاعر الذي يوظّف الحكاية في شعره إنّما يحرص على تطوير أدواته الشعرية، مستعينا في ذلك بمظاهر الإيقاع المتدفق في الشعر، وتلقائيته العذبة، وصوره المجازية، كما يأخذ من فنون القص وحدة الحدث وتباين الشخصيات ورسم إطار الزمان والمكان، ليحقِّق بذلك وحدة شاملة لتجربته الأدبية ويحدث تناغما وانسجاما بين العناصر الموضوعية والفنية داخل نصه الشعري، ولصفة التلازم بين هذه الثنائية السرد/القصة سواء كانت في النثر على شموليته، أو في الشعر على محدوديته، آثرنا أن يكون عنوان البحث شاملا لذلك المعنى " جمالية البنية السردية والدلالية في الشعر القصصي"من خلال دراسة تحولات العناصر و البنى السردية و انتقالها من القص إلى الشعر و هو ما سنحاول الوقوف عليه بالدراسة و التحليل من خلال البحث عن أساليب بناء السرد في ديوان الأعشى ـ أنموذج الدراسة ـ .

إن عرض المحاور الأساسية الرئيسية لهذه الظاهرة، يهدف إلى مقاربتها تحليليا، والتي نعتقد أنها لا تزال تشكّل الآليات (الميكانيزمات) المعرفية التي يتم استخدامها في أُحفوريَّتنا التّراثية ذات الصلة بالأدب عبر مقولة "أصل الأنواع" للشعر العربي القديم ، وذلك من خلال آراء أو تصورات أو أحكام قد تتطابق (أو تتعارض) مع الطرح الذي ترمي إليه الدراسة .

---

[1]– محمود طلحة: تداولية الخطاب السردي– دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي، عالم الكتب الحديث، ط1 ، إربد، 2012، ص2-3.

[2]– بدوي طبانة: دراسة تاريخية في عيون الشعر الجاهلي، دار الثقافة، بيروت– لبنان، 1984، ص03.

[3]– إبراهيم أبو طالب: مرايا الفراشة ونارها–قراءة في القصيدة الخليجية الحديثة ، لغتها وانفتاحها على الأجناس والفنون، مجلة عجمان للدراسات والبحوث، المجلد الرابع عشر ، العدد الثاني، 2015، ص02.

الفصل الثاني

أساليب بناء السرد في ديوان الأعشى

❖ **المبحث الأول**: الحساسية السردية في تجربة الأعشى الشعرية (طبيعة البنية السردية في ديوان الأعشى)

❖ **المبحث الثاني**: الوصف حدوده ودلالته في تجربة الأعشى الشعرية

❖ **المبحث الثالث**: الحوار ودوره في تشكيل الخطاب القصصي

المبحث الأول: الحساسية السردية في تجربة الأعشى الشعرية (طبيعة البنية السردية في ديوان الأعشى)

على هذا النحو يمكن رصد العديد من التَّشابكات والتَّشاكلات بين الشعري والقصصي أو بين الشعري والسردي، سواءً من خلال رصد السّمات الفارقة للغة الخطاب الشعري والخطاب القصصي، أو من خلال دراسة تحوُّلات العناصر والبنى السردية وانتقالها من القص إلى الشعر، ومن ثم دراسة تحوّلات العناصر والبنى القصصية وانتقالها إلى الخطاب الشعري، وهو ما يفعِّل آليات الكتابة المتعلّقة بتبادل الإشتغال بين السمات والعناصر الفارقة بين الشعر والقص .

وفي هذا نستحضر دراسة "كمال أبو ديب" في رؤيته لإمكانية انتقال عناصر من جنسٍ إلى جنس ، أي من بنية الحكاية إلى بنية الشعر الجاهلي، حين نمارس تحليل بروب وننقله من مجال الحكاية الخرافيّة إلى مجال الشعر الجاهلي، نستطيع أن ندرك مباشرة أن ثمة درجة كبيرة من الشّبه بين بنية القصيدة وبنية الحكاية، فالقصيدة أيضا تتكوّن من وظائف ذات عدد محدود جدّا ... لكن ثمّة فرقا جوهريا بين القصيدة وبنية الحكاية، يتمثل في أن ترتيب الوظائف في القصيدة مُتغيِّر أيضا تماما كعددها"[1].

وهذا يعضِّد مقولة أن ارتباط جنس أدبيّ بزمن معين، ومكان معيّن، ليس ارتباطا بأمور خارجيّة، فما يفرضه الزمان والمكان في بيئة معيّنة غير ما يفرضانه في بيئة أخرى، وهذا وجه من وجوه تعدّد الأجناس، فضلا عن أن الخصصية الجوهريّة التي جُبل عليها الشعر من مُخاتلةٍ وكثافةٍ لغويةٍ واشتراطات تركيبيّة، ومثل هذا الوصف يوجب على الباحث المعاينة والمكاشفة " للكشف عن المخفي والمختبئ من المعطيات والدلالات والأنساق، ذلك أن النص الشعري بنية تتآزر لأجل قيامها وإنبعاثها عناصر شتّى غير مستقلّة عن سواه، ولا يمكن مُعاينتها منفصلة عن الوظائف الأخرى"[2].

---

[1] – محمود الضبع، السردي في الشعر/ الشعري في السرد، مقال على صفحة الويب: http://odabaamasr.blogspot.com، نقلا عن: كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة –نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي– دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1986، ص25.

[2] – مصطفى ساجد مصطفى: السردية الشعرية في القصيدة الحديثة ، وتعدد المناهج القرائية.(دراسة في القصيدة جفاف لمحمود درويش)، مجلة جامعة الأنبار للغات والأدب، العدد ، 2010، ص03.

إن هذه الإتجاهات على تعددها تعدّ واسطة بين الشعرية والسردية القصصية ، وخاصة تلك الإتجاهات التي سعت إلى تبنّي نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع والتّراجع عن قوانين النّقاء والوحدة، وهو بذلك اتجاه يؤمن بأن النص كتلة أدبيّة واحدة، تتجاور فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيها تقنيات التعبير وأساليبه المتعدّدة، وهو ما يتوافق مع مـــا يذهب إليه تودوروف من أن الأجناس تقسيمـــات تصنّف النصوص (genres sont *des* classés *de* textes) [1].

فليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليًّا لبنية محدّدة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازا من إنجازاتها الممكنة"[2]، وعليه فإنه ليس المقصود بالجمالية في هذه الدراسة البحث عن الخصائص الشيء الجميل أو التّدليل على عناصر الجاذبيّة فيه، إنّما ينهض المفهوم الجمالي وتشكيلاته بوصفه " صدمة إدراك تحدث عن إدراكنا للتقابل بين خصائص الموضوع الجمالي، وتفاعلاتها مع الخبرة الذّاتية للفرد"[3]، ومن هنا فإن هذا التّحديد يشمل الصور الشعرية المختلفة البازغة في الذهن، والمعتمدة على شروط تَحَقُّقٍ تقوم على وجود تصوُّر مسبق يتقدمه، ويظهر جليّا في التّوجه النقدي المتّجه نحو القارئ.

إذ إن عملية بناء الحياة في السرد شيء ممكن من حيث هو " تفاعل بين عالم النص وعالم القارئ ، هكذا يصير فعل القراءة اللّحظة الحاسمة في التّحليل بكامله، فعليها ترتكز قدرة السرد على صياغة تجربة القارئ"[4]، وعلى وفق هذا الوصف الواعي في الإستضافة الأجناسيّة تبقى (مساحة السرد في القصائد... مساحات إضافيّة خاضعة لما في الشعر من اشتراطات، وليست سرديّة خالصة لأن ذلك ينفي عنها صفة الشعر ابتداءً "[5].

---

[1] –Tzvetan Todorov: Les Genres du discours, **op.cit**. P .47

[2] – تزفيتان تودوروف :الشعرية ، **مرجع سابق**، ص23.

[3] – سعيد حسون العنبكي :جماليات تلقي الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية لدراسة تطبيقية في المعنى الشعري، مجلة الأستاذ، العدد 206 ، المجلد الأول ، 2013، ص 75.

[4] – بول ريكور : الحياة بحثا عن السرد ، ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد، ص46.

[5] – حاتم الصكر: مرايا نرسيس– الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة–، **مرجع سابق**، ص66.

المطلب الأول: التداخل الأجناسي في ديوان الأعشى

هذه الرّوافد التي كان هذا الشعر خيرَ حاملٍ لها ، لخّصها أُنموذجنا المنتخب –ديوان الأعشى – والآكد إزاء هذه الوضعيّة ضرورة الإرتكاز على رؤية تجمع بين طرفين متقابلين هما السرد (القصة) والشعر، في محاولة للمزج التواصليّ يجمع بينهما مُخلِّفا نوعًا أدبيا تجنيسيًّا له فراداته في الممارسة والرُّؤية هو : الشعر القصصي، وهنا تكمُن أهمية هذا العمل، عندما يضع هذا النوع الشعري موضع اختبار للمناهج والقراءات الحديثة من منظور علم السرد، ومحاولةِ مقاربته بإجراءات جديدة ، والإهتمام بدراسة البنية السردية بجعلها موضوعا جماليًّا.

من هنا يعيد البحث" البناء السردي و الدلالي في الشعر القصصي" قراءة الشعر الجاهلي ممثلا في – ديوان الأعشى– ليبقى هدفنا من هذا الديوان كشف وإبانة ملامح السرد فيه، وكيف أن قصائد هذا الديوان بسرديّتها وجماليّتها وفنيتها المتفرّدة، والتي تكمن في ثنايا تداخلات الشعري والقصصي بإعادة قراءتها "نوعيّا"، وفي هذا يحاول البحث نقض انفراد مقولة " الغنائية " بالقصيدة العربية القديمة، من خلال تحقيق مقولة أخرى هي مقولة " السرد" التي يراها البحث جوهريّة في كثير من الأحيان، الأمر الذي يقودنا إلى زحزحة قيمتيْ الثّبات واليقين اللتان تجعلان من الشعر العربي القديم نوعا صافيا بإطلاق"[1].

هذا الأمر يجعلنا نعتقد بأن هذه الدلالة التي نريد إثباتها تكشف عن طبيعة النص السردي، الذي لابدّ أن تتوفر فيه تلك الخصائص السابقة التي أبان عنها البحث" بمعنى أن السرد والقص يقفان عن طبيعة النص السردي الذي ينبغي أن يتّسم بالترابط والتتابع والتّواشج المنطقي بين أجزائه، كما ينبغي أن يتوفّر على القدرة البيانيّة والجودة في السياق حتى يؤدي وظيفته الإبلاغيّة والجماليّة، وهذه القدرة أُنيطت باللغة التي تنقل المعنى وتصور أفعال الشخصيات عبر الإخبار المتتالي"[2] ، وعليه فإن مقاربة مصطلح السرد من هذا المنظور، يغدو مشروعا يتوخَّى تمام التّفرد والإستقلال بالبحث في الأسس والمكوّنات التي يقوم عليها فن القص، أو البنية السردية للخطاب، وتفاعل تلك المكونات، حيث لا يمكن التعرف على مقومات القصيدة العربية إلا عبر مُباشرة بنيتها في ذاتها .

---

[1]– محمود العشيري: الشعر سردا –دراسة في نص المفضليات، **مرجع سابق**، ص09.

[2]– محمد أحمد المسعودي: السرد في الامتناع والمؤانسة ، مجلة كتابات معاصرة ، فنون وعلوم ، العدد20، الشركة العربية للتوزيع، بيروت، لبنان 1993–1994، ص33.

ولأن القراءات التقليدية السابقة أغفلت قدراتٍ هائلةٍ من الموروث الشعري وخاصة الشعر الجاهلي، ولعلَّ هذا ما منع من تأسيس المفاهيم الجمالية للأدب العربي، وهو ما يحرّض على دراسة الأدب من الداخل، والتركيز على النص الشعري ذاته، " فلطالما كان التراث عندنا إرفادًا بإبداعٍ حيٍّ نشطٍ يُمكن تفْعيله في واقعنا بالعودة إلى أكثر لحظاته النِّسبية ابتكارا "[1]، فالتّراث في الوعي العربي المعاصر" لا يعني فقط حاصل الممكنات التي تحقّقت " بل يعني كذلك " حاصل الممكنات التي لم تتحقّق، وكان يمكن لها أن تتحقق، إنّه لا يعني ما كان بل أيضا، ولربّما بالدرجة الأولى ما كان ينبغي أن يكون"[2]، وكان من تبِعات هذه الدعوات أن اتّجه البحث إلى الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي (أدبيّا) والبحث عن (البُنى الحكائية) و(الأسلوب) و(الإيقاعية).

يأتي الشعر العربي القديم ليكون هو النص الذي راكم فيه العرب تصوراتهم ومعارفهم وقيمهم، غير منحازٍ في ذلك إلى طبقة دون أخرى، لقد تجلّى فيه السائد كما تجلى المهمّش فكان بحق ممثّلا للحياة العربية، وعبر منظار جديد وُجد أن الشعر العربي يستحقّ التعامل معه وفق دراسات استقرائيّة جديدة خاصة في أفق حياة الشعرية العربية، فالرؤى الحديثة والمنطلقات الحديثة على اختلاف أنواعها تسعى إلى تأسيس نوع من العلاقة السّببية والحتمية بين النص والكاتب والبيئة، ومن هنا فعندما يقدّم الشعر العربي سرده، فإنه يقدّم مُجمل أبعاد الذات العربيّة وبنياتها الذهنيّة والفكريّة، إنّه يقدم جانبا من الهوية السردية[3].

وفي ظل خطاب يقوم على فكرة التداخل والتنافر والحوار والتوازي، وعلى فكرة التأسيس والإختراق لهذا التأسيس في الآن نفسه" يفرض النص على الناقد التعامل معه بأدوات تنبع من ذاته على معنى أن النص يطالب الناقد بأن يعامله بما فيه من خواص، لا بما يختزنه في ذاكرته من إجراءات محفوظة سواء أكانت وافدة أم غير وافدةٍ [4] ، بما يفتح أفقا قرائيا يتّسع كلما تحقّقت هذه الجدليّة، وتتجلى قيمته عبر مكوناته الجمالية التي تحقّقت في ظل وعي جديد بمفهوم الأدبيّة /الشعر، فأخذت الآليات السردية بمفهومها الحديث طريقها إلى النص الشعري، وأصبحت واحدة من جمالياته التي يتكئ عليها، مؤكِّدة وحدة الأنواع وتجاذُبها في ظل أوجه دلاليّة وافرة مناورة، تفتح مجالا متعدّدا في استقبالها، إذ إن الشعر والقصة

[1] – محمود العشيري: الشعر سردا –دراسة في نص المفضليات، **مرجع سابق** .

[2] – محمد عابد الجابري : التراث ومشكل المنهج ، مقال ضمن كتاب : المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية ، دار توبقال للنشر، ط1 ، الدار البيضاء، 1989 ، ص75.

[3] – محمد عزّام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

[4] – عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، **مرجع سابق**، ص09.

يشتركان في جوهر التّشكيل عبر اللغة، من خلال مُمارسة المبدع التي تفضي إلى منتوج دلالي عبر اللعب باللغة، وانتهاك نظامها القار، فيصبح الشعر نوعا من اللغة، كما يؤكد جون كوهين والشعرية تمثل " حدود الأسلوب لهذا النوع وهي تفترض وجود لغة الشعر وتبحث عن الخصائص التي تكونها"[1].

فليست الشعرية في القصائد الجاهلية سوى المظاهر الجمالية والبنائية والتلقائية، التي تعبّر عنها ظواهر وثوابت كالطّلل وقضيّة الناقة وقيم العصر، وتشكل النموذج ، وكلها تعكس في الظاهر تنوّع وخصوبة المتن الشعري، في حين أنه يتميّز من حيث الباطن والعمق بتنوّع كبير وبأصالة كل نص وتفرده، لذا يهتم هذا البحث بمصطلحين (البنية السردية) و(البنية الدلالية) بوصفهما يشكّلان المنهج التطبيقي لمصطلحين أساسيّين هما: (الأدبيّة) التي تعنى بالكشف عن الخصائص النوعيّة للسرد، وبمصطلح (الشعرية) المعني بالكشف عن خصائص الخطاب السردي الحامل لإرساليّة لغويّة يتجاذبها (المرسل- الراوي) و(المرسل إليه -المروي له).

إن القول بوجود ملامح قصصية في ذلك الشعر مع ما يؤكده الدكتور طه حسين، الذي رجّح وجود نوع من الشعر القصصي، وهو البالاد أي القصة القصيرة [2]، والملحمة وهي "القصة الطويلة"، ويكاد يصرّح بأن الشعر القصصي هو الشعر الملحمي " فالذين يقرءون الشعر الجاهلي، أو ما صحّ منه يلاحظون أن مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصي موجودة في الشعر العربي"[3]، فقد وصلت إلينا قصائد كاملة سليمة فيها من الملامح القصصية الواضحة ما يجعلها تحكي لنا قصصا متصلة بالحرب وبأحداثها، بل ربّما كان شعر الحرب أكثر موضوعات الشعر اتّصالا بالقصصية.

وهو ما التقطه الباحث العربي "كمال أبو ديب " في اعتماده على مقاربة فلاديمير بروب الذي أسّس فيها لفكرة الوظائف[4]، وعمل أبو ديب على نقلها إلى الشعر الجاهلي وتحليله بنيويّا للوقوف على التّشابه بين الوظائف السردية في التراث الشعبي، والوظائف السرديّة في البناء الشعري العربي الجاهلي، والمهمُّ في ذلك كله هو رؤيته لإمكانيّة انتقال عناصر من جنس إلى جنس، أي من بنية الحكاية إلى بنية الشعر الجاهلي " حين نمارس تحليل بروب وننقله من مجال الحكاية الخرافية إلى مجال الشعر الجاهلي، نستطيع أن

---

[1]- عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، **مرجع سابق**، ص20.

[2]- عفيف عبد الرحمان : الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت لبنان، 1984، ص 390 نقلا عن طه حسين: حديث الشعر والنثر ، ص57.

[3]-**المرجع نفسه**: ص394.

[4]- فلا ديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، تر : أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة 1989، ص123.

ندرك مباشرة أن ثمّة درجة كبيرة من الشّبه بين بنية القصيدة وبنية الحكاية...لكن ثمة فرقا جوهريا بين القصيدة وبنية الحكاية، يتمثّل في أن ترتيب الوظائف في القصيدة مُتغيِّر هو أيضا تماما كعددها"[1].

إن الذي يهمّنا من مادة الحكاية أنّها تتشكّل على أساس عدد ثابت من "الوظائف"، والوظيفة في توّجُه بحثنا هي الوحدة الأساسيّة للغة (نسق) القص، وتشير إلى الأحداث ذات المغزى التّي تشكل القص والتي تتبع مسارا منطقيا ، وفي هذا السياق يمكن رصد بعض الملامح السردية في انتقالها للشعر، فثمة انتقال دائم لعناصر السرد من القص إلى الشعر، فكان أن نشأ ما يمكن تسميته بالقصيدة الديالوجيّة المتعدّدة صوتيا، والتي تحتمل التنقُّلات الزمانية و المكانية، وقد تدمج الإيقاعين الزماني بالمكاني، وبهذا فإن الشاعر /السارد يروي تجربته هو على مستوى النص، وهذا ما تؤكِّده النصوص الشعرية في ديوان الأعشى، والتي تعتمد القصة بنية لها.

من هذا المنظور يبدأ المنهج الذي قامت عليه الدراسة باشتقاقه من السميائيّة والهدف ، من ذلك تحويل البنية السردية إلى منهج مُنضبط للتحليل قائم على تجاوز ثنائية الذات والموضوع، ونبذ الأحكام المسبقة حول الظاهرة النوعيّة (الشعر القصصي) ، ووصف ما هو مُعطى منها ومن ثم تأسيسها، وهكذا لا يصبح البحث في جمالية البنية السردية والدلالية موضوعا خارجا عن متلقّيه.

على أنه ينبغي التنبيه إلى أن التأويل هنا يقوم على الفهم الذي يعني الحوار المتبادل بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، بما يضمن انفتاح أحدهما على الآخر، ومن هنا سيكون هدف التأويل في هذا البحث محاولة استكشاف الماهية الحضارية والفكرية للإنسان العربي من خلال الشعر الذي أبدعه وأسّس وجوده المعرفي فيه بوصفه إطارا كلّيا لوجود الشعر، وتحقّقه كظاهرة جمالية في ظل فهم لنظرية الأنواع الأدبية التقليدية، ثم انعكاساتها على الشعر الجاهلي منه بشكل خاص لتحديد خصائصه النوعيّة.

سننطلق في نموذجنا التطبيقي— ديوان الأعشى – باعتباره شاعرا تدفعه حقيقة الإستعمال الأدبي إلى مَوْضعة (ذاته) الأدبيّة داخل سياق رؤيا متحوِّلة احتوت زمانه الشخصي، وزمان أعماله التاريخي لهذا يتعذّر عليه فعلا أن يتحدث عن أنويَّة مسيطرة على حقيقة الإنتاج الأدبي، أو مُتجاهلة تقاليده العميقة الأصول، إن مركزيّة تجربة الأعشى الشعرية في تقاليد الإنتاج باعتبار "شعره كسائر الشعر الجاهلي يغلب عليه اللون القصصي الحماسي، وأقصد بذلك أن الشاعر فيه أدنى إلى القصاص الذي يسجّل أحداث العصر وقيمه، فشعره يصوّر عصره أكثر مما يصوّر شخصه، وإذا استثنينا مقدمات القصائد التي يتحدث

[1] – كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة (نحو المنهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، **مرجع سابق**، ص 25.

فيها الشاعر عن حبّه ولهوه، وجدنا سائر الشعر بعد ذلك في مواضيع لا تمتُّ إلى حياة الشاعر بسبب، إلاّ بمقدار صلة الفرد بالجماعة- وهي صلة قويّة في ذلك الوقت لاشك ... بل إن هذه المقدّمات نفسها كانت تجري في معظم الأحيان على أسلوب مرسوم معروف يصوّر تقاليد العصر الأدبيّة أكثر من تصويره لأسلوب الشاعر وفنّه ...بيد أن صورة العصر وأحداثه وقيمه واضحة كل الوضوح في هذا الشعر"[1]. و هو ما يتفق مع ما يذهب إليه الباحثون في طرح العديد من التساؤلات، والتي تصب في طرح منهجي واحد يتفق في الأسلوب و الرؤية نتبناها في دراستنا بما يوافق طبيعة الدراسة و الطرح كان من أبرزها :

- ✓ كيف يمكن أن تتشكّل هوية النص الشعري في ديوان الأعشى في ظل هذا التداخل؟
- ✓ وكيف ينبني السرد في الشعر مع اختلاف أجناسهما في جنس أدبي واحد؟
- ✓ وهل يكفي وجود نمط قصصي في شعر الأعشى للقول بوجود بناء سردي فيه بما تحمله كلمتا بناء وسرد من مدلول منهجيا ونقديا ؟

وإذا كان السرد قد انبنى في النماذج الشعريّة المحددة للدراسة؟ فكيف تم هذا البناء ؟ سنحاول تقديم تصور تطبيقي لتحليل السرد في الشعر، وبهذا التصور نجيب على كثير من هذه التساؤلات، وإن بصورة ضمنية مُنبثقة في أثناء البحث عبر محاولة التّوليف بين المنجزات السردية والمرجعيّات الدلالية، تاركين أمر التأويل إلى القراءة الذاتيّة للنص الشعري، حيث يتشابك المعنى بالأيديولوجيا وتتداخل تبعا لنزوع المتلقي المؤوِّل.

و تبقى تجربة الأعشى الشعرية في الشعر القصصي، تجربة ناضجة تستحق التّقدير، وله في القصص أسلوب يميِّزه عن سائر الجاهليّين، ولا يكاد يجاريه فيه إلا امرؤ القيس، فهو يسوق الغزل في الكثير من الأحيان على صورة حوار يعرض ما دار بينه وبين صاحبته من حديث، وقد يحكي لنا قصة مع صاحبته ... ولسنا نزعم أن الأعشى قد بلغ في هذا الأسلوب ما بلغ عمر بن أبي ربيعة، الذي وقف جهده على تجويد هذا الفن فقد كان قصير النّفس فيه لا ينساق له نسق القصص، ولا يكاد يوغل فيه، وإنّما هي لمحات قصيرة خاطفة، قليلا ما تطول إذ لم تبلغ حدّ النُّضج، فقد مهّدوا للذين جاؤوا من بعده، وشبيه بهذا الأسلوب في الغزل، أسلوب الشاعر في بعض خمرياته"[2].

[1] – الديوان: ص/ المقدمة (ث).

[2] – الديوان: ص/ب،م.

والآكد إزاء هذه الوضعية أن تداخل الشعري والسردي ليس ميزة يجد ذاته كما أنّه ليس عيبا في بناء القصيدة، وإنّما هو خيار متاح، يتوافر بين يدي الشاعر يُوظِّفه متى شاء لمتطلّبات نصه، فالوجود الواعي للقص في الشعر لا يؤدي إلى انعدام هوية النصوص الشعرية وتحولها إلى متون قصصية.

- ✓ فهل كان الأعشى واعيا أو مدركا حينما كتب قصائده وكانت محتوية على فن آخر غير الشعر؟
- ✓ وهل كان يُدرك أن شعره في عالم أو نطاق الشعر الخالص؟ وإنما هناك نوع أدبي آخر يمضي في بنية نصه الشعري ؟

تتناول هذه الدراسة جزئية ذات أهمية وتشويق بالغين ،وإن كان قد التفت إليها نقادنا العرب القدامى، والتي تندرج في إطار التداخل الحاصل بين الأجناس الأدبية، فقد كان الأعشى شاعرا كبيرا في تلك البيئة الفطرية الخصبة نزع في بعض شعره إلى الإقتصاص –كما يسميه النقاد القدماء– فأبدع فيه، رغم أنّنا نقر سلفا بأن تلك اللمحات القصصيّة لا تعدُّ قصة مكتملة العناصر إلا أن الوفرة في حضور الأماكن والأزمنة والشخصيات بتوظيف متقن، يجعلنا نستقصي تلك العناصر القصصية في شعره.

وبعد التأمل في نتاج كثير من شعراء ذلك العصر، رجّح عندنا اختيار شاعر لم يحظَ من الباحثين إلا بعناية يسيرة فاخترنا " أعشى بن قيس " المكنّى بأبي بصير ميمون بن قيس بن جُندل، ولقبه " صنّاجة العرب" وكان يقال لأبيه قيس بن جندل قتيل الجوع" : سميّ بذلك لأنّه دخل غارا يستظِّل فيه من الحر، فوقعت صخرة من الجبل، فسدّت فم الغار فمات فيه جوعًا " ،وأمّه أخت المسيّب بن علي من بني جماعة، ثم من بني ضُبيعة بن ربيعة بن نزار، وعن المسيّب أخذ الأعشى الشّعر، هذا وينتمي الأعشى إلى بني قيس بن ثعلبة، وهم بَطْنٌ من بُطُونِ بكر كانوا يعيشون في وادٍ من أوديةِ اليمامة يسمى وادي العرض، وفي هذا الوادي كثير من العيون والغدْران والنّخيل والقرى، وفي قرية من هذه القرى اسمها (منْفوحة) عاشت أسرة الأعشى عيشا ينْأى عن البداوة ويقرُب من الإستقرار"[1].

وربّما كانت من أهم الخصائص الفنية في شعره السرد القصصي الذي ينظم أفكاره وأغراضه وهو نوعان : **سرد قصصي حماسي** يرِد في مطوّلاته، ينطوي على أكثر ما شهد الشاعر في عصره من أحداث، وما وعت ذاكرته من أخبار الأوّلين ويكثر فيه ذكر الملوك والقادة من عرب وأعاجم، **وسرد غزلي حواري** : يعرض فيه الأعشى ما دار بينه وبين صُويحباته من أحاديث وأحداث، فيذكر كيف كان يدسُّ

[1] – غازي طليمات، عرفات الأشقر: الأدب العربي (قضاياه أغراضه أعلامه فنونه) ، مكتبة الإيمان، ط1، دمشق، 1992 ، ص322.

الرسول الدّاهية إلى المتمّعنة، فيظل يُجادلها، ويُخاتِلها حتى تسقط في شركه ... وربّما كان هذا السرد –على قصره –منطلق عمر بن أبي ربيعة إلى قصصه المفصّلة المطولة[1].

وفي حالة الشعر القصصي فإنّنا ننطلق من الإعتبار العام نفسه، أي من منظور أن السرد صيغة جماليّة كونيّة، وأن العرب مارسوا القصص وعقدوا له المجالس واجتمعوا حول الرُّواة والقصّاصين[2]، بحيث تكشف هذه الدراسة عن صور جديدة من الرحلة الثقافيّة والحضارية للذات وللجماعة العربية بصور وأحوال وأنماط، حيث سنحاول إبراز واحدة منها وهي الشعر.

وإذا كان الشعر كلام منظوم أو موقَّع بغير مكونات الأوزان والقوافي، فإن السرد هو حامل النص القصصي بأنماطه كافة ومقابل بنية المعاودة والتكرار، وغلبة المشاعر والوجدان على أنماط القصائد مثلما ذكرنا آنفا تتأسَّس بنية السرد في الشعر القصصي، وتنبثق من ركنيين أساسيين : هما التّعاقب والسببيّة، فلا بد أن تترابط الأحداث وتتحقق جملة من التّحولات، ولابد أن تخضع هذه التحولات إلى " منطق القص " فتتولد الأحداث، بعضها من بعض وتنشأ علاقات منطقية تفسر جملة من التحوّلات [3].

وحين يستغل الشعر أدوات القصة، كالسرد القصصي فإن هذا يتم بإزاحة" السرد "عن قوانين جنسه الأدبي، وتوظيفه شعريًّا في النص ...، وإن دخول السرد القصصي إلى النص الشعري، يتم لصالح موقف الشاعر من واقعه، ورؤيته له، ومن هنا تصبح حقيقة " أن السرد كفاءة (competence) قوليّة وسيميائيّة"[4]، وبهذا يغدو الكشف عن التّضايف بين الشعري والقصصي يرتبط بالتّصنيف النوعي للقصيدة وتكونها، يجعل الكشف كمحاولة بحدّ ذاته تعالقا مع القصيدة/ الذات المخلصة سردا وتقانةً، محقّقة بذلك الشرط الموضوعي من دون أن تفقد القصيدة القصصية شيء من شعريّتها وحساسيّتها العاليتين، وربّما لنا في تجربة– الأعشى –مثالا على ذلك إذ نقرأ نصا سرديا بحساسية شعرية عالية، وربّما كان السرد العنصر الجمالي الذي لا تغيّبه القصيدة في تجربته الشعرية.

فلا ضير من استثمار هذه الفسحة النسبيّة بينها، وبيان مدى فاعلية هذا التنافذ في الشعر القصصي " فقد أورد فاغنر أمثلة من الشّعر القصصي... وأشار إلى أن الشعر العربي استطاع أن يصل إلى

---

[1] – غازي طليمات، عرفات الأشقر: الأدب العربي (قضاياه أغراضه أعلامه فنونه) ، **مرجع سابق**، ص 346.

[2] – محمد عبيد الله: السرد العربي (أوراق مختارة من ملتقى السرد، العربي) ، **مرجع سابق**، ص69

[3] – أبو ديب كمال: الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي لدراسة الشعر الجاهلي)، **مرجع سابق**، ص 78.

[4] – عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، **مرجع سابق**، ص33–34.

مستوى البالاد (la ballade) القصيدة القصصية، وذلك متمثّل في ما أورده الأعشى عن السّموءل "[1]، فإذا كانت الذّاتية تتجسّد في النّسيب والإفتخار بالذات، فإنّنا يمكن أن نرى تراجعًا للأنا في الشرائح الأخرى للقصيدة الجاهلية، إن مشهد الرحلة والصيد أقرب إلى الطبيعة القصصية من الغنائية، فالجانب الغنائي، يظهر باهتا في حديث الشاعر عن الرحلة وعن الحيوانات التي يشبّهها بناقته، ويتجلى تراجع الذات في حديث الشاعر عن قصة ثور الوحش أو بقرة الوحش أو الحمار الوحشي أو القَطاة أو مشاهد الصّراع الأخرى، وربّما كانت القصيدة الأحادية أي التّي لا تتألّف من طلل وغزل ورحلة ومديح، يمكن أن تكون أكثر تمثيلا لحضور القصصيّة فيها، وهذا ما تذهب إليه ريناتا ياكوبي من " أن القصيدة إذا أبرزت الأسلوب الوصفي أو القصصي ، فإنّها تكون ذات طابع ملحمي"[2].

وعلى هذا الأساس لا نرى غضاضة في (الإنفتاح) ما دمنا على وعي بطريقته وأدواته للكشف عن (بنيته) التي باتت بنية غنيّة بفعل انفتاحها على الأجناس الأخرى، وما ضمنته من طروحات أدبيّة مختلفة، وإذا كان النص محكوما (بمُهيمنة)[3]، أجناسيّة، وإذا جاز للدارس النظر إلى المنجز (النصي) على وفق هذه الرؤية المزدوجة التي تتقصّى السردي والشعري في آنٍ معا، فما الذّي يمنع تقصّي جمالياته في ظل الدعوة إلى المثاقفة الأجناسيّة؟.

على وفق هذا التوصيف النظري والإجرائي الشامل في مُعاينة طبيعة الشعر القصصي من حيث البناء والتّوصيل، ندرك أن عناصر السرد تنشط جميعا في إعلاء صرح التشكيل القصصي في الشعر، بحيث يتماسك النص الشعري أعلى درجات التّماسك داخل أجواء العمل القصصي بما يقدّمه عنصر السرد من إمكانات سردية كثيفة ومُثمرة.

إن كل هذه المِمْكنات السردية التي سنحاول تجليَتها في الديوان تهدف إلى إثبات ما حقق للشعر فضاءات مُبصرة، يحكمها المنطق لا البوح الحرُّ غير المؤطر، فقد استطاعت البيئة الشعرية بأفقها الرحب وسياقها الشامل أن تستوعب العناصر السردية ، وتتعامل معها وتشغيلها في مجموع نصي ولأغراض شعرية بحتة"[4]، وقد استطاع الأعشى ببراعته الفنية والثقافية الموسوعيّة (كثير التّرحال) القضاء على الجانب

[1] – موسى سامح ربابعة:الأنواع الأدبية والشعر الجاهلي في دراسات بعض المسشرقين الألمان ، **مرجع سابق**، ص289.

[2] – **المرجع نفسه** ، ص284.

[3] – مصطفى ساجد مصطفى : السردية الشعرية في القصيدة الحديثة وتعدد المناهج القرائية ، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب ، العدد الثالث، 2010، ص 6.

[4] – برنار سوزان: قصيدة النثر– من بودلير إلى أيامنا: تر: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد 1992،ص24.

التّنازعي بين الشعري والقصصي فأنتج نصّا أدبيّا يتعايش تحت خيمته الشعري والسردي، ولا بد للسرد إذا أراد أن يتعايش في القصيدة على نحو فاعل من الخضوع للرؤيا الشعرية " لأن مساحة السرد في القصائد مساحة إضافيّة مجتلبَة، فهي خاضعة لما في الشعر من اشتراطات"[1] .

إن هذه الهيمنة المطلقة للقص على الفضاء العام للتشكيل الشعري تجعل الحكي أقل رتبة من السرد، إذ إن الإفاضة الواسعة في الحكي على حساب السرد وتقاناته من شأنه أن يجعل المساحات الحكائية في مساحات واسعة من الشعر تفتقر إلى شحنات السرد الغنية والثرية، ولعل غنى شحنات السرد وثرائها في العمل الشعري هو الذي يتيح فرصة أكبر لتجلي عناصر السرد وتقاناته ومكوناته وآلياته، كي تعمل بأعلى طاقة مُمكنة، كما أنها تحقّق الكون التخييلي من أجل توفير فُرص قراءة جديدة تسهم في تنوير النص الشعري، وتثمير مكوّناته النصية ،بحيث يبقى القارئ على علاقة مستمرة مع النص في تحوُّلاته وتموُّجاته وصولا إلى اللحظة التي تكتمل فيها متعة القراءة للكشف عن المخفي من المعطيات والدلالات والأنساق والأنواع، ذلك أن النص الشعري " بنية تتآزر لأجل قيامها(وانبعاثها)عناصر شتّى غير مستقلة عن سواه، ولا يمكن مُعاينتها مُنفصلة عن الوظائف الأخرى"[2] .

إذ يتوجّه الشعر نحو القص (السرد) بأساليب مختلفة، ليأخذ منها آليات معينة تناسب وصفه وحكايته ورؤيته الفنية والجمالية، من أجل تطوير البنية السردية في الشعر وفتح أفقها التشكيلي والتّدليلي على مسارات تعبيريّة جديدة مخصَّبة ومُطوّرة، ولهذا يستعين القارئ بفاعلية التأويل، إذ إن لكل من المبدع (الشاعر) و المتلقي أدواتهما التي تختلف قطعا عن الآخر وإن تساوقَتها الأساسيّات، ذلك لأن الإبداع – لاسيما الشعري منه– لا يضع المتلقّي نصب عينه لحظة الولادة الإبداعيّة، من أجل ألا يفسد مُتعة الإبداع التي هي غايته في المقام الأول"[3].

فالشعر في نظر السّنن التأويلية نشاط شامل "فهو ليس حديثا شخصيا ولا ظاهرة موضوعيّة، حديث الشعر مزيج منهما، والشعر هو العالم: لأن العالم سابق على الذاتي والموضوعي ومحيط بهما معا"[4]، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكوّنات أمكن التّأكيد على أن البنية السردية للخطاب تتشكّل من ثلاث المكونات : (الراوي، المروي، المروي له)، فإذا نظرنا إلى هذه العلاقات

---

[1] – حاتم الصكر: مرايا نرسيس(الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة)، **مرجع سابق**، ص122.

[2] – حاتم الصكر : ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1988،ص24.

[3] – مصطفى ناصف: نظرية التأويل ، النادي الأدبي الثقافي، ط1، المملكة العربية السعودية، 2000، ص91.

[4] – **المرجع نفسه**: ص83.

التي تربط هذه المكونات وجدنا " أن كل مكون سيفتقر إلى أي دور في البنية السردية إن لم يندرج في علاقة عضويّة وحيويّة معها،كما أن غياب مكوّن ما أو ضموره لا يخل بأمر الإرسال والإبلاغ والتلقّي فحسب، بل يقوّض البنية السردية للخطاب، لذلك فالتضافر بين تلك المكونات ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي"[1].

تأسيسا على ما سبق أصبح لزاما على هذه الدراسات أن تلتفت إلى الإنجازات الكبيرة التي بلغتها التقنيّات السردية، وأن تأخذها بعين الإعتبار وهذا ما تحاول هذه الدراسة أن تنجزه ، وبما أن التّخصص هو السّمة الغالبة الضروريّة في مجال البحوث والدراسات المعاصرة فقد آثرنا أن يتحدّد إطار هذه الدراسة في موضوع البنى السرديّة والدلالية في الشعر القصصي، فكان من الطبيعي أن تحاول هذه الدراسة أن تستفيد من الدراسات التي عالجت هذا الموضوع، والتّي تلامس الشعر القصصي وتقنيات السرد أو تقاربُهما فتنتفع بها وتستفيد منها، فالشّعر وإن استخدم السّرد أو القص أو الوصف أو غيرها " فذلك مشروط بأن تتسامى وتعلو به لغايات شعريّة خالصة"[2].

لقد أثبت المنجز (النصي /الأدبي) بأجناسه كافة حالة من التنازع البنائي والتعبيري بسبب حداثة المضايفة والإستقبال أشَّرتها العديد من الطروحات النقدية[3]، وعلى هذا الأساس فإن الدراسة تهدف إلى الكشف عن البنية الدلاليّة في النص الشعري عبر ثلاث مُستويات: البنية الجماليّة/ البنية المعرفيّة /البنية الدلاليّة ، كما تستفيد من الإتجاهات السردية الأخرى التي تصب في الدلالة السردية.

- ✓ فهل استطاع الأعشى القضاء على الجانب التنازعي بين الذاتي و الموضوعي؟ .
- ✓ أم أنها أثقلت كاهل المضيف بأسسها العقلية وتفاعلاتها المنطقية فأحدثت شرخا في الرؤية والأسلوب؟.
- ✓ أم أن الشاعر الأعشى ميمون بن قيس استطاع ببراعته الفنية القضاء على الجانب التنازعي بين الشعري والسردي، فأنتج نصا أدبيا يتعايش تحت خيمته الشعري والسردي بروح من الود والانسجام ؟.

إن مرونة التّعامل تسمح بتعديل هذه الإجراءات مع الحفاظ على الإطار العام والقدرة على توظيف (أدوات المنهج)، ونعني شبكة المصطلحات السردية، إذ إن دلالة هذه المصطلحات يتغيّر بانتقالها

[1] – موفق رياض مقدادي : البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، **مرجع سابق**، ص15.

[2] – محمد جمال باروت: الحداثة الأولى ، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، الشارقة، 1991.ص204.

[3] – حاتم الصكر: مرايا نرسيس– الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة–، **مرجع سابق**، ص214.

من حقل معرفيٍّ لآخر، بحيث صار المصطلح يحمل رؤية فنية أو يعبر عن موقف فكري قد يختلف عن المصطلح ذاته في سياق آخر [1].

ومن أجل ترسيخ هذه المفاهيم والرؤى، سنحاول الجمع بين (المنهجية والأجناسيّة)، المتكاملة الأدوات وصولا إلى الكشف عن التآزر الفني من خلال منهجيّات متعدّدة، فضلا عمّا يختزنه النوع الأدبي (المنفتِح أجناسيّا) ، مع ما لحق بنية الشعر من تعديل وتحوير بفعل تلاقح بُناه مع الأجناس الأخرى (القصة)، وإذا جاز للدارس النظر إلى المنجز (النصي) على وفق هذه الرؤية المزدوجة التي تستجلي الشعري والسردي في آن، بوصفها منهجا نقديا (مُنفتحا) تفضى إليه الحاسة الأدبية التي تستجلي المظهر في النص، على أن هذا الإتجاه لم يكن بدْعا لنا في هذه الدراسة فقد نهجت هذا الاتجاه دراسات عدة لها قيمتها العلمية[2]، بما يؤدي إلى تأثيث الشعر بكيانات إضافية وصولاً إلى تأسيس مشروع كشف جديد يقع بين الشعر والقصة، ولا يشكل عنصرا طارئا على جسد القصيدة ،وإنّما مُلتحمة بنائه فهي ذاتيّة وموضوعيّة، تتحقّق ضمن المجموع خاصة أن الشاعر "ما عاد كائنا يتفصّد بغناء الذات وآستغاثها، بل أخذ يعرض، ويقصّ ويروي " [3]، فكل قصيدة هي دراما صغيرة كما يقول الناقد كلينث بروكس (Cleanth Brooks) لأنّها تقوم على صوت يُحاور نفسه أو أنا تُحاور العالم في حوارها مع نفسها" ويتضمّن الشعر من عناصر السرد ما يصله بفن القص، على مستوى تجسيد الشّخصية أو التّصوير الخاطف للأحداث والمشاهد "[4]، وذلك بحكم أن السرد أكثر طواعيّة ومرونة وقدرة على الوصف والتّحليل، فضلا عن السرد والقص من أهم البنية السردية في الشعر القصصي.

وقد أشار إيفالد فاغنر (Ewald Wagner) إلى أن الشعر العربي استطاع أن يصل إلى مستوى البالاد ، وذلك فيما أورده في شعر الأعشى عن السّموءل [5]، ليضحي الشعر هو النوع الجامع لبذور أنواع كثيرة في ثقافات أخرى مختلفة، أو بعبارة أخرى لتحقّق سائر الأنواع ضمنيّا عبره، ففي القصيدة الجاهلية نقرأ إختراق أجناسهم الأدبية المحتملة (الشعر) .

---

[1]– إبراهيم عبد العزيز زيد: السرد في التراث العربي(كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجا)، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 2009، ص 18.

[2]– حاتم الصكر: ترويض النص، **مرجع سابق**، ص59، 118، 123.

[3]–كمال أبو ديب: في الشعرية ، **مرجع سابق**،ص136.

[4]–جابر عصفور: مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث ، خريف 1996، القاهرة ص 05.

[5]–موسى سامح ربابعة: "الأنواع الأدبية والشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، **مرجع سابق**، ص 289.

أو لنقل بتعبير آخر لقد هيمنت الوظيفة الشعرية على سائر الوظائف الأخرى، و في الحالتين يعود الأمر لظروف ثقافية خاصة، ربّما في مقدمتها الطابع الشفاهي للثقافة العربية، وتحديدا لثقافة الجاهليّين، وعلاقة هذه الأخيرة بالوزن والإيقاع بوصفه مقوما من مقومات حفظ المادة المرويّة، إذ إن الخطاب الشعري قادر على إستقطاب كافة الوسائل و التّقنيات من الأنواع الأدبية الأخرى، ليضفي عليها الشعرية فيتحول السرد إلى خاصية في الشعر يكون فيها واسطة بين التشكيل اللغوي والبنية النصية.

ومن هنا تصبح إجراءات السردية وآلياتها صالحة لتحليل النص الشعري، وهو ما ستكشف عنه الدراسة التطبيقية.

المطلب الثاني: أساليب بناء السرد في الشعر القصصي

إن السعي إلى تقديم رؤية نقدية، وطريقة تحليل موضوعيّة للشعر القصصي من أجل إنتاج معرفة منهجيّة ترقى إلى مستوى نموذج نقدي مشروع هو هدفنا، فإننا بذلك نسعى إلى توضيح وتبيان المكونات السرديّة للخطاب الشعري، وعلى الرغم من أن كل قضيّة من قضايا السرد تصلح أن تكون بحثا مستقلاً، فإنّني آثرت كلية (البنية السردية)، عبر إظهار تشكيلات لغويّة مُبتكرة من أهم مظاهرها، الإنزياح واعتماد المونولوج الداخلي، وطرح المتناقضات وصولا لكشف عن عناصره الفنية، فتبدو البنية السردية في النص الشعري من خلال السرد أو الحكي فيه.

هذا هو المفهوم الذي يشمل جميع الإختيارات التي يُمارسها الشاعر في عملية التناول أو التنفيذ القصصي، بدءً بالعرض الخاص بالقصة، ومرورا بالأقصوصة (الزمان والمكان) والشخصيات متوسِّلا الأدوات التي يختارها لتحقيقها ،وهو ما أطلقت عليه فاليريا شو (Vallria show) مصطلح " التكنيك السردي" وتدور حول "مهارة الكاتب في صناعة عمله الفني وكيفية إتقانه لصنعته"[1]، وهذا يعكس العلاقة التلازمية بين عناصر السرد، وبتضافرها تنتج أبعاد دلاليّة تستدعي الكشف والتأويل، فيتشكل بذلك أُفق تأويلي يتخطّى أفواج البنية السردية إلى مُكاشفة دلالاتها المتصيَّدة عبر تحديد جمالية كل عنصر وترهين أنساقه المحتملة وفق معادلة تقليديّة "أكثر شعرية".

إن هذه الإعتبارات حول البنية السردية كمبدأ تكويني للأسلوب القصصي تعطي الأولوية إلى العلاقة بين القارئ والسارد، لأنّهما معا يشكِّلان عنصرا العالم الشعري، وفي هذا الإطار تتضمن علاقة السارد بالقارئ بشكل جوهري كل (البنى) البنيات السردية، ذلك أن نموذج اللغة الذي ينحدر من

[1] – Valerie Shaw, The Short Story: A Critical Introduction, Routledge,, U S A, 2013,p.1

نظريات التواصل اللغوي يتمحور أساسًا حول علاقة المرسل والمرسل إليه (الباث) المستقبل[1]، وهو ما يؤكِّده تودوروف:"إن العمل الأدبي هو خطاب في نفس الآن إذ يوجد سارد يروي القصة، وهناك في مواجهته قارئ يتقبّلها، ويهتدي إليها"[2].

إذ يقوم الشاعر بدور الراوي الذي يمثِّل فيه "موضوع التلفُّظ الوحيد، المحتكر للخطاب دون أن يتخلَّى عنه لفائدة أي شخصية أخرى"[3]، ومن ثم نشأت تلك الزاوية التي يدرك الرّاوي من خلالها العالم القصصي، والتي يسمّيها لوبوك زاوية الرُّؤية، فهي نفسها الزاوية التي يدرك القارئ بها هذا العالم أيضا[4].

ولأن النص الشعري بنية قائمة على التكثيف والإختزال اللغوي، فإنّه " يركز على التأثير النفسي من خلال توسيع قاعدة التأثير السّايكولوجي عن طريق الألفاظ ومد الحدث على مساحة شعوريّة، وليس على مساحة نصية أو حركية، كما نرى في البناء الروائي أو القصصي"[5]، ولأن ذلك يعتمد على ما يولّده السرد لدى المسرود له من استجابات تأليفيّة وواقعيّة وجماليّة، تحمل بين ثناياها رؤية فلسفيّة أو طرحًا اجتماعيًّا أو ثقافيا أو نفسيًّا في شكل يمزج بين الشعرية والسردية.

وإذا كانت النظرية السيميائية باعتبارها نظرية تبحث في الدلالة تنحصر مهمتها في توضيح ظروف إنتاج والتقاط المعنى، فإن جلّ اهتمامها ينصب على كيفية تتبع كيفية تولُّد المعاني، ونموّها عن طريق الإنتقال من أصغر مستويات الدلالة إلى أكبره، مع مراعاة العلاقة التي تجمع بين عناصر الدّلالة ووحداتها"[6]، وهنا تظهر القصة باعتبارها سلسلة من الأحداث وما تنطوي عليه من أفعال ووقائع وشخصيات محكومة بزمان ومكان، فإذا كانت القصة في تعريفها الدقيق " مجموعة من الأحداث ذات صلة بشخصيات إنسانيّة تختلف أنماط سلوكها وعيشها في الحياة تماما كما هي حياة البشر على الأرض يرويها

---

[1] – آن بايفليد: الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، تر بشير القمري، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992، ص123.

[2] – **المرجع نفسه**، ص123.

[3] – جيرار جنيت: مدخل إلى النص الجامع، **مرجع سابق**، ص32.

[4] – عبد الكريم الكردي: السرد ومنهاج النقد الحديث، **مرجع سابق**، ص103.

[5] –بثينة بديع عبد الله: البنية السردية في شعر طرفة بن العبد، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة تكريت، 2008، ص26.

[6] – عبد الحميد بورايو: منطق السرد– دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2008، ص15.

القاص بأسلوب مشوّق"[1]، والخطاب باعتباره " نصا محكوما بوجودِ كلية واضحة يتألف من صيغ تعبيرية متوالية تصدر عن متحدّث فرد يبلغ رسالة ما"[2].

فالقصة الواحدة يمكن أن تحتوي على عدة خطابات، كما يمكن لقصص عديدة أن تُروى بنوع خطابي واحد " بنفس التّرتيب الزمني التّتابعي للأحداث مثلا، ونفس نمط التّبئير(focalisation) والسّرعة (Speed)، ونفس نمط التّواتر (Fréquence) والمسافة (Distance) ، ونفس الراوي والمرويِّ لهم في النص السردي"[3]، وهاتان الصورتان لصورة السارد وصورة القارئ خاصتان بكل عمل يقوم على التّخييل " غير أن المظهرين: القصة والخطاب أدبيّان معا، فشكلوفسكي يصرِّح بأن القصة ليست عنصرا فنِّيا بل مادة سابقة على الأدب، بينما كان الخطاب وحده بناءً جماليًّا بالنسبة له، " ولعل البلاغة الكلاسيكيّة قد اهتمت بهما معا، فكانت القصة من اختصاص (l'invention) أي الإبتداع (ويتعلق بالدلالة)، والخطاب من اختصاص (la disposition) أي الإنشاء (ويتعلق بالتركيب)"[4].

وقد صرّح ألجيرداس جوليان غريماس (Algirdas Julien Greimas) في كتابه " في المعنى" أن مجال اختصاص السيميائيّة ، لن يخرج بأي حال من الأحوال عن دراسة الأشكال المختلفة لوجود المعنى وطرق تمظهُره، بالإضافة إلى وصف كيفيات نقل المضامين وتحويلها"[5]، وعليه فإن علاقة الدلالة بالخطاب هي علاقة توليديّة ذلك أن المعنى ليس مُعطى ثابتا، بل هو قابل للتّغيير فهو رهين ديمومة النص القصصي إذ أن تحويل الدلالات مردُّه إلى تطور الأحداث في إطار زماني ومكاني، كما أن التطورات الطارئة على سلّم القيم هي الأخرى وليدة هذا الإمتداد الزمني والوظائفي، فالمعنى يقوم على أساس اختلافي، وبالتّالي فتحديده لا يتم إلا بمقابلته بضدِّه وفق علاقة ثنائية متقابلة من خلال الحقل المعرفي الذي يربط صريح النص بباطنه أو بالبنية الدلالية الأصوليّة، فالدلالة الأصوليّة هي الجوهر الدلالي، وعلاقتها بالخطاب هي علاقة توليد، ومعنى ذلك أن الدلالة لا تستنبط من سطح النص فحسب، وإنّما لا بد من العودة إلى باطنه"[6].

---

[1] – أنطونيوس بطرس: الأدب،تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، لبنان، 2005، ص153.

[2] – عبدا لله إبراهيم: السردية العربية، بحث عن البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2000، ص17.

[3] – جيرالد برنس: قاموس السرديات، **مرجع سابق**، ص124.

[4] - تزفيتان تودوروف، قاموس السرديات، **مرجع سابق**، ص124.

[5] - Algirdas Julien Greimas: Du sens - Essais sémiotiques, Paris, Seuil, 1983, p.17

[6] - عبد الرحيم الكردي: السرد و مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص112.

وعليه فإن السيميائيّة تسمح بإعادة تمثيل معماريّة المعنى في نص ما، وضبط العلاقات المنطقية القائمة بين الوحدات الدلاليّة، فالبحث في البنى السردية يهتم بتحليل مكونات وميكانيزمات المحكي قصد استنباط الأجهزة الشكليّة التي تمثّل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصيّة، ونسق انتظامها داخل التّخييل السردي، شأنه أن يشكّل العنصر المميّز للعمل السردي، تقول يمنى العيد في معرض حديثها عن مشروع فلاديمير بروب " إن الإنجاز المعرفي الذي قدمه بروب (1895-1970)... شكّل نُقلة نوعيّة في مجال الدراسات النقدية للسرد القصصي، فبعد أن كان النقد الأدبي خطابا يصف النص أو يفسّره، ويركّز على مضمونه وكتابته صار خطابا يعنى ببنية النص وخصائصه الشكليّة"[1]، ويهدف هذا الإتجاه إلى الكشف عن البنيات العميقة وفك سنن العمليات الدلاليّة المنتظمة في السرد، وهو التَّوجه الذي يطلق عليه: السيميائيات السردية، ويتمحور اهتمام هذا الإتجاه حول سردية القصة في أي إنتاج أو إبداع حكائي.

إنّ كل خطاب سردي حامل لمشروع ما وفق برنامج سردي حيث تكون البنية السردية له "عبارة عن تتابع أو تعاقب الحالات والتحوُّلات المختلفة التي تنظم مجموعة من العلاقات المختلفة بين العوامل"[2]، والأساس هو الصيغة أو الطريقة التي بوساطتها تقدّم الأحداث ،ولكل منها خصوصيّتها الفنية والجماليّة، وهذه العملية هي جوهر السرد وحقيقته.

إن الحديث عن نظرية السرد يصرف النظر إلى الوحدات الشكلية والوحدات النفسية، وكلها في مدار القص، كما تصرفه إلى دائرة التقنيات السردية التي تصنع الإختلاف بين فعل السرد من بنية إلى أخرى" وتتمثّل الوحدات الدرامية (Déroulement des événements) والتَّصفية النهائية (Fin) وأخيرا الموضوع (Objet) ليتكامل البناء الفني القصصي داخل النص الشعري مشكّلا بنيةً.

وتتمثّل الوحدات النفسية في الصُّدفة والمفاجأة ، وفي التشويق العاطفي لتبدي البنية جملة من الإنفعالات الوجدانيّة (Émotions)، والتفاعلات الحسية سواء أكان ذلك حسا مأساويّا أو كانت حسّا سحريّا، لتبيح تناوب الجنس جمع بينهما الحس الدرامي، ومن ذلك تتعيّن المسارات ذات الواقع النفسي المؤثّرة في الشخصيات عموما وفي أماكنها وأزمنتها " [3].

---

[1] - يمنى العيد: في الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآدب، ط1، بيروت ، 1998، ص23.

[2] - رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001، ص11.

[3] - أحمد مداس: الفعل السردي في الخطاب الشعري-قراءة في مطولة لبيد، مجلة كلية الآداب واللغات، العددان العاشر والحادي عشر، جامعة محمد خيضر بسكرة، جانفي وجوان 2012، ص39.

إن العملية السرديّة حتى تأخذ عناصرها شرعيّة حضورها داخل وجود إطار أو قالب يتأسس وفق مُمكناته، وفي ظل شروط تحدد مكانها ودورها ضمن السياق السردي، ويتحدَّد ذلك ضمن أساليب البناء السردي، التي تشكِّل تِقاتة تقوم بتنظيم عملية السرد، وتتابع ظهور عناصرها وتمثّل المعالجة الفنيّة التي يقوم بها السارد لإخراج عمله القصصي إخراجا فنّيا متماسكا[1].

وعلى أية حال فإن الشعر القصصي يُعيدنا إلى الناحية الإيجابية إلى انفتاح الشعري على السردي/ القصصي بطريقة احترافيّة، وهذا بدوره يسهم في تكثيف اللغة، ويزيد من مؤثّراتها الموسيقيّة وتوتُّراتها الإيقاعية لدى المتلقي، وفي الآن نفسه تُعلي من جماليّاتها عبر الكتابة السردية، والتّي نهلت من القصص الشعري من خلال استخدام جمالية الرؤية، وهذا يُفضي إلى جماليّة المغامرة الفنّية التي تجعل هذا الشعر ، يكشف عن جمالياته الخاصة، بلغة سردية متعدّدة وحواريّة " فأساليب البناء السردي طريقة يتمكّن السارد من خلاله اصطناع الوسائل الفنية المختلفة لتحقيق الأهداف الفنّية من اختيار الألفاظ وتأليف الكلام وتنسيق الأحداث " ... وكلّما أجاد السّارد في توليف مادته الحكائية وفق أسلوب ملائم، كان ذلك مؤشّرا على إبداعه في إظهار عناصر السرد بتجلّياته المختلفة[2] .

المبحث الثاني:الوصف حدوده ودلالته في تجربة الأعشى الشعرية

المطلب الأول: الوصف (بناء السرد ودلالته في تجربة الأعشى)

إن المتأمل في حركة الحياة العربيّة في الجاهلية، يكتشف السمات السردية في طبيعتها حيث الميل إلى القص وذكر في مآثر القبائل والشّخصيات التي تخلق أحداثا ، وهو ما فرض على الشعراء الميل إلى السرد من خلال أسلوب قصصي ينم عن العلاقة بين الشعر والقصة، وكان الأعشى شاعرا كبيرا في تلك البيئة الفطرية الخصبة ، نزع في بعض شعره إلى الإقتصاص-كما يسمّيه النقاد القدامى . فأبدع فيه، وهذا ما يؤكده إبن طباطبا العلوي (ت 322هـ)في كتابه :عيار الشعر " أن التداخل الأجناسي القصصي نوع من الضّرورات التي تلزم الشاعر، كما بحث الشاعر على ضرورة تعميق صلته بعنصر الحكايات، كعنصر مهم في العملية الإبداعيّة، كما أنه عنصر جمالي، وليس عنصر معرفي فقط، إذ تقوم الحكاية بوظيفة جد مهمّة في القصيدة من حيث قدرتها على التأثير على المتلقي لأن الأشعار يمكن أن يقتصَّ فيها أمورا قائمة في النفوس والعقول، فيحسن الشاعر العبارة عنها، فيخرُج ما كان دفينا، ويبرز ما كان مكنونا"[3]، ومن هنا يغدو

---

[1] - ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص207.

[2] - **المرجع نفسه**، ص207.

[3] – محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، **مرجع سابق**، ص 160.

انتقال القصة إلى الشعر تأطيرا لصيغة من صيغ التداخل بين الشعر والأشكال السردية الأخرى " فالشاعر القديم توسَّل – فيما توسَّل – من تقنيات لعرض تجربته في ذلك الشّكل الذي اقترب فيه من صيغة الحكي...في شكل حكي قصص يراعي في التّرتيب الزمني أحيانا، وعرض الشخصيات المشاركة في هذه الأحداث "[1] وصولا إلى تشكيل تحفيزات جماليّة تمزج بين الشعرية والسردية .

تتغَيَّا هذه الدراسة تقديم أهم المكوّنات الأساسية الشعرية النص القصصي، من هنا يسهم شكل النص في إعطاء أبعاده و دلالته بعد أن يصير القارئ قادرا على فك مغاليق النص وكيفية إشتغاله، إذ أن القراءة النقدية المستندة إلى معرفة بهيكلية النص هي قراءة تبغي تعويد القارئ على مُمارسة لذّة القراءة من موقع المعرفة بفنّية الكتابة ، أي بأسرار لعبها...."[2]

وأمام هذه الآراء و الأحكام النقدية التي رفعت من منزلة الأعشى بين الشعر، فقد أشار الجمحي محمّد بن سلام (ت 231هـ) إلى هذه المنزلة قائلا :" قال أصحاب الأعشى هو أكثرهم عروضا، وأذهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم طويلة جيدة، وأكثرهم مدحا ،وهجاءً ،وفخرا ووصفا"[3].

وقد طبع الديوان طبعات عديدة نشره أولا (جاير) في لندن سنة1928، وقد اعتمد في نشره على مخطوطة في الأسكوريال برواية ثعلب ،ثم دار الكتب المصرية وبنسختين نقلها عنه في استراسبورج وزاخو، ومخطوطة في باريس، وأخرى في لندن ثم شرح هذا الديوان الدكتور محمد محمد حسين ،ونشره بمكتبة الآداب بالقاهرة سنة 1950، وهي النسخة أو الطبعة التي سنعتمدها في دراستنا[4].

ويذهب أحد النقاد المحدثين إلى أن الأعشى تمكَّن من رسم صور قادرة على الإيحاء سواء أكان ذلك في وصف الأطلال أم في وصف المعارك، أم في وصف الخمر إلى غير ذلك[5]، وهذا الرأي يظهر تفوُّق الشاعر في غرض الوصف، وتمكنه به، وكل ذلك إنما يكشف لنا عن مدى قدرة الأعشى في الأداء اللغوي، والذّي مثّل فيه لحظات الإبداع الشعري المختلفة، على أن هناك سمةً امتاز بها الأعشى في وصفه،

---

[1]– عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، **مرجع سابق**، ص 26.

[2]– يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي– في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3 ، بيروت ، 2010، ص 12.

[3]– محمد بن سلّام : طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة–السعودية، 65/1.

[4]– حسن حبيب الكريطي: الأعشى بين ناقديه في القديم والحديث، دار الرضوان للنشر والتوزيع، طبعة الأولى، عمان – الأردن، 2012، ص190 – 191.

[5]– عباس بيومي عجلان: عناصر الإبداع الفني في شعر الاعشى، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر و التوزيع ، الإسكندرية ، 1985، ص 265.

وهي التَّصوير المادي الحسي، وهو في ذلك يتّفق مع معظم الشعراء الجاهليّين، إذ أن " هذا النوع من الصور في الشعر الجاهلي جاء أكثرها تصويرًا لهيئة الموصوف ولشكله الخارجي "[1].

وقد تنبّه بعض النقاد إلى الأداء القصصي في غزليات الأعشى، فشبَّهوه في ذلك بإمرئ القيس، في مغامراته حيث الحسية العنيفة ،فهناك قصص كثيرة ساقها لنا في غزليّاته، كان حب المرأة يمثِّل إحدى دعائمها الرئيسية، فضلا عن كثرة تطوافه في الجزيرة العربية، وما جمعه من أموال جعلت منه يُظهِر في شعره مُتَع الحياة بقصائد تنبُع منها الروح القصصية.

وإذا كان الشّرط الأساسي لإدخال السرد في القصيدة هو المحافظة على شعريتها، فقد بدا ذلك واضحًا بل صار سمة من سمات الشعرية، ولقد تفاوتت هذه التّجليات حضورا وحلولا إلى أن صارت ظاهرة وحقيقة خاصة، حتى قيل "أنه أدْخل إلى الشعر غرضا لم يُعرف عن شاعر قبله، أو اتّخذه سبيلا إلى القول، وهو القصة الشعرية "[2]، وقد ذهب الدكتور محمد محمد حسين إلى أن الشاعر كان حريصا على اللذة، ممّا جعله في حاجة دائمة إلى المال، يستجلبه بأيّ طريقة، فكل ما يحصل عليه من المال يستنزفه في لذّة، ثم يُعاود الرّحلة في سبيل الحصول عليه من جديد[3]، على أن الجدير بالملاحظة هو أن الأعشى اقتصر في مُبالغاته تلك على من لهم منزلة رفيعة في المجتمع، فهو لم يمدح إلا الشّرفاء من الزعماء والملوك وقادة الجيوش[4].

وقد ذهب الدكتور مصطفى الجوزو في تفسير هذه المبالغات في مديحه إلى القول بأن " هذه المبالغات اقتضاها العرض الملحمي الحماسي الذي توسّله الأعشى في المدح هادفا إلى تصوير أناس أسطوريِّين متفوِّقين [5]، على أن الأعشى قد أبدع في الفنون الشعرية التي دأب عليها الشعراء الجاهليّون، ومن ضمنها الوصف إذ أنه نظر في الطبيعة الصحراويّة ودقّق النظر فأخذ ينسج بخياله وأفكاره صورا متعدّدة الأطراف ليصف فيها كل ما تقع عليه عيناه من أرض ونبات وديار وأطلال وحيوان ورياح وأمطار، وكان فيه الأعشى مُصوِّرا بارعا، رسم بشعره، معالم بيئته، إذ لابد لهذه المغامرة في الطّراز القصصي أن يكون لها شكل حين يرتبط بتجربة جماليّة تعبّر عن طراز قصصي نوعي في عطائه السردي، ولابد لهذا الشكل أن يتلاءم مع حساسيّة الفضاء القصصي، ويتفاعل معه على نحوٍ يتحقق فيه الهدف الجمالي.

---

[1]- حسن حبيب الكريطي : الأعشى بين ناقديه في القديم و الحديث ، **مرجع سابق**، ص 204.

[2]- **المرجع نفسه**، ص 371.

[3]- محمد محمد حسين: الهجاء و الهجّاؤون في الجاهلية ، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة- مصر، (د.ت) ، ص 138.

[4]- نوري حمودي القيسي وآخرون : تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، **مرجع سابق**، ص 144 .

[5]- حسن حبيب الكريطي : الأعشى بين ناقديه في القديم و الحديث ، **مرجع سابق**، ص 236 .

المطلب الثاني: الوصف (تسريد الوصف)

لقد شغل الوصف حيِّزا واسعا في موضوعات القصيدة العربية ومواصفاتها، وقد تنبّه القدماء إلى ذلك عندما أرجعوا الشعر إلى باب الوصف حيث قال ابن رشيق :" الشعر إلاّ أقلَّه إلى باب الوصف، و لا سبيل إلى حصره و إستقصائه "[1]، وقد أشار إلى ذلك هيوبلير (Hugh Blair) في كتابه : البلاغة و الأدب الأنيق (Rhetoric and Belles Letters)، وهو يناقش في إسهابٍ " الشعر الوصفي" الذّي يقول عنه " إن فيه تظهر أسمى جهود العبقريّة [2].

وبهذا تتحدد لنا إحدى نزعات الأعشى في تشكيل نصه الشعري، إذ تبدو خصائص الوصف و ميزاته واضحة في شعره بامتيازٍ على اختلاف موضوعاتها، ككتابة تُؤسِّس هويّتها بالتزاوج المثري والمخصَّب الذي يتجاوز الجانب الشكلي إلى ما يحقق شعريّته، عبر الإشتغال باللغة كممارسة لعبية توظِّف اللغة توظيفًا ينسجم مع طبيعة كل منهما.

والوصف في حقيقة الأمر هو عمودُ الشّعر و عماده، بل إن كل أغراض الشعر وصف، وهكذا نستطيع أن نُدخل جميع فنون الشعر تحت الوصف، وإذا بحثنا عن الوصف في شعر الأعشى " نجده يبدأ بالوصف دائما، وصف الأطلال أو وصف الظّعن أو وصف الحبيبة، أو وصف الخمر....ثم يتنقل الشاعر من وصف إلى وصف مستطردا متتابعا حتى تكاد القصيدة تنتهي، فإذا جلُّها وصف"[3]، و يمكن تقسيم وصفه إلى ثلاثة أقسام: وصف الخمرة ووصف الطبيعة ووصف الحيوان.

وهو ما يدفعنا إلى اعتباره عنصرا أساسيّا يتضافر مع مجموع العناصر الأخرى في صياغة بنية القصيدة السردية في الشعر القصصي، إذ يُتيح لنا هذا المظهر وصله مباشرة بالمظهر البنائي والجمالي الذي يمدُّه عنصر الوصف كمكوِّن أساسيٍّ، وآلية مقصودة إعتمدها الشّاعر داخل الحكاية (القصة) التي تضمّنتها القصيدة، وما تجدر الإشارة إليه أن الوصف في الشعر القصصي، ليس عنصرا منفصلا، بل عنصر متداخل مع العناصر الشكليّة الأخرى التّي تتضافر وتتشابك مع عناصر القصة حيث يتواشج الوصف بالسرد، يقول الأعشى :

فما أجْشَمْتُ منْ إتيانِ قومٍ هُمُ الأعْداءُ، والأكبادُ سُودُ

---

[1]– إبن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده، الجزء الثاني: دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981، ص 294.

[2]– رينيه وليك، أوستن وآرين: نظرية الأدب، **مرجع سابق**، ص 318– 319.

[3]– عبد العظيم علي قناوي: الوصف في الشعر العربي، الوصف في العصر الجاهلي، الجزء 1، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاه، مصر، (د ت)، ص 44.

فقد وصف أكبادهم بالسّوداء ليدلّ على شدة عدائهم وبغضائهم، ويقول بعضهم أن سبب وصف الأكباد بالسّوداء هو اعتقادهم أن الحقد أحرق أكبادهم حتى اسودَّت، والسواد يرتبط في بعض الأحيان بقبح المرأة والرجل، ولا سيّما في الطبقة الفقيرة، وإذا كان هذا اللون رمزا لخيبة الأمل والظلام واليأس والإخفاق، فإن الأعشى قد وصف الأكباد باللون الأسود للدلالة على خيبة الأمل في المجتمع الجاهلي، فقد نعت العرب كل شيء بغضته نفوسهم بالسّواد فعبر عن الحقد بالسواد، كما وصف الليل في قوله :

تِلْكَ خَيْلي فِيهَا، وَتِلْكَ رِكَابي، هُنَّ صُفْراً أَوْلادُهَا كَرَّةً كَالزّبِيبِ

ووصف الأعشى القينة التي تعزف لهم بأنها تلبس ثوبا خفيفًا معطرا بالمسك ملطَّخا بالزعفران:

وَقَدْ أَقْطَعُ اليَوْمَ الطّوِيلَ بِفِتْيَة مَسَاميحَ، تُسْقى ، وَالخِباءُ مُرَوَّقُ

وَرَاعَةٍ بِالمِسْكِ صَفْرَاءَ عِنْدَنَا بجَسّ الندامى في يَدِ الوَرْعِ مَفتَقُ

على أن الوصف في هذه الأبيات إرتبط إرتباطا وثيقًا بالألوان وعلاقتها ببيئته ونفسيته ، فكل لون طابعه الجمالي التي يستمد من البنائية التي ينتمي إليها، وقد شاع في وصفيات الأعشى استخدامه للّون : فقد إستمد اللون الأزرق بمداليله ، حينما وصف النبيط بالزرق في قوله :

ويروي النَّبيط الزُّرْقَ فِي حجراته ديارًا تُروى بالأتَـــى المعَمَّدِ

فإذا كان اللون الأزرق لون السّكينة والهدوء والتفكير، فإن العرب في الجاهلية اعتبرته اللون الذي يخفّف من ثورة الغضب، لأنّه يرتبط بالماء والسّماء، والصدق والخلود، وقد كان اللون الأزرق يطلق على الأعاجم، وهذا المفهوم الجمالي يرتبط بالدلالة التي رسمناها ،و يظهر هذا جليا في قصيدة أخرى يصف فيها ساقي الخمر بأنه أزيْرق دلالة على أنه أعجمي:

تَنخَّلها منْ بِكَارِ القِطافِ أُزَيْرَق آمن إكسابَهَا[1]

إذ يتمظهر الوصف في تحديد الشكل الخارجي سواء للاماكن والأشياء والأشخاص، وقد عدَّ لصيقا بالسرد وعليه فإنّه لا يمكن دراسته بمنأى عنه" إذ من العسير أن نجد سردا خالصا "[2].

[1]– ليلا قاسمي حاجي آبادي، مهدي ممتحن: الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي ، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة ، العدد التاسع، مقال على صفحة الويب، ص 90–96، تاريخ الإطلاع 2016/10/13:
http://cls.iranjournals.ir/article_197_cf950b8ce2734999956d66e67ff9cc27.pdf.

[2]– عبد الحميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي الطبقة الأولى، بيروت 1991.ص78.

وقد برع الأعشى في تصوير الحيوانات بمختلف أنواعها [1]، إذ نراه في أحد تصويراته يصوّر بكل براعة سرعة ناقته في الهاجرة يقول :

بِجُلالَةٍ سُرُحٍ كَأنّ بِغَرْزِهَـــا هِرّاً إذا انْتَعَلَ المِطِيُّ ظِلالَهَـا
عَسْفاً وإرقالَ الهَجيرِ تَرى لهَا خَدَماً تُسَاقِطُ بالطّرِيقِ نِعَالَهَا
كانتْ بقيّةَ أرْبعٍ فاغْتنـمتُها لَمّا رَضِيتُ مَعَ النّجَابَةِ آلَهَا
فتَرَكتها، بعـــدَ المراحِ، رذيَّـة وَأمِنْتُ بَعْـــدَ رُكُوبِهَا إعْجَالَهَا[2]

فنراه يصوّر إنطلاقة ناقته مسرعة وقت الهاجرة حين تنكمش تحت أرجل المطيِّ، متنقلا إلى وصف الصحراء في رحلته، فهي مضلَّة عمياء، موحشة، يمد فيها بصره ليقدِّر أميالها، فوق ناقة ضخْمة سلسلة القياد، تنطلق مسرعة وقت الهاجرة، حين تنكمش الظلال، تحت أرجل المطيّ، فكأن هرًّا قد علق برحلها، وهي هوجاء تتعسَّف الطريق إعتسافًا، فتضطرب السُّيور التي تشدُّ جوانب الرحل إلى أرساغها، تاركة وراءها أثرًا أخفافها مطبوعا على الرمال، وقد إختار الأعشى هذه من بين أربع كرام فهي في غير حاجة إلى من يستحثُّها أو يستعجلها .

ولم يزل يُعمِلها حتى تركها كالهالك هُزالا، وقد أردف الدكتور شوقي ضيف أن الذي يلفت الإنتباه في هذه الأبيات " هو أن الشاعر عبر تقلُّص الظلال في الهاجرة، بأنه لم يبقِ لناقته إلا ظل أخفافها ، وهي تنقله في خُطاها"[3]، إذ نلاحظ أن الأعشى في اعتماده التّصويري أو الوصف في الشّعر الخالص لا يخضع لعنصر الزمن الأدبي، كما هو الشأن في السرد الخالص إلا في حال مجيء السرد شعرا، ويمكن ربط هذا الموضوع بطرائق بناء الوصف في العمل السردي، وهو الوصف الذي يتوقف فيه الزمن السردي لكي يتيح المجال للقاص بيان عالمه القصصي، وقد تميّز الأعشى في الأداء التّصويري في كثرة مبالغاته في الصور والأخيلة[4]، إذ رسم الشاعر صورة لناقته التي تنطلق مسرعةً وقت الهاجرةِ، و هي مذعورة، وهذه السّرعة التي هي عليها توحي لمن يشاهدها أن هرًّا قد علق بأرجلها.

لقد أدرك النقاد ما للحيوان من أهميّة في حياة الشّعراء الجاهلين، والأعشى واحد منهم فأفردوا له قصائد تحدّثوا فيها عن صفاته في شعرهم : وقد سلك الأعشى مناحي عدة في التعبير عن دلالته ومراميه من خلال صورة الناقة، والتّي حمَّلها كثيرا من مشاعره " وقد لا يكون الأعشى قد اشتهر بوصف الحيوان

[1]- عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارا نقديا، مؤسسة الثقافة الجامعية، ط1، الإسكندرية، 2010، ص 185.
[2]- الديوان: القصيدة 3/ ص 27.
[3]- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) ، دار المعارف، الطبقة الثالثة، مصر، (د.ت) ، ص 363.
[4]- **المرجع نفسه** ، ص 363.

كشهرته بوصف الخمرة، ولكن ديوانه يطالعنا بعدد من القصائد التي ذُكر فيها الحيوان في قصائده إذ جاءت في سبع وعشرين موضعًا... لشدة ارتباطه بها كغيره من الشّعراء العرب، لأنها تشاركه في صراعه مع الحياة، وحبّها والحرص على التّمتع بها، يتّفق مع قيمتها الحقيقية في حياة الصحراء"[1]، بل إن صورة الناقة في الخطاب الشعري الجاهلي صورة مُراوغة لا تعطي نفسها بسهولة ، فهي عالم خِصب و بوّاح بالدلالات الشعرية الكثيفة، شأنها في ذلك شأن كثير من صور الشعر الجاهلي المثقلة بالدلالة والرمز.

ولعل الملمح الأبرز التي احتضنته الدراسات والبحوث في مقاربة صورة الناقة، ودلالتها الفنية النص الشعري هي تلك حاولت أن تعطي لدارسي الشعر الجاهلي ملامح مادة وصفية حتى دوافع ظهور صورة الناقة في القصيدة، إنسجاما مع تأثير البيئة من جهة، وواقعية صورة الناقة بوصفها ناموسًا من نواميسِ الحياة الجاهلية، وشريكة العربي في حسراته و أحزانه"[2].

يضاف إلى ذلك سمة امتاز بها الأعشى في وصفه، وهي التّصوير المادي الحسي، وهو في ذلك يتّفق مع معظم الشعراء الجاهلين ، إذ أن هذا النوع من الصور في الشعر الجاهلي جاء أكثرها تصويرا لهيئة المؤصوف و لشكله الخارجي"[3] يقول :

وَعَسِيرٍ أدْمَاءَ حَـــادِرَةِ العَيْـ ـنِ، خنوفٍ عيْرانةٍ شِمـــــلالِ
مْن سَرَاةِ الهِجَانِ، صَلّبَهَا العُـ ـضّ وَرَعيُ الحِمى وَطولُ الحِيالِ
لمْ تَعَطّفْ عَلى حُوَارٍ، وَلمْ يَقْـ طَعْ عُبَيدٌ عُرُوقَها مِنْ خُمـــالِ
....
مَرِحَتْ حُرّةٌ كَقَنْطَرَةِ الـرّومِ يٍّ تَفْرِي الهَجِيرَ بِالإرْقَـــالِ[4]

إذ يصف لنا ناقته ضمن موضوع الرّحلة والأسفار فوق ناقته شديدة بيضاء، صافية العين نشيطة شملال، لم يذهب بعزمها حوار " ولد الناقة" ترضعه، وتتشنج قوائمها مما يصيب الإبل من داء الخمال [5]، بل نشطت هذه الناقة الحرة الضخمة، وكأنها قنطرة من قناطر الروم، تفري الأرض الملتهبة فريا

[1]- حسن حبيب الكريطي: الأعشى بين ناقديه في القديم و الحديث، **مرجع سابق**، ص 302.

[2]- سعيد حسون العنبكي : صورة الناقة في القصيدة الجاهلية بين الوظيفة الشعرية و إنتاج الدلالة الرامزة، ص 392، مقال على صفحة الويب، تاريخ الإطلاع 16 أفريل 2016: https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=43372

[3]- الديوان: 1/ص 54.

[4] الديوان: 1/ص4-5.

[5]- الخمال : داء يصيب القوائم فتتشنج عروقها.

بالإرقال، فكان لا يدع منها شيئا إلا وصفه، واتخذ منه موقفًا فوصف هيئتها العامة، ووصف صفاتها الجسدية و النفسيّة، وذكر سنها ووصف آلتها، وأتى على ما أتصل بها من أوهام أسطورية"[1].

لقد طرحت صورة الناقة الفنية ظلالاً واسعة في الخطاب الشعري الجاهلي في علاقاتها بإنجازات القصيدة الأخرى، لما بين صورتها و صور القصيدة الأخرى من تفاعل وتكامل يقول:

قطعتُ، إذا خبَّ ريعـانُها، بِدَوْسَرَةٍ جَسْرَةٍ كَالَفـــــدَنْ
بِحِقّتِهَـا حُبِسَتْ في اللَّجِيـ نِ، حتى السَّديسُ لها قد أسَنْ
وَطَالَ السّنَامُ عَلى جَبْلَةٍ ، كخلقاءَ من هضباتِ الضَّجنْ
فَأَفْنَيْتُهَـــا، وتَعَلَّلْتـــا عَلـــى صَحْصَحٍ كَرِدَاءِ الرّدَنْ
تُرَاقِبُ مِنْ أَيْمَنِ الجَـانِبَيْـ نِ بالكَفِّ من محصدٍ قد مـرنْ[2]

وهنا ينقل لنا الأعشى صورة واصفةً للناقة ارتبطت بالمرجع الواقعي الذّي يعكس طبيعة البيئة عموما، والصحراء خصوصا، فظهرت صورتها في هذه الأبيات إنعكاسا لما تثيره الصحراء من تداعيات تتّصل بما في الناقة من قدرات، تتجسد في صلابتها وممزوجة بمشاهد حية تناولت تجلياتها كلها، بدء بشكلها الفيزيائي وملامحها البارزة لمحة بلمحة، إذ يصف رحلته التي قطعتها الناقة حين توسَّطت الشّمس السماء وخفق السّراب، بناقة ضخمة كأنها قصر جبّار جُست حولا كاملا تعلف (اللّجين) حتى اشتد صفيرها وأسن، فتراكم الشحم في سِنامها فآمتلأ وطال فوق هيكلها الضّخم كأنها صخرة ملساء في هضبة غزيرة الأمطار، أفنيتها واستنفذت عزمها ونشاطها فوق صحراء جرداء كالرِّداء تُراقب عن يمينها سوطا بكفي شديد القتل قد ألانه الضرب [3].

وإن كان هذا المستوى يبدو أكثر صور وصف الناقة جماليّة واحتفاءً بأوصافها على مستوى الدلالة ،والرؤيا النصية للذات الشعرية داخل عالم النص، وهي في الأعم الأغلب تتوزّع بين التعبير الدال الدقيق أو الوصف العام، ويصدُق ذلك على ذوات قصص الحيوان التّي نجدها مبثوثة في القصيدة ضمن أسلوب تداعي الأفكار، لا سيما خلال رسم صورة الناقة لأن الشاعر يتوجَّه نحو أشياء العالم ليكتشفها، ولذا فهو يكشف نفسه وهو ينظر إليها"[4].

---

[1]– مصطفى الجوزو: صناجة العرب الأعشى الكبير، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت ،1977، ص 158.

[2] – الديوان: 2/24–28، ص 16-19.

[3] - الديوان : الصفحات نفسها .

[4]– أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة ، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة : توفيق صالح، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر،بيروت ، 1963 ، ص 30.

إن المتأمّل للتجربة الشعرية القصصية للأعشى، يُدرك أنها تنفتح على مقومات أسلوبية أثْرت خطابه الشعري، بل إنها أبعدت نصه الشعري عن الروح الخطابية والغنائية الفجَّة، إلى روح الإحتفاء بصوت النص في تعالق وثيق مع الذات، وهذا ما يميّز شعره القصصي من خلال استخدام الوصف الذي يعبِّر عن مقصدية جمالية وفنية نابغة من عمق التّصور وأصالة التجربة في محاولة لإستعادة المنفلت من الذات يقول:

عِرْمِسٌ تَرْجُمُ الإكَـــامَ بِأخْفَا ... فٍ صلابٍ منها الحصى أفلاقُ
وَلَقَدْ أقْـــطَعُ الخَلِيـــلَ، إذَا لَمْ ... أرجُ وصلاً، إنّ الإخاءَ الصِّداقُ
بِكُمَيْتٍ عَرْفَـــاءَ مُجْمَرَةِ الخُـــ ... فِّ، غذتها عوانةٌ وفتـــــاقُ
ذاتِ غرْبٍ ترمي المقَدَّمَ بالرّدْ ... فِ إذا ما تَدافَـــــعَ الأرْوَاقُ
في مَقِيلِ الكِنَاسِ، إذْ وَقَدَ اليَوْ ... مُ، إذا الظّلُّ أحرزتـــهُ السّاقُ
وَكَأنّ القُتُودَ وَالعِجْـلَةَ وَالْـــ ... وفرَ لما تلاحـــقَ السُّـــواقُ
فوقَ مستقبلٍ أضرّ بهِ الصّيـ ... فُ وَزَرُّ الفُحُـــولِ وَالتَّنْهَـاق
أوْ فريدٍ طاوٍ، تضيّفَ أرطـــا ... ةَ يَبِيتُ في دَفّهَـــا وَيُضَـاقُ
أخْرَجَتْهُ قَهْبَاءُ مُسْبِلَةُ الـــوَدْ ... قِ، رجوسٌ، قدّامهـــا فـراقُ
لمْ ينمْ ليلةَ التّمامِ لكي يصـ ... ـبـــحَ، أضاءهُ الإشـــــراقُ
سَاهِمَ الوَجْهُ مِنْ جَدِيلَةَ أوْ لِخْـ ... ـيَانَ، أفْنَـــى ضِرَاءَهُ الإطْلاقُ
وَتَعَادَى عَنْهُ النّهَارَ، تُوَارِيـــ ... ـهِ عِرَاضُ الرّمَـــالِ وَالدَّرْدَاقُ
وتلتهُ غضفٌ طواردُ كانحـــ ... ـلِ، مغريثُ همُّهنّ اللّحـــاقُ
ذاكَ شَبّهْتُ نَاقَتِي، إذْ تَرَامَتْ ... بي عليهـــا بعـــدَ البراقِ البراقُ[1]

لقد كان الأعشى سبّاقا إلى وصف الناقة من خلال الصحراء تجاوزها مسافرا، متخطِّيا أهوالها فوق ناقة نشيطة صلبة، تمدُّ عنقها في سيرها حين توسِّع الخطو، مسترسلة في سير فسيح مديد ترجم الآكام بأخفافها الصّلبة فيتكسَّر من تحتها، الحصى والأحجار، بناقة دكناء صلبة الخفِّ رعت ماءي (عوانة) و (فتاق)، ذات حدة ونشاط، تمضي في طريقها رامية صدرها بالأعجاز إذا تدافع سائر جسدها في حركة لا تفتُر، وكأن الرِّجل والقرية وسائر المتاع، حينما مضت تتلاحق أرجلها الطوال، أو كأن رجله ومتاعه فوق ثور وحش هزله الجوع، فاندسَّ تحت شجرة من شجرة (الأرْطى) يبيت في جانبها على ضيق المكان، فظلَّ يتوارى من الكلاب الضارية طول نهاره، يتفادى منها مُتواريا بالرمال العريضة وبصفار الكُثبان[2]، فذلك شبيه

[1] – الديوان: القصيدة 32/24-34، ص 211– 213.

[2] - الديوان : ص211 . 213.

ناقته حين يجهدها السّير، وحين تتقاذفه فوقها رمال الصّحراء المتلبّدة بالحصى والأحجار " ومن أجل أن يجعل الأعشى شعره متميزا في الأداء، لجأ إلى اختيار اللغة الجيدة ذات الألفاظ المناسبة التي وظفها جيدا من أجل المعنى الذي يريده فهذه اللغة قد تكون مُنسجمة أو مُتباينة ذات موسيقى هادئة أو صاخبة، ليّنة أو جافة تبعا لتباين الإنفعال "[1].

لقد كانت صور الأعشى في وصف ناقته تكشف لنا عن مدى قدرته في الأداء اللغوي، والذّي مثل فيه لحظات الإبداع الشعري المختلفة، وقد أكثر من نماذج هذه الصور فكان أداؤه فيها مليئا بالتّشبيهات، وصوره هذه" ليست على نسقٍ واحدٍ، وإنّما اختلفت تبعا للمصدر المكون للصورة "[2].

لقد اهتم الأعشى في هذه المقاطع بالصور الوصفيّة، وممّا تجدر الإشارة إليه أن الوصف في الشعر القصصي ليس عنصرا منفصلا، بل هو عنصر متداخل مع العناصر الأخرى التي تضفر نسيج القصة التي يسعى إلى تقديمها عبر تقنية الوصف التي أبانت عنها النعوت الخاصة بالناقة، وهوما يدفعنا إلى اعتبار (الوصف) عنصرا فنيا أساسيا يتضافر مع مجموع العناصر الأخرى في صياغة بنية الشّعر القصصي ووصله مباشرة بالمظهر الجمالي والبنائي كآلية مقصودة.

وشملةٍ حرفٍ كأنّ قتودها ... جَلّلْتُهُ جَوْنَ السّرَاةِ خَفَيْدَدَا
وَكَأنّهَا ذُو جُدّةٍ ، غِبَّ السُّرَى، ... أوْ قَارِحٌ يَتْلُو نَحائِصَ جُدَّدَا
أوْ صلعةٌ بالقارلتينِ تروّحتْ ... ربداءَ، تتبعُ الظّليمَ الأربدا
يتجاريانِ، ويحسبانِ إضاعةً ... مُكثَ العِشاءِ، وَإنْ يُغيما يَفقِدَا
طوراً تكونُ أمامهُ فتفوتهُ، ... ويفوتها طوراً إذا ما خودا
وعذافرٍ سدسٍ تخالُ محالهُ ... بُرْجاً، تُشَيّدُهُ النّبِيطُ القَرْمَدَا
وَإذا يَلُوثُ لُغَامَهُ بِسَدِيسِهِ، ... ثَنّى ، فَهَبّ هِبَابَهُ وَتَزَيّدَا
وَكَأنّهُ هِقْلٌ يُبَارِي هِقْلَهُ، ... رمداءَ في خيطٍ نقانقَ أرمدا[3]

وربما كان الأعشى في تصويره لناقته في هذه الأبيات يمثّل الرأي الذي تبنّاه الدارسون في التّمييز بين شكلين من صور الناقة الفنية " وقد حاول هذا الاتجاه التعبير عن موقع الناقة في عموم بناء القصيدة، وقد افترض بعض أصحاب هذا الإتجاه أن الموقع الذي احتلّته الناقة، اتخذه الشّعراء تقليدًا إبداعيًّا عكسوا فيه رُؤيتهم، كل من موقعه، أو بحسب تجاربهم الشعرية التي مرّوا فيها، فعبّروا من خلال هذا المكون عن

[1] – حسن حبيب الكريطي: الأعشى بين ناقديه في القديم والحديث، **مرجع سابق**، ص 194.
[2] – **المرجع نفسه**، ص200.
[3] – الديوان: القصيدة 14/34 –23 ، ص 229.

تفاصيلها، وعناصرها وبواعِثها التي تستدعي ظهور مكونات القصيدة الأخرى، أو ظهورها أي الناقة نتيجة لظهور المكونات الأخرى "[1]، ففي هذه الأبيات يقول الأعشى ربَّ ناقة صلبة خفيفة ، كأنما وضعت الرحل منها فوق نعام أسود الظهر سريعِ تصيح بعد إدمان السير الطويل ، وكأنها حمار وحش مخطَّط قد اكتمل شبابه، وبلغ أشدَّه، أو كأنها نعامة رمادية اللون بّ (القارتين)، أسرعت في أثر ذكر النعام، عائدين إلى وكرهما، وقد بدأ الليل وتصرَّم النهار، يتجاريان مسرعين قبل أن يدركَهما الظلام، أذ يضطران للإقامة في مكانهما العاري المكشوف في الصّحراء، ولقد أركبُ الجمل الضّخم الفتيِّ، قد تماسكت فقاره فكأنها برج النّبيط قد شيدوه بالآجر، إذا أرغى فهدر فالتف زبده بأسنانه، هب يجدِّد نشاطه وانطلق في عدوٍ سريع ،فكأنه ذكر نعامٍ يباري نعامة رمادية اللون في سرْبٍ من النّعام [2].

وهنا تغدو صورة الناقة أو الرحلة قد عكست في مُجملها الصورة الأصلح والأقرب للذات وفيها عكست حياتها وحيويَّتها في قوتّها أو ضعفها وشجاعتها وفرديتها، وربما كان هذا دَيْدَنَ الشعراء.في رسم أوصاف الناقة أو تجلّياتها في الظهور، والتّي شكّلت منها غرضا سواء ينبثق من مدلولات موضوعية أو بصفتها شكلا فنيا ساقه إلى القصيدة العرفُ والتّقليد الشعريين، ولابد من أن نشير إلى أن الأعشى لم يكن وحده من استخدم هذه الصور بل إن سائر الشعراء الجاهليين قدموا لنا عدة صور، ولكنّهم كانوا يختلفون في تقديم الصورة وفق الأبعاد الشعرية التي تتهيَّأ لهم، وضمن إطار الرؤيا اللاّمعة التي تتمازج أفعالها في فكرهم، ولهذا كانت براعة الشعراء عندما تتشابه الألواح، وتتميز قدراتهم الفنية حينما يكون الإنصراف للنمط الشّعري، وقد أصبح نموذَجا يُقتدَى "[3].

على أن الوصف في تلك الأبيات ليس وصفا خالصا تتخلَّله تحديدات زمنية (يتجاريان ، يفوتها ، هب، ، تزايد ، يباري...)، إذ تشخِّص الحركة بوضوح و تنِمَّان عن السرد، ولكنه في النهاية سرد يتخلّله كثير من الوصف للصحراء، والناقة ، فإن ألفاظه محشوّة بشيء من البداوة والعُسرة، فتتناسب مع البداوة والخشونة والبيئة الصحراوية التي نشأ فيها، وهو بذلك كسائر الشعراء الجاهليين يقول :

وَمَا خِلْتُ أبْقَى بَيْنَنَا مِنْ مَوَدّة عِرَاضُ المذاكي المسنِفاتِ القَلائصَا
فهلْ أنتمُ إلاّ عبيداً، وإنّمـــــــا تعدّونَ خوصاً في الصّديقِ لوامصا
تخامصكمْ عنْ حقكمْ غيرُ طائلٍ على ساعَةٍ مَا خِلْتُ فِيها تَخَامُصَا

[1]– سعيد حسون العنبكي : صورة الناقة في القصيدة الجاهلية بين الوظيفة الشعرية و إنتاج الدلالة الرامزة ، ص 387، على صفحة الويب، تاريخ الإطلاع: 9 مارس 2016: https://drive.google.com/file/d/1fmcyk547tzBx83tSTEQa6oUKMEWdd54L/view

[2] - الديوان : ص 229- 230 .

[3]– نوري حمودي القيسي : وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، العراق، 1974، ص 57.

فإنْ يلقَ قومي قومهُ تربينهـــــمْ قتالاً وأكسارَ القنا ومداعصـــــــا[1]

وفي ناقته و ضربها في الصحراء يقول:

طَلَبْتُهُمُ تَطْوِي بِيَ البِيدَ جَسْرَةٌ ، شويقئةُ النّابينِ وجناءُ ذعـــــلبُ

إن تقديس النّاقة هو تقديس لفكرة الخصب و العطاء، وربما كان هذا يعكس مفهوم الخصوبة و الأمومة، الذي يقف وراء تعبُّد أهل الجاهلية لبعض الحيوانات و من بينها الناقة ، يقول في وصف قوة الناقة :

وفلاةٍ كأنهـــا ظهرُ ترسٍ، ليسَ إلا الرّجيعَ فيها علاقُ

قدْ تجـــاوزتها وتحتي مروحٌ، عَنْتَرِيسٌ، نَعّابَةٌ ، مِعْنَاقُ[2]

بل نراه يُكثر في وصف الصحراء، و هذا طبيعي لكثرة ترحاله وأسفاره ، و هو في هذا الموضوع يجري على عادة الجاهليّين، فيصور الأودية، وما يجري فيها من ظلام أو سموم أو مياه أمطار كما يصوّر طرقها الوعثة، ورمالها ومناهلها ووحشتها وعزيف الجن ليلاً بها، يقول في معلقته :

وَبَلدَةٍ مِثلِ ظهر التُّرْسِ مُوحِشَةٍ للجِنّ بِاللّيْلِ فِي حَافَاتِهَا زَجَلُ

لاَ يَتَمَنّى لَهَا بِالقَيْظِ يَرْكَبُهَـــا إلاَّ الَّذِينَ لَهُمْ فِيمَا أَتَوْا مَهَـلُ

جَاوَزْتُهَا بِطَلِيحٍ جَسْرَةٍ سُـــرُحٍ فِي مِرْفَقَيهَا إِذَا استَعرَضْتَهَا فَتَلُ[3]

لقد رام الأعشى وصف الصحراء " فصوَّرها كواقع حالِه مقفرة موحشة، تعزف بها الجن، ويتهيَّأ لها المدلجون والمهجرون، حتى كأنهم أشبه بالذين يلوتون العمائم ويتزوَّدون بالماء"[4].

وواضح أنه يفخر بتحمّله مشقّات السفر في مثل هذه الأرض الصّلبة الموحشة، التي لا يُسمع فيها صوت سوى صوت الجنِّ، والتي لا يركبها في حمارة القيظ وإشتعال الرّمال، إلا من تعوَّد الصبر وإحتمال المكاره: بل إنه يقطعها بناقة نِضْوٍ أسفار ضامرة موثّقة الخلق صلبة قوية[5]، ويرى أحد النقاد المحدثين أن الشاعر في قوله هذا يرى أن هذه الصّحراء يخالُها " الناظر في الليل ترسٌ مسكون بالأصوات، وفي النهار ثوبا أبيض مشُوبًا بالخطوط.

---

[1]- الديوان: 20/19-23 .

[2]- الديوان: 19/32-20.

[3]- الديوان: 59/16-61.

[4]- حسن حبيب الكريطي: الأعشى بين ناقديه في القديم والحديث، **مرجع سابق**، ص 203.

[5]- شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) ،**مرجع سابق** ، ص 353 .

ولعل الأعشى في وصفه للصحراء بما عليها من صفات (لا نبات، لا ماء، أصوات الجنّ)، هو وصف كئيب يعكس لنا الحالة النفسيّة للشاعر حين أطلق هذه القصيدة، وربّما كان هذا التشاؤم الذي بدأ فيه الأعشى يعود إلى كون هذه القصيدة قالها مهاجما يزيد بن مُسهر الشّيباني، إذ أن قومه أرادوا قتل أحد رجال قبيلة الشاعر، وبهذا تغدو صفات الصحراء صوت الشاعر، وهو يُحاور نفسه ليكشف عن قلقِ الذات وتوتُّرها الداخلي، وبذلك يتحدّد لنا الدور الوظيفي الهام للوصول في جانبه النفسي عندما يمتد إلى الموصوف (الصحراء)، ويندمج معه في شخصية واحدة[1].

ولوحة الناقة لا بديل لها لدى الشاعر أو غيره من الشعراء، إذ يذهب أحد الباحثين إلى القول" بأن الناقة بشكلها المتكامل، وامتدادها الكبير عند الشاعر الجاهلي تشكل النموذج الحسي للأبعاد الهندسيّة التي كان يحسُّها في هيكلها، ولذلك ظلت لوحتها في ذهنه تحْمل رمزا خالدا يعلوه الإعجاب في أغلب الأحيان...[2]، فالذات الشاعرة تحاول قدر الإمكان أن تحوِّل المكان سرديا إلى فضاء مفعمٍ بالتمخُّضات النفسية التي أصابته، فلا وجود للحياة في هذه الصّحراء التّي لا تسمع فيها إلا أصوات الجن، فتشكيل المكان سرديا تم عبر صورة شعريّة ضاربة في مخْيال الشاعر الجاهلي، وكأننا به يُكاشف القلق الذي يُساوره أمام مجابهة الصحراء بمكارهها وصلابتها عبر إعادة صياغتها جماليا.

على أن هذه السردية (في وصف الصحراء) تحقِّق بعدا دراميا، وتشحن الخطاب الشعري بالتَّوهج الدلالي والكشف عمّا يخالج الذات الشاعرة عبر آلية الإستغوار الباطني الذي يعبّر عن " حركة مفتوحة في مظهريّة الخارج، وحركة عميقة في باطنيّة الداخل"[3]، ممّا يطرح على الشاعر تحديّات جمالية تتولد من محاولة إخضاع المعادل الموضوعي في صيغة سردية وصفيّة في إطار الشكل الشّعري، إذ يرتبط بالموقف الذي يربط بين المتلقي والشاعر، بما يقف عليه المتلقي من دخيلة الشاعر النفسية والفكرية عبر إستخدام المعادل الموضوعية لعرض موقفه النفسي، وكأنّنا بالأعشى يستخدم نفسًا قصصيًّا، تتجلّى فيه عناصر السرد فيقدّم لنا موقفه النفسي في تصويريّة سردية أسبغت خطابه الشعري بشُحُنات ومُستويات تجريديّة مُنتزعة من البيئة الجاهلية وطقوسها (أصوات الجنّ).

إذ لم يخرج الأعشى عن هذا الإختيار المتعلّق بتوظيف الوصف في الشعر، وإن كان لغاية شعريّة خالصة، بمقدورها تفجيرالطاقة، فلطالما كان الشعر الجاهلي شعرا يعكس صراع الإنسان في كل أبعاده مع

---

[1]- حسن حبيب الكريطي: الأعشى بين ناقديه في القديم والحديث، **مرجع سابق**، ص 203-204 .

[2]- نوري حمودي القيسي: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، **مرجع سابق**، ص 29.

[3]- الشعري والسردي في الشعر العربي المعاصر، مقال على صفحة الويب، تاريخ الإطلاع: 13 مارس 2016: http://www.nizwa.com

نمط حياته وبيئته إذ " تمتد صيغ الصراع لتشتمل كل جوانب الحياة الجاهلية حتى في حوار الإنسان مع الطبيعة، وما قد يكشفه أيضا من صراعه مع الصحراء ومحاولة قطعها من خلال الرفاق، أو صراعه مع حيوانها ووحشها"[1]، وبهذا فإنّه وبظهور القصة (الخطاب القصصي) يستقطب معظم تجليات السرد الحكائي.

لقد ظلّ الشاعر الجاهلي على وعي بحكاية الأقوالِ، والتّي تتطور إلى موقف قصصي و التّي رسّمها ورسّخها على نحو محدّد، لأن بنيته في الأساس بنية شعرية حاكمة، ولابد للسرد فيها أن يتعايش في القصيدة على نحو فاعل من الخضوع للرؤيا الشعرية، وعلى هذه الكيفية تتوسَّع حركة الصّراع ليصل إلى مُنعطف حادٍّ في الأبيات يتفجّر فيه الموقف، لا من خلال الحدث المشخَّص، بل من خلال حركة عنصر الصراع الأول (البلدة الموحشة)، على أن بناء المكان في هذه الأبيات يختزن تشكيلا تعبيريًّا ...يحيل بداهةً إلى أُطر مكانيّة موغلة في الإمتداد في المستوى الأشمل (ظهر التّرس – الليل- الجن، القيظ) مستمدّة دلالاتها من صفاتها المكانية، فكانت تتحدث دلاليا عبر السرد، وهذه المعطيات يمكن أن تتحدّد وفق السّياقيْن الداخلي والخارجي، والتي ترسم الملامح العامة لذات الشاعر، وتقدِّم الباعث على مواصلة السرد(جَاوزْتُها) وصولا إلى المسكوت عنه فيما يتّصل بإدراك هذه الذات الشاعرة .

ولئن بدا " موتيف" معيّن بارزا في هذه الكتابة الوصفية ،فالنزعة العامة تكمن في الإهتمام بجميع عناصر الطبيعة مرئيات ومسموعات وملموسات، والإيفاء بحقها في الوصف، فكأن الشاعر لا يكتفي بمجرد إشباع الحواس، ولكنّه يسلِّط تصوراته وخياله على نظرته إلى الأشياء والكائنات ليسموَ بها إلى أفق مُفارق تحمل في كثير من دلالتها قيما مطلوبة لذاتها في العُرف الإبداعي القديم، حتى أمكن لبارت (R.Barthes) أن يقول مؤكّدا ما يوليه القدماء من قيمة للوصف تتجاوز مجرد وظيفته في تصوير الأشياء، لقد أصبح المنظر الطبيعي منفصلا عن" الموضع " لأن وظيفته الرئيسية تكمن في تمثيله علامة كونيّة هي علامة "الطبيعة إن المنظر الطبيعي علامة ثقافية للطبيعة "[2]، في محاولة مقاومته لضعفه أمامها ،مصوِّرا موقفه منها.

وهذا بدوره يخلق انفلاتا من الغنائية الذاتية ، ويقرّبها من الموضوعية ما يجعل هذه السردية بمنطوقها الظاهر القريب من الحدث والحكاية، وهذا يُفضي بنا إلى أن التّمثيل الأدبي المحدّد بهذا الشكل يختلط

[1]– عبد الله التطاوي : أشكال الصراع في القصيدة العربية (في العصر الجاهلي) ، الجزء الأول، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2002، ص 33.

[2]– محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم الشعر (الجاهلي أنموذجا)، الجزء الأول والثاني، مركز النشر الجامعي ، تونس،2003 ، ص45.

بالسرد داخل حقل القص عينه "فكل سرد إلا ويتضمن في الواقع نسبا مُتفاوتة جدا، مع أنه متنوّع وشديد التّراكب، من جهة أولى عروضا لأفعال وأحداث ،هي التّي تشكّل السرد بمعناه الخالص، ويتضمن من جهة ثانية عروضا لأشياء ولشخوص[1]، هي ما ندعوه اليوم وصفا... بحيث أن إدراج فقرات وصفية طويلة في داخل جنس سردي نوعي يكشف بجلاء عن مصادر ومتطلبات الأسلوب .

وقد توصّل المجهود الرامي إلى إيجاد السبل الكفيلة بجعل الوصف مبررا، وتمثل مظهر التّجاوز أساس في النظر في كيفية جعل الوصف منخرطا في السرد بطريقة أكثر طبيعيّة وأقل تكلفا، بل بلغ الطموح إلى حد تصريفه كما لو كان جزءً من السرد، ودمجه فيه حتى لا مكان لفصله أو تمييزه عنه، وهو يعرف عند هامون و أدام وقبلهما ريكاردو بـ "تسريد" (Narrativation) الوصف[2]، ذلك أن الوصف يحتاج إلى السرد ويضطر إلى استدعائه بقدر حاجة هذا إلى ذلك، وعدم إمكان استغنائه عنه.

لقد قدم ابن سلام الأعشى، وسلكه في شعراء الطبقة الأولى، واحتجَّ لذلك التقديم فقال :" وقال أصحاب الأعشى : هو أكثرهم عَروضًا وأذْهبهُم في فنون الشعر وأكثرهم مدْحا، وهجاءً، وفخرا ووصفا "[3]، ولما كانت معلقته أوفاها حظّا من الجودة وأحفلها بالغزل والفخر وأوثقها صلة بحياة الشاعر، إذ يكاد يكون الوصف فيها متسيِّدا، فقد بدأ الأعشى قصيدته بالغزل متحدِّثا عن تعلقه بصاحبته هريرة، فوصف مفاتنها ومشيتها وزينتها ودلالها وترفها وغرقها في الطّيب وتعلّقها بغيره، وتعلق غيرها بها، ويقع هذا القسم في أكثر من عشرين بيتا (1-21) ، ثم وصف في تسع أبيات (22-30) السّحاب والبرق، والمطر واندفاع السّيل، وعرض لذكر الناقة والفلاة في أربع أبيات (31-34) ، أتبعها عشرة أبيات (35-44) في اللّهو والمجون وصفة القيان والندمان، في القسم الأخير (45-66) مضى الأعشى يهدِّد يزيد بن مسهر الشّيباني، ويفخر بقومه وبنفسه " إذ تبرز الرؤية الإبداعيّة من خلال قُدرة الرّاوي على الوصف الذي يحيِّز الأشياء، ويشخّص العلم الدالة، وعلاقة بعضها ببعض وفق إختيار يتقصّد ألفاظه المحكومة بعلاقة سببيَّة في وصفها للأشياء، فكل لفظة تؤدي إلى وظيفة تساعد الحدث على تأطير نفسه ... وكلّما كانت قدرة الراوي على الوصف عالية في تصويرها وتأسيس حدود موضوعاتها، برزت لنا قيمة العمل في نقل مستوى الإدراك من التخيل بأبسط طرقه/ صوره إلى تخيُّلٍ يشاكِل الواقع[4].

يقول الشاعر:

---

[1]- رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الادبي-دراسات، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط ، 1992، ص 75- 76.

[2]- محمد الناصر العجيمي : الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم (الشعر الجاهلي أنموذجا) ، **مرجع سابق**، ص 61.

[3]- غازي طليمات ، عرفان الأشقر: الأدب العربي- قضاياه أغراضه أعلامه فنونه ، **مرجع سابق**، ص 326.

[4]- ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص 236.

وَدّعْ هُرَيْرَةَ إنّ الرَّكْبَ مرْتَحِلُ وَهَلْ تُطِيقُ وَداعاً أَيُّهَا الرَّجُلُ؟

وخاتمة القصيدة قوله:

قَالُوا الطّعان، فَقُلنَا: تِلْكَ عَادَتُنَا أَوْ تَنْزِلُونَ فَإِنَّا مَعْشَرٌ نُزُلُ[1]

وقصيدتنا هذه قصيدة دائريّة تشبه القصص الدائري الذي يصرّح فيه الشاعر بالنهاية في أول القصة، ثم يبدأ في استرجاع الأحداث عبر تقنية الفلاش باك، وهذا بيت فيه من الإبداع والحركة، يختلف عن سائر مطالع المعلقات، وهو ما يسمى في النقد الحديث (الخطف خلفًا / الفلاش باك)، إذ يبدأ الشاعر بلحظة الخاتمة ، ثم يعود بالزمن، ولنا عودة في دراسة هذه المطولّة في المبحث التالي.

وقد كان للخمر حضورٌ بارزٌ عند كثير من الشعراء الجاهليين تفاخرًا بشربها أو وصفا لمجالسها وأثرها في النّفوس، وكان الأعشى من أشهر الشعراء الذين شغفوا بها، وبرعوا في ذكرها ووصفها ورسم أثرها في النفوس والسّلوك [2]: ولشدة ولوعه بها أكثر القول فيها : " وقد كان الأعشى ماجنا كلفا بالخمر والقمار، لا صبر له على تركهما ،وأنه حينما ظهر الإسلام كان راغبا فيه، لم يصرفه عنه إلا تعلُّقه بشهواته، أو ما أبقى له الدّهر من هذه الشهوات"[3]، وقد كان بذلك أشعرَهم إذا طرب، والطّرب الذي يعنونه ليس إهتزازًا لصوت تغنِّيه قينةٌ، ولا إرتباطا لآلة يضرب عليها لحن، وإنّما مجموعة مشاعرٍ تحوكها حول الشاعر هذه المغْريات فقد وصف الخمرة يقول :

وكأسٍ شَرِبْتُ على لـــذَّة وأخرى تَدَاوِيْت منها بِهَا

لكيْ يعلم النَّاس أنِّي امرؤٌ أتيت المعِيشَة من بابِها[4]

و يبدو واضحا أن المعاني التي جاء بها الشاعر مستجدّة ، و يقول أحد النقاد أنه لم يصفها بأنها داءٌ يريد مُعالجته، إنّما هي الداء والدواء" إنّ بيت أبا بصير من أروع ما له في وصف تأثير الخمر، فالخمرة في نظره دواء وداء، أنّها ملجأُ الهموم، و هرب من ضنى الصّحو إلى راحة السُّكر"[5].

وقد كان الأعشى يطوف البلاد، ويمدح الملوك والسادة والأشراف، فيجزلون له العطاء ويفيضون عليه المال، وقد أتاحت له هذه الظروف الإتّصال بألوان الحضارة المختلفة على أصناف الطّرب واللّهو، وقد كان شغوفا بمظاهر الحضارة هذه مفتونا بها مُسرفا في الإقبال عليها فّأخذ ينهب المتعة نَهبًا، وينكب على

---

[1]– الديوان: ص35.

[2]– عباس بيومي عجلان: عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، **مرجع سابق**، ص 63.

[3]– غازي طليمات، عرفات الأشقر: الأدب العربي (قضاياه أغراضه أعلامه فنونه)، **مرجع سابق**، ص 324.

[4] – الديوان: القصيدة 173/22

[5]– حسن حبيب الكريطي : الأعشى بين ناقديه في القديم و الحديث ، **مرجع سابق**، ص 257.

اللذة انكبابا حتى أتى المعيشة من بابها بل كان يغتنمُ أي فرصة منحها له الدّهر، يقول بعد أن وصف مجلس خمر :

ذاكَ دهرٌ لأناسٍ قدْ مَضوْا، وَلهذا النّاسِ دَهْرٌ قد سَنَحْ[1]

لاشك في أن هذه الحياة اللاّهية العابثة التي عاشها شاعرنا وألوان الحضارة التي أحاط بها، جعلته "يفترِق عن ذوق معاصريه الذّين لم يكونوا يُسرفون على أنفسهم إسرافه في اللّهو والمجون"[2]، فإذا كانت نشوة السّكر لحظة عارضة تعرض للشاعر الجاهلي ساعة ثم يصحو فتنقضي، فهي عند الأعشى لذةٌ دائمةٌ لا تكاد تنقضي، ويبقى الأعشى يدور في حوانيت الخمر مُصوّرا ما تموج به من ضروب اللّهو والترف مقدما لنا صورة بديعة لهذه البيوت يقول:

وَلَقَدْ أغْدُو عَلى نَدْمَانِهَـــا، وَغَدَا عِنْدِي عَلَيْهَا وَاصْطَبَحْ
ومغنٍّ كلّمـا قيلَ لـــــــــهُ: أسمِعِ الشَّرْبَ، فَغنّى، فصَدَح
وَثَنى الكَفَّ عَلى ذِي عَتَبٍ، يصلُ الصّوتَ بذي زيرٍ أبحْ
في شَبَابٍ كمَصَابِيحِ الدّجَى، ظاهرُ النّعمَةِ فِيهِمْ، وَالَفَرَحْ
رُجُحُ الأحلامِ في مَجْلِسِهِـــمْ، كُلّمَا كَلْبٌ مِنَ النّاسِ نَبَـــحْ[3]

فالمتأمِّل لهذه الأبيات يجد أن طبيعة تشكيل الصورة كانت واضحة من خلال توظيف الصوت بشكله المكثف تنم عن براعة الشاعر فيرسم الصورة السمعية بهذه الأصوات الجميلة (معنْ، غنى، صدح، أبح، الفرح، نبح) ، والتّي تشد ذهن المتلقي وتجعل مخيِّلته مكانا خصبا للأصوات تتناسب مع نفسيّة الشاعر "فالشاعر هنا جمع صوت المغنّي، الذي يصاحب غناءه العود فيختلط صوته بأنفاسه بين حادٍّ رقيقٍ وخشنٍ أجشٍّ، وبين صوت الموسيقى وقد وظّف الشّاعر هنا الصوت وظيفة جمالية، ويستمر في حرصه على تأدية الوظيفة للنص الشعري، فيُعطيه خصوصيّة يتميز بها من خلال المصادر الصوتية التي يستعملها والتّي تبيّن مقدرته في التعامل مع الأصوات وبشكل واضح وظاهر للمتلقّي عند استقراء مجهوده الشعري"[4] .

---

[1] – الديوان : القصيدة 54/36

[2] – شوقي ضيف: تاريخ الادب العربي (العصر الجاهلي) ، **مرجع سابق**، ص 136.

[3] – الديوان: ص178.

[4] – سهام حسن جواد :الصوت ودلالته الموضوعية في شعر الاعشى ، مجلة سرى من رأي جامعة سامراء–العراق ، المجلد الرابع، العدد 10، السنة الرابعة، ماي 2008، ص 90.

وهذا ما يؤكّد إعجاب الشّعراء بمذهبه هذا في الوصف الخمر، إذ يقول الدكتور محمد حسين أن الأعشى " جاء شعره في الخمر مُغايرًا لسائر الشعر الجاهلي، تشيع فيه الحياة ويشف عن الصلة العاطفيّة التّي تقوم بين الشاعر وموضوعه "[1]، ويبدو أن الحياة اللّينة الهادئة التي عاشها جعلت ألفاظه، تتساير معها لينًا ويسرًا فسهُلت ورقّت رقةً لم نعرفها لشاعر جاهلي معاصر أو سابق عليه، فقد كثرت في شعره "الألفاظ السهلة النّاعمة، ويكاد بعضها يدنو من اللغة المحكيّة لطراوته ورخاوته ولكنه لا يسقط إلى درَك العامية، بل محافظا على سلامته وفصاحته"[2].

ولما كان الوصف الشعري هو أرْقى ما يكون في اللغة من الصناعة اللغوية، كان لا يقع إلاّ على الأشياء المركَّبة من ضروب المعاني، وكان أجود ذلك ما استجمع أكثر المعاني التي يتركب منها الشيء الموصوف (الخمرة) وأولاها في تقريب صورتها، وبذلك يكون الأعشى هو الذي أكمَل صورة الخمر في الشعر الجاهلي"[3]، وقد استخدم الشاعر في أغلب قصائده عدة ألفاظ جديدة تكثر في حديثه عن مجالس اللّهو والمجون بقول:

وكأنّ الخمرَ العتيقَ من الإسفـ ـطِ مُمْزُوجَةً بِمَـــــــاءٍ زُلالِ
باكرتها الأغرابُ في سنةِ النّـو ـمِ فتجري خلالَ شواكِ السَّيالِ
فاذهبي كا إليكِ أدركني الحلـ ـمُ، عداني عنْ ذكركمْ أشغــالي.

يحاول الأعشى أن يصف صاحبته جُبَيْرة بعد أن وصف الخمر العتيق حين يجري على أسنانها المحدّدة ممزوجا بالماء الزُّلال ، وقد داعب النَّوم جفونها فكأنه يجري خلال شوك " السّيال" فاذهبي يا جُبيرة وداعا ما صرفني عنك الحلم والحجا، ولكن شغلتني عنك أشغال، ويظهر الوصف في بنية هذه الأبيات غير سكونيٍّ ولا وقفة منقطعة عن سياق المشهد التي ترصده عينا الشاعر، وهي تلاحق الحدث (باكرتْها، تجري ،أذهبي) وترصده على هيئة صورة مركبّة ومتتابعة تتواشج فيها الأوصاف بحركة الأفعال وتناميها المستمرّ " على أن الخمر لم تكن غرضا قائما بذاته في شعر الأعشى ولا في أشعار سائر الجاهليين، بل إنّها تدخل في الفخر والمديح والحكمة، وينبغي أن لا تخدعنا أقوال القدماء عن أنفسنا أن الخمر هي أم أغراض أبي بصير، فما أبعد ذلك من الحقيقة"[4].

---

[1] – مقدمة ديوان الأعشى الكبير/ ميمون بن قيس / س.

[2] – حسين عطوان: بيئات الشعر الجاهلي، دار الجيل ،ط1 ،بيروت،1993، ص 170.

[3] – عباس بيومي عجلان: عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، **مرجع سابق**، ص63

[4] – حسن حبيب الكريطي: الأعشى بين ناقديه في القديم والحديث، **مرجع سابق**، ص258.

إن البحث عن العلائقيّة بين السردي والوصفي لا بد أن يستند في جوهره إلى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف، فالوصف المتّسع والمفصل يتبدَّى لنا بمثابة وقفة أو استراحة في مِضمار السرد، إذ أنّه من السهولة تصور وصف خالٍ من أي عنصر سردي أكثر ممّا يمكن تصوُّر العكس، وحدود الأشياء ورسوم الشخصيات قد تُبنى على تداعيات وانعطافاتٍ في السرد، بمعنى أن الوصف يكون ضرورة لازمة تقتضيها بنية السرد نفسها "لأن تعيين الأشياء وتحيِينَها يتطلَّب منا وصفها كي يتسنى لنا تصور وجودها... فلا وجود لفعل منزَّه عن صدى الوصف، فمن السهل أن نصف دون أن نحكي، ولكن من الصعب أن نحكي دون أن نصف، فالحركة ليست شرطًا لوجود الأشياء، ولكن من شروط الحركة أن لا تكون بدون الأشياء"[1] قال الأعشى محدّثا عن إحدى مغامراته:

وَأَبْيَضَ مُخْتَلِطٍ بِالكِـــــرَا ... مِ لا يتغطّـى لإنفادهـــــا
أَتَانِي يُؤامِرُنِي في الشَّمْـــو ... لِ ليلاً، فقلتُ لـــهُ غادهـا
أرحنا نباكرُ جدّ الصَّبـــو ... حِ، قَبْلَ النّفُوسِ وَحَسّادِهَا
فقمنا، ولما يصحْ ديكنـا، ... إلى جَـوْنَةٍ عِنْدَ حَدّادِهَـا
تنخلها من بكار القطاف ... أزيرقُ آمنُ إكسادهـــــا
فَقُلْنَا لَهُ: هَذِهِ هَاتِهَـــا، ... بأدماءَ في حبلِ مقتادهـــا
فَقَالَ: تَزِيدُونَنِي تِسْعَـةً ، ... وليستْ بعدلٍ لأندادهـــا
فَقُلْتُ لِمِنْصَفِنَا: أعْطِـهِ، ... فلما رأى حضرَ شهّادهـــا
أضَاءَ مِظَلّتَهُ بِالسّـــــرَا ... جِ، وَاللّيْلُ غَامِرُ جُدّادِهَـا
دراهمنا كلها جيـــــدٌ، ... فـــلا تحسبنّا بتنقادهـــا
كُمَيْتاً تكَشّفُ عَنْ حُمْرَةٍ ، ... إذا صرحتْ بعـــدَ إزبادهـا
كَحَوْصَلَةِ الرّأَلِ في دَنّهَا، ... إذا صوبتْ بعدَ إقعادهـــا
فجالَ علينا بإبريقـــــهِ، ... مُخَضَّبُ كَفٍّ بـــفِرْصَادِهَا
فَبَاتَتْ رِكَابٌ بِأَكْوَارِهَـــا، ... لَـــــدَيْنَا، وَخَيْلٌ بِأَلْبِادِهَـا
لقومٍ، فكانوا همُ المنفدين ... شـــــرابهمُ قبلَ إنفادهـــا
فَرُحْنَا تُنَعّمُنَا نَشْـــــوَة ... تَجُـــــوزُ بِنَا بَعْدَ إقْصَادِهَا[2]

[1] – حسن حبيب الكريطي : طرائق تحليل السرد، **مرجع سابق**، ص 75-76.
[2] – الديوان ، 68-71.

يستهلُّ الشاعر مشهده السردي بالحوار بين شخصية (صاحب) يُراود السارد (الأعشى) في تعاطي الخمر، وقد اختلطت أوصاف هذا الصاحب ببياض مختلط بحُمرة وترتفع جاهزيّة هذا الوصف حين صوّر السارد نفسه تُؤامره إلى الجنوح في تعاطي الخمر ليلاً، وهو ما دفع السّارد إلى أن يعالجه بجوابه لغايتها، لا بل أخذ يسترسِل في وصف استعداده النفسي لتقبُّل هذه الفكرة بدءً من (أبيض –لا يتغطى– :أتاني . غادها –يُؤامِرني) تزيح قوة الوصف من الإحتواء والشكل، فالبداية هنا احتمال غير قارٍّ كما في البيت الثالث(أَرِحْنا نُباكر، فقمنا، ولما يصحُ ديكنا) وصولا إلى بنية مفارقة تكون محورا تتشكّل حولها بقية المعاني، وهذه الأفعال تدل على الحركة المتنامية، والتي ترتفع بالوصف من كونه يمثِّل انقطاعا في سير الأحداث أو استراحة تعمل على تأجيل تنامي الأحداث إلى مستوى المشاركة في الأحداث (فقُمنا).

وتزداد دقة الوصف حين يعمد السارد إلى تأثيث معالم (خمرته)،وتتداعى الصور بإيقاعها الحواري، إذ يستطرد السارد خدمة لموضوعه في نقل مشهد الجسد توحُّد ذات السارد مع صاحبه في حدث(فَقُمْنَا)، الذي يوحي بالحدوث والتغيير والمشاركة في الحدث، ليتم تقديم الحدث القصصي عبر رؤيا شخصيّة مراقبة له إلى مشارِكة فيه " وقد تجلت لحظة الإنطلاق والمباشر في السعي لتناولها من خلال مشهد تسجيليٍّ رسم فيه السارد كل تفاصيل الحدث، بدءً من وصف (الدّخان/الجونة) وشدّة سوادها تعبيرا عن القار الذي كانت تُطلى به لسد المسامات دون أن يتناسى وصف القائم عليها" حدادها " الذي استعار له هذا اللفظ للدلالة على مدى عزّتها ونفاستها، ولاسيّما أنه اختار (بِكَارُ القُطُافِ) وهو على دراية بجودة خمرته"[1] .

يعرض الأعشى ما كان بينه وبين الخمّار في أسلوب قصصي رائع تملؤه الحياة وهو يصوره عِلْجًا غير عربي ، فيصفه بأنه أزرق العينين، ويسمّيه (حَدَّادًا) كأنه حارس يذود الناس عن هذا الكنز الثّمين من الخمر المختار من (بكار القطاف)، وقد احتوته خابية ضخمة سوداء طُليت بالقار وضمنت جودتها له أن لا تكسد عنده، فهو ضنين بها يُساوم في ثمنها مُغالبا فقد طوفه هذا الفتى مع الليل قبل أن يسفر، يُؤامره في شرب الخمر، فغدا معه يصطبحا في هذا السكون الذي لم يمزق حجبه صياح الدّيكة، ولم تنغِّصه عين الكاشح الحاسد" فقد كان الأعشى في خمريّاته جميعا صاحب لذّة لا هم له في الحياة إلاّ إشباع حاجته .... يهلك فيها ماله، ويعصى فيها كل نصيح، ويتخطى كل عرفٍ"[2]، وهذا يذكرنا بقول ابن سلام"

---

[1] – ميلاد جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال ، **مرجع سابق**، ص247.

[2] - محمد محمد حسين: أساليب الصناعة في الشعر الخمر والأسفار بين الأعشى والجاهليين ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1972، ص48.

فكان من الشعراء من يتألّه في جاهليته، ويتعفَّف في شعره، ولا يُسْتهتَر بالفواحش، ولا يتهكَّم في الهجاء ومنهم من كان يتعهر ولا يبقى على نفسه ولا يَتستر، منهم امرؤ القيس، ومنهم الأعشى " [1].

ويعرض علينا الأعشى قصّته في أسلوب قصصي رائع، فينظر إلى هذه الخابية الضخمة فيقول للخمار مشيرا إليها (هذه –هاته ما أريد غيرها وخذ فيها ما شئت ويبذل له في ثمنها ناقة بيضاء في حبل عبدها القائم على خدمتها، ولكن الخمار يتكأكأ في إجابتهم، وقد علم حرصهم على هذه الخمرة، فيقول بل تزيدونني تسعا، وما أراكم توفون ثمنها بشيء.

وباعتبار أن الأسلوب هو العنصر المهم في العملية الأدبيّة باعتباره تّجاوزا و انزياحا ، وإذا كانت اللغة من الركائز الأساسية في العمل الشعري فلا بد أن يوليها الشاعر القاص أهمية استثنائيةّ، بحيث تكون لغة أدبية سامية ورفيعة موحية ورامزة وعميقة، إلاّ أن هذا الأمر لا يعني إطلاقا إهمال العناصر الجوهريّة الأخرى في ثنايا العملية الإبداعيّة، والتي على رأسها (الصّراع) الذي يمثل العمود الفقري للنص الأدبي، إلى جانب إلمام الشاعر (القاص) تفاصيل العملية الإبداعية، وبجزئيات الواقع من أجل أن يمنح القارئ فرصة التّعرف على هذا الواقع بأبعاده ومراميه وحيثيّاته المختلفة، إذ تشتغل الأساليب بوصفها نسقا لتمثيل منظومة العلاقات بين السّارد والمسرود له بكل عناصره وإرساء الهوية السرديّة له، وهنا يُسائل الهوية من باب السرد، بما هو مكوناتها وإطارٌ معرفيٌّ لتحديتها من خلال وساطة "الوظيفة الحكائية "، وعلى هذا النحو لن نتوقف عن إعادة تأويل الهوية السردية التي تشكّلنا في ضوء المرويّات التي تقترحها علينا الثقافة التي يعيشها، إن الحياة أصلا هي حقل من الفعاليّة البنائيّة المستعارَة من الفهم السردي، الذي نحاول من خلاله أن نكتشف الهوية السردية التي تشكلنا"[2] .

وتبدوا الهوية الإبداعيّة من خلال قدرة الراوي على الإنصراف إلى الحبكات والأدوار التي تتبنّاها الشخصيات، والتّي يستثمرُها الشاعر عبر الذاكرة والمخيلة مشكِّلا مساحة سردية يتوسّل فيها الجانب الجمالي لرفع مستوى التوتّر، وتشكيل بؤرة لجذب القارئ، وهنا تصبح الهوية السرديّة صورة الذات المتحرّكة التي لا تتحقق إلا بالسرد، ولنا في شعر الأعشى قصائد استطاع فيها الشاعر أن يُحوِّل قصصه الخيالية والتاريخية إلى استقراءٍ شاملٍ ودقيقٍ لحيثيّات بنية المشهد القصصي، ويشكّل بذلك ظاهرة أدبيّة مستقلّة بذاتها أو انعطافة متقدّمة في ثنايا المسار الثّقافي للشعر الجاهلي عامة، مع ما يطرحه من طوابع حكائية أو

[1] – محمد بن سلّام : طبقات فحول الشعراء، **مرجع سابق**، ص 34-35.

[2] - بول ريكور: الحياة بحثا عن السرد ، مقال ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور ، **مرجع سابق**، ص 54–55.

قصصية " ومن ثم بالهويّة السرديّة مفهوم ينصهر فيه السرد التاريخي والسرد التاريخي معا في تجربة واحدة ، وتصبح (قصص الحياة) نفسها أكثر معقوليّة، حين يطبّق عليها الإنسان النماذج السردية أو الحبكات المستمدة من السُّرود التاريخية والخيالية"[1].

ولأساليب السرد شكلان أساسيان : هما السرد الذاتي والسرد الموضوعي ويتمظهر الأسلوبان داخل النص الشعري بنسب متفاوتة وفقا لحدث الذي يقدّمه الشاعر، ولنا في قصة الأعشى وإشادته بوفاء السّموءل بن عادياء مثالا على ذلك : حين جعلت هذه القصيدة عبر تحقُّقاتها المختلفة بقيم فنية وتاريخية مختلفة تبلور المزاوجة بين النظام اللغوي والنظام الإيقاعي لتبلور في النهاية القصيدة " إذ اقترب الشعر من القصة باصطناع لغة السرد القصصي دخولا لا يفقد الشعر نكهته وخواصه المميّزة له"[2]، إذ إن البنية الكلية للشعر القصصي تخضع في الأصل إلى جودة التحفيز (Motivation)[3]، من حيث التأليف والواقعية والجمال والإسترجاع والإستباق والحدث وزمن الحكي والتجربة بما يوافق المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

المطلب الثالث: شعرية اللغة الواصفة (الوصف بين الشعر والسرد)

لقد شغل الوصف مساحة واسعة من الشعر العربي القديم، حتى أنَّنا لا يمكن أن نقرأ نصا شعريّا قديما إلا والوصف شاخصٌ فيه أو حاضر في ثناياه، و لعل من البديهي القول إن الحديث عن الوصف في الشعر في ضوء الإيمان بوجود أجناس أدبيّة، لابد أن يجرنا إلى الحديث عن الصورة الشعرية إذ نعتقد أن لكل جنس أدبي قوانينه الخاصة في بناء الوصف، وقد أثنى القدماء على شعر الأعشى وشاعريَّته وتفرُّده وأوليته، وأشادوا بمكانته الخاصة في الشعر الجاهلي، فقد قدمه أو عمرو بن العلاء على غيره من الشعراء وكان يقول" عليكم بشعر الأعشى، فإنّي شبّهته بالبازي يصيد ما بين العندليب إلى الكركي[4]، وفضَّله أبو عبيدة واحتجَّ " بكثرة طوالِه الجِياد، وتصرفه في المديح والهجاء، وسائر فنون الشعر، وليس ذلك لغيره "[5].

وهذه الأحكام في مجملها، تدل على تقديمه على غيره من الشعراء لما اتّسم به شعره من صفات موضوعية وفنية، رفعته إلى مستوى فني لم يكد يبلغه أحد من معاصريه، واعتبر البعض شعره " حلقةً مهمةً من حلقات الشعر الجاهلي تضيف جديدا واضحا إلى هذا الشعر، وقد أفاد الأعشى من قبيلته (قيس بن

---

[1] - محمود العشيري : الشعر سردا (دراسة في نص المفضليات)، **مرجع سابق**، ص 16-17.

[2] - نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، **مرجع سابق**، ص242.

[3] - جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، **مرجع سابق**، ص79.

[4] – الأصفهاني أبو الفرج : الأغاني، تحقيق : عبد علي مهما و سمير جابر ، دار الفكر ، الطبعة الثالثة ، بيروت، 1995، 129/9 ص 130

[5] – **المرجع نفسه** : 129/9

ثعلبة) كثيرا، إذ كان لها أثرٌ في توجيه شاعريّته لكثرة الشعراء فيها أمثال: [1] المهلهل والمرقّشان وطرفة بن العبد، والحارث بن حلّزة، والمسيِّب بن علس وغيرهم "[2].

وقد أدرك الأعشى بفطرته وذوقه ما في مفردات لغته وتراكيبها، فوظفها في صالح فنه الشعري دلالة وجمالا، وهذا يرتبط بطبيعة الحال بتفوّقه في الأداء " فلغته ذات ملامح مميّزة، وجمله لها ترتيب معيّن وألفاظه تتَّشِح برداءٍ من المواءمة والقوة [3]، فضلا عن البيئة فقد لعبت دورا هامّا في تنمية شاعريّته وتحريكها [4]، فقد كانت المنطقة الشرقية من الجزيرة العربية ومنها اليمامة تخضع لنفوذ الفرس والمناذرة، وقد حرص ملوك الحيرة يساندهم الفرس على إنعاش المنطقة من الجانبين الثّقافي والإجتماعي، وتزويد العرب بشتى وسائل التّشجيع المادي والأدبي [5] وقد أشار الأعشى إلى رحلاته الكثيرة فيقول :

وَقَدْ طُفْتُ للمَالِ آفَاقَـــــــهُ: عُمَانَ، فحِمصَ، فَأُورِيشَلِمْ
أتيتُ النَّجاشيّ في أرضـــــهِ، وأرضَ النّبيطِ وأرضَ العجمْ
فنجرانَ فالسّروَ منْ حميـــــرٍ، فـــــأيَّ مرامٍ لـــهُ لمْ أرمْ
ومنْ بعدِ ذاكَ إلى حضر موت، فأوفيتُ همّـــــي وحيناً أهمّ [6]

فراح الأعشى يطوف البلاد ويؤمُّ الملوك و الأشراف، وفي تتمَّة القصيدة يمدح إياس بن قُبيصَة الطّائي والي الحيرة من بعدهما، وفيه مديح لقيس بن مَعْد يَكرب الكندي، ولسلامة ذي فائش أحد أمراء اليمن، وللسيد والعاقب من بني عبد المدان بن الديان سادة نجران، وهوذة بن علي سيّد بني حنيفة، وآل جفنة بالشّام " ممّا سمح بانفتاحات فكرية وعلميّة وأدبيّة، مثَّل فيها الأعشى نفسه رسول الحضارة إلى العرب في العصر الجاهلي، حيث قام بدور النُّخبة في عمليات المثاقفة، فترك بصمات واضحة على مسيرة الشعر من بعده"[7].

---

[1]– شوقي ضيف : العصر الجاهلي ، دار المعارف، ط11، القاهرة، دت ، ص 365 .

[2]– محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، **مرجع سابق**، 40/1

[3]– عباس بيومي عجلان: عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، **مرجع سابق**، ص122.

[4]– شوقي ضيف : العصر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص348

[5]– إحسان الديك : الآخر وأثره في الشعر الأعشى الكبير (ميمون قيس)، ص05، دراسة على صفحة الويب:
https://blogs.najah.edu/staff/ihsandeek/article/article-8/file/-.doc

[6]– الديوان : القصيدة 14 الأبيات 56. 59

[7]– إحسان الديك : الآخر وأثره في الشعر الأعشى الكبير (ميمون قيس)، **مرجع سابق**، ص 6

ولنا في القصائد التي اتَّسمت بالفخر والمديح (يوم ذي قار) ميسمةٌ على ذلك فيما يأتي، فقد يحتاج إلى الوصف في الخطاب المرسوم بـ " المدحي" (épidectique)[1] الدّاعي في إطار قسمه الخاص بالثناء على الخصال والإشادة بالفضائل والقيم المحمودة، إلى التّنويه بجمال الطبيعة، وإظهار محاسنها باعتبارها آلية، والمطلوب من الشّعر الوصفي المنتظم في إطار هذا الضّرب من الخطاب توخّي الإطناب وأناقة التعبير والإفاضة في تسمية المكوّنات، فيستجيب الوصف لمثال ما يعرف بـ " المدونة" (Catalogue) .

ولتكن تائيّته والتّي مطلعها :

فِدًى لَبنى ذُهلِ بنِ شَيبانَ ناقَتــي ... وراكبها، يـــــومَ اللّقاءِ، وقــلتِ
هُمُ ضَرَبُوا بِالحِنْوِ، حنوِ قُرَاقــــرٍ، ... مُقَـــدِّمَةَ الهَامَرْزِ حَتـــى تَوَلّتِ
فللّهِ عينا منْ رأى منْ عصابـــــة ... أشدَّ لـى أيدي السُّفاةِ منَ الّتي،
أتتهمْ منَ البطحاءِ يبرقُ بيضهـــا، ... وَقَـــدْ رُفِعَتْ رَايَاتُهَا، فَاستَقَلّتِ
فشاروا وثرنا، والمنيّـــــةُ بيننـــا، ... وَهَـــاجَتْ عَلَيْنَا غَمْرَةٌ ، فتَجَلّتِ
وقدْ شمّرتْ بالنّاسِ شمطاءُ لاقـــحٌ ... عَـــوَانٌ، شَديدٌ هَمزُهـــا، فأضَلّتِ
كَفَوْا إذْ أتَى الهَامَرْزُ تَخفِقُ فوْقَـــه ... كظل االعقاب،إذهوت ،فتـــدلت
وأحموا حمى ما يمنعـــون فأصبحت ... لِنَا ظُعُنٌ كـانَتْ وُقُـــوفاً، فَحَلّتِ
أذاقُوهُمُ كأساً مِنَ المَوْتِ مُـــرّةٍ ، ... وقـــدْ بـــذختْ فرسانهمْ وأذلّتِ
سوابغهمْ بيضٌ خفافٌ، وفوقهـــم ... من البَيْضِ أمْثالُ النّجومِ استَقَلّتِ
وَلَمْ يَبْقَ إلاّ ذاتُ رَيْعٍ مُفاَضَـــــةٌ ، ... وَأسْهَلَ مِنْهُمْ عُصْبَةٌ فـــأطَلّتِ
فَصَبّحَهُمْ بالحِنْوِ حِنْـــــوِ قُرَاقِرٍ، ... وَذي قَارِهَا مِنْهَا الجُنُـــودُ فَفُلّتِ
على كلّ محبوكِ السّراةِ ، كأنّـــــهُ ... عقابٌ هوتْ من مرقبٍ إذْ تعلتِ
فجادَتْ عَلى الهَامَرْزِ وَسطَ بيوتِهِمْ ... شآبيبُ موتٍ، أسلتْ واستهلتِ
تَناهَتْ بَنُو الأحْرَارِ إذْ صَبَرَتْ لهم ... فوارسُ من شيبانَ غلبٌ فـــولّتِ
وأفلتهمْ قيسٌ، فقلتُ لعلـــــــهُ ... يَبِلّ لَئِنْ كـانَتْ بِهِ النّعْـــلُ زَلّتِ
فَمَا بَرِحُوا حتى استُحِثّتْ نِساؤهم ... وَأجْرَوْا عَلَيها بالسّهـــامِ، فذَلّتِ

[1]– أرسطو طاليس: فن الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق :عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات/ دار القلم، الكويت/لبنان، 1979، ص 63– 69 .

لَعَمْرُكَ ما شَفّ الفَتـــى مثلُ هَمّهِ، إذا حَـــاجَةٌ بَينَ الحَيَازِيمِ جِلّتِ[1]

وهي قصيدة تجمع بين المدح والفخر والوصف بأسلوب قصصيٍّ سبق به معاصريه، فبعد مقتل النّعمان بن المنذر وضعف الحيرة التي كانت سدًّا منيعا بين الفُرس والعرب، فاغتنمت بكرٌ هذه الفرصة وأغارت على سواد فارس واقتحمته، فأشتد حقد كِسرى عليها، وبخاصة حين علم أن حلقة النّعمان وأهله وولده عندهم، فطلب كسرى بتسليمهم، وأن تقدّم مائة غلام يكونون رهنا بما يحدث، وخيَّرها بين ذلك وبين الجلاء على أرضهم والقتال، وقد أدرك قوم الأعشى أنَّ الفرس "كانوا دولة كبرى تعتبر أن حماها يجب أن لا يقترب منه أحد، كما أنّها تعتبر أن القبائل يجب أن تدين لها بالولاء"[2]، فكان لابد من قتال الفرس ليس لبغيهم وظلمهم والتحكّم في رقابهم، وإنّما لأنّهم يريدون استئصالهم من جذورهم مكانةً وقيمًا، فلم يبقَ إلاّ خيار الحرب والقتال يقول:

لنقاتلنّكمُ على مـــا خيلتْ، ولنجعلنّ لمنْ بغـــــى وتمردَّا

مَا بَينَ عَانَةَ وَالفُرَاتِ، كَأنّمَا حَشّ الغُوَاةُ بِهَا حَرِيقاً مُوقَدَا[3]

وكانت وقعة ذي قار بين العرب التي تمثّلها قبيلة (بكر) قبيلة الشاعر، وبين الفرس حوالي سنة (2 هـ) وقد انتصرت فيها بكرٌ نصرًا عظيما خلّده التاريخ، ولا عجب أن يكون نصر ذلك اليوم مادّة ثرّةً لفخر الأعشى، وما يدْعم هذا الرأي ما يذهب إليه أحد النقاد مبيِّنا الدور الكبير الذي لعبه الشاعر بشعره إذ أنه "كان يحرّض العرب على التمرّد، ونبذ عهود كسرى وظلّ يؤرِّث فيهم الحفيظة، حق كان يوم ذي قار"[4].

وتبرز الرؤية الإبداعية للشاعر من خلال قدرته على الوصف الذي يحيِّز الأشياء، ويشخص العلامات الدالة وفق اختيار يتقصَّد ألفاظه المحكومة لعلاقة سببيّة في وصفها للأشياء، إذ تتشكَّل بالضرورة ثنائية الإنحسار والإتّساع وهي ثنائية قائمة على الشعور الزمني بفعل طبيعة الإنفعالات الوجدانيةّ و التي تتأسس داخل الحسّ الدرامي الذي يضع الحدث والصراع والتطور اتّصالا وانفصالا للموضوع عن الشخصية الرئيسية (ذات الحالة/الأعشى).

[1]– الديوان ، القصيدة : 40، ص 259 .

[2]– عبد الرحمان عفيف : الشعر و أيام العرب في العصر الجاهلي، مطبعة دار الأندلس، بيروت ، 1984، ص 157 .

[3]– الديوان : القصيدة 34 / التبيان 30 . 31

[4]– عباس بيومي عجلان: عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، **مرجع سابق**، ص 369

إن عالم الحرب في رأي الشاعر هو العالم الأمثل في إثبات إرادة الإنسان وكرامته وعندما لا تتقاعس القبيلة (الشاعر/بكر) عن مواجهة الموت أو العدوّ، فإنها تخلِّد ذاتها في الحياة والممات حيث يصبح خوض الإنسان لمعركة الحياة في شتَّى صورها دليلا على ارتباط الفعل بصورة الحياة، واقتران التَّخاذل بصورة الموت " إن الشاعر الجاهلي يتَّخذ من هذه الموضوعات مفاتيح نسقيّة قادرة على إثارة الجدلي والمشكل ليُثبت مركزيته في الحياة، ومهارته في إبداع الأنساق المخاتلة التي تجسّد ثقافة الحلم بالإفلات من هيمنة الأنساق الزمكانية السّالبة"[1].

ينطلق الشاعر في عرض القصة التاريخية المشهورة (يوم ذي قار) مُفتتِحا قصيدته المدحية بالمقدمة الطّللية، وقد أعطى الشاعر للغزل مجالا واسعا في صدور قصائده " فقد كان أهم شاعر جاهلي استكثر من المقدمات الغزليّة وعُنِيَ بها"[2]، يقول الشاعر /القاص : تفدي ناقتي وصاحبها بني ذهل بن شيبان يوم النّزال في صورة مدحية وراكبها يعني نفسه يوم لقاء الأعداء في القتال، فلقد ضربوا مقدمة " الهامرز " في (وحنوُ قراقرٍ – حتى تولّت) والبطحاء كلها مواضع قرب الكوفة حيث جرت المعركة المشهورة بين الفرس وبكربن وائل و(الهامرز) أحد قادة كِسرى في هذا اليوم.

والمتأمل في هذا المشهد الشعري تتكشَّف له السمات السردية في طبيعتها، من حيث الميل إلى القص وذكر مآثر القبائل والشخصيات التي تخلق أحداثا ذات ملامح خاصة مثل يوم ذي قار، فهناك أحداث خاصة فرضت على الأعشى الميل إلى السرد من خلال أسلوب قصصيٍّ، وهو يحكي عن هذا اليوم المشهورفقد صرف همّه إلى المشاهد العامة الخارجيّة كوصف[3] وحالة الإستنفار عند ساعة اللّقاء، وما آلت إليه المعركة في ذلك اليوم، وقد جد الجدُّ واحتدم القتال كالحا مريرا يصرع الرجال ويُلوي بالآجال واصفًا الحرب بالشّمطاء العجوز والأشمط هو الذي خالط بياض رأسه سواده لا قح شديدةٌ عظيمة، وهو على تشبيه الحرب بالأنثى الحامل التي لا تدري ما تلد، عوانٌ قُوتِل فيها مرة بعد مرة هي حرب طويلة مريرة، عند ذلك أغنت بنو شيبان وكفوا قومهم وقد (الهامرز) تحقق فوقه رايته كأنه عقاب كاسر هوى متعلِّقا في الفضاء فصوّره كظلّ العقاب، وهي صفة لموصوف محذوف أي راية تظل العقاب وظل كل شيء شخصه وسواده، والعُقاب سيّد الطيور عند العرب ويسمُّونه الكاسر فدلت أي تعدقت نزلت فالصورة تمثل عنصرا من أهم العناصر التي تربط بالإبداع الشعري ذاته، وهي بدورها تخضع لطبيعة متغيرة تنتمي إلى الفردية

[1]– يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي أنموذجا) ، **مرجع سابق**، ص18.

[2]– حسن حبيب الكريطي:الأعشى بين ناقديه في القديم والحديث ، **مرجع سابق**، ص226.

[3]– عفيف عبد الرحمان: الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص330.

والذاتية، وحدود الطاقة المعبّرعنها بالموهبة، وتعتمد الصورة بالمقام الأول على الخيال الذي يجعل المبدع يتجاوز حدود الزمان والمكان راسمًا بخياله صورة معبِّرة عن تجربته الشعورية"[1]، وقوله:

كَفَوْا إذْ أتَى الهَامَرْزُ تَخفِقُ فوْقَه كظل االعقاب،إذهوت ،فتـدلت

.....

فَصَبّحَهُمْ بالحِنْوِ حِنْوِ قُرَاقِـرٍ، وَذي قَارِهَا مِنْهَـــا الجُنُودُ فَفُلّتِ

على كلّ محبوكِ السّراةِ ، كأنّهُ عقابٌ هوتْ من مرقبٍ إذْ تعلتِ

هذه الصور وغيرها التّي يبدعها الشاعر بألوان تخيُّله أوجها من المشابهة والتشابه بين طرفي التّشبيه باعتبارها علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لإتّحادهما، أو إشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، وقد أجاد الأعشى في رسم صورة قصّته الشعرية من خلال التأثير في سامعيه، والتّعبير عما يختلج نفسه فهو بمثابة (الرّاوي العليم) الذي ينظر إلى طرفي النّزاع وإلى صورة المعركة فمرّة يشبه هؤلاء (كأنّهم ليل) ومرّة(كأنّهم عقاب)، سقوهم كأس الموت المرير، وقد أقبلوا ينتهون في عجب وإذْلال وقد حشد الشاعر لقصته أفعالاً تدل على الماضي (قلت، ضربوا، تولّت، رأى، ثاروا، ثرنا، هاجت،تجلّت، شمّرت، أضلّت، أتى ،هوت، تدلّت، ،جادت، أسْبلت...) وتتّضح قيمة استخدامه للأفعال الماضية بعدة مستويات من الدلالة، منها ما يتعلق بالدلالة المعجميّة للفعل ،ومنها ما تقع فيه هذه الدلالة (القص والحكي) ،فالفعل الماضي يتميَّز بقدرته على نقل الحدث بشكلٍ لا يجعله عُرضة للشك أو الظن من المتلقي فيكون البعد الزمني المسْتقى منه ركيزةً جوهريةً في الدلالة، والتي يهبها الفعل للسياق الوارد فيه.

وتفتحت أبواب السماء بالموت ينهمر على (الهامرز) وسط بيوتهم ليذوقوا الوبال ،عند ذلك كفّ الفرس عن غلوائِهم وردِّهم إلى صوابهم ما لقوا من ثباتِ فوارس (بني شيبان) ، وصبرهم على مكاره الحرب والنّزال وفاتهم (قيس بن مسعود) فلم يُدركوه، ويختم هذه القصة التاريخيّة بتصوير نهاية المعركة فيحكي كيف عادوا بنساء العدوّ نسوقهن أمامنا ، ونقسمهنَّ بيننا يعشن في ذلّ السَّبي راغماتٍ لينهيها ببيت يقول فلعمرك ما يضني الفتى شيء كالهمِّ الثّقيل حين تنطوي الصدور على الأمر الجليل.

[1]– بشرى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994،ص19.

وقد استخدم الراوي/ الأعشى القوافي الذُّلل : وهي القوافي السهلة النظم المتبوعة أحيانا بألف الإطلاق والمحصورة بالحروف الآتية (التاء والدّال والام والميم) [1]، وقد كان لهذه القافية أثرٌ مهم في تحقيق التَّماثلات الصوتيّة في القصيدة داخليّا وخارجيّا، وقد استعان بها الأعشى في إحداث التأثير النّفسي في المتلقي (المسرود له).

ويرتبط الإسم والفعل بعلاقة وثيقة في النص الشعري، إذ تقع دائما في نطاق الفاعلية والمفعوليّة والصّفات، والرّاوي تأكيدا للحدث والصراع المتنامي في المقاطع الشعرية كَثُر ذكره لأسماء الحدث الماثل أمام عينيه، والمتمثّل (بذي قار) و(كسرى) و(الهامرز) و(حنوُقُراقرٍ— قيس – بني ذُهل بن شيْبان)، إنّما عبرت عن تجربته الشعورية التي ألقت بظلالها على لغة القصيدة فوسمتها بالتّناسق على مستوى الألفاظ والمعاني .

على أن التّشبيهات التي ترد في شعر الحرب والأيام كثيرةٌ، وقد احتاج إليها الشعراء لتقريب الصور التي ينقلوها للناس، ولكن الذي يهمّنا هو أن نرى نجاح الشاعر في أدائها فينا على أن استعماله للفاء في العطف استعمال جيد أُريد به سرعة التّلاحقِ في الصور الموصوفة (فإستقلّت، فتجلّت، فأضلّت....) ، وقد استطاع الأعشى أن ينقل لنا تفاصيل موقعة ذي قار كأنها حاضرة للعيان ببراعتها الأدائيّة وإمتاعها العاطفي ولذّتها الجمالية، وهكذا تكون أحداث (يوم ذي قار) المادة التّاريخية لتلك الملحمة (ملمحة عربيّة)، مصوّرا نتيجة هذه المعركة قائلا :

لما التَقَيْنَا كَشَفْنَا عَنْ جَماجِمِنـــا ليعلموا أنّنا بكرٌ، فينصرفـــــوا
لما أمَالُوا إلى النُّشّابِ أيْدِيَهُـــمْ، مِلنا ببِيضٍ، فظَلّ الهَامُ يُختَطَفُ
وَخَيلُ بَكْرٍ فَما تَنفَكّ تَطحَنُهـمْ حتى تولوا، وكادَ اليومُ ينتصفُ
قَالُوا البقِيّةَ ، وَالهِنْدِيُّ يَحصُدُهم، وَلا بَقِيّةَ إلاّ النّارُ، فَانْكَشَفُـوا[2]

فبنوا بكر قهروا قاهري الموت، وهم كفيلون بقهر كل أعدائهم وهذا النّصر وسامُ شرف على صدور البَكريِّين وحدهم، فالفرس ذوو الوجوه البيض وأصحاب المنظر الجميل، السادة الكرماء السُّمحاء الذين يلبسون اللؤلؤ في آذانهم كناية عن ترفهم وغناهم والذين يقاتلون بالسّهام طحنتهم قبائل بكر بخيولها

[1] – عبد الله الطيب: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، الجزء الأول، دار الفكر، ط2، بيروت، 1970، ص44-46..

[2] – الديوان : ص 309.

واختطفت رؤوسهم بسيوفها، وهو ذلك ينبِّه على القبائل الأخرى أمثال بني أسد والرّباب التي كانت ترهب الفرس وتعتقد بقدرتهم على قهر الموت[1] .

وقد كثرت في شعره" الألفاظ السهلة النّاعمة، ويكاد بعضها يدنو من اللغة المحكيّة لطراوته ورخاوته، ولكنّه لا يسقط في دائرة العاميّة، بل محافظا على سلامته وفصاحته"[2]، يمكن اعتبار هذه الأبيات شعرًا قصصيًّا باعتباره حكاية، أو رسالة تحكي صيرورةَ الذات"فالشاعر القديم توسّل – فيما توسّل – من تقنيات لعرض تجربته في ذلك الشكل الذي اقترب فيه صيغة الحكي، والإنسان بشكل عام يتحدث عن أخباره وإنجازاته اليومية ورحلاته في شكل حكي قصص يراعي فيها الترتيب الزمني أحيانا، وعرض الشخصيات المشاركة في هذه الأحداث"[3].

إن هذه المعاني العميقة المستترة خلف خيوط الصورة القصصية، تأخذ من جهة أخرى فضاءً امتداديّا يكاد يشمل النص منذ بدايته، فالشاعر يسعى إلى أسْطرة بطولة قبيلته (بكربن وائل) " ولكي يُثبت الشاعر هويّته ويؤكّد تفوّق نسقه الذاتي، فإنّه يوظف لغته القصصية /السردية في سرد صورٍ من ألوان بطولة قبيلته، ومن هذه الصور التي يتجلى فيها الوعي السردي عند الشاعر من خلال التّتابع الزمني للأحداث)البداية تنامي الأحداث/الصراع/النّهاية(انفراج العقدة)، ويحاول أن يضفي على نسقه هالةً من الألق البطولي الخارق بفعل القص" إذ أن استمرار الحضور يولِّد في النفس الرؤية والعادة إيقاع العموم في الحياة، لذا تمر بطيئة الوقع خاملة الذّكر، ولا يكسر رتابتها إلاَّ حافزٌ من الخصوصيّة يستشعر قيمتها وأهميّتها"[4].

ولا نُدْحة من القول بأن صوت الشاعر يجسّد لنا صورة المنقذ أو المخلص العارف بفضاء المكان وحدوده، وقد كانت بداية حكيه استدعاءً وتوظيفاً(للناقة)، والتي تعطي المتلقي انطباعًا عنه مدى تعلُّق الشاعر بهذه الناقة الرَّاحلة ما هي إلا علامةٌ إبستيمية (Episteme) تحمل في طياتها أبعادًا عميقةً، وهي علاقة مُؤسَّسة وفق رؤية الشاعر.

ومن الموتيفات القصيّة التي يسردها الشاعر في هذا النص(صورة الحرب–صورة البطولة) "على أن أسلوب القص في الشعر الجاهلي تقنيَّة رمزية قناعيّة تنسجم في مُضمراتها الإشارة مع المشكل الذي يثيره الشاعر ويلمِّح إليه في النص الشعري.

---

[1]– عفيف عبد الرحمان: الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص12.

[2]– حسين عطوان: بيئات الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص170.

[3]– عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، **مرجع سابق**، ص26.

[4]– عبد القادر الرباعي :جماليات المعنى الشعري– التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999، ص26.

إن ما يلاحظ على أسلوب الأعشى القصصي في هذه الأبيات أنها لغة وصفيّة عالية الجماليّة، إذ أبدع الراوي في توظيف البنى السردية المناسبة من توصيف الأمكنة والأحداث والعلاقات، ومن ثم الحكي بأسلوب شائقٍ، إذ تعبر الشخصيات المنوطة بالحدث فالصراع عن مكنوناتها من خلال الحوار الدّاخلي المهمَّش سرديا، بل إن نبرة الخطاب اللُّغوي القصصي جاء مختصرًا وذكيّا على تفعيل السرد وتقطيعه، مما يشي بمرونة سرديّة فغدت الإخبارية والتقريريّة إشكالية حاضرة حضورًا سايكولوجيا ودراميا إلى حد ما " حيث توصف الأشياء انطلاقا من علاقاتها بالأشياء الأخرى ... فالأشياء ليس لها هنا مجال محدّد إلا من خلال العلاقات، التي تقيمها معنا، والشعر أيضا يبحث عن جوهر الأشياء ولا يستهدفها خلافا لما تتوقّع الذات المفردة في تصوّراتها المقابلة للتّصورات العامة" [1].

فلو تتبّعنا حركية وصف المكان وعلاقة الشخصية به في زمن محدّد، لاكتشفنا أن المكان الذي ينهل منه (القاص /الراوي) جماليّات مكانِه السردي هو فضاء يُشكِّل الغربة المكانيّة النفسيّة والجسديّة معا، المنبعثة من الماضي، تُحقَّق فيه الذات/ السارد (وُجودها من مواجهة غربتها الصحراويّة الواعية (وراكبها)، وهو فضاءٌ صحراويٌّ يتشابه في كل قصصه، والمهمّ في قصصه أنّها تجسِّد انفتاح المكان وامتداد المسافات فتغدوا(الصحراء) مكانا لإلتقاء الجيشان فضاءً شاسعًا، وهو يستغرق الشخصية التي تذوب فيه " فقد أثّرت تلك البيئة سلوكاته وانفعالاته، وهذا التّأثير أدّى إلى تفعيل المكان، وتفعيل القصيدة التي تجبر الصحراء– حتى وأن كانت فنيّة – على أن تجد هويّتها، إذ تغريها بالتحوّل والتّغيير درءً للتصحُّر والموت" [2].

وإذا كانت لغة السرد لدى الأعشى دالّة على كونها بارعة في بناء قصته متمسّكة بنى سردية واضحة دالة على أنموذج ملحمة بطوليّة بجدارة،حيث نكتشف تعددّية في مستويات اللغة السردية، وهذه التعدّدية تنطلق من كون القصة الشعرية لم تَخْلُ من المفردات التوصيفيّة المثقلة لبنيتها السردية، إذ لا يمكن حذف بعض الأحداث دون أن يضعف ذلك بناء القصة من الناحية الفنّية، استنادا إلى منظور أن السرد يبقى على هذه الصلة الحميمية بالواقع من منظور المباشر التّقريري والسرد التّاريخي، فقد نهل (الشاعر / الراوي) من الواقع على وجه التّحديد من خلال استخدام جمالية الرؤية، التي حاولت أن تضيف إلى هذا العادي والمألوف بعض الدلالات العميقة التي تحيل المشهد السردي إلى أكثر ما يُتوقَّع منه " إن خصوصيّة التأويلية تكمن في البحث عن الأنساق العامة التي تتجلّى في اكتناه الذات المبدعة بوصفها الكيان المرجعي

[1] - جون كوين: اللغة العليا (النظرية الشعرية) ، ترجمة وتحقيق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة ، ط2، مصر، 2000، ص174.

[2] - فاطمة الوهيبي:المكان والجسد والقصيدة الموجهة وتجليات الذات ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1 ، المغرب، 2005، ص42.

لإستحضار تصور نتاج الضمير الجمعي ... ذلك أن التأويلية لا ترتبط بـ "الما حدث كإطار مرجعيٍّ ثابت، وإنّما نزوعها إلى شبكة الإحتمالات صفة متداولة لـ" الما يحدث لاستكشاف البعد التأملي" [1].

ولأن القصة أو الملحمة بالمفهوم العربي قصّة متلاحمة الأجزاء مرتّبة تعتمد على توالي الأحداث، تخضع إلى ترتيب منطقي تحكمه التراتبيّة السّببيّة، " فإذا تم نقل منظر إلى غير مكانه أو جزء ملحمي إلى غير موضعه انهار العمل الفنّي من أساسه، هذا الأمر يمكن تحقيقه في القصيدة الغنائيّة ذات العنصر القصصي تاريخيّا، كان أم غير تاريخي، أو في القصيدة ذات العنصر الدرامي السّريع أما إذا لم تكن كذلك غنائية محضة، فقد تبدو بعض معالم الوحدة فيها غير ثابتة لكنّها تظل مبنية على اعتبارات فنيّة تلحظ في بنية القصيدة العامة" [2].

وإذا كان الأعشى قد ولد في العصر الجاهلي بينما كان يلفظ أنفاسه، فهو لم يَحِدْ عن مسار الشعراء ممّن جاء قبله أو عاصره في تصوير رحلاته، ضمن إطار قصصي رائع يشكل قصة شعريّة شبه متكاملة، قائلا بنجران يتشوّق إلى قومه مفتخرا بهم:

يوْمَ قَفّتْ حُمُولُهُمْ، فَتَوَلّـــــوا، قطعوا معهدَ الخليطِ فشارقوا
جاعلاتٍ جوزَ اليمامةِ بالأشـ ـمُلِ سَيْراً يَخُبّهُنّ انْطِـــلاقُ
جازعاتٍ بطنَ العتيقِ كمـا تم ضِي رِقَاقٌ أمَامَهُنّ رِقَـــاقُ
بَعْدَ قُرْبٍ مِنْ دَارِهِمْ وَائْتِلافٍ صرموا حبلكَ الغداة وساقوا
يومَ أبدتْ لنا قبيلةُ عنْ جيـ ـدٍ تليعٍ، تزينهُ الأطـــــواقُ
فعلـــى مثلها أزورُ بني قيـــ ـسٍ، إذا شطّ بالحبيبِ الفراقُ [3]

هذه القصيدة المدحية في (نجران)، فيمدح سادتها بني الحارث بن كعب وهذه إحدى القصائد التي أنشأها الأعشى أثناء إقامته عنده، فكانت البداية يوم تجمعت الإبل عليها هوادجهم وأمتعتهم فتولّو مسافرين وفارقوا موطن الأصدقاء والخُلطاء، فحرّكوا في قلبه الشّوق والحنين، فجعلوا أرض (اليمامة) عن شمالهم، وانطلقوا قد استعجلتم الرحيل مسرعين قاطعين (بطن العتيق)، تمضي إبلهم الرقيقة وقد أهزلتها

[1] - عبد الملك مرتاض: تعدّدية النص (النظرية النقد ونظرية النص)، مجلة كتابات معاصرة، العدد الأول ، 1988، ص28- 29.
[2] - يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت-لبنان، 1982، ص 282.
[3] – الديوان : القصيدة :32./209-213.

الرحلة الطويلة متتباعات، فقطعوا حبل ودك في ذلك الصباح، وساقوا الإبل راحلين، بعد قرب من دارهم وإئتلاف (قُتيلة) تكشف عن جيد طويل يزينه ما آلتف به حلى وأطواق بين ثَغر متفرق الإنسان فيه عذوبة واستواء، كأنه نور (الأقحوان) النّاصع جلاه الندى فأشرف زاهيًا له بريقٌ[1]، ثم تنتقل بعد وصف لناقته بأنّه على مثلها يزور قومه من (بني قيس)إذ طال بالحبيب الفراق فهم منّي وأنا منهم .

وقد أبدى الخطاب في شكله السردي توالیا لكل أشكال الإنفعالات النفسيّة، إذ تبدو لوحة الرحلة والظّعائن صورة تعبيريّة مغتربة بالنسبة للفاعل الجمعي (الظعائن) وخصوبة العلاقة بين الشاعر وحبيبته (قُتيلة)، وقد أخذت رحلة الشاعر شكلا جديدا إذ ينطلق من جديد موقع الرّحلة مشيرا إلى أماكن جغرافيّة (اليمامة/ الأشمل /بطن العتيق)، مخالفا بذلك العرف الفنّي والتّقليدي في مطالع قصائده، حيث توحي بافتقار الإستقرار، حيث يؤدي اتصال الفاعل الجمعي بموضوعه الفخر (نجران)، إلى انفصال الفاعل الفرد بموضوعه الخاص (قُتيْلة) .

وفي الطريق يحكي لنا قصّة حمار الوحش وخبر الثّور الوحشي، حيث قاده حظّه الباسم إلى أرض ذات كلأ وماء ،فرعى فيها لكن دوام الحال سرعان ما يتحوَّل وصولا إلى مدحه مفتخرا بقبيلة مُعلنا انتمائه لها، والشّوق والحنين إليها (فعلى مثلها أزوربني قيس) ، (إنني منهم/ إنّهم قومي...) إنّها لحظة زمنيّة تمت فيها الأحداث قبل زمن تلفظ الراوي يُجسَّد فيها ذات الحالة ملفوظ حالة فُصلي (يوم قفّت حمولهم) حيث تظهر (الذات المنفصلة عن موضوعها) ، وتمثّل فيها (الرحلة/الناقة) ذات فعل بملفوظ وُصْليٍّ(فعلى مثلها أرزو بني قيس)، فهو فاعل حالة متصل بالفعل والموضوع ويتشكّل ذلك عبر برنامج سردي يسعى من خلاله ذات الحالة إلى الدخول في وصله بموضوعه وإعادة الاستقرار من خلال الإمكانيّات المتاحة .

إن رؤية الشاعر للماضي تكشف قصة التّجربة الإنسانيّة والحركيّة الفاعلة للإنسان على المكان قبل تحوله، فظهور المكان بصورته الطّللية (يوم قفّت حمولهم فتولّو) يبرهن على حقيقة الرّحيل الإنساني، ولعلّ أبرز المضمرات المكانيّة التي يثيرها النّسق المكاني تكمن في الناقة فهي تختصر الزمن المتسارع، عندما يسعى إلى كبية آماله وطموحاته، ولكي يثبت الشاعر انتمائه للقبيلة، ويؤكّد تفوق نسقه الذاتي يوظّف ذاكرته في سرد الحدث الرئيسي (الرحلة).

وأولى الممكنات الإبداعيّة التي يُضمرها صوت النص الشعري من خلال علاقة الراوي بالمكان في إطار المجموع إذ" يرتبط بقيمته الجمالية التي يمتلكها، والتّي يمكن أن تكون قيمة إيجابية – قيما متخيّلة .

[1] - الديوان : ص209- 213 .

سريعا ما تصبح هي القيم السّائدة "[1]ويتخذ المكان بمسمَّياته وقيمه (جوز اليمامة – جازعات ـ بطن العتيق)، واتّحاده مع المركب الزمني (أمام هن، يوم، الأشمل، بعد قرب....)، والسرد على هذا الأساس لا يقدر على تأسيس كيانه دون وصف إلاّ أن الوصف ليس سوى خادم ملازم للسرد، ومن جهة أخرى يربط العلاقة بين السرد والوصف بالوظائف الحكائيّة، وهنا يُحقّق الوصف وظيفته الثانية، وهي التّفسير وإعطاء الرمزيّة للمشاهد السردية "[2].

فكانت القصيدة مكان الذات الذي تتجسّد من خلال رؤاها ومعاناتها وأحاسيسها في علاقاتها بالكون والكائنات، فالقصيدة مكان الذات إن تتموضع في اللغة وتجد فيها سكنها، ومن خلال هذا التّموضع تجد الذات أو تحاول أن تجد هويّتها، وهذه الهوية مع الهوية المادية الجسديّة هويّتان تتحرّكان في جسد العالم وفضاءات المكان"[3].

إن بناء النص بالشكل المحلّل أعلاه ينعكس بشكل جليٍّ على مستوى مبدأ الحكي فتحويل الحكي وزمنه، فليس الإحساس بالزمن غير محاولة للإمساك باللّحظة قصد مقاومة الفناء والعدم، إذ نلاحظ تواترا في استعمال ما يحيل على الحركة المتنامية (قطعوا، يحثهن، انطلاق، تمضي، ساقوا) ، أو إحدى مُصاحبتها إذ يتضافر هنا السرد والزمن عبر الوصف، أما الصّوت السارد فيتماهى مع الشاعر الملازم للشخصية المركزية التي تدور الأحداث حولها، وتتنامى حركيّة القص بعناصرها لخدمتها.

مع الأخذ بعين الإعتبار التكثيف والإختزال اللّغوي الكثيف الذي جاء ليُفرز شعرية القصيدة، وقد حاول الشاعر تقديم القصة أو الحكاية الأكثر إلحاحًا على ذاكرته "هذا السرد الذي يحوّل العالم والحياة إلى مدوّنة حكائيّة سواء كانت هذه الحكاية من جنس الشعر، أو القصة إن النص الشعري الذّي بين أيدينا يتناول علاقة الراوي مع المكان وشخوصه وأزمنته وأحداثه "، إن هذا التّوجه الكتابي يجعل المتلقّي يواجه نصوصا تنحازُ إلى السرد التّاريخي التّوثيقي بثوب شعري، فالنص الشعري عند الأعشى يعتمد فيه على السرد القصص والحكايات بطرائق معيّنة، أصبحت فيما بعد تشكّل ملمحا لافتا للسرد القصصي.

---

[1]– غاستون باشلار:جماليات المكان: ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984، ص37.

[2]– محمود الضبع : السردي في الشعري الشعري في السردي ، مؤتمر أدباء مصر " أسئلة السرد الجديد "، الدورة الثالثة والعشرون محافظة مطروح 2008، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص362.

[3]– فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة الموجهة وتجليات الذات، **مرجع سابق**، ص43.

ولعلّ هذه القصيدة تركّز بشكل لافتٍ على فضاءات الأمكنة والأزمنة، فقد ورد المكان (اليمامة /بطن العتيق/ أزوربني قيس ...) ، وهذا دليل على إشتغال المكان بوصفه بؤرة نصيّة في النص كما لا يقل استخدام الأزمنة المتعدّدة ، والتي تشكل مع حركة الأمكنة فضاءات لحركيّة الأحداث والشّخوص، وما تنطوي عليهما من أبعاد متناميةٍ على أن توصيف الشخصيّات لم يكن مركزا، فذلك ممّا يثلب العمل أهميته ويخفّف من شعرية النص، ومن هنا يكون تبرير وجودها منوطا بما يصاحبها من أحداث تتعالق نصيّا مع مرجعيات أكثر كثافة ورمزيّة " لأن السرد يقوم في مهمّته الأساس بترحيل الأحداث وفعاليّات بعينها ينتقيها الكاتب من الواقع الحقيقي أو المتخيّل، إلى علم اللغة حيث يرتّبها ترتيبا مخصوصا، ليتخلّق بذلك النظام الزمني في العمل السّردي"[1].

ويتّضح ملمح التركيز على الحدث بوصفه عنصرا قصصيا منذ افتتاحية القصيدة، إذ تمثّل الجمل البدئيّة مفاتيح سيميائية في النص، تسهم في تفكيك شفراته وتحليل أشكال معناه، ومن ثم استكناه مضامينه السيميائيّة التي يبنى عليها، وتبدأ منذ أول نقطة مُفضية إلى التّخييل ،و تنتهي عند أول تحوُّل وانتقال من وصفية إلى أخرى إن دلاليا أو تركيبيا"[2].

يوْمَ قَفّتْ حُمُولُهُمْ، فَتَوَلّوا، قَطّعُوا معهدَ الخَليطَ فَشَاقُّوا

وهنا استثمار لمشهدية في النص حيث تبدي اللغة والتركيبة المتوالدة الباثة لبعض الصور الفنية صورًا مشهدية يمكن التقاطها، والوقوف على دلالتها في النص، من ذلك (التأهّب للرحلة —بداية الرحلة)، إذ يتمثل المتلقي مشهد الراوي وهو يعبر عن لوحة قصصية مُفعمة بالسرد بعد إبراز حضور المكان، ليُعاود الإنفتاح على ما يجري من وصف الرحلة فالحبيبة الظاعنة .... الناقة، الحمار الوحشي في هذا المكان الخاص (الغربة / الحنين) المتعلق بالذاكرة الجمعيّة للراوي (الماضي– المضارع–المستقبل) "إذ يصبح زمن التلفّظ عنصرا أدبيّا منذ اللحظة التي يتم فيها إدخاله في القصة، أي في حالة التي يحدثنا فيها السّارد عن سرده الخاص، عن الزمن الذي يتوفّر لديه لكتابة هذا السرد وحكايته لنا"[3].

ولقد أجاد الأعشى تقديم صورة مُصغّرة عن النص اختزلت بعضًا من مضامينه، حاول من خلالها تقديم رؤية كليّة وجملة من التّرقبات لما سيأتي من بُنى قصصية/دراميّة تجسّد الأحداث وأبعادها ،

[1]– عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، ط1 ، الأردن، 2012، ص 45.

[2]– عصام واصل : في تحليل الخطاب الشعري(دراسات سيميائية): الطبعة الأولى ، دار التنوير، الجزائر ،2013، ص15.

[3]– تزفيتان تودوروف وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي ، **مرجع سابق**، ص57.

وهذا ما يحيل إلى عالم الشخصيّة /الراوي في النص، ثم إن هذا الفعل (قطعوا/ شاقُّوا) يعطي للنص مساحةً وأُفقا أرحب للحركة .

هنا ندرك أهمية الشّعر وقدرته على احتضان المزيد من البُنى والدلالات، لاسيّما إن أدرج في بعض مَقولاته كان تقنيات السرد القصصي من سمات القص " وإذ كان الأعشى أذهب شعراء طبقته في فنون الشعر، فقد كان أيضا أوضحهم رؤية للفن القصصي الشعري، وأكثر سابقيه تفصيلا في عناصر الشعر القصصي من شخصيات وأحداث ووقائع زمان، إضافة إلى أنّه نقلها إلى مستوى أرحب حيث تجاوز موضوعات الصيد والطّراد والمعارك بأشكالها إلى موضوعات اجتماعية ، تتعلق بما كان سائدا في البادية من عادات وقيمٍ جعلت الشاعر يرصدها بدقة[1].

يقول الأعشى في أحد مدحيّاته مادحا هوذة بن علي الحنفي :

فتىً لوْ ينادي الشّمسَ ألقتْ قناعهَا أوِ القَمَرَ السّارِي لألقَى المقَالِدَا [2]

يصف الأعشى هذا الفتى، وليس الكرم بمستغرب عنه، ومكانه ما هو في الشرف لو نادى الشمس لألقت قناعها، وكلّمته وأسْفرت عن وجهِها له ولو خاطب القمر لألقى إليه المقاليد وأطاع، وقد عُدَّ هذا البيت من أمْدحِ أبيات الشعر العربي[3]، وقد أبدع الأعشى في قصائده المدحيّة إبداعا كبيرا، وقد ذهب الدكتور مصطفى الجوزو في تفسير هذه المبالغات في مديحه إلى القول بأن :" هذه المبالغات اقتضاها العرض الملحمي الحماسي، الذّي توسَّله الأعشى في المدح هادفا إلى تصوير أناس أسطوريين متفوّقين"[4].

ويمكن النظر إلى هذا البيت الوصفي على أنه يقدّم حدثا، وهذا ما يشترطه (برنس) في السرد وطبقًا لذلك فإن (ألْقَتِ قِنَاعَهَا)، (أَلْقَى المقَالِدَا) تعد سردا، ولكي لا يكون السرد مجرد وصف حدث، حدَّده بعض السرديين بكونه سردا لحدثين على الأقل: حقيقين أو خياليين أو موقف واحد وحدث واحد لا يقتضي أحدهما الآخر منطقيا أو يستلزم وجوده"[5]، وقد استحق هذا البيت باعتباره حدثا لغويًّا، لأنّه يصوّر إنسانا (الممدوح)، وقد وصل في فضيلة من فضائل إلى أقصى غاياتها، والمرء يعجب بمثل هذا

---

[1]– غنام بن هزاع المرخي المطيري: القصة في شعر عمر بن أبي ربيعة ،رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، 2005، ص 04.

[2]– الديوان :القصيدة 7/ص65.

[3]– أحمد أحمد بدوي:أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، ط1، القاهرة، 1996، ص201.

[4]– حسن حبيب الكريطي: الأعشى بين ناقديه في القديم والحديث، **مرجع سابق**، ص236.

[5]– جيرالد برنس: قاموس السرديات ، **مرجع سابق**، ص122 وما بعدها.

الوصف، ووصف به الإنسان وصفا فنّيا يخرج به عن التعبير الفني"[1]، وما دامت كل حكاية إنتاجا لغويّا يضطلع بروايته حدثٌ أو عدّة أحداث، أو ما يطلقه جيرار جنيت تطوير أو تمطيط الفعل يقول :" وما دامت كل حكاية إنتاجًا لغويًّا يضطلع برواية حدث أو عدة أحداث، فلعلّه من الشرعي تناولها بصفتها التطوير (الضخم بالقدر المراد) الذي تخضع له صيغة فعليَّة بالمعنى النحوي للفظة، أي تمطيط فعل من الأفعال"[2].

وفي هذا البيت اهتم الشاعر اهتمامًا كبيرا بتصوير شخصيّته القصصية، راسما أبعادها الظاهرة والنفسيّة من الداخل والخارج، حتى أنه غلَّب الشخصية القصصية على الحدث، فكانت الشخصية (الفتى) مستوعبةً للحدث من دون أن يؤثّر ذلك التوازن على تطوير الحدث، وبناء الشّخصية في المسار السردي للقصة .

المبحث الثالث: الحوار ودوره في تشكيل الخطاب القصصي

يشكل الحوار محورا مهمًّا من محاور المعرفة الإنسانيّة، فهو يؤدي وظيفة اجتماعية تحقّق التواصل الإنساني المبنيّ على التعايش المتكافئ الذي يتطلّب في أبسط صوره (بنية الحوار)، ولاسيّما أن الدراما بوصفها بنية ضروريّة لأي عمل فني لم تستطع من البداية ظهورها أن تخلو من الحوار، والذّي شكل دلالة مركزية لأنه الصفة التي تدفع العمل إلى التّنامي والتّصاعد في حدثه[3]، وللحوار دور في تشكيل بنية الشعر لقدرته على حمل الأفكار، ونقل تجارب الآخرين ممّا يُشكِّل قناة اتّصال بين الشاعر والعام الخارجي، دافعا بالحدث الشّعري في حركة تصاعديّةٍ وحيويّةٍ، لا تتوافر للشعر دونه " فكما لا يمكن وجود قصّة أو رواية بلا حوار، كذلك لا يمكن للقصيدة الغنائية أن تخلو من السرد"[4] .

وتجدر الإشارة إلى أن الحوارات الداخليّة والخارجيّة التي تنهمر عبر تقنية المونولوج الداخلي، هي المشاهد الحوارية الداخليّة التي يتميّز بها الأعشى في شعره، وهي التي تُمسرِحُ الحدث حين تجعله ضمن بنية حواريّة ،وهي التقنية السردية التي تظهر على امتداد بنية القصيدة محلّ الدراسة "فالشعر فكر يتعيَّن على إبراز وجوده بالحوار، ويُجاوز الحدث بمعناه الجدلي إلى مستوى يُشكّل فيه إفاضة في التعبير عن المعنى المراد

---

[1]– أحمد أحمد بدوي:أسس النقد الأدبي عند العرب، **مرجع سابق**، ص 202.

[2]– جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) : تر: عبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2 ، القاهرة ، 1997، ص41.

[3]– **المرجع نفسه**، ص243.

[4]– شجاع مسلم العاني:قراءات في الأدب والنقد، اتحاد كتب العرب، دمشق، 1999، ص 34.

توصيله، والشاعر قد لا يهدف في نصّه إلى الحوار لذاته، بل لضرورة اقتضتها بنية القصيدة، حين يحسُّ الشاعر بحاجته إلى الآخرين لمشاركتهم في بناء عالمه الشعري"[1]، حينئذ تحظى اللغة الشعرية بالحساسيّة السردية بامتياز إذ " إن اللغة فقط تحيا في الإختلاط الحواري بين أولئك الذين يستخدمونها ،وأن الإختلاط الحواري هو الذي يكون الجو الحقيقي لحياة اللغة، وأن حياة اللغة مفعمةٌ بالعلاقات الحواريّة "[2].

قال الأعشى في إحدى القصائد مخاطبا كسرى، حينما أراد منهم رهائن يوم ذي قار:

أثوى ، قصّرَ ليلةً ليـــــــزوَّدا، ومضى وأخلفَ من قتيله موعدا
ومضى لحاجتهِ، وأصبحَ حبلهـــا خَلَفاً، وَكانَ يَظُنّ أنْ لن يُنكَـدَا
وأرى الغواني شبتُ هجرننـــــي أنْ لا أكونَ لهنَ مثلي أمـــــردا
إنّ الغواني لا يواصلنَ امـــــــرأً فقدَ الشّبابَ وقدْ يصلنَ الأمردا
بلْ ليتَ شعري هلْ أعودنَّ ناشئاً مثلي زمينَ أحلّ برقةَ أنقـــدا
إذْ لِمّتي سَوْداءُ أتْبَعُ ظِلّهَا، ددناً، قعودَ غوايةٍ أجـــــري ددا
يلوينني ديني النّهارَ، وأجتـــــزي دَيْني إذا وَقَذَ النّعَاسُ الرُّقَّـــدَا
هلْ تذكرينَ العهدَ يا ابنةَ مـالكٍ أيّامَ نَرْتَبِعُ السّتَارَ، فثَهْمَـــدَا
أيّامَ أمْنَحُكِ المَوَدّةَ كُلّهَـــــا، مِني وَأرْعَى بِالمغِيبِ المأحَـدَا
قالَتْ قُتَيْلَةُ ما لجِسْمِكَ سَايئـاً، وأرى ثيابكَ بالياتٍ همَّـــدا
أذْلَلْتَ نَفْسَكَ بَعْدَ تَكْرِمَةٍ لهـــا فإذا تُرَاعُ، فإنّهَا لَنْ تُطْـــرَدَا
أمْ غابَ رَبُّكَ فاعتَرَتْكَ خَصَاصَةٌ فلعلّ ربّكَ أنْ يعودَ مؤيَّـــدا
رَبّي كَرِيمٌ لا يُكَدِّرُ نِعْمَـــــةً ، وَإذا يُنَاشَدُ بِالمهَارِقِ أنْشَـــدَا[3]

ينطلق الأعشى(السارد) بقوله (أثْوى) أي أقام ،وبذلك فإنه يشير صراحة إلى أنه عدَل عن سفره، فأقام وتخلّف ليلة ليتزوَّد من (قُتيلة) ،فمضت الليلة وأخلفته قتيلة الموعد ومضى هو لحاجته، وقد أصبح ودّها باليا وكان يظن أنه دائم لا ينقطع فقد أدركه المشيب فهجرته الغواني حين فارقته نضارةُ الشّباب، ولم يكن هذا المعنى غائبًا عن فكر الإنسان الجاهلي قديما في تأمّلاته لنواميس الكون ، وتقلبات الحياة " ويعدّ الشّيب في الثقافة الإنسانيّة نسقًا علاميًّا دالاً على تحوُّل ما يطرأ على حياة الإنسان ، ومظهرًا بارزا يشي

[1]– ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص245.

[2]– ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي: تر: جميل نصيف التّكريتي :دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، 1986.ص 267.

[3]– الديوان :القصيدة 34/ص227–229.

بعبور الإنسان من مرحلة الحيويّة، وامتلاء الذات إلى مرحلةٍ يحسّ فيها بعقدة السّلب وهاجس الغياب"[1]، والغواني لا يُواصلن من فقَد الشّباب ولكنّهن يصلن (الأمرد) الناعم الوجه الغضّ الإهاب، ثم يعود ليتأسّف على هذا الشباب الذاهب، متذكرا أيام شبابه أيام كان ناشئًا أيام كان يحل بـ (برقة أنقد)، أسعى إلى صواحبي في الليل حين يصرع النوم الراقدين أتقاضى منهن ديْني، وقد أنكرْنه في النّهار، ثم يُخاطب (إبنة مالك) مذكّرا إيّاها بالأيّام الماضية، بطيب نفحاتها وعيشها أيام كانَا يقضيان الربيع في (السّتار) و(ثَهْمد) مشيرًا إلى حبّه وولاء قلبه لها (وقد كانت أحب صُويْحباته)، حين كان يمنحها ودَّه ، ويحفظ ودّها حين تغيب منتقلاً إلى الحوار الخارجي (مع قُتيلة) ، إذ تقول له ما لجسمك يسوء من رآه وما لثيابك بالياتٍ، لتطرح عليه سؤالاً في اللحظة الآنية أَأَذْللت نفسك ، وقد كنت لها مُكرما أم أدركَكَ الفقر فأنت ترجو الفرج من غد أم غاب وليُّ نعمتك فساء حالك ،فيأتي الرد اللّحظي والمباشر فأجبتها: سيّدي كريم لا يشوب نعمته كدرٌ ولا نكد، إذا نُوشد بما في الكتب أجاب ،وهو غزل رقيق أخرى فيه الحوار مع قتيلة (أحب صُويحباته إليه) [2].

وقد جمع الأعشى في هذه القصيدة بين السرد وقوة التصوير النّفسي والحوار، ومثل هذا الوصف ما يضطلع بوظيفة "الإستباق" التي يقصد بها " الإعلان عما سيجري عرضه ،وزرع أفق انتظارٍ له"[3]، وليس غريبا أن تكون هذه القصص التي يرويها الشاعر، والتي تتزامن مع مرحلة معيّنة من مراحل حياته هي الدافع لنظم القصيدة.

ولأن الحوار نوع من الحديث المشترك بين طرفين فالمحاورة " هي أن يحكي المتكلّم مراجعة القول، ومحاورة جرت بينه وبين غيره بأوجز عبارةٍ، فينزل في البلاغة أحسن المنازل، وأعجب المواقع"[4]، وعليه فإن للحوار أثر فاعل في الشعر القصصي بوصفة تقنيّة سردية، وهو أحد تقنيات الشخصية للتعبير عن مواقفها، ولإثبات وجودها كما أنّه صيغة مهمّة في صيغ التواصل، حيث يغدو الحوار سمة قصصية بارزة تشكّل لنا وصفا يتكامل مع غيره، ليسند لنا خطابا يقوم على تصوير فعل تواصليٍّ يمتد بأقسام متفاوتة داخل ذات السارد الذي يشعر بأن امتدادها يحقّق فعلا تواصليًّا، لاسيّما أن الملحمة بصورة عامة والقصة

[1]– يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة 1، عمان–الأردن، 2004، ص 172.

[2]–الديوان : ص 228.

[3]– محمد الناصر العجيمي : الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم (الشعر الجاهلي أنموذجا) ، **مرجع سابق**، ص 379.

[4]– أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2001، ص 134.

بصورة خاصة تحتاج إلى الحوار، باعتماد بنية ضروريّة لأي عمل فنيٍّ، وهذا واضح في الشعر العربي بشكل عام.

وقد وظّف شاعرنا عنصر الحوار باعتباره عنصرًا من عناصر القصة والحكاية الأساسية، وهو دليل الحركة المستمرّة وتنامي الأحداث والأفعال ، وعنصر مهمٌّ في تحقيق التّناسق بين الوصف والسرد، وينقسم الحوار إلى قسمين بحسب أنواعه:الحوار الداخلي والحوار الخارجي.

المطلب الأول: الحوار الداخلي

إن أكثر الشواهد القصصية في الشعر يغلب عليها الحوار الداخلي، باعتبار الشاعر هو الرّاوي للأحداث بحسب الموقف الذي يستدعيه، وقد يقع" بين الأديب ونفسه، أو من ينزله مقام نفسه"[1]، ونعني به حوار الشخصية مع ذاتها فهو" صوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجّه به إلى الآخرين والآخر صوته الدّاخلي الخارجي الذّي لا يسمعه أحد غيره، ولكنّه ينزع إلى السطح من آن لآخر "[2]، ويأتي الحوار جزءً من بنية السرد كما يعرفه الكاتب الفرنسي: أدوار دي جاردان (E Guardian) بأنّه: " وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخليّة للشخصية دون أي تدخُّل من جانب الكاتب بالشّرح والتّعليق ... وبأنه التعبير عن أخصّ الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاّشعور "[3]، وهو بذلك سرد تنتجه شخصية واحدة ولا يوجّه إلى الشخصيات الأخرى.

ويتميز هذا النوع من الحوار بأنّه حوار مستمر فياض في جزء من أجزاء القصيدة، نابعٌ من وسائل مختلفة كالمونولوج والإرتجاع الفني والمناجاة النّفسية"[4]، وستكون لنا عودة في بسط هذه المفاهيم وفقا للنماذج المدروسة.

لقد أدى الحوار وظيفةً محدّدة في هذه الأبيات من القصيدة رقم (34) في بناء الحبكة، حيث كان عنصرا حاسما في رسم بداية القصة، واتخذ أشكالا متعدّدة ومستويات مختلفة، وقد كان مطلعها غزليّا باعتباره أكثر الأغراض الشعرية عند الأعشى، ولهذا وجدنا شاعرنا حريصا على نقل أفكاره وأحاسيسه

---

[1]- جبور عبد النور : المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 2010، ص101.

[2]- ألحان عبد الله محمد، علي كمال الدين الفهادي: " حوار الشخصيات القصصية في شعر ماقبل الإسلام"، **مرجع سابق**، ص215.

[3]- رينيه وليك، أوستن وارين: نظرية الأدب ، **مرجع سابق**، ص235.

[4]- ألحان عبد الله محمد، **مرجع سابق**، ص 215.

للمتلقّي مستعملا أرقّ الألفاظ وأعذبها لقد أعطى للغزل مجالا واسعا في صدور قصائده، وذهب أحد النقاد إلى أن " الأعشى أهم شاعر جاهلي استكثر من المقدّمات الغزلية وعُنِيَ بها"[1].

إذ نجد حوارا قريبا من المناجاة الذاتية مخاطبا نفسه، مذكرا إيّاها بالماضي وما حمله من أيام الفرح والوصال أيام الشّباب، تنشط فيه الذات الساردة لاستجلاء ما علق فيها من مكابدات وانْثِيالات للأيّام الماضية، فالبنية الدلالية لهذا المشهد تتشكّل من فعل " مضت ـ أخلف " الذّي حاور به السارد ذاته / قلبه ووجدانه ، الذي ما انفك يذكره بعلاقاته بالغواني أيّام شبابه.

ونلاحظ أن (السارد/الشاعر) يقدّم لنا مشهد الظعائن والرحلة (أثْوى/الإقامة) من زاوية خارجيّة، بأن ذاته تتلاشى بوصفها وجودا إنسانيّا تشكل موازيًا لوجود المرأة في حياته، ويبدو أن مخيّلة السارد لم تستوفِ المشهد /المكان من الوصف، لكنه يسترسل في تشكيله، مضيفا إلى المشهد دراميّة (عزوف الغواني عنه وإخلاف الموعد) ، منطلقا من الرؤية التي تنطلق منها في المشهد الأول إذ يعطي القاص (الراوي) للفعل (أرى) القدرة على تكثيف حالة مظهريّة وسلوكيّة يرسم من خلالها صورة المرئي (الماضي/الشباب)، انطلاقا من المرئي (مشهد الانتظار–انتظار الغانية)، فيأتي الفعل (مضت– أخلف) لتمارس هذه الأفعال منظورا كثيفا يشير إلى الفيض اللاشعوري لعالم السارد الداخلي، والذّي شكّل فيه البيت الأول مظهرًا خارجيّا للزمان (الماضي) والمكان (مكان المواعدة) نافذة للتّصوير الذي كانت فيه العين أداته ووسيلته لبناء المشهد وتصوير حالته النفسية.

فكان الإستهلال تمهيدا للقارئ فيشخّص من خلاله زمن الحدث، ويرسم حدوده مكوّنا بذلك أُفقا قرائيا يُسهِم في متابعة والتنبؤ بتنامي الأحداث (الهجر/القطع/ الماضي) ، فكأنّنا بالأعشى يجمع حالات شعورية ونفسية مُتضاربة (الوصال–الهجران) يكون فيها الشعر قادرًا على استقطاب أحداث مُتنامية تبعا للتقلُّبات العاطفية، وينتقل إلى عقدة الحدث تصوير حالته النفسية إزاء هذا الوضع المضاد، فالشعر " يركز على جانب التأثير النفسي من خلال توسيع قاعدة التأثير السّايكولوجي عن طريق الألفاظ، ومدّ الحدث على مساحة شعوريّة"[2] .

وتعدى فعل(أخلف الموعدا) على ذاته إلى تذّكر أيّام الشباب في مقابل تيمة الشّيب، ويجعل (الشّيب) عائقا دون جهة الإكتمال، وبهذا يدرك الشاعر في حواره الداخلي أثر الزمن / الشّيب فيه، ويرى

[1]– حسن حبيب الكريطي : الأعشى بين ناقديه في القديم والحديث ، **مرجع سابق**، ص226.

[2]– بثينة بديع عبد الله: البنية السردية في شعر طرفة بن العبد، **مرجع سابق**، ص26.

معالم التّغير في تجربته لحياته الناتجة من انفصام علاقته مع الآخر/المرأة (الغانية)، وهجرهنّ له ففي هذه الأبيات نرى ذات الشّاعر في اصطدامها مع الشّيب، كما أن (السارد/الشاعر) رسم صورة الحدث القصصي متّكئا على مقدمة متّصلة بالتّركيب الفني للقصة "ويكون الراوي في القصص التي يعالج فيها محنة نفسيّة مراعيا تسلسل البناء القصصي إلى درجة الترابط الفعلي بين الأجزاء بحيث يُعطيها القدرة على النُّمو السردي نموًّا طبيعيّا "[1]، وثمّة ملمح بارز في حوار الأعشى مع نفسه، يكشِف عن إحساس الشاعر بالمفارقة الحادثة عن (الهجر/ الوصل) بين عالم الماضي (الشّباب) وعالم الحاضر (الشّيب).

إذ يصبح الماضي بكل تمثُّلاته مبدأً قارًّا في رفض (الحاضر/الشّيب)، وسلاحا نافعا من أجل تحقيق وجود الذات، وهكذا حاول الشاعر أن يثبت فلسفته صوب الحياة بطريقته عبر نصيّة إلى السرد المكثّف للأحداث المفارقة في المشهد (الهروب إلى الماضي) فيكون الماضي معادلا لذات الشاعر، والحاضر معادلا للواقع المعيش، إن الشّيب في رؤية الشاعر عاملُ هدمٍ للتآلف الإنساني ولوحدة الشعور وانسجامه من خلال أسلوب التّمني (بل ليت شعري)، إذ نجد لمحة لإضاءة تفجّر الحدث في وسطه لتوصله إلى نقطة تنوير أساسية فيبدأ فيها الراوي حدثا أو مقطعا جديدا في سرد مكمِل للحدث يقول لوبوك " إنّه يجعل هذا العقل يتحدّث عن نفسه، إنه يُمسْرِحُه "[2].

ويبدو أن أفكار الشخصية وحوارها مع نفسها تمتزج بتموُّج السرد، كما أنها تشكِّل جزء منه لقد اقتصرت القصة أكثر من المعتاد في السرد والحوار، ولا يعدو الحوار هنا أن يكون لحظة ذات زمن ومكان معيَّنين، أسهم في بعث هذه الروح القصصية التي تظهر في بناء القصيدة الفني وموضوعها.

ولوظائف الحوار أثر فاعل في الشعر القصصي بوصفه تقنية سردية، تكشف عن الأحاسيس الداخلية والهواجس الخفيّة تتجاوز فيه الشخصية اللحظة الآنيّة، ويبْهُت المكان، إذ نلحظ الراوي قد وظّف مونولوجًا داخليًّا أجراه مع نفسه بوصفه حوارا داخليا أسهم في تنامي الحدث وتحريكه أزال السّتار — ولو إلى حين عن البعد النفسي للراوي "كما نحتْ لغة السرد منحى شاعريًّا، ولاسيّما حين يقترب المشهد من الرؤية الكلية للأشياء ... حيث يصحو الشاعر في عالم المؤلف الضّمني، ويبدأ في ممارسة حضوره في

[1]– فاتح عبد السلام: ترييف السرد–خطاب الشخصية الريفية في الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت، 2001 ،ص115.

[2]– رينيه ويليك، اوستن وارين: نظرية الأدب، **مرجع سابق**، ص235.

تشكيل بنية السرد"[1]، فذات الشاعر كانت المرسلة والمستقبلة في آن والحوار عكس لنا جانبا الصراع النسقي بين (الإنسان والزمان) وتبدو لغة الشاعر في رؤيته لحضور الشّيب رؤيةً مشُوبةً بالقلق والخوف، مُوهمًا نفسه بالقدرة على مقاومته بيد أنه يتوجّس منه خيفةً في عقله الباطن.

ولجوء الشاعر في الصراع مع الزمن، إلى سجل الماضي يشي بحالة العجز التّام للإنسان أمام الزمن الحاضر، والشعور السّالب بغلبة الزمن وانتصاره عليه، فالشاعر في حواره مع نفسه أضحى مفجوعًا بعلامة الشّيب، وصار يعيش المتناقضات، أخذ يبحث عن استراتيجيات تنقذه من إِسَارِ الرّاهن، فواجه الزمن بزمن آخر عن طريق الحَفر في الذاكرة، واستعادة قوة الشباب[2] .

ويطول هذا التغيُّر النسبي في صورة السارد من خلال أثر هذا التّغير على وعيه بالعالم من حوله، فتظهر علاقة جديدة تؤثّر في وعي الشاعر، وهي علاقة التعارض، ويبدو أن الذي أوجد هذه العلاقة هو رغبة الشاعر في إبراز قيمة الشباب باعتبار أن الحوار الذي أقامه مع نفسه (الذات المتشظِّية) في هذا السّياق، فلجأ إلى أن يجعل من هذا الموضوع حوارا يفسخُ العلاقة الأصلية (التوحّد بين السارد والشاعر) ، ويعلن بديلاً عنها (بل لبيت شعري)، لتعود علاقة (التّوحد) قد حقّقت ما هدف إليه الشاعر عند الدخول فيها " والوصف هنا لا يدخل في نسيج السّرد، وإنّما يبقى منعزلاً عنه، بل له غرض مختلف من غرض السرد، فإذا كان السرد ينشد الحركة لمتابعة سير الحدث، فإن الوصف في هذا المقطع غرضه تثبيت الحدث الذي يمكن أن يوظفه الراوي/الشاعر [3] .

ولأن الشّاعر الجاهلي له ظروفه ومُقتضياته وطرائق تعبيره الخاصة به، فكان حديثه عن الشباب والشّيب فيتحول (الأعشى) من (أنا) المتذكِّر الراوي إلى (هو) المتذكّر عنه والمرويّ حوله، سيّما حين يُزاحم صوت الأعشى السّارد فيه صوت الراوي من خلال طرحه للسؤال (هل تذكرين؟) تنقل حوار الذّات إلى حوار الآخر (قُتيْلة)، ويتشابك الصّوتان لينتج من تداخلهما خطوة إضافيّة في بؤرة العمل، وأنّى له ذلك،

[1]– عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، القاهرة ،2009، ص198.

[2]– يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي أنموذجا)، **مرجع سابق**، ص 177.

[3]– سيد إسماعيل ضيف الله : آليات السرد بين الشفاهية والكتابية – دراسة في السيرة الهلالية و مراعي القتل ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة ،2008، ص 197.

وقد فارقه شبابه وأخلفته محبوبته (قُتَيْلة) موعدَها معه ،فنراه " يشيد بالماضي و بما حقّقه في أيام شبابه، ولهذا نراه كثيرا ما يبكي هذا الشّباب الغارب، الذّي كان فيه أشدّ قوَّة و قدرةً على الفعل "[1] .

ويبدو أن هذه اللغة الحواريّة، وبهذه الخصوصيّة تكشف عمقا نفسيّا متميّزا و هي لغة ينقلها من الحوار الداخلي إلى الحوار الخارجي بمفهومه السّردي عبر الشخصيات التي يتحَاور معها، وإن كان الخط النّفسي ما زال واحدًا مُتماسكا من خلال إيقاع (التّحسر على الماضي) الذي يعكسه هذا الحوار، حيث لا يكنِّيها في البيت السادس (يا ابنة مالك)ثم يذكر اسمها : قُتيلة، وربّما كان هذا دلالة على الألم الذي خلّفه حبّه لها متذكّرا ما كان بينهما من مودّة و لقاء، فيصف تلك الأيام فيما يشبه المشهد الوصفي " (مشهد الإلتقاء ربيعا بين السّتار وثَهْمدا) (منحُ المودة) (الحفاظ على المودة)، فذكر الأماكن يرد أحيانا لإبراز المسافة الشّاسعة الفاصلة بين الفاعل وموضوعه، ومدى ما يلاقيه الراغب في بلوغها، ويأتي السرد هنا مُدمجًا بالوصف أو ملتحما ببنائه إلى الحد الذي لا يمكن عزله عن السرد، وقد أطلق النقاد على هذا النمط من الوصف تسميته بالوصف المسرود أو الصورة السّردية، والوصف هنا لا يشترط إيقاف عجلة الزمن لكي يحضر [2]، وقد جاء في هذين البيتين أثناء سرد الأحداث أو نقل حوار الشخصيات.

وإذا كانت تقنية (الحوار) الموظّفة في إطار السرد الإسترجاعي تعد نموذجا لتطابق زمن القصة وزمن الحكاية (المشهد)، وإذا كان الوصف هو التقنية النموذج لهذه العلاقة (الوقفة)، فإن استحضار الأعشى لأحداث الماضي ومشاعره وعلاقاته متذكّرا شاعريّته (ليت شعري)، وإن كان يعد وقفة على مستوى علاقة زمن الحكاية بزمن القصة، إلاّ أنه يبرُز في كثير من الأحيان، نتيجة لتداخل صوت الراوي/ الأعشى مع صوت بطل القصّة راويا، أو ما يمكن تسميته بـ" الأنا الثانية " في حوارها الداخلي، هذا الكاتب الضمني يختلف دائما عن الإنسان الواقعي مهما كان تصوُّرنا حوله، ومخلق نسخة سامية لنفسه وهو يخلق عمله (الأدبي) ... هذه الأنا الثانية تقوم غالبا صورة عن الإنسان، على مستوى عالٍ من الدقة والصفاء أكثر معرفة، و إحساسا و حساسيّة ممّا هو في الواقع "[3].

إن عناصر البناء السردي كانت مشدودة نحو بؤرة البنية المركزية للحوار فليس فيه سرد بكل معطياته، وإنّما هناك لمحة حواريّة سرديّة، تتّخذ شكل صراع أسلوبيٍّ بين حوار الراوي وخطابات الشّخصية

[1]– يوسف عبد الجليل حسني: الإنسان و الزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1988، ص 100.

[2]– عبد الكريم السعيدي : الوصف بين الشعر و السرد، مقال على صفحة الويب، تاريخ الإطلاع 9 حانفي 2016، https://www.academia.edu/13350094.

[3]– واين بوث:" المسافة ووجهة النظر ـ محاولة تصنيف "، ضمن كتاب : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، **مرجع سابق**، ص 42

الأخرى" فكل خطاب يصارع الخطابات الأخرى، ويحاول احتوائها والتوحُّد معها في وقتٍ واحد، وفي عملية حوارية دائمة ... وكل مخاطب لا بد أن يترك بصماته على أسلوب خطابه، لأنه يحمل رؤية خاصة، ويتّخذ لنفسه موقعا خاصا، ويبين ليتش وشورت أن الراوي على وجه الخصوص يتميّز بأن خطابه لا يعبر عن ذاته وأفكاره فقط، كما تفعل معهم الشخصيات الأخرى في القصة، بل إنّه ينقل أحاديث الشخصيات القصصيّة وأفكارها "[1]، فقد جاءت اللغة على مستوى الحوار في كثير من المشاهد يغلب عليها الصوت الواحد مع تحميل الشخصية بما تنوءُ بحمله، وبما يتناسب مع بنائها، فجاء الحوار منثورا ومتداخلا مع بنية السرد من خلال فعل القول:" قالت "، وإذا كان الحوار قد أخذ بعده الخارجي، فمن الواضح أنه مُرتبط بطبائع الأحداث، ولعل المتأمِّل في بنية الحوار بين الأعشى وقُتيلة يلحظ اطّرادا ملحوظا لنسبة الفعل إلى الصفة (سايئا، باليات، همد، تكرمة، منتظرا، خصاصة، مؤيّدا) ، يؤكد الوقوف على المشهد كمثال دال على هذه السمة" العلاقة بين السرد و الحوار، والتي يمكن من خلالها تحديد نوع العلاقة التي تربط بين الكاتب وشخصيات روايته، وقياس الأبعاد الدراميّة لهذه الشخصيات "[2] .

ثم يعود الحوار الخارجي في حلقةٍ داخلية (ربّي كريم لا يُكدِّر نعمة) و(إذا يُناشِد بالمهارقِ أنشدا) غنيان بالإحالة، وقد اختصرت جملة الصدر والعجز(زمان التلفظ بهما) ما أراد به السارد من إجابة وبهذا البيت يصل الشاعر إلى الهدف الذي سعى إليه منذ بداية القصيدة ووطَّأ إليه بتوطئات عديدة، بعد أن اختصر مسافات زمانية ومكانية عديدة، فلم يبق أمامه إلا أن يحكي لنا قصة ما وقعت وقائعه بعد سرد جزء من الحكاية و الوقائع "[3].

إن هذا الجواب يكشف لنا عن التّفاعل الموجود بين السارد/ القاص، والمقصوص إليه/ عليه، فكثيرا ما يأخذ الحاكي المحكي عليه في حُسبانه فيوجّه خطابه مستخدما طريقة الحوار ليوظّف شعريّا جملة من الأفكار والرؤى، أما الحوار الذي تشكَّل بأسلوب استفهامي فهو يعبّر (أأذللت) (أم غاب) عن ذلك التَّمفصل الذهني في ذهن (قُتيلة)، وهو بذلك يقترب من منطقة السرد كي يستفيد من لغة آليات الشعر والسرد، فقد وفّر الشاعر/ الراوي لنفسه فرصة الحوار، حيث أعطى الميزة نفسها للشخصية الثانية (قُتيلة) وأدار على لسانها الحوار، والقصيدة تدور في إطار مونولوج قصصيّ بين الشاعر المحب (الأعشى)

---

[1]– عبد الرحيم الكردي: السرد و مناهج النقد الأدبي مكتبة الآداب ، القاهرة، 2004 ،ص 101 .

[2]– عبد المنعم زكريا القاضي : البنية السردية في الرواية ، **مرجع سابق**، ص 202، نقلا عن: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 56 .

[3]– محمد مفتاح: في سيمياء الشعر العربي القديم (دراسة نظرية و تطبيقية)، دار الثقافة للنشر و التوزيع : الدار البيضاء، 1989 ، ص 118 .

والحب والمحبوبة (قُتيلة)، وهذا بلا شك يشي بأن شاعرنا نفسه – أبا بُصير – كان يعي أنه يُقدّم في إطار تجربته الأدبيّة " شعرا قصصيّا ".

والحوار الخارجي المجرّد نوع اعتمدته شخصية الأعشى في القصيدة رقم:(1) إحدى مغامراته مع الخمَّار، حيث كان الحوار الخارجي الأداةَ الفاعلة في تقديم الشخصيات وتقديم الحدث القصصي افتتحها بذكر "تيّا"، ومُخالفتها الميعاد مفصحًا عن حالته النفسيّة، فقد بات ساهرا مؤرَّقا مفتونا بجمالها لا يغمض له جفنٌ يقول :

أجِدَّكَ لمْ تَغتَمِضْ لَيْلَـــــةً ، فترقدها مع رقادهـــــــا
تذكّضرُ تيّا وأنّى بهـــــــــا، وَقَد أخلَفَتْ بَعضَ مِيعادِهَا
فَميطي تَميطي بصُلْبِ الفُؤادِ، وَصُولِ حِبَالٍ وَكَنّادِهَـــــا

.....

أتَاني يُؤامِرُني في الشَّمْـــــو لِ ليلاً، فقلتُ لهُ غادهـا
أرحنا نباكرُ جدّ الصَّبـــــو حِ، قَبْلَ النّفُوسِ وَحَسّادِهَا
فقمنا، ولما يصحْ ديكنـــا، إلى جَوْنَةٍ عِنْدَ حَدّادِهَـــا

.....

فَقُلْنَا لَهُ: هَذِهِ هَاتِهَـــــا، بأدماءَ فـي حبلِ مقتادهـا
فَقَالَ: تَزِيدُونَنِي تِسْعَـةً ، وليستْ بعــدلٍ لأندادهـا
فَقُلْتُ لِمِنْصَفِنَا: أعْطِـهِ، فلما رأى حضرَ شهّادهـا
أضَاءَ مِظَلّتَهُ بِالسّـــــرَا حِ، وَاللّيْـلُ غَامِرُ جُدّادِهَا
دراهمنا كلها جيـــــدٌ، فــلا تحسبنّا بتنقادهـــــا[1]

يبدأ السارد/ الشّاعر بذكر صاحبته، وقد أخلفت ميعادها فبات ساهرًا مؤرّقا لا يرقد مع الرّاقدين، وهو لا يذكر اسم صاحبته ولا يبالي من تكون، وإنّما يشير إليها بـ "تيّا" لتكن هذه الصّاحبة من تكون، ولتذهب عنه حيث تريد، فما هو بالضعيف الحائر، ولن تذهب نفسه عليها حسراتٍ، وإنّه لصلب الفؤاد، إن وَصلَ حبل الود، فهو خليق بأن يقطعه، ثم ينطلق الحوار بين شخصية (صاحب) يراود السارد في تعاطي الخمر، تدخل مسرح الحدث في قوله : (أتاني يُؤامرني) الذّي دعاه ليلا إلى مجلس الخمرة قبل إفاقة الدّيك، ولم يظهر الأبعاد الخارجية للشخصية الصاحب في النص، وإنما تمظْهر بوصف سايكولوجي داخلي

[1]–الديوان :القصيدة 28 / ص 69 ـ 71 .

(يؤامرني) ومُؤامرته هذه تدل على قدرته على إقناع الأعشى، وقد أختار اللّيل لأن النفس فيه تكون أميَل لتعاطيها، وهو ما دفع السّارد إلى أن يُعاجِله (على عجل) بجوابه (غادِها)، ويطلب من الخمّار أن يسقيهما خمرا معَّتقة، فيجيبهما الخمّار برد سريع يعبّر عما بداخله من غير وصف أو تحليل بزيادة سعرها تسعة دراهم لأنها أفضل من أن تجزى الناقة فيها الدراهم.

وهذا الحوار الخارجي يوحي بتوحّد ذات السارد مع صاحبه (فقمْنا) من حالة الحوار إلى نقطة إلتقاء تجمعُهما، فيطلب الطرف الأول (الأعشى) من صاحبه أن يزيده بقدر ما طلب (ولاسيّما أنه اختار بكار القطاف)، وهو على دراية بجودة خمرته، وعاد السارد ينقل لنا حواره المباشر بصيغة المثنّى (السارد/ الصاحب) (دراهمنا) ، وهما يشيران إلى نوع قد استطاب معاقرته من الخمر دون غيره (بأدماء في حبل مقتادها)، ويعرض علينا الأعشى ما كان بينه وبين الخمار في أسلوب قصصيٍّ رائع تملؤه الحياة، وهو يصوّر الخمار عِلْجًا غير عربيٍّ، فيصفه بأنه " أُزَيْرَقُ العينين " ويسميه " حدّادا " و كأنّه حارس يزوّد الناس عن هذا الكثير الثمين من الخمر المختار من بكار القطاف[1] ، فقلت لمنصفها بضمير المتكلم في (فقلت) تظهر (النحن) منضوية تحت سلطة (الأنا / السارد) إذ تظهر ذاته فاعلة من أجل الجماعة فيأمر غلامه بإعطاء الخمار ما يريد ... حينها يظهر تحوّل في الحوار أدّى إلى اختزال فعل القول (قلت)، وهو ما يتناسب مع لحظة الإنفعال والتوتّر النفسي الذي وقع عليه بفعل الخمار هذا "[2].

والناظر لهذه المحاورة يلحظ أن سرعة القول، والرد عليه ولدت لنا نوعا من الإيقاع في بنية السرد "، وهذا بلا شك يعود إلى نوع الحوار وطبيعة الموقف فكلما أسهم الحوار في تأزّم الموقف واحتدام الإنفعالات، كان الإيقاع السريع أكثر بروزا ونشاطا "[3]، والمتأمّل في القصة يلحظ أن الحوار هنا تقنيّة سرديّة أسهمت في بروز الأسلوب القصصي تكشف لنا عن شخصيّة الأعشى وصاحبه ورغبتهما الملحَّة في معاقرة الخمر، وقد كان للحوار وظيفته المؤسِّسة للفعل القصصي في البنية السردية، كما تكشف عن الشخصية وتتبّع مساراتها السردية التي تُسهم في بناء الحدث و تناميه .

وتبدو قصيدة الأعشى هذه والتي يظهر فيها " الحوار السردي " من الظواهر الأسلوبية الفنية في هذه القصيدة الحواريّة، ممّا أضفى على الأبيات حيويّة وحركة ارتكزت على شخصيّتين محوريّتين (السارد /

---

[1]– الديوان : ص 72.

[2]– ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص 247.

[3]– ألحان عبد الله محمد / علي كمال الدين الفهادي : حوار الشخصيات القصصية في شعر ما قبل الإسلام، **مرجع سابق** ، ص 213.

الصاحب) و (الخمّار)، أما المكان في النص، فهو من النّمط الثابت، لا المتحرّك(مجلس الشراب) ، أما زمان السرد فدلت عليه كلمة (ليلاً)، وهو مرتبط بحدث تمثّل في (تأهّب السارد / الصاحب) لمعاقرة الخمر و أكثر تقلباتها "، وفي هذه الأبيات نجد أن هناك صراعا قائما بين الشاعر وذاته النزاعة إلى ملاقاة "نيّا" من جهة، و (الشاعر / الصاحب) من جهة وأخيرا بين (السارد / الخمار) وهو صراع نامٍ إلى القمّة تحدث الإنفراجة فيه بمجيء (الليل)، "وهكذا استرسل الشاعر في أبياته معتمدا الحدث الخالي من الصّراع، وهوما يكون حكاية حال "[1] ونلحظ ذلك في قوله :

أضَاءَ مِظَلّتَـــــــهُ بِالسّرَا ... جِ، وَاللّيْلُ غَامِرُ جُدّادِهَا
دراهمنـــــــا كلها جيـــدٌ، ... فلا تحسبنّـــــا بتنقادها
كُمَيْتاً تكَشّفُ عَنْ حُمْرَةٍ ، ... إذا صرحتْ بعدَ إزبادها
كَحَوْصَلَةِ الرّأَلِ في دَنّهَا، ... إذا صوبتْ بعدَ إقعادها
فجالَ علينا بإبريقـــــهِ، ... مُخَضَّبُ كَفٍّ بفِرْصَادِهَا
فَبَاتَتْ رِكَابٌ بِأَكْوَارِهَـــا، ... لَدَيْنَا، وَخَيْلٌ بِأَلْبِادِهَـــا
لقومٍ، فكانوا همُ المنفدين ... شرابهمُ قبلَ إنفادهـــــا
فَرُحْنَا تُنَعّمُنَا نَشْـــــوَةٌ ... تَجُوزُ بِنَا بَعْدَ إقْصَادِهَـا[2]

وتتضمن هذه الأبيات وقفة وصفية للخمرة إذ يعمد الخمار إلى الدنّ فيصب لهم خمرا تتمشى نشوتها في المفاصل فتُرعدها، ثم تستسلم للذتها، فتسكن هامدةً فاترةً، تبدو حين تبذل سوداء فإذا مزجت بالماء، وسكنت بعد إزبادها تكشّفت عن لون أحمر جميل، ويجول عليهم الخمار بإبريقه، وقد تخضّب كفّه بما يحمل من خمر حمراء وهم مالكون لرشدهم لم ينفذوا عقولهم، وإن كانوا قد أنفذوا خمر الخمار"، والحوار في هذه القصيدة عكس لنا جانب جدليّا بين (السارد والصاحب والخمار)، وقد يكون الشاعر استخدم الخمر وعتاقتها للدلالة على علاقة الشاعر بالزّمن إذ أن " مكوث الخمرة لزمن طويل يظهر العلاقة العكسيّة بينها وبين الزمن، فكلما مرّ عليها الزمن ازداد نقاؤها وجدّتها، وهذا المشهد وصف تفسيريٌّ يظهر الخمرة بأجود ما تكون [3]، وتتوالى المشاهد بواسطة حرف الفاء ذلك لأن آنية السارد وحضوره المكاني بمثابة "

[1]– خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2003 ، ص 279 .

[2]–ا لديوان : القصيدة (8) ، ص 71 .

[3]– ميلاد جمال عادل المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص 248.

نقطة ارتكاز يقاس بها زمن السّرد ومكانه، كما تقاس على أساسها الطبقات الزمانية الخاصة بالراوي وبالشخصيات "[1].

إن الحوار في الشعر القصصي هدفه خلق عنصر تأثير آخر على المتلقي يضاف إلى العناصر الأخرى المبثوثة في جسد النص، وهي قصيدة سرديّة بامتياز تقوم على تقنية الحوار الخارجي، والأعشى هنا بصفته "الراوي" يعبّر عن ذاكرته الحكائية وبأسلوب سردي، ليصُبَّ هذا الأداء في الشعر القصصي يتّضح من هذا كله أن الأعشى كان حريصا على تجويد أدواته الشعرية، مستعينا في ذلك باستخدام القصة إِهَابًا تجاربه الشعرية، حتى يحقّق من خلال هذه القصائد النماذج المشتركة بين الشعر والقصة من خصائص كل منهما في آن .

وتبدوا اللغة الموزَّعة بين السرد والحوار مسيطرةً على الأعشى، حين اتّخذ من أسلوب الحوار الذّي ينعكس من خلال اللغة الحواريّة القصصية "فإذا توقفنا عند قدرة الحوار على الكشف عن نفسيّة الشاعر الجاهلي، وكيف تعلّق به ليتّخذه وسيلته القصصية التي تحكي تجاربه وتصوّر موقفه، تراءت لنا تلك الوظيفة على أكثر من مستوى، حتى تكاد تستوقفنا طويلاً على المستوى النفسي في تجارب الغزل "[2]، وهذه الوقائع المنبثقة من الرؤية الداخلية الذاتية ينتظمها الماضي الذي يتفجَّر من إطار الحاضر القائم، والسّارد هنا لا يستطيع أن يحدَ من سطوته، وهذه الرؤية الداخلية تتيح للشخصية أن تُسفِر بوضوح عن أفكارها ومواقفها فالوصف هنا لا يقرّر حالة مجردة، أو يؤدي وظيفة تزيينيّة بل إنّه يقوم بالكشف عن الحالة النفسيّة للشخصية من خلال بناء ملامح المكان "[3]، وقد أظهر (السّارد / الشاعر) مشهدًا أشبه بالتمثيل مؤديا إلى تحريك السرد وتنامي الحدث، وصوّر لنا الجانب الفكري والمعرفي للشخصيات وفلسفتهم القائمة على مبدأ اللّذة ، ومُظهرا دور الخمرة التّفريجي في إزالة هموم النفس التي تراكمت عليه بفعل رحيل المرأة "[4] .

بل إن الحدث قد تطوّر بصورة مُتنامية ومُتوازنة، فتدافعت الوحدات السردية سريعا عبر بنية الحوار الخارجي، الذي أسهم في تقديم الحدث القصصي بمواصفات واضحة في النمو والتفاعل والتطوّر، وقد حقّقت القصيدة أبعادا قصصية ذات هدف واضح وتركيب سردي متناسقٍ استنادا إلى بنية حواريّة على أن

---

[1]– سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهية والكتابية ، **مرجع سابق**،ص 317.

[2]– مي يوسف خليف : بطولة الشاعر الجاهلي و أثرها في الأداء القصصي، **مرجع سابق**، ص 114 .

[3]– صلاح صالح : سرد الآخر (الأنا و الآخر عبر اللغة السردية) ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى، الدار البيضاء . المغرب ،2003، ص 132 .

[4]– ميلاد جمال عادل المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص 248.

هذه القصة المتقدّمة في بنائها تظهر فيها براعة الشّاعر في تطويع المساحة الزمنيّة التي يشغلها الحدث القصصي كان السارد فيها عينا راصدة تسجّل الملامح الخارجيّة للحوار، ولإكسابها بعدا واقعيا.

ومما يُلاحظ على شعر الأعشى القصصي، ذاك التّشابه في الأسلوب فموضوعه في مُطلق الأحيان، المغامرة التي تُشكّل إطارا مشوّقا لقصة أو حكاية غرامية، زمانها الليل، وشخصيّاتها محدودة، لا تتجاوز ثلاثا وإن زادت فهي ثانوية مهمَّشة، أما الشخصية الرئيسيّة فهي (الراوي / الشاعر)، ومحبوبته أو الممدوح الذي يشاركه البطولة " إن الحديث حول العناصر القصصيّة، ونزوع الجاهلي إليها من خلال ذاته أو من خلال الآخرين انطلاقا من أن البطل في الفن القصصي لابد أن يتحاور مع الأحداث أو يتحرّك من خلالها أو يحركها ويتفاعل مع بيئته بصور متعدّدة، تخلق منه شخصية أساسيّة أو ثانويّة، متكاملة أو مُسطَّحة، تعبّر عن نفسها ودخائلها بوسائلها المختلفة من خلال لغة حوارية خارجية وأخرى داخلية، مع الإستعانة بما يدور في القطاع الداخلي للشخصية من طموحات أو أحلام، ومحاولة استبطان أحاسيسها ومشاعرها تبعا لإيقاع الحياة من حولها، وانعكاس المتغيّرات التي تطرأ عليها، والأحداث التي تتفاعل معها وصولا " إلى العقدة، ثم إلى الحل "[1].

وفي المقطوعة الشعرية ذي المنحى القصصي نلحظ تشكل الحوار الخارجي في جزء من القصيدة بغية تطوير الحدث، ووضع الشخصيات المتحاورة في موقف خاص لتمثيل فكرة المشهد داخل العمل القصصي، وقد قدّم الحوار شخصية الأعشى متعلّقا بالخمرة فهي علاقة قويّة، فكان مفتونا بالخمر ومجالسها، لا يعدل بها شيئا ولا يستطيع لها فراقا، حتى لقد يروون في وفادته على النّبي صلى الله عليه وسلم، وعدوله عن الإسلام أنّه لم يهتمّ بتحريم الإسلام للزنا وغيره، لكنّه اهتم أيّما اهتمام بتحريم الخمر.

ويظهر الحوار باعتباره ملفوظا قصصيًّا أي نمطًا من أنماط الخطاب، يتطابق كليا أو جزئيا مع الأثر ويكون الهدف من استخدامه في الشعر قص حدث، فتتأسس بذلك بنية السرد في الشعر القصصي ، مما يحقّق للحوار ركنين أساسيين :" التعاقب و السّببية "، إذ لا بد أن تترابط الأحداث لتحقّق جملة من التحوّلات، ولا بد أن تخضع هذه التحولات لمنطق القص، فتتولد الأحداث وتتناسل، وربّما أجبره ذلك على تعدد الشخصيات في القصيدة الواحدة، فتنشأ علاقات سببيّة تفسّر جملة هذه التحوّلات في المقطوعة الشعرية .

[1]– مي يوسف خليف : بطولة الشاعر الجاهلي و أثرها في الأداء القصصي، **مرجع سابق**، ص 25 .

ومن خلال الحوار ينشأ الحدث القصصي، يمكّن من التّعرف على سمات الشخصيات وخصائصها التي تميّزها، كما يمكن اعتباره مظهرا من مظاهر الشخصية، تنعكس فيه الكثير من الوظائف التي تجعل من الحوار ذات أهمية لا تقل أهمية عن سرد الوقائع على لسان الراوي/ السارد، فقد استخدم- الأعشى- بعضا من تقنيات السرد، فكان أن اتكأ على الحكاية أو القصة كوسيلة تعبيريّة يبني عليها حدث قصته " إن هذه القصة المتقدّمة في بنائها، تُظهر براعة الشاعر في تطويع المساحة الزمنية الشاسعة التي يشغلها الحدث القصصي، ويجعلها زمنا قصصيا موظفا توظيفا فنيا يبرز تطور الحدث، فهذه القصة ذات التّركيز الخاص والدلالة الموحية، والمسيطرة على قيادة دفة البناء السردي في الحدث و الشخصية واللغة "[1].

إن بحثنا عن الشعر القصصي في ديوان الأعشى ينطلق من كون هذا الشعر جزءٌ من شعره الغنائي، الذي يشتمل عليه ديوانه الكبير، وليس شرطًا أن تتحقق كل العناصر السابقة في القصيدة القصصية عند الأعشى أو غيره من الشعراء، وإنّما نجد فيها في الغالب الأعمِّ بعض عناصر القص المهمّة كالحدث والشخصية والحوار، وثمة نمط آخر من الشعر القصصي يدور حول تصوير المواقف العاطفيّة في تجربة الشاعر، ومعنى هذا أن الشاعر يوظّف الإطار القصصي من أجل التعبير عن بعض مواقف العاطفة، وما يدور بينه وبين محبوبته من صراع و حوار، كما نجد في القصيدة التالية، والتّي تتّخذ شكل الحوار الداخلي (المونولوج الداخلي) " فإذا كان المونولوج غير منطوق إذا كان يتألف من الأفكار اللفظية للشخصية ، فإنّه يشكّل مونولوجا داخليا ، أما إذا كان منطوقا عدَّ (مونولوجا خارجيًّا) أو مناجاةً "[2] .

ويتميّز هذا النوع من الحوار " بأنه حوارٌ مستمرٌّ فيّاضٌ في جزء أو أجزاء من القصيدة، نابع من وسائل مختلفة كالمونولوج و تيّار الوعي و الإرتجاع الفني و المناجاة النفسية "[3]، وهو ما يفترض أن يدور الحوار بين الشخصية ونفسها، فإذا كان الحوار حبيس الشخصية فإنّه مونولوج داخلي، أما إذا كانت الشخصية تفترض وجود سامع خارجي، فإن المونولوج يكون خارجيّا .

---

[1]- فاتح عبد السلام : ترييف السرد – خطاب الشخصية الريفية في الأدب، **مرجع سابق**، ص 120.

[2]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، **مرجع سابق**، ص 115 .

[3]- ألحان عبد الله محمد/ علي كمال الدين الفهادي: " حوار الشخصيات القصصية في شعر ماقبل الإسلام"، **مرجع سابق**، ص 215 .

المطلب الثاني: الحوار الخارجي (المونولوج الخارجي)

وهو ما تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي، بصورة مباشرة إذ ينطلق الكلام من الشخصية (س) إلى الشخصية (ص)، في سياق أحداث القصة وحبكتها، أي أنه يتطلَّب وجود شخصيّتين تتبادلان وتتعاقبان على الإرسال والتَّلقي [1]، وهو تبادل للكلام بين شخصين في أغلب الأحيان [2]، وهو "سرد يتميَّز بتفاعل عدة أصوات وعدة أشكال للوعي أو وجهات النظر، حول العالم لا توجد إحداها أو تكون متفوّقة تكون لها أهمية أكبر، على الأخريات"[3].

لقد كان الشعر الجاهلي صدًى قويّا للحياة العربية، فهو تُرْجمانها و سجلّها، وقد عبر به الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود " فاختلط فيها الواقع بالخيال، وامتزجت معطيات الحواس والفكر واللاّشعور واتّحد فيها الزمان كما اتّحد المكان، واتّحدت أنواع الموجودات من إنسان وحيوان ونبات، واتخذت من التّجسيد الفني لغة الشعر الحقِّ وسيلتها للتعبير عن كل خلجة من شعور "[4]، وكان الغزل منّ أكثر الأغراض الشعرية عند الأعشى .

ولهذا وجدنا شاعرنا حريصًا على نقل أفكاره وأحاسيسه للمتلقّي، مستعملا أرقّ الألفاظ وأعذبها، ونراه في القصيدة التالية يوظِّف المونولوج الداخلي يقول :

أتشفيكَ "تيّا" أمْ تركتَ بدائكـــــا، وَكَانَتْ قَتُولاً للرّجَالِ كَذَلِكَـــــا
وأقصرتَ عن ذكرِ البطالة والصِّبى ، وَكانَتْ سَفاهاً ضَلّةً مِنْ ضَلالِكَا
وما كانَ إلاّ الحينَ يومَ لقيتهـــــا، وَقَطْعَ جَدِيدٍ حَبْلُهَا من حِبالِكَـا
وَقَامَتْ تُرِيني بَعدَما نَامَ صُحبَتـــي بَيَاضَ ثَنَايَاهَا وَأسْوَدَ حَالِكَـــــا
ويهماءَ قفرٍ تخرجُ العينُ وسطهـــا، وتلقى بها بيضَ النّعامِ ترائكـــا
يَقُولُ بِهَا ذُو قُوّةِ القَوْمِ، إذْ دَنـــا لصَاحِبِهِ، إذْ خَافَ مِنها المهالِكَا
لكَ الوَيلُ أفشِ الطَّرْفَ بالعَينِ حوْلَنا على حذرٍ، وأبقِ ما في سقائكـا[5]

---

[1]– ألحان عبد الله محمد/ علي كمال الدين الفهادي: " حوار الشخصيات القصصية في شعر ماقبل الإسلام"، **مرجع سابق**، ص211.

[2] – جيرالد برنس: قاموس السرديات، **مرجع سابق**، ص45.

[3]– **المرجع نفسه**، ص44.

[4]– أنس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، دار المعارف، ط3، 1993، ص 12.

[5]– الديوان : القصيدة 11، ص 89.

عند التأمل في النص أعلاه نلحظ أن الرّاوي قد وظّف مونولوجا داخليا أجراه الأعشى مع نفسه، بوصفه حوارا داخليّا أسهم في تحريك السرد وتنامي الحدث، حتى يشعر القارئ معه بنوعٍ من المتعة يضيفها الحوار على تراتبيَّة السرد في حركة تصاعديَّة لا تتوافر للشعر بدونه، ويبدأ الأعشى بذكر صاحبته مشير إليها بـ "تيّا" فاتخذ من نفسه (الراوي) موقفين في آن واحد الإرسال والإستقبال، فيتساءل الأعشى أتشفيك تيا وتقضي حاجتك، أم تتركك لدائك، وكذلك تفعل بالرجال " وكانت قتولا للرجال كذالك " وإنّها لعوبٌ قتولٌ، ولعل الباحث في قوله هذا، يلحظ أن الشاعر بألفاظه ومعانيه هذه أراد أن يبيّن لنا ما اعتراه من حبّ لهذه المرأة، وكأنّه ليس الوحيد الذي يشكو وجد الحب، وإنّما هناك رجال كثيرون يمرّون بالحالة نفسها، وقد كنت أقصرت عن الغزل وعن دواعي الشّباب فأيُّ ضلالٍ قادك إليها، وفي لقائها هلالُكَ،أغرتك وعلقت قلبك بها، إذ تتراءى لك بعد أن نام صحبك، فتكشف عن ثغرها البرّاق وشعرها الأسود الفاحم ثم قطعت حبالها من حبالك على حداثة العهد، وينصرف الأعشى عن صاحبته إلى الصحراء، كأنه يلتمس فيها العزاء .

وقد تنبّه بعض النقاد إلى الأداء القصصي في غزليّات الأعشى " فهناك قصص كثيرة ساقها لنا في غزليّاته، كان حبّ المرأة يمثّل إحدى دعائمها الرئيسية، فضلا عن كثرة تطوافه في الجزيرة العربيّة، وما جمعه من أموال، جعلت منه يظهر في شعره مُتع الحياة بقصائد تنبع منها الروح القصصيّة[1] ، ويبرز الحوار الداخلي (المونولوج) في حوار الشخصية مع نفسها، وقد تشكّل في حوار شخصيته الراوي (الأعشى ميمون بن قيس) مع نفسه عندما افتتح قصيدته بالحديث عن (تيا) تدور في إطار هذا المحور القصصي الحواري مونولوج قصصي، بين الشاعر المحِبِّ والحب أو طيف خيال المحبوب، وكيف أنّها أخلفته الميعاد، وهي تمضي على هذا النسق القصصي، فيلتمس عزاءه في هذه الصحراء العمياء " إذا توسّطها.المسافر لم يكد يهتدي لوجهه، فتخرج عينه من شدة الحيرة والفزع مطموسة المسالك، يعجل النعام فيها عن احتضان بيضه، فيتركه عاريا لينجو لنفسه، يقول فيها رئيس الرهط (ذو قوّة القوم) إذ يدنو من صاحبه، وقد خشي الهلاك: لك الويل! انظر من حولك في حذر واحرص على ما في سقائك من ماء، ولا بد من التأكد على أن التّقليد استهلالي، حيث لا يقدم تعبيرا آنيا عن عاطفة شخصيّة أثارت حدثًا خاصًّا، بل يستخدم

[1] - حبيب الكريطي: ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير ،كلية الآداب، جامعة بغداد، 1986 ص 163.

كمقدمة دراميّة تُرسِي توجُّها قد يتدعّم أو يتغيّر في بقية القصيدة، فالتوجّه الذي يمليه الفراق لابد على ما يفترض أن يكون توجّها للحزن..[1].

وتبرز التّجربة الإبداعيّة والجمالية للحوار الداخلي، والتّي تنم عن مقدرة الشاعر بأدواته اللغوية وحواره القصصي من تشكيل النموذج الإبداعي المتمثّل في شكل القصة يتجاوز الحقيقة اللغويّة، ويتّضح ممّا سبق أن الحوار وسيلة سرديّة وركن من أركان التعبير الشعري، يعمل على خلق القصة وتتابع الأحداث وتقديم الشخصية، وتأسيسًا لما تقدم يغدو المونولوج الداخلي من أبرز أشكال الحوار الذي تُجريه الشخصية مع ذاتها، فيكون" دراميّا إذا ولَّد صراعا بين الشّخصية وذاتها، وقصصيّا يقوم على استرجاع الماضي نتيجة التّذكر والتداعي، الذي يحدث في لحظات البُعد أو لحظات الوُقوف على الأطلال شريطة أن يكون الحوار داخليّا يُجريه الشاعر مع ذاته في لحظة الوقوف"[2].

والأعشى يربط بين هذا الرحيل (إخلاف الموعد) وأثر هذا الصدِّ على نفسيَّته، وربّما كان هروبه للصحراء بحثًا عن العزاء معادلا فنيّا لرحيل الخصب والنّماء والتّكاثر (رحيل المرأة / تيّا)، وقد استحضر الأعشى في أثناء وصفها صورا مختلفة لصحراء "يهماء- هروب النعام من احتضان بيضها...) بعد ذلك تمضي القصيدة، فيظلُّ الشاعر / الراوي متحسِّرا على ما فرّط في حقّ نفسه، ويستمر الحدث في تتابعه ويتوتر في تداعيه النفسي، ومن الواضح أن الإهتمام قد تركّز في هذه الأبيات على الإنحراف بالشعور، أو في الحد الأدنى تغيير مباشرته " ولايزيد الشاعر على أن يعبّر عن رغبته في التغيير، وذلك ما يربط بينه بين الأنماط الأعمِّ من التّغيير التي يُمليها تعاقب الليالي والنهارات، وهي فكرة متكرِّرة، بأشكال متنوِّعة في شعره، وترتبط في أوضح نماذجها بإحدى مراحل دورِ الحياة للبطل الشاعر التّقليدي مرحلة العاشق المسنِّ"[3] .

وتتنوع الصور الحواريّة في إطار الشعر القصصي، وتظلّ الذات الشاعرة تنسج حولها ضروبا من القصصيّة يعرض فيها الحدث على مستوى الأبعاد الزمنية والمكانية، لتظل بيئة الشاعر هنا شديدة الإرتباط بدوافعه وفلسفته وفكره ،بل غدت في هذه المقطوعة الحوارية جزءً من التّعبير عن الأبعاد الشخصيّة ونمط تفكيرها، لتتخذ منها مجالا قصصيا في إطار قصص جزئيّة أو أحداث عارضة، وهذه الصورة الحواريّة تنطلق من إطار الواقع النفسي للشاعر ذاته من خلالها يعمد إلى البنية الحوارية أو السردية .

---

[1] – ك.د الجليش:" بعض ملامح معالجة العاطفة في ديوان الأعشى، ضمن مجلة قراءة الشعر القديم، فصول مجلة النقد الأدبي: المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، 1995، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 37.

[2] – ألحان عبد الله محمد، علي كمال الدين الفهادي: " حوار الشخصيات القصصية في شعر ما قبل الإسلام"، **مرجع سابق**، ص134

[3] – د.ك الجليش: بعض ملامح العاطفة في ديوان الأعشى ، **مرجع سابق** ، ص40.

وتتكرّر صيغ الحوار على هذا النّحو في شعره، وهو يسترجع ذكرياته وشبابه عن طريق المونولوج بنوعيه، فكانت ذات الشاعر المرسِلة للحوار والمستقبلة في آن، قال في قصيدة يمدح فيها قيس بن مَعد يكرب:

تقولُ أبنتي حينَ جَدَّ الرَّحيـــلُ أَرَانَا سَوَاءً وَمَـــنْ قَـــدْ يَتِمْ
أَبَانَا فَلاَ رِمْتَ مِـــنْ عِنْدَنَـــا فَأَنَـــــا بِخَيْرٍ إِذَا لَمْ تَـــــرِمْ
وَيَا أَبَتَا لاَ تَـــزَلْ عِنْدنَـــــا فَأَنَا نَخَـــافُ بِـــــأَنْ يُخْتَرَمْ
أَرَانَا إِذَا أَضْمَرَتْـــكَ البِـــــلاَ دُ نُجْفَى، وتُقْطَعُ مِنَّا الرَّحِـمْ
أَفِي الطَّوفِ خِفْتَ عَلَى الرَّدَى وَكَمْ مِنْ رَدٍ أَهْـــــلَهِ لَمْ يَرِمْ
وَقَدْ طُفْتُ لِلْمَـــالِ آفَـــاقَهُ عُمَـــانَ فَحِمْص فَـــأُورْيشَلِمْ
أَتَيتُ النَّجَاشِيَ فـــي أَرْضِـــهِ وَأَرْضَ النُّبيطِ وَأَرْضَ العَجَـــمْ
فَنَجرانَ فـــــالسروَ مِـــنْ حميرٍ فـــــــأيَّ مَرَامٍ لَـــــهُ لمأرمْ
وَمِنْ بَعْدِ ذَال إلى حَضْرَ مَوْت فَأَوْ فَيْتُ هَمِـــــي وَحِينا أَهُمْ[1]

ينقل السّارد/ الشاعر بواسطة خطابه المسرود حوارًا دار بينه وبين إبنته حين عزم الرّحيل، فيمضي الأعشى في الحديث عن ابنة له تخاف عليه مخاطر الطّريق في رحلاته التي لا تكاد تنتهي، وتشكو إليه وحدتها وانفرادها من بعده، فيعزّيها الشاعر ويهدّئ مخاوفها ضاربا لها الأمثال مواسيًا بالقصص والأخبار، وهو يصرّح بأنه ذهب إلى عُمان وحمص وبيت المقدسِ والحَبَشة واليمن ونجران وحضرموت، كما تظهر في ذكر هذه الأماكن كثرة تطوافه وأسفاره، تدلّنا على إحاطة الأعشى بأماكن كثيرة في العالم العربي، وقد أفاد من هذه الأسفار الكثير أوّلها المال حتى ينهض بتبعات أسفاره الطويلة، ويفي برغباته ومتطلّباته، فراح بلاد العرب قاصدًا الملوك(أَتَيْتُ النجاشيَّ فِي أَرْضِهِ)، ولم يكن يجتمع إليه قدر من المال حتى يستنْزفه، ثم يعاود الرحلة في سبيل الحصول على مالٍ جديدٍ[2].

وهي رحلات لا تكاد تنتهي وتشكو هذه البنت إلى (الراوي/ السارد) وحدتها من بعده، فيعزّيها الشاعر، يقص السارد على لسانها تقول ابنتي: وقد عزمت على الرحيل، أقِمْ ولا تبرح فأنا بخير مادمت مقيمًا فإذا أضمرتك البلا جفانا النّاس وقطعتنا الأرحام، فنحن والأيتام سواءٌ، ثم ينتقل الأعشى إلى الرد

[1] – الديوان: القصيدة 4/ص41.
[2] – الديوان: القصيدة 4 /ص 41.

اللّحظي إجابة تحمل بين ثناياها معنى الحكمة أو الخبرة الإنسانيّة الحياتية التي تكونت للشاعر، (أفي الأسفار تخافين على الموت؟ وكم ميّت مات في فراشه لم يبرحْ بلده، وليست هذه يا ابنتي بأولى رحلاتي، فقد طُفت في سبيل المال آفاق الأرض وابتغَيتُه في كل مكان، وقد استعان بذكر هذه الأماكن ليُجسّد إصراره على الرّحيل والسّفر لما أراد له.

ويتوجّه(السارد/ الشاعر) المشارك في الحدث بالخطاب إلى إبنته، ليخبرها أن هذه الرحلة لو كانت لتقتله لقتلته قبلها هذه الرحلات (بين عُمان ،وحمص و أورشليم، و أرض النّجاشي، وأرض النّبيط – وأرض العجم)، ففيم الخوف من الموت يا ابنتي وكل شيء إلى زوالٍ، على أن هذه الصّيغة الحوارية تتّسم باللّيونة والرفق، وهذا يعود بلا شك إلى طبيعة العلاقة التأثيريّة بين الشخصية/ السارد، وبين إبنته (طرفيْ الحوار)، وقد كانت الذكريات عاملاً في بعث المونولوج عند شخصيات القصّة .

وقد ينشأ الحوار في القصة بفعل موقفٍ أو حدث معيّنين يجمعهما زمان ومكان محدّدين، فهو حوار يتأسّس على نمو الفكرة والموقف، وغالبا ما يتشكّل المشهد الحواري فيه بصيغة أبيات من القصيدة، إذ أن "القصيدة لن تكون من أولها إلى آخرها حوارًا، إنّما يشغل الشاعر الحوار في جزءٍ أو أجزاء منها حينها يُدرك أنه يوفر للقصيدة في مجملها حيويّة أكثر[1]، وهذا الأسلوب القصصي الذي عرضه الشّاعر في القصيدة التي اقتطفنا منها هذه الأبيات هي قصيدة مدحيّة أبدع فيها الشاعر إبداعا كبيرا، وقد كان لهذا النوع من القصائد أثر كبير في الذّيوع بين الناس، " فكان أول من احترف المديح ، وابتذل له في طبقات النّاس"[2]، وما يهمنا في ذكر هذه الملاحظة أن ما يميِّز مدائح الأعشى، هي تلك المقدمات الشعرية التي كان يتميّز بها عن سائر الشعراء، وذلك بإطالته هذه المقدمات ولأنه يعرض فيها موضوعات داخليّة كالأبيات المقتطعة من هذه القصيدة .

ونلاحظ انشطار بنية الحدث في البيت السادس (وقد طُفْتُ..) بتحويل ضمير السارد من الغائب إلى المتكلم، وهذا تصريحٌ بسفره، وأن الرحيل واقعٌ " تسريع السرد" ، ويتّجه الشاعر في البيت الخامس إلى تقديم النُّصح لابنته ويُصبِّرها، إذ ليس من الموت مفرّ .

ويظل الشاعر مشغولا بهذا الحوار مبيّنا حاجته إليه، فيما يعرضه بعد ذلك من ذكريات تعكس حقيقة الموقف لدى الشاعر مع الطرق الآخر (إبنته)، وربّما بدت ظاهرة الحوار في المقدّمات من أشد

[1] – عز الدين إسماعيل: الشاعر العربي المعاصر قضاياه الفنية والموضوعية، **مرجع سابق**، ص 299.

[2] – مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، **مرجع سابق**، ص 95.

الظواهر انتشارا ممّا يظل يحتفظ بدلالة المقدمة، على تلك البلورة الذاتيّة للشاعر في قصيدته طالما أنّه يحرص على ظهوره طرفا حواريا أساسيّا فيها، بل ربما انصرفت المقدّمة كلها إلى تلك اللغة الحوارية الدّقيقة[1].

وعلى هذا نستطيع أن نتأمل مستويات الحوار من حيث هو عنصر قصصيٌّ يعكس طبيعة الحياة الجاهلية، ومن هنا كان تعدّد أطراف الحوار على المستوى الداخلي الذي يدور بين الشاعر ونفسه ، هو ما يحمله على لغة التّجريد واصطناع صورة المخاطب، والقيام بدور تمثيلي أو من خلال التّصريح بأطراف أخرى مصاحبة للحوار ،يتفاعل معها بمنطقه الذاتي الخاص فعندما يعرض لتشكّي الناقة من التّعب ، وما تصادفه من أمور يحاول أن يجعل الشكوى للممدوح، أو يعرض للممدوح ما لقي في سبيله ويحاول أن يدخل أسلوبا قصصيّا خلال مقدمته هذه، وهو نموذج شعري ينفرد به الأعشى ويأخذ سمة متميّزة لم نجد لها نظيرًا بهذا الشّكل، وبهذا التّفصيل عند غيره من الشعراء[2] .

يقول الأعشى في إحدى قصائده ذي المنحى القصصي، والتي يُشكِّل فيها الحوار الخارجي جزء مهما في بناء معماريّة القصيدة بغية تطوير الحدث، حيث كان الحوار الخارجي الأداة الفعّالة في تقديم الشخصيات، ورسم أبعادها وتقديم الحدث القصصي:

تَقُولُ بنتـــي وقـــد قربت مرتحلا ... يارِبُ جنب أَبِي الأَوْصَابَ وَالوَجَعَا
واستشفعتْ مِنْ سَرَاةِ الحي ذا شرفٍ ... فقد عصَاها أبوها، والْذي شَفَعَـا
مَهْلاً بُنَيّ، فَـــإنّ المرْءَ يَبْعَثُـــهُ ... هَمٌ، إذا خـــالطَ الحَيْزُومَ وَ الضَّلَعَا
عَلَيكِ مثلُ الذي صَلّيتِ فاغتَمضِي ... يَوْمًا فـــإن لجَنْبِ الَمَرْءَ مُضْطَجَعَا
واستَخبري قافـــلَ الرّكبانِ وَانتَظِرِي ... أَوْبَ المسَافِرِ، إنْ رَيّثَا وَإنْ سَرَعَـــا
كُوني كمِثْلِ التـــي إذْ غَابَ وَافِدُهَا ... أهْدَتْ لَـــهُ مِنْ بَعيدٍ نَظرَةً جَزِعَـا[3]

ينطلق الخطاب المسرود في هذه الأبيات في صيغة حوارية بين السارد وابنته ارتبط بالحالة النفسية لكل الشخصيتين، إذ يشير إلى ابنة له تخاف على أبيها (وقد أشار إليها في القصيدة السّالفة الذكر،فهي تريد أن تجنّبه مخاطر الأسفار، وتدعو الله قائلة يارب جنّب أبي الأوْصاب والوجعا، وتتوسّل إليه بسراة الحي ليُردوه عن السفر، فيعصيها ويعصيهم جميعا، ويمضي لما عزم عليه من الرّحيل، وقد استعان ب(سراة الحيّ)،

[1] – مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في البناء القصصي ، **مرجع سابق**، ص 108.
[2] - الأعشى بين ناقديه في القديم و الحديث ، مرجع سابق ،ص 54.
[3] – ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص195.

ليظهر السارد مكانته بينهم، ونلاحظ إنْشطار في قوله (الثاني) فقد عَصَاهَا أبُوها ، بتحويل ضمير السارد من المتكلم إلى الغائب، وهذا تصريح بسفره وأن الرحيل واقع، فالطاقة الإستيعابيّة للضمير الغائب تتحمّل أكثر من التّصريح، لأنه إشارة إلى غائب ومحتمل، فالسارد يشعر أنّه تخلّى عن أبوّته حينما سافر إذ لم يقل (عصيتها) للضعف والشفقة التي يشعر بها تجاه ابنته، و(شفعا) دالة تتحمّل الآخرين، وكذلك الأبوّة التي اعتملت فيه[1].

فيعرض موقفه ووجهة نظره من خلال تقديمه مسوِّغا لعزمه على الرحيل، وقد أسهمت طبيعة الحوار في تأزّم الموقف، وتتابع الحد فاكتفى بالإخبار ليقدِّم سببًا مقنعا لرحيله فإنّما يسافر الرجل، ليتسلّى عن همه الذي يخالط صدره، وتنطوي عليه ضلوعه، فيدعو لها مثل دعائها (ياربّ جنّب أبي الأوْصاب والوَجَعَا). ثم نامي وقري عينا فليس من الموت مفرّ، ويسألها أن تُسائل الرّكبان عن عودته وأن تنتظر عودته قريبا أو بعيدا..وفي هذه الأبيات يبقى السارد متخفّيًا بالضمير الغائب، وكأنه رحل أو يجسّد غيابه من خلال (المسافر)، ولم يحدّد مكان الرحلة، وإنّما جعله مفتوحا لصبغ الرحلة بصبغة اللاّمتناهي لطول المسافة أو لضبابيّة الرحلة والمجهول الذّي يحيط بها، أو لانفتاح الذات وعدم قدرتها على استيعابه بمحدّدات جغرافية مبنيّة، وتحديدها بزمن ،وإنّما جعله مطلقا لقريب أو بعيدا[2].

وقد ظهر الحوار الخارجي هنا أسلوبًا قائما أساسا على ظهور أصوات [صوتين على أقل تقدير] لأشخاص مختلفين[3] ،ويبرز استخدام الأعشى أسلوب الحوار كأسلوب فنيٍّ جديد، وكانزياح عن المألوف الشائع، فالشاعر من خلال هذه المحاورة، ينقل للمتلقي مغامراته وأسفاره وتطوافه من خلال (ابنته/ الوسيط) التي باشرت الحوار (تقول:..) ويستمر الحوار والتحدّث ،وقد تحولت إجابات وتعليقات الأنا/ السارد إلى تعميمات .

مَهْلاً بنيّ فَأَنْ المرْءَ يبعثه هَمٌ إذا خالط الحَيزُومَ والضَّلَعَا

ويتتابع الحديث وتتواتر المشاهد المجسّدة للرحيل، وهي مشاهد غير مكتملة يشكّل فيها الإحتمال وعدم الإكتمال حيّزا واسعا (استخبري- انتظري-المسافر...)، ولعل هذا التراكب الصوري في الأبيات يوازي الحالة النفسية للشاعر، السارد التي كان يشعر بها حين فراق(إبنته)، ففي قوله (فقد عصَاها أبُوها)،

[1] – ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق** ، ص 195

[2] - **المرجع نفسه**، ص 196.

[3]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، **مرجع سابق**، ص298.

نتلمس انشطارا للذات من باب التّجريد، ليجرّد الشاعر من نفسه شخصًا آخر، فيحاوره فيما يشبه الإنشطار الذاتي، وهذا الأسلوب يتمركز في أعماق النفس الإنسانية، فيقيم بذلك حوارا داخليا من خلال فكرة الرحيل والسفر، تحيل إلى صعوبة الوصول، فتخلخل بذلك معايير اليقين التّي سبق أن ارتكزت في الشخصية المحاورة (الإبنة)، ويعود السارد إلى إتمام الحدث الأول بأخذه قرار الرّحيل.

لقد حقّق الحوار في هذه الأبيات بنية دراميّة قائمة على المرسلة الحوارية " وتظهر أهمية الحوار بأنواعه المختلفة في الشعر العربي القديم، لتنفي عنه ذاتيّته المطلقة، ذلك لأن الأساليب التي تلائم التعبير عن الأفكار في القصيدة هو الأسلوب الحواري[1]، ولعل هذا ما جعله يبادل الضمائر (من المتكلم إلى الغائب)، فقد وظفت الشخصية صيغة الأمر والماضي (تقول: جنّب، استخبري، انتظري..).ويستمر الحديث في تتابعه.

ويتوتّر في تداعيه النفسي وتظهر تداعياته في أخذه قرار الرحيل، وبعد إظهار الساردة لفكرة الموت والرحيل انعكاسا لملامحه الداخلية من الضّعف والشفقة التي يشعر بها تجاه ابنته، ويشمل الزمان الماضي ثيمة أساسيّة لبناء ملامح الأماكن، بل إن فكرة الرحلة والسّفر في حد ذاتها شكّلت حيّزا كبيرا وخصوصيّة مشهديّة في تشكيل المشهد السردي في النص الشعري، ومجسّدا إشكالية وجوديَّة نابعةً من صميم الواقع النّفسي للسارد " كما تتيح الضمائر والتّلاعب في استخدامها للسارد انسيابيّة وجوديّة داخل النص، تساعده في التّحول والتّحرك بين الشّخصيات[2].

إن فعل القص أو السرد عملية أدائيّة تظهر في تجربة الأعشى الشعرية، وبهذا يغدو القص طاقة مُلازمة للأحداث تنتظر المستقبل أو مرور اللحظة الآنية لتعيد الحياة للأحداث والوقائع ، وهذا التّوجه على تعدّده في الشعر العربي القديم يعدّ واسطة بين الشعرية والسردية القصصية، تتفاعل فيها تقنيات التعبير وأساليبه المتعدّدة " ويلعب السرد بآلياته في هذا الإتّجاه دورا كبيرا إذ يعتمد النص تقنيات تعدّد الخطاب، وتعدد الضمائر وتحويلها، والإتّكاء على تحديد عناصر الزمان والمكان والحديث، كذلك يتدخل المونولوج والحوار بمستوييْه الداخلي والخارجي والبناء الدرامي القصصي ،وتعريف الشخصيات بصفتها وأفعالها، وربّما أسمائها ، والوصف بتشخيصه للأشياء، وتصوير مدى ما تُحدثه هذه الأشياء في النّفس من استجابة[3] .

---

[1] - محمد سعيد حسين مرعي: الحوار في الشعر العربي القديم –شعر امرئ القيس أنموذجا–، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مجلد14 العدد3، 2007، ص66.

[2] - ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد الشعر الطويل، **مرجع سابق**، ص 253.

[3] - محمود الضبع: السردي في الشعري ، الشعري في السردي، **مرجع سابق**،ص 334.

المطلب الثالث: الإرتجاع الفني

وإذا كان الأعشى في شعره القصصي يحاكي الزمن الحاضر، ولا ينسى أن يربط الحاضر بالماضي فهو حين يقصُّ على عادته مغامراته وسفراته ورحلاته، يتطرق إلى زمنها، فقداستطاع أن يُنشئ أحداثا قصصية ويرتّبها ويجعلها تتّصل ببعضها اتّصالا وثيقًا، بحيث يكون كل حدث نتيجة منطقيّة للحدث الذي يسبقه، ومن خلال ما تقدَّم نلمح هذه البراعة في الحوار القصصي سَمَتْ بشعره القصصيِّ، وربّما كانت أغلب قصائده الغزليّة أو القصصيّة مدخلها الحوار، حيث اعتنى الشّاعر به عناية كافية بالحوار، وتظهر شخصية الشاعر شخصيّة رئيسيّة لتعبّر عن ذاتها ومكنوناتها.

ويعَدُّ المونولوج من أبرز أشكال الحوار الذّي تُجريه الشخصية مع ذاتها، وهو سردٌ يتميّز بصوت موحّد يتوقف على غيره من الأصوات، أو بوعي موحد يتوقف على غيره من أشكال الوعي في هذا السرد[1]، ويطلق عليه السرد المونولوجي (Monologic narrative) .

وهو حوار تجريه الشخصية مع ذاتها، فيكون " دراميّا إذا ولّد صراعا بين الشخصية وذاتها أو قصصيّا يقوم على استرجاع الماضي، نتيجة للتّذكر والتداعي، الذي يحدث في لحظات البعد أو لحظات الوقوف على الأطلال ، شريطة أن يكون الحوار داخليا يجريه الشاعر مع ذاته في لحظة الوقوف[2]، ويبرز الحوار الداخلي في حوارات الأعشى مع نفسه عندما افتتح به معلقته :

وَدّعْ هريرةَ إنَّ الرّكبَ مرحلٌ وهلْ تطيقُ وداعًا ،أيّها الرّجلُ[3]

إذ يبدأ الأعشى قصيدته مودّعا صاحبته هُريرة، فقد تهيّأ الركب للرحيل، ولم يعد من الوداع بدٌ، ولكن الضعف لا يلبث أن يُدركه فيخاطب نفسه قائلا: وهل تطيق وداعاً أيها الرجل؟! .

فالشاعر يبدأ هذا الوداع المرير، ولئن كانت معلّقته اللاّمية من أشهر شعره و أوْفرها حظًّا، و إذا كان الطول أهم خصائص المعلقات ففي ديوانه معلقات كثيرة لا معلقة واحدة، فيه تسعٌ طوالٌ يزيد عدد أبيات كل منها عن ستّين بيتًا، وأربع وعشرون يزيد عدد أبيات كلّ منها على أربعين، وهذه الظاهرة تميِّز

---

[1]- محمود الضبع: السردي في الشعري ، الشعري في السردي، **مرجع سابق** ، ص42.

[2]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، **مرجع سابق**، ص 114

[3]- الديوان : القصيدة السادسة ، ص 55.

شعر الأعشى عن شعراء العصر الجاهلي، قال محمد بن سلام الجُمحي:" وقال أصحاب الأعشى هو أكثرهم عروضا، وأذهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم طويلة جيّدة"[1] .

وتأسيسا على هذا الحكم النّقدي يمكن القول أن الأعشى كان سبَّاقا إلى اختراع أسلوب الملحمة (la ballade) نظرًا لاتّصاف شعره بالطول، وهذا يمنح القصيدة القدرة على تعدّد الموضوعات بين المدح والغزل والخمر والفخر... ممّا يسمح بظهور المنحى (الدرامي/ الملحمي) في القصيدة الغنائية، مدخلا للبحث عن " المبادئ العامة للسرد واشتغالها في القصيدة، بما قد يغدو معه السرَد عجلةً تدور عليها الفاعليّة الشعريّة لإنتاج القصيدة أو قوّة فاعلة في القلب من مركز إنتاج الفعاليّة الشعرية نفسها"[2].

فهو يأمر قلبه أن يودّعها قبل الرّحيل، ويظهر هذا من خلال توجيه الحوار من (المتكلّم /السارد)إلى السّارد نفسه، (ودّعْ هريرة..) إن ركبها سيرتحلون، ونحن ندرك أن قبائل الجاهلية كانت ترتحل طلبا للماء والكلإ، وقد حرص الأعشى على ترديد صورة كانت شائعة في المقدّمات الطللية للقصائد الجاهلية، فالمرأة عنصرٌ مهم من عناصر الطّلل، لذا من الطبيعي أن يتمسّك الشاعر الجاهلي بها يقول مصطفى الشوري:" ولا شك أن ارتباط رحيل هذه المرأة بإقفار الديار، يدل على ما لَها من قدرة على الخصب واستمرار الحياة، والذي يمنحُ الخصب والنّماء والحياة ،ويُحيل المكان إلى الجدب هو الإله لأنّ ما من امرأة حقيقية تقفِر ديار قومها، وتصير خرابا إذا ما رحلت[3] .

عند التأمّل في البيت أعلاه نلحظ أن الراوي قد وظّف مونولوجا داخليا أجراه مع نفسه بوصفه حوارا داخليّا، أسهم في تحريك الحديث فالقصة تروي لنا ما يعتلج في نفس(السارد/ الشاعر) من مشاعر وانفعالات تلفّظت بها عبر الإرتجاع الفني، مُخاطبا ذاته(ودّعها... معطيا إيّاها الأمر ومبيحا لها تقبُّله) ، فهو يأمر قلبه أن يودّعها قبل الرحيل " وسرعان ما يرجع إلى نفسه ينكر ما ظنّه فيها من الصّبر على الوداع، وهي صبابة لا تعرفها إلا عند الجاهليّين، إنّما تعرفها عند الأعشى صاحب الذّوق الرّقيق الذي أثّرت فيه الحضارة، وحوّلته دقيق الحس دقّة شديدة، فإذا هو يتذلّل في حبه ويخضع وامْضِ بعيدا معه في المعلقّة، فستجده يشبِّب بصاحبته منحرفا عن طريقة الجاهليين في بكاء آثار الدّيار والأطلال، فهي موضوع حبّه وغزله، ولا داعي أن يذهب بعيدا مع الذكريات[4].

---

[1]- غازي طليمات، عرفان الأشقر: الأدب العربي- قضاياه أغراضه أعلامه فنونه ، **مرجع سابق**، ص 326

[2]- محمود العشيري: الشعر سردا، **مرجع سابق**، ص 29-30

[3]: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ص 93.- مصطفى عبد الشافي الشورى

[4] - شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) ،**مرجع سابق**، ص 961.

وفي الشطر الأول يقرّ عليه الذهاب لوداعها، وفي الشطر الثاني ينكر عليه ذلك (وهل تطيقُ وداعا أيها الرجل؟)، إن (السّارد /الأعشى) انقسم في هذا البيت الذي يضِجّ بالإبداع والحركة إلى ثلاث شخصيات (كيف ستودّعها أيّها الرجل؟ هل ستقوى على تحمل لحظات الفراق والوداع، في جملة فيها حبٌّ وإغراء بالذهاب ثم غيّر رأيه بشطر واحد (ودّع هريرة إن الرّكب مرتحل... وهل تطيق وداعا أيّها الرجل)، وهو يختلف عن سائر المعلّقات، إذ إن كل المعلّقات كانت مقدّماتها طلليّة التّقليد الفنيّ ماعدا الأعشى في معلقته اللاّمية، والحارث بن حلّزة اليشكُري في مطلع معلقته :

آذَنَتْنا بِبَينها أسماءُ رُبَّ ثاوٍ يُمَلُ منْه الثّواءُ[1]

وتعد محاورة الأعشى لنفسه نفسيّة سرديّة اتّسمت بالضعف واللين، فالشخصية وظفت صيغة الأمر (ودّع) ، لتكشف عن مونولوج داخلي يرسم هذا الموقف العاطفي للوداع، ويسمّى هذا في النقد الحديث (الخطف خلفًا– تقنية الفلاش باك)، فبدأ من اللحظة الأخيرة ثم عاد إلى بداية الحدث (القصة)، وفي وسط هذه الحركة أدارت الشخصية حوارا ذا وظيفة تضليليّة توحي بأن الشاعر يخاطب آخر، في حين أنه في الحقيقة يخاطب ذاته"[2].

فقد جرد الشّاعر من نفسه ثلاث شخصيات:

1- شخصية الشّطر الأول: الرّجل الذي يطلب من الأعشى أن يذهب للوداع، فجرّد من شخصية شخصا (وَدّعْ أَنْتَ).

2- وشخصية لا تطيق الوداع: و هل تُطيق وداعا أيّها الرجل؟

فقد صار لدينا شخصيتان، أما الشخصية الثالثة فهي:

3- شخصية الأعشى الحائر بين الشخصيّتين، هل يذهب أم يبقى؟، على أن هندسة البيت أعطت كل شخصية مساحة تقدَّر بمساحة الثانية.

الشطر الأول = الشطر الثاني[3]

---

[1]– الحسين بن أحمد الزوزني أبو عبد الله: شرح المعلقات السبع، الدار العالمية، 1993، ص 98

[2] - سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، **مرجع سابق**، ص 97

[3] - عبد المنعم السيوطي : معلقة الأعشى على مائدة الجن ، دراسة على موقع الانترنت:

http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=49922، تاريخ الاطلاع: 12مارس 2016.

على أن قصيدتنا هذه دائريّة تشبه القصص الدائري الذي يُصرّح فيه الكاتب بالنهاية في أول القصة، ثم يبدأ في استرجاع الأحداث عن طريق تقنيّة الفلاش باك (flash- bak)، وبيت الأعشى هذا بيت بَزّ به شعراء المعلّقات فشتّان مابين البدء من لحظة الفراق وبين البدء من رسم دارس يجلب الذكريات، فكانت نقطة الإنطلاق لدى الأعشى قوية مُشجية مُبكية محزنة، هذه القوّة في الإنطلاق ساعدت الأعشى على استحضار صورة المحبوبة في أبهى صورها فلا يزال قريب عهدٍ بها، عكس المعلقات الأخرى التي بعد أصحابها زمانا ومكانا عن محبوبتهم[1].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن وظيفة الذّاكرة هي استحضار الماضي بأحداثه وذكرياته " ونقلها من حيّزها الماضوِي، إلى حيّز الزمن الحالي لخلق حالة جديدة تتواشج، وفهم العمل القصصي وتقديم معلومات إضافيّة للقارئ تُعينه على تتبُّع الحدث ومجريات الأمور[2]، حيث استرجع (الراوي/ الأعشى) وعبر تقنية الإرتجاع الفني، ماحمل في قلبه من وداع " هريرة" وللأعشى براعة فردية في التعبير عن البعد والفراق، فالشخصية الأولى لا تجد بدّا من الوداع " ودّع هُريرة " لكن القلب بوحي من الولَهِ الشديد يكشف عن حقيقة الشّاعر المتمثّلة بضعفه وقلّة صبره، و آية ذلك هذا الإستفهام الإنكاري (هل تطيق ؟) الذي فرّغ به الفعل (وَدِّعْ) من محتواه، وعبّر به عن عظم تعلقه بهذه المرأة، وسلطان حبّها عليه نحولا سبيل فيه إلى الصّبر، وهذه صبابة لا نعرفها عن الجاهليّين، إنّما نعرفها عند الأعشى صاحب الذوق الرقيق فإذا هو يتذلّل في حبه ويخضع[3].

وهنا تبرز لدينا شخصيتان تتصارعان لإقناع شخصية الأعشى (الإنشطار الذاتي) واحدة تريد منه الذهاب، وثانية لا تريد أن تعذّبه بموقف العذاب، فالفراق واقع لا محالة والأعشى مستاءٌ منه لا يقوى على احتماله، وهو لهذا يستحضر صورة المرأة المفارقة بما فيها من مظاهر الجذب "وهريرة" التّي في الأبيات" ترمز إلى الآلهة المعبودة (الشّمس) التي إن زالت يزول الخير معها، وإن بقيت بقي النماء والخصب معها، لذا يظهر الأعشى ضعيفا أمام فراقها، ويُوضّح ما سبّبه هذا الفراق من ألم ويرسم لنا في كلماته صورة مشهد

[1] - عبد المنعم السيوطي : معلقة الأعشى على مائدة الجن ، **مرجع سابق** .

[2] - عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي: النقد التطبيقي التحليلي – مقدمة لدراسة الأدب و عناصره في ضوء المناهج النقدية، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، 1986، ص80.

[3] - جليل حسن محمد: قراءات نصية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012، ص82.

الوداع الذي ظهرت فيه المرأة إلهةً مفارقةً وببكائه على أطلال هريرة صلاة الشاعر الكاهن للأم الكونيّة لاستجلاب خصبها ونماءها، ودفع آفات نقمتها في بعدها " [1].

✓ فكيف استعملت كل شخصية أدواتها الفنية لإقناع الأعشى؟

1- الإختيار الأول: نزعة النّفس إلى الذهاب لتوديع المحبوبة، ويمثّل هذا الرأي

الشطر الأول: وَدِّعْ هُرَيْرَةَ، إِنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلُ.

2- الإختيار الثّاني: وهي نزعة النّفس الأخرى إلى الهروب من لحظة الوداع، ويمثّله

الشطر الثاني: وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ؟.

لقد جرد الأعشى من نفسه شخصين يمثّلان الرأيين اللذين تتردّد الشخصية الثالثة بينهما (وداع الحبيبة أي الهروب من لحظة الوداع)، ممّا يدل على أنّه كان مشغوفا بها مفتونًا، ففي وصفه للوداع أضفى الحوار المونولوجي على النص حيويّة بما يمزجه به من قصةٍ، فركبُ هريرة قد بدأ في الرّحيل أمام أعين الأعشى.

والأعشى واقف متردِّد حيران وربّما كان من أسرار إعجاز هذا البيت تعدد الأشخاص على ثلاث شخصيات، كما أسلفنا الذكر.- يتحاورون ويتحدّثون ويتنافسون لإقناع الشخصية الثالثة الأعشى، ولقد أجاد الراوي/السارد في تصوير آراء الشخصيات من خلال قسمة عدل بينها لدينا ثلاث أشخاص:

- الشّخص الأول: صاحب الرأي القائل بالوداع وجاء الشّطر الأول على لسانه.
- الشّخص الثاني: صاحب الرأي القائل بالهروب من لحظة الوداع وجاء الشّطر الثاني على لسانه.
- الشّخص الثالث: الأعشى الحائر بين الشّخص الأول ورأي الشّخص الثاني، والذي سيظهر صوته في البيت الثاني من المعلقة:

غَرَّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الهُوَيْنَى كَمَا يَمْشِي الوَجِّيُ الوَحِلُ[2]

حيث ينتقل إلى وصفها فهي بيضاء البشرة والعوارض وغزيرة الشعر وطويلته، وهاتان الصّفتان من مقاييس جمال المرأة في عصر ما قبل الإسلام، لكن الشّاعر هنا لا يقف عند حدود وصف هذه المرأة باللّون

[1] - وسام عبد السّلام عبد الرحمان أحمد :" توظيف الموروث في شعر الأعشى " ،**مرجع سابق** ، ص 104.

[2] - الديوان: القصيدة رقم:06، ص 55.

وحده، وإنّما يولي الحركة عناية خاصة ليحشد لها عناصر الجمال من أقطارها، فهي في مشيتها ليست بالسريعة المِعْجَال، ولا بالبطيئة المِكْسَال، وتلك الحال على الجمال أدلُّ وبالوقار ألصقُ[1]، حيث يظهر ذلك الإنفصال بين هذه الشخصيات المنفصلة، والذّي يسمح أن يحاور كل واحد نفسه بضمير المتكلِّم، أَنتَ الذي يظهر في أماكن متفرّقة من السرد الدائري في مطلع اللاّمية، لا يختلف من حيث القناعة عن حوار الطرف الآخر مع نفسه، بشكل يتعالى معه الفرق بين أن ينهمر المونولوج الداخلي بين الشخصية ونفسها، وهو استخدام يوظِّف من خلاله لعبة الإيهام الفني بشكلٍ يوحي بتحديد المسافة الزمنيّة، ممّا يسهم في " فهم طبيعة التدخّلات السرديّة، التي تأتي لتُعرقل إنسياب الإستذكار، وتحد من وتيرته، بحيث يصبح معها عبارة عن كتل مُنفصلة عن بعضها، بواسطة توقفات عارضة، وذات إيقاع يصعب مراقبته[2].

أما الشخصية التي خاطبت العاطفة فقد أرادت أن تؤثّر على الأعشى من خلال عاطفته فأستعملت الفعل (ودّع) في محاولة لإقناع الأعشى بالذّهاب إلى توديع هريرة مُستخدما الأسلوب الإنشائي الطلبي والفعل وإن كان أمرًا، فإنه يحمل معنى الدعاء ولاشك أن الأعشى حينما سمع هذا الفعل العاطفي استعرض شريط الذكريات كله (وَدِّعْ . وَدَّعْتُهُ . وَدَاعًا ...) وهو فعل عاطفي، وكأنّنا بالشخص الأول يتسلّل إلى نفس الأعشى من باب العاطفة وهذه الكلمة في اللغة العربية لها ميزة غريبة، وهذا لا يأتي إلا الشعراء الذين كانوا معاجم تمشي على الأرض (بحثا عن المعنى)، ما يستدعي منه الذهاب ثم ذكر اسم المحبوبة (هُرَيرة) " فاستخدم اسم حبيبته الذي يثير في نفس الأعشى كل معاني الحب والجمال، هريرة بل إن أُذنه لتجد لذة عند سماعها لاسم الحبيبة وتذوقه فتنتشي عاطفته وتتوهَّج "[3].

ثم جاء بجملة إسمية (إِنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلُ)، وإنّما أكدها و كان بإمكانه عروضيّا أن يقول (أَنْ) ، فكانت بالكسر أقوى، لأنّها جملة جديدة بوصفه أمام موقف جدي، وجاء بالخبر (مُرْتَحِلُ) ولم ترد فعلا (يَرْتَحِلُ . سَيَرْتَحِلُونَ ...) لتأكيد الثّبوت ليضع الأعشى أمام حقيقة لا مفرّ منها ألا وهي فراق المحبوبة والشّوق إلى لقياها (الوَدَاع) ،فكاد الأعشى أن يمضي إلى الذّهاب، ثم جاءه الثّاني فحاول أن يلجأ إلى إقناعه بطريقة أخرى، فخاطب عقله بعد أن أدرك أن (الشّخص الأول) ومحاولته باءَتا بالفشل فقرر أن يستميل الجانب الآخر من الأعشى فإستخدم الأسلوب الإستفهامي التّقريري (وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ؟)، غير أنه ليس استفهاما حقيقيا بل إنكاري، فالشخص الثاني ينكر على الأعشى القدرة على

---

[1] - جليل حسن محمد: قراءات نصيّة في الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص82.

[2] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء ، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت، 1990، ص 126

[3] – عبد المنعم السيوطي : معلقة الأعشى على مائدة الجن ، **مرجع سابق**.

فراقها ولم يخاطبه (... و لا تطيق ...)، وهذا نحفظه في علم المعاني للأعشى، فخرج الإستفهام إلى معنى النّفي ليجعل الأعشى نفسه من يقرُّ بالإجابة ثم قال: أيّها لتنبيهه من الأمر العاطفي، ليصحو ممّا كان فيه فخاطبه بالرّجل وهي كلمة زُرِعت في مكانها، فهو لا يخاطب نفسه وللتّأكيد على الحضور الشاخص للشخصية الثانية .

وفي حوار الشخصية الثانية نلمح منطقيّة بحتة اقتضاها الخطاب القصصي فإذا كُنت لا تطيق ذلك فكيف تذهب إليه؟ " وليُفيقه من سكرة العاطفة التي غلبت عليه في الشطر الأول، فجاءت لفظة (الرجل) ليثير في نفس الأعشى معاني القوّة والرجولة فيتخذ القرار الذي تقتضيه الرجولة وعقلانيّتها، تلك الرّجولة التي تقف في مواجهة العاطفة في الشطر الأول لتخفِّف من غلوّها و شدّتها "[1].

وللذاكرة حضور فاعل وحيوي في سرد هذه القصة، إذ نلمس في هذا البيت حوار شخصية الراوي مع نفسه، حيث طوّع الراوي حديثه عن الوداع الذي يترصَّد الشاعر(الأعشى) ، وهكذا يبدو واضحا أن فكرة (الوداع) قد منحت القصة بُعدًا دراميًا من خلال استعادة الأحداث الماضية والحافلة بالمؤثِّرات، وبهذه التقنيّة السرديّة (الخطف خلفا . تقنية الفلاش باك) نلحظ كيف أن الراوي/ السارد يسترسل وعبر حواره الداخلي عن ذكرياته مع هريرة ، والتي سحبها الفعل وَداعًا .

لتظهر الشخصية الثالثة وهي شخصية الأعشى المتردّد بين الإختيارين والتي أخذت تستمع لآراء الشخصيين، محاولا أن يرجّح بينهما، وهنا يتبادر سؤال في ذهن القارىء للبيت أيُ الرأيين أختار الأعشى؟، لقد ترك الأعشى القارئ في تشوُّق بين البيت الأول هل يذهب؟ ، أم ينتظر في البيت الثاني (أودَّعها أم لم يُودِّعها ؟)، فقد ترك الموقف وأخذ يتذكّر هريرة وماضيه معها وصفاتها "، ورغم أن عدد أبيات المعلقة تجاوز ستة وستون بيتا، ثلاثة أخماسها في الغزل والخمر وخُمُساها في الهجاء والفخر، وليس للأطلال منها كثير ولا قليل "[2]، إلاّ أن موقف الشخصية الثالثة بين الخيارين بقي مفتوحا فهل ذهب الأعشى لوداع هريرة أم لا ؟، وقد اعتمد السارد/ الراوي على النهاية المفتوحة والتّي يرسم نهايتها القارئ)، وقد كانت هذه النهاية المفتوحة أروع النهايات في القصص الدائري " فالنفس الشاعرة التي لا يزول ألمها ولا يخبو جُرحها لأضعف من أن تختار بين الوداع وألمه وبين تركه و تجرُّع الحسرة كلاهما شجن و همٌ "[3].

---

[1]– معلقة الأعشى على مائدة الجنّ ، **مرجع سابق** .

[2]– غازي طليمات، عرفات الأشقر: الأدب العربي (قضاياه أغراضه، أعلامه، فنونه) ، **مرجع سابق**، ص 326.

[3]– عبد المنعم السيوطي : معلقة الأعشى على مائدة الجن ، **مرجع سابق**.

إن هذا الموقف الذي تتصارع فيه العواطف الإنسانيّة لهو أشد المواقف على النفس البشرية المرهفة، فهو موقف وحوار يتأسّس على نموّ الفكرة و الموقف إذ صوّر لنا ،وعبّر هذا المشهد عن وجهة نظر كل متحدِّث (شخصية) عن رأيها و موقفها من الوداع، فهو " صوتان لشخص واحد أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجّه به إلى الآخرين، و الآخر صوته الداخلي الخارجي الذي لا يسمعه أحدٌ غيره، ولكنّه ينزغ إلى السّطح من آن لآخر "[1]، وهكذا فعل الأعشى لقد هرب من الإختيار المؤلم تاركًا تلك اللحظة المحزِنة المهلِكة، فالحاضر المؤلم دفع الأعشى إلى الهروب إلى زمن الحب والوصال أيّام كان يراها، فأخذ في وصفها من الذاكرة، وصفا لا يُحسِنه إلاّ من فزع نفسه لمراقبتها ليل نهار، وقد أعطى الحوار دلالته النفسية المؤكِّدة الدالة على حالة الإضطراب والحيرة التي يعيشها الأعشى، فقد قال البلاغيون أن يرد الإستفهام بمعنى النّفي أقوى من (أن تسأل المخاطب) وتتركه يفكّر ويقرّ بالجواب هو أدعى ليثبّت المعلومة أحسن من أن نُقرّها دون دليل، فقد كان السارد /الراوي مراعيا للحالة النفسية، وهذا ممّا يحسب للشاعر إذ استطاع أن يجمع في بيت واحد بين ثلاث شخصيات، وثلاث حوارات، وثلاثة مواقف، كلها متناقضة ففي البيت استطاع أن يجمع في شطريْه بين التّفاؤل و التشاؤم .

ودّعْ هريرةَ، إنّ الركبَ مرتحلُ، وهلْ تطيقُ وداعاً أيها الرّجلُ؟

باب العاطفة — جانب العقل

الشخصية (1) (نزعة النفس إلى الذهاب للتوديع) (التفائل)، الخيبة (الأسلوب الإنشائي الطلبي)

الشخصية(2) (الهروب من لحظة الوداع) التشاؤم (الأسلوب الاستفهامي التقريري)

(النفس الشاعرة التي تتصارع فيها العواطف الإنسانية مع العقل المفكر للشخصية (3)
(شخصية الأعشى الحائر بين رأي الشخص الأول ورأي الشخص الثاني)
(الصمت المطبق والذهول)

تدرج الخط الانفعالي في مطلع معلقة الأعشى

وإذا كان الإرتجاع الفنّي يتيح للشخصية أن تسترجع أحداثا ماضية عبر ذاكرتها وهي تقص أحداثا في الزمن الحاضر، وهنا تصبح الذاكرة من الركائز المهمة في النص الشعري " تستمد حيويّتها من أحداث الماضي فقد تتحدث الشخصية مع ذاتها عن أشياء تمت في الماضي، أي هناك مسافة بينها وبين ما تتحدّث

[1]– عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه الفنية و المعنوية ، **مرجع سابق**، ص 294.

عنه مع ذاتها عن أشياء تمت في الماضي، أي هناك مسافة بينها وبين ما تتحدث عنه"[1]، وإذا جاز لنا أن نتصور الحوار الداخلي للشخصية بهذا الشكل لتبدو أصدق ما تكون في كشف طبيعتها الوجدانية والانفعالية، أو المعرفية من خلاله " وعندئذ يكشف أبعادا جديدة من وقاع حياته وطبيعة حركته، إذ يصبح المعجم اللفظي لديه بمثابة كشف واقعي عن الواقع النفسي للشخصية، وهو الوسيلة الفعالة للإتّصال والتفاعل بين الشخصيات بما يُسهم في رصد طبائع عواطفها وأحاسيسها، أو كشف مداها الإدراكي و بُعدها المعرفي فكأن الحوار يظّل حارسًا أمينا على مُجمل تلك الجوانب، ليظل بمثابة الرقيب الواعي الذي يكشف عن جوهر الشخصيّة عبر كل هذه الأبعاد "[2].

ونلمس في قصيدة الأعشى القصصية تشكّل الإرتجاع الفني في حوار الشخصية، الراوي مع نفسه يقول في قصيدة يمدح المحلّق بن خثم بن شداد بن ربيعة :

أرقتُ وما هذا السُّهادُ المـــــؤرِّقُ، وما بيَ منْ سقمٍ وما بيَ معشـــــقُ
وَلَكِنْ أرَاني لا أزَالُ بِحَـــــــــادِثٍ، أغادى بمات لمْ يمسِ عندي وأطرقُ
فإنْ يمسِ عندي الشّيبُ والهمّ والعشى فَقَدْ بِنّ مِنّي، وَالسِّلامُ تُفَلَّـــــــقُ
بأشجعَ أخاذٍ على الدّهرِ حكمـــــهُ، فمِنْ أيّ ما تَجني الحَوَادثُ أفـــــرَقُ
فما أنتَ إنْ دامتْ عليكَ بخالـــد كمَا لمْ يُخَلَّدْ قَبْلُ سَاسَا وَمُـــــورَقُ
وَكِسرَى شَهنشاهُ الذي سَارَ مُلكُهُ لَهُ ما اشتَهَى رَاحٌ عَتِيقٌ وَزَنْبَـــــقُ
ولا عاديا لمْ يمنعِ الموتَ مالـــــهُ، وردٌ بتيماءَ اليهـــــوديّ أبلـــقُ

.....

فذاكَ ولمْ يعجزْ منَ الموتِ ربَّـــــهُ، وَلَكِنْ أتَاهُ الموْتُ لا يَتَـــــــأبّقُ
وَلا المِلكُ النُّعْمَانُ يَوْمَ لَقِيتَـــــــهُ بِإمّتِهِ يُعْطِي القُطُوط وَيَـــــأفِقُ
ويجبى إليهِ السّيلحونَ، ودونهـــــا صَرِيفُونَ في أنْهَارِهَا وَالخَـــوَرْنَقُ

.....

فذاكَ، وما أنجى منَ الموتِ ربَّـــــه بساباطَ، حتى ماتَ وهوَ محـزرقُ[3].

---

[1]– سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ، 1989 ، ص 197.

[2]–مي يوسف خليف : بطولة الشاعر الجاهلي و أثرها في الأداء القصصي ، **مرجع سابق**، ص 120.

[3]- الديوان: القصيدة 33/217 - 219

يبدأ الراوي/ السارد قصيدته شاكيا ممّا أجتمع عليه من ضعف الشّيخوخة و كلال البصر وتتابع النوائب، إذ يفتتح الأعشى قصيدته بحديثه عن قضاء الليل ساهرا، ولا هو بالعاشق ولا السّقيم، ولكن أحداث الدّهر تنتابه وتطرقه كل يوم بجديد فله منها في الصباح ما لم يكن عنده في المساء (أُغَادِي) ولئن (فإن يمسِ عندي الشيبُ والهم والعشى)، أمسى قد اجتمع عليه الشيب والهم وكلال البصر وإن الأحجار لتنفلق ويفنيها الزمان " ولهذه القصيدة قصة مشهورة خلاصتها أن الملّحق الكلابي، كان رجلا فقيرا في أهله خامل الصّيت في قبيلته، وحيّه مات أبوه وقد أتلف ماله ولم يترك له إلاّ ناقة واحدة وبرديْن كان يُشهد فيهما الحقوق وكان له ثلاث بنات، وأتّفق أن الأعشى قد قدِم مكة، وكان يوافي سوق عكاظ في كل عام فنزل الماء الذّي به المحلّق، فقراه أهل الماء وأحسنوا قراه، ثم أقبلت عمّة المحلّق فقالت يا ابن أخي هذا الأعشى، قد نزل بمائنا وقد قراه أهل الماء والعرب تزعم أنه لم يمدح قوما إلاّ رفعهم، ولم يهجُ قوما إلاّ وضعهم فانظر ماذا أقول لك، واحتل في زقّ من خمر من عند بعض التجار، وأرسل إليه بهذه النّاقة والزق و برديْ أبيك، فوالله لئن اعتلج الكبد والسّنام والخمر في جوفه، ونظر إلى عطفيْه في البرديْن ليقولنَّ فيك شعرا يرفعك به ... فأسرع إليه المحلّق فضيّفه، وبالغ في إكرامه، رجاء أن يصيبه خيرٌ من مدحه، فلمّا أصبح الأعشى وافى عكاظا فأنشد هذه القصيدة قالوا : فسار الشعر وشاع بين العرب فما أتت على المحلّق سَنَةٌ حتى زوّج بناته الثلاث كل واحدة على مائة ناقة فأيسر وشرُف وذاع صيته بسبب هذه القصيدة، بل وأصبح من سادات قومه "[1].

وفي حوار السّارد / الراوي مع نفسه في هذه القصيدة القصصية، نلمس كيف طوَّع الراوي حديثه عمّا حل به من نوائب الدهر ونزلت به المصائب ،وشكا ما اجتمع عليه من ضعف الشّيخوخة، وكلال البصر وتتابع النّوائب، فالشاعر يُعبّر عن إحساس عميق بالغموض والحيرة في حديثه عن الدّهر ونوائبه واستذكار الشاعر للزمن الماضوي (أرِقْتُ، أَرَانِي، أُغَادِي) فيها دليل على قوة الذاكرة أمام سطوة الزمن/ الشيب.

إن كثافة هذا القص التصويري في هذه القصيدة القصصية بما تتضمنه من صراع وعلاقات صداميّة " ففكرة الصراع بين موجودات الحياة وموضوعاتها تغدو قضية جدليّة مصيريّة في البنية العقلية/ الثقافية للشاعر الجاهلي، و الشاعر يحاول أن يجد من خلالها، أو من خلال مفرداتها التخييليّة إجابة عن سؤال تفرضه إشكالات الحياة، أو عن لغز مُحيِّر يقصد الشاعر إلى استيضاحه ما استطاع، أو تقديم

[1]- الديوان: ص 216.

تعليلات تمليها عليه ثقافته وحركيّته في العمل والتجريب "[1]، ومن الإستراتيجيات التي يحتمي بها الشاعر/ الراوي من هبّة الشيب/ الزمن، الحوار الداخلي الذي أجراه مع نفسه ،ليستعيد أحداثا خلال الأيّام الماضية في حديثه عن القيم والرخاء بالموت الذي يترصد كل إنسان، فبعد هذا المطلع ينتقل إلى الحديث عن العبرة من الأيّام، وأن الموت يأتي على كل إنسان، فذكر في شعره كسرى، وعادي، والملك النّعمان بن المنذر ويمضي الشاعر في إبراز هذا المعنى الذي يقصد إليه من تفاهة الدنيا وهوانها، فيقص طرفا من أخبار الملوك، وما كانوا فيه من نعيم لم يردَّ عنهم الموت، فكل الناس يصيرون إلى نهاية واحدة، لا فرق بين كبير وحقير، وهذه الأخبار التّي يرويها الأعشى هي جزء من ثقافة الشّاعر في ذلك الوقت، وهي خليط من التاريخ والأساطير "[2].

فما خلد ساسان (ملك الفرس) ولا مورق (ملك الروم) ، ولا خلّد (كسرى شهنشاه)، بعد أن اجتمع له من دُنياه ما اشتهى من خمر عتيق ومن رياحين ، ولا منعت أموال (عاديا)عنه الموت، ولا ردّه عنه حصنه (الأَبْلَق) في (تَيْمَاء) ، وقد بناه (سليمان) في سالف الأحقاب وقديم الزمان عاليا وثيق البناء يقول عنه.

بَنَاهُ سُلَيْمَانُ بْنُ دَاوُودَ حِقْبه لَهُ أزجٌ عَالٍ وَحَيٌّ مُوثَّقُ [3]

فكل ذلك كان له، فلم يعجز الله أن يتوفّاه، ولكن أتاه الموت ظاهرا عاريا لا يتخفّى، ولا يستر، ويذكر النّعمان بن المنذر وما كان له من ملك عظيم ويخبر الأعشى أنّه لقيَه في نعمته يصرف العطاء بين الناس، فيفصل هذا على ذلك، ويدفع إليهم صكوكهم بما قسّم لهم من الجوائز، تتدفّق على خزائنه الأموال والمكوس من (السَّيلحُون) ، ومن ورائها (صَرِيفُونَ) ذات الأنهار و (الخَوْرَنق) [4]، لكن كل ذلك كان له فلم ينْجه من الموت حتى مات سجينا في(سَابَاطَ)، فإذا فرغ الأعشى من إبراز هذا الذي قصد إليه من تصوير تفاهة الحياة ، راح يتسلّى بإسترجاع ذكريات شبابه :

وَقَدْ أَقْطَعُ اليَوْمَ الطّوِيلَ بِفِتْيَةٍ مَسَاميحَ، تُسْقى ، وَالخِباءُ مُرَوَّقُ[5]

---

[1]- يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي أنموذجا)، **مرجع سابق**، ص 111.

[2]- الديوان: ص 216 .

[3]- الديوان: القصيدة 33 ، ص 217، البيت الثامن.

[4]- السّيلحون والصريفون : قريتان ، الأولى / موضع بين القادسية و الكوفة كانت من أملاك النعمان والصريفون : اسم لقريتين كبيرتين في العراق ، والخورق : قصر شيّده النعمان بالحيرة.

[5]- الديوان: القصيدة 33، ص 219، البيت 19 .

وقياسا على ما قدمه(الأعشى /الراوي) في توظيفه للإرتجاع الفني، نجده قد حقَّق تقاطعا للأحداث الحاضرة بالعودة إلى أحداث ماضية، استطرد في وصفها كثيرا " وشعر الأعشى يحفَل بالقصص الأدبيّة و التاريخيّة، وذلك لإرتباط الأحداث السياسيّة والإجتماعية بمشاعرهم و قصصهم، والتي تنعكس على فنه الأدبي والشعري فسجلوا الكثير من أفكارهم ومشاعرهم وقصصهم شعرًا، لذلك أتّخذت هذه الأشعار بما أحتوته من قصص وأحداث وثائق ودلائل، تُمكِّن القارئ من معرفة تاريخ الجاهليّين "[1].

وبهذه التقنية السردية استطاع الأعشى أن يوقف الزمن في سيره الكرونولوجي وتتاليه، لينقل حوارا داخليا يصوّر فيه الأمم السابقة وما تعاقب عليها من أحداث، لتتبلور في الأخير حكمة الأعشى في الموت وأن عمر الإنسان لا يطول إلا للعناء والشقاء ويظلّ مستهدفا للموت والأحزان وألوان البلاء، فنكبات الدهر المتتابعة جعلته يدرك أنها قضاءٌ يتلوه قضاءٌ وربّما كان كل هذا توظيفا للنزعة الدينية والفطرة التوحيدية، والتّي لها نصيب في مصدر حكم الجاهليّين، فالإنسان في طبعه يستجيب لنداء فطرته، وهذا ما ظهر عند الأعشى في معرض مدحه لقيس بن معد يكرب، حين أدرك أن المرء لا يسبق أجله ولا يموت إلاّ في حينه وميقاته يقول :

وعَلِمْتُ أنَّ النَّفْس تَلقى حَتْفَها مَا كان خَالقُها المليكُ قَضَى لَهَا[2]

يقول التّنوجي في قصيدة الأعشى : أرقت وما هذا السّهاد المؤرق " أنّه سكب فيها خلاصة فلسفته للحياة والموت، فلسفته للأيّام الخؤون التّي لا تُبقي على أحد، وكأنه المعري أو الخيام ... وقد سبقهما بمئات السّنين، وتعتبر هذه الأبيات من روائع شعره النّفسي التي انبعثت من أعماق الشّكوى والألم "[3].

كذلك يجد فيها الوصف السردي والحوار مع الذات (المونولوج) ، كما نجد فيها من عناصر القص ما يجعلنا نقسم النص إلى مقاطع، فكان كل مقطع يعد بمثابة جزءٍ من عناصر الحدث القصصي الذّي يدور مكانيًّا في (ذهن الشاعر)، حيث حقّق تقاطعا بين الأحداث الحاضرة بالعودة إلى أحداث ماضية)، كما أنّها من حيث الزمان توظِّف الزمان النّفسي الدّائري و ليس الزمان الطّوليَّ الممتدَّ، و قد أثّرت هذه البيئة في معتقداتهم الدينية، يقول أحد النقاد إن " العزلة التي فرضتها الظروف البيئية على الأقوام

[1]– وسام عبد السلام عبد الرحمان أحمد: توظيف الموروث في شعر الأعشى ، رسالة ماجستير بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية بنابلس– فلسطين، 2011، ص 54 .

[2]– الديوان: القصيدة 54/3

[3]– محمد التنوجي : الأعشى شاعر المجون والخمرة، توزيع الشركة المتحدة للتوزيع، جامعة حلب (د.ت)، ص 445 .

السامية، قد أثّرت تأثيرًا كبيرًا على طريقة تفكيرهم الدّيني، فهم كما يقولون أقوام عجيبةٌ، عمليّون مع ذلك غيبيُّون "[1].

وبذلك استطاع الأعشى أن يؤرِّخ شخوصا تاريخيّة ،كانت ما تزال موجودة في الذّاكرة العربيّة، هي شخصيات تاريخيّة جاءت قصّتها في شعر الأعشى متَّفقة مع ما جاء في الكتب التاريخيّة القديمة، ومع ما تناقلته الذّاكرة العربيّة في الجاهليّة، فالمباني الضّخمة كالقصور والحصون لها وقعٌ كبير في نفوس القدماء، شاع ذكرها إمّا بسبب ضخامتها أو حُسن بنائها، أو لأهميّة الأحداث التّي حدثت فيها ، فقد استنجد الراوي بالزمن الماضوي لكونه استراتيجيّة فاعلةً يُواجه بها واقعه في لحظة الضعف والعجز أمام مفردة (الشيب ، الهمّ ، العشى) إذ يحاول التعلُّل بثقافة الماضي ليغيب عن ذاكرته مشهد الحاضر، ويتماشى مع الزمن الماضوي لدليل كاف على قوة الذاكرة أمام سطْوة الزمن ونوائبه، والقضية الرئيسيّة التي يسعى الشاعر إلى كشفها تكمن في محاولة معاينة الحياة الإنسانية، فالراوي في حواره الداخلي مع نفسه يتَّخذ من موضوع الشّيب ونوائب الدهر وكلال البصر موضوعة قناعيّة لتمرير ثقافته الدّاخلية حول جملة من المفاهيم التّي تصطدم بها الذات الإنسانيّة في هذه الحياة (فكرة الموت)، مُشكِّلا فلسفته الخاصة ومكاشفا لرؤيته الشّعرية، مُنطلقا من الأحداث الحاضرة وتعالُقها الموضوعي مع الأحداث الماضية، فقد أسهب في توصيف التّشكيل المكاني والزماني مشكّلا بذلك مفردات أساسية تصوغ فلسفته الذاتية، ولهذا فإن " التجربة الوجوديّة في العصر الجاهلي تمثل نمطًا من أنماط التّجربة الوجوديّة الطبيعية في مواجهة الكون والحياة، وفي التعبير عن الإنسان ومُشكلاته حيث يتعرف الإنسان على نفسه وعالمه من خلال جدلٍ طبيعيٍّ مع ذاته ووجوده [2].

وقد أجاد الأعشى في هذه القصيدة القصصيّة توظيف الشخصيات في نصه الشعري (كسرى شهنشاه . عاديا . الملك النّعمان ....) ، وكان لها حضورها الفاعل داخل المنظومة السردية كمظهر من مظاهر التوافد والتّضايف بين الأجناس، واستثمار لطاقات الأنواع الأخرى في إثراء النص الشعري، وإضفاء الحركة و الحيويّة والدراميّة عليه، وهذا لا يعني إسقاط شخصيته وإقحامها في ثنايا النص الشعري، وإنّما توظيفها توظيفًا فنّيا يراعي فيه الشاعر معايير الفن الوافدة إليه، إذ أن " وظيفة الشخصية السردية تخضع لمسار النص الشعري، وليس لمسار السرد الذي لا يمكن افتراضه بنية محايدة يمكن عزلها عن شعريّة النص، كذلك لا يمكن افتراضه مستقلاّ عنه، أو مُوازيًا لمسار الشعر "[3]، فأكسبت الشخصيات الموظّفة الحدث

[1]– عبد الجبار المطلبي : مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام ، الجمهورية العراقية، 1980 ، ص 98 .

[2]– يوسف حسني عبد الجليل : الإنسان و الزمان في العصر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، 1988 ، ص 09 .

[3]– ميلاد عادل جمال المولى : السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق** ، ص 125.

معناه المحدَّد الذي يريد الشاعر الإبانة عنه، وإعطاءها دوْرها الفاعل والأساسي في كونها البؤرة التي تتلاحم عندها خيوط السرد .

ويبدو أن لغة القص على هذا النحو تكشف عن طبيعة الشاعر في توظيف الحوار أساسًا لطرح فلسفته، وربّما استطاع الأعشى أن يوظف الحوار الداخلي (الإرتجاع الفني) توظيفا حكميًّا في معرض حديثه عن (الموت) ، ويبقى مواقف متميّزة تشدُّ نصه الشعري إلى عالم القص وأسلوب الحكاية، وما ينمُّ عنها من أفعال وحوارات تباينت بحسب محمُولاتها التّي تراكمت بشكل طاقات داخليّة أبدع الراوي في رسمها، على أن الشخصيات التي تمّ استدعائها تمتلك رصيدا قبليًّا في ذاكرة الوعي الجمعي، مرتبطة بمكان وزمان معيّنين، وتحمل مُعطيات خاصة لها علاقة ظاهرة أو خفية تربطها بالواقع "فاللاّوعي يكون موجودا تحت عتبة الإستدعاء التي يمكن أن تظهر من وقت لآخر، فيتحوّل اللاّوعي إلى إدراك واعٍ وشعوري، والمخزون في اللاوعي الداخلي يصبح إدراكا واعيا خارجيًّا "[1] .

المطلب الرابع: تيار الوعي (التّداعي الحر أو تيار الشعور أو الوعي)

يعتبر تيّار الوعي حديث النّفس للنفس، ومن أبرز أساليب التحليل النفسي: وهو الشكل الناضج من المنولوج الداخلي، معبّرا عن الشيء بالشّيء ويعتقد الدكتور لطيف زيتوني أن هذه العبارة أطلقها وليم جيمس (w. James) ليعبّر عن الإنسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن، واعتمدها نقاد العرب من بعده لوصف نمط من سرد الحديث يعتمد على هذا الشكل الإنسيابي ،كما يعرفه البعض الآخر بأنّه:"كسر التسلسل السّببي للأحداث و إبراز الصور المتداعية التي تنهمر من ذهن الشخصية انهمارا فيّاضا لا يكاد يتوقّف "[2]، وعادة ما نجد صورا لهذا الحوار في نماذج شعريّة ذات المنحى القصصي، بما يحقّق الحوار الدور الوظيفي الهام في جانبه النّفسي وهو نسق فنيٌّ متميّز يعكس لنا ذلك الإلحاح النفسي أو حتى ما تنحو نحوه الصّيغة القصصية من النهج الحواري" ويظل الحوار على درجة من الأهمية الوظيفيّة في إبراز هذا التنوُّع بين الشخصيات يحكمه في ذلك نماذج لغويّة معروضة ،إذ قد يتزاوج مع لغة السرد أو يكمِّل أداءها، فكأنه يربط الأجزاء ويكشف عن الموقف براعة وتسلسل وتنوع دون توقف عن النتائج العامة لحركة الأحداث، وبذلك تظل له فعاليّته في كل العناصر القصصية الأخرى"[3] .

---

[1]– ميلاد عادل جمال المولى : السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق** ، ص 126.

[2]– فاتح عبد السلام نوري : الحوار في القصة العراقية (1968 . 1980) دراسة فنية ، أطروحة دكتوراه ،كلية الآداب ، جامعة الموصل ، 1995 ، ص 91.

[3]– مي يوسف خليف : بطولة الشاعر الجاهلي و أثرها في الأداء القصصي، **مرجع سابق**، ص 121 .

وينشأ تيّار الوعي من فلسفة الشّاعر وأفكاره الباطنة، إذ يرصد فيها تفاعله الذّهني مع بيئة الشخصية وكأنّنا بالشاعر يحاول أن يستبصر الحاضر ويقرأ المستقبل عن طريق الحوار الداخلي، فيهتمَّ بتصوير النّفس الإنسانيّة وسبْر أغوارها وفهم مكامنها، وغالبا ما يأتي في مقدّمة النص الشعري عند وقوف الشاعر على الأطلال واسترجاع ذكريات الماضي وصُوَره بطريقة غير منظّمة، فتختلط لدى الشاعر ذكريات شبابه ومجلس الخمر والصّيد والمدح ... " بطريقة تفتقد إلى التسلسل المنظم للأحداث " فلا تتبَع فيها العلّة النتيجة، ويسبق فيها الماضي والحاضر والمستقبل، بل ترد متقطَّعة تتبع للتداعي اللفظي أو المعنوي أو العاطفي، وفي هذا التّداعي يفقد الزمن معناه إذ يخلط الماضي بالحاضر والمستقبل "[1] .

هكذا أمكن للشاعر التغلُّب على التقيُّد بالأبعاد الزمانيّة و المكانيّة في سيولته الشعرية القصصية بالتحرك زمانيا إلى الأمام و الخلف، وخلط الماضي بالحاضر يقول الأعشى:

أَتَهْجُرُ غَانِيَةً أمْ تسلِـــمْ، أمِ الحَبْلُ وَاهٍ، بِهَـا مُنْجَـــذِمْ
أمِ الصّبرُ أحْجَى ، فَإنّ امْـرَأً سينفعهُ علمـــهُ إنْ علـــمْ
كما راشدٍ تجدنّ امـــــرأً تبينَ ثمّ انتهـــى ، أو قدمْ
عَصَى المشْفِقِينَ إلى غَيّـــهِ، وكـــلَّ نصيحٍ لـهُ يتهـــمْ
وما كانَ ذلكَ إلاّ الصّبـــى ، تتوإلاّ عقابَ امرئٍ قـدَ أثِمْ
وَنَظْرَةَ عَيْنٍ، عَلى غِـــرّةٍ ، تتمحلَّ الخليطِ بصحراءِ زمْ
ومبسمها عنْ شتيتِ النّبـــا تتِ غيرِ أكسٍّ، ولا منقضمْ
فَبَانَتْ وَفِي الصّدْرِ صَدْعٌ لهَا، كَصَدْعِ الزّجَاجَةِ مـــا يَلْتَئِمْ
فَكَيْفَ طِلابُكَهَا، إذْ نَـأتْ وأدنى مزاراً لهـــا ذو حسمْ[2]

يبدأ السارد/ الراوي قصيدته بذكر خليلة قد قطعته، فهو متردّد في أمرها يحدث نفسه قائلا : أتهجرها ؟ أم تزورها ؟أم أنّ مودّتها قد رثت و حبّها واهٍ مُنقطِع ؟ أم أن الصّبر أجمل و أدنى إلى الحكمة و العقل، وسينفع العاقل عقله (سينفعه علمه) ، وإنك لتجد الراشد الذي أدرك حقيقة الأمر، فكفّ عن الغيِّ و انتهى، الذي يتبين الأمر ثم لا يدري أيَكفُّ عنه أم يقصد له و يرضى به (و قد كرّر الأعشى (أم) " وهذا التكرار اللغوي والتقطيع الصوتي يمثلان ظاهرتين ثابتتين من مظاهر موسيقى الشعر القديم، ولكنهما

[1]- ألحان محمد عبد الله / علي كمال الدين الفهادي :حوار الشخصيات القصصية في شعر ما قبل الإسلام ، **مرجع سابق**، ص 222 .
[2]- الديوان: القصيدة 4 / ص 35.

يكثران في قصائده كثرة لافتة "[1]، ثم يعود الراوي ليقرّ حقيقة أن حالة كحالة المتردد المغلوب على أمره الذي يتبيَّن الأمر ثم لا يدري ،أيكف عنه أم يقصد له أو يرضى به، فهو يعصي المشفقين عليه، مما هو فيه و يندفع مستسلما للهوى، متَّهما كل ناصحٍ أمينٍ .

ومن الموتيفات القصصيّة التّي يسردها الشاعر في هذا النص، يبرز حوار تيار الوعي في قصيدته التي آفتتها ينكر حليلته التي قطعته محدّثا نفسه، وتنبني العلاقة بين الراوي والمكان على السّلبية وانتفاء الشعور بالأمان والإستقرار في البيت الأول، ثم ينتقل إلى رصد ذكريات شبابه، فيحدث نفسه أن ما كان منه أيّام شبابه ما هم إلا طيش شباب أعاقَب عليه اليوم بما أسرفت في الإثم، بل لم يكن ذلك إلا نظرة أصابتني على غرّة بصحراء (زُمْ)[2] ، إذ نحن خلطاء وابتسامة فاتنة عن أسنانها المتفرّقة الجميلة في استوائها ... فكيف السبيل إليها الآن وقد نأت، فأقْربُ دُورها (ذو حُسْمٍ) وقد خلفّت في الصدر صدعا كصدع الزّجاجة لا يلتئم، إذ نجد أنفسنا أمام وصف خالٍ من أي سرد إلا أننا حين نقرأ هذه الأبيات نجدنا أمام أفعال (تجدنّ، تبيتنّ، أنتهى، يتّهم، بانت) ، وأمام أسماء وكلمات تحمل معنى الوصف (منجذمٍ، الصّبر، المشفقين، نصيح، مبسمها، منقضم، صدع لها ...)، على أن ذلك لا يعني خلوّ الأفعال من معاني الوصف ذات الصلة بحركة السّرد، ويتمظهر الحوار الداخلي في ثنايا السرد من خلال دخول شخصية الراوي، والتي أشار إليها بـ (امرأ) ، والتّي تكرّرت في هذه المقطوعة ثلاث مرات، فيخاطب (الأنت) بطريقة تستهدف إثارة حسّ التشابه للمتلقي مع (الأنا) في حوارها الداخلي، ويدفعه على التّعاطف مع موضوعه .

ويستمرُّ الوصف في النص إلا أنَّه ليس وصفا لذاته، وإنّما يتداخل مع السرد ليقدم مشهدًا دراميًّا حركيّا يجسّده السّارد في أبيات شعريّة هيا أقرب للحكمة والعقل والنّصح، وذلك باستنفار حاسّة البصر (ونظرة عين على غرة ...) فتتحوّل لديه الوسيلة الوظيفية لتقديم واستدعاء الأيام الماضية إلى علامة بصرية لتؤشر لحالته النّفسية، و تتبعها للخليلة في صحراء (زُمْ)، ونستشفُّ من النص أن الزمن الفيزيائي للقصة سرمديٌّ غير محدّد، إلا أن متابعة السرد الشعري يُظهر أن (الوصال /الهجر) ، وهو زمن نفسيٌّ استطاع أن يجعله الشاعر منْطلقا لتداعي الأفكار من الزمن الماضي " وتعتمد هذه الطريقة على الرّغبة في رصد خواطر الذّات الإنسانية، سواء ما يتعلق منها بالأفكار أو الذكريات وتسجيلها بأدقّ التفاصيل اعتمادا على

[1] – محمد إبراهيم عبد الرحمان : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و الموضوعية ، مكتبة الشباب، القاهرة ، 1979 . ص186.

[2] – (زم) : بئر بأرض سعد بن مالك قوم الأعشى.

التأمُّل الذي يشغل جانبا كبيرا من حياة الإنسان، ويشمل الملاحظة العابرة واستحضار الذّكريات الماضية ..."[1] .

لكن سرعان ما يكسِر (السّارد /الراوي) التّسلسل التّتابعي للأحداث لتَتَداعى إلى ذهنه، وعبر الحوار الداخلي عدة صور متوالية لا تتوقّف، يبرز فيها الأعشى وهو يصرف عن نفسه هذه الهموم، مستعيدًا ذكريات الفتوّة والشّباب يقول :

وَصَهْبَاءَ طَافَ يَهُودِيُّهَـــــا، وأبرزها، وعليهـــا ختـــــمْ
وقابلها الرّيحُ في دنّهـــــــا، وصلّى على دنّها وارتســـــمْ
تمززتها غيرَ مستـدبـــــــــرٍ عَنِ الشَّربِ أوْ مُنكِرٍ مَا عُلِمْ
وَأبْيَضَ كالسّيْفِ يُعطي الجَزِيـ لَ يجودُ ويغزو إذا مـــا عـــدمْ
تضيفتُ يوماً على نـــــارِهِ مِنَ الجُودِ في مَالِهِ أحْتَكِـــمْ[2]

عند التأمل في النص نلحظ أن الشخصية قد وظّفت حوارا داخليّا بوصفه تقنيّة سردية يقول : إن غدا اليوم مخذولا مغلوبا، فيا ربّما كان قويّا مالكا لأمره، يا ربّما شرِب الخمر في لونها الأحمر يبرزها صاحبها اليهودي مختومة لم تفض، ولم تعبث بها يد قد ضربها الريح في دَنِّها، يصلّي عليها صاحبها مكبّرا يَتَمَزَّزُهَا متذوّقا متأنّيا مُقبلا على النّدماء، مُواجها الحقائق لا يلتمس الهروب منها بالإنكار، ويا ربّما حل برجل شريف كريم كالسيف الصقيل، يجود على سعة، فإذا أعوزه المال استجلبه من وَجَهه بالغزو، فأعطاه هذا الشّريف لفرط كرمه حُكمه فيما يطلب من العطاء .

وتؤدي الخمرة بأوصافها دورًا وظيفيّا فاعلا في الكشف عن البنية العميقة للنص، وخلق الصور الفنّية التي تُفصِح عن رؤية (السّارد/ الأعشى) للوجو، لقد جرّد الشاعر من نفسه في هذه الصورة الوصفيّة ذاتا أخرى يُحاورها لطرح القضية التي تشغل ذاته (الهجر، ذكريات الشباب)، وهنا يبدأ الشاعر إبراز بعض الصفات التي يراها أهلا أن تسلّي عنه همه (الخمر. الريح . طريقة شربها) ، (تمززتها: السيف الصّقيل ...) امتزجت فيها الصورة السّردية المتحركة بحركة الشعر القصصي، وبنمو أحداثه إلى درجة يصعب فيها عزل هذه الصورة المتحركة عن بنية النص، في حين أن الوصف في الشعر الذي يعتمد فيه الرّاوي على تيّار الوعي ألفينا الأعشى يعتمد في تداعي أفكاره وذكريات شبابه تقنية تمتزج فيها الصفات والأسماء الساكنة بأفعال السرد المتحركة .

[1]– ألحان عبد الله محمد، علي كمال الدين الفهادي: " حوار الشخصيات القصصية في شعر ماقبل الإسلام"، **مرجع سابق**، ص 222 .
[2]– الديوان: القصيدة 4 / ص 35 .

ويعود السارد في البيت الخامس عشرة من القصة إلى استرسال الصور الماضي العالق بالذهن عبر التّداعي وهي تستعيد إلى ذهنها يقول :

ويهماءَ تعزفُ جنّاهـــــا، مناهلها آجنـــاتٌ ســـدمْ
قطعتُ برســـــامةٍ جسرةٍ عذَافِرَةٍ كَـــالَفَنِيقِ القَطِـــمْ
غَضُوبٍ مِنَ السّوْطِ، زَيّافَةٍ ، إذا مَا ارْتَدى بالسّرَاةِ الأَكَمْ
كَتُومَ الرُّغَاءِ، إذا هجّـــرَتْ، وَكَانَتْ بَقِيّـــةَ ذَوْدٍ كُتُـــمْ
تُفَرِّجُ لِلْمَرْءِ مِـــنْ هَمّـــهِ، ويشفى عليهـا الفؤادُ السّقمْ[1]

وهنا ينصرف الأعشى إلى الصّحراء فيصوّرها في رهبتها المفزعة وسكونها المخيف، فهي عمياء، لا يتبين السالك فيها طريقه، راكدة المياه، مطموسة الآبار، لا يسمع فيها إلاّ عزيف الجن، ولكن الشّاعر يقتحمها بناقته الجريئة الضّخمة وكأنها الفحل الشرس المكرّم عند أهله لا يُؤذى، ولا يُركب، يغضبها مسُّ السّوط، فتعدو في شدة الحرأوقات الهجير، حين تتلفّعُ الآكام بالسّراب كاظمة غيظها، ممسكةً على رغائها ،و ينتقل المشهد السردي إلى وصف الصحراء، وهذه الإنتقالة تحدث تحوُّلا في ضمير السرد إلى المتكلّم الذي يتجسّد في (قطعتُ) وهنا يدخل السّارد/ الراوي مشاركا في الحدث بعد أن كان غائبا متخفِّيا تحت كلمة (امرئ) التّي يعود لذكرها في قوله:" تفرج للمرء ...)،" على أن ضمير الغائب يمنح السرد انفتاحا تأويليا، و يمنح السارد حرية الحركة بين شخصياته فتؤدي الضمائر في هذا المشهد دور خطاب تمويهيٍّ "[2].

ويتوهّج المكان (الصحراء) في مخيّلة السارد / الشاعر ليُحدث انحرافا في خطيّة السرد، إذ يسترجع أيّام رحلاته و أسفاره عبرها (ثقافة العُبور) :" فتتحوّل الناقة بوصفها أداة ثقافيّة فاعلة في هذا النص إلى أمل حقيقي في إحداث التّغيير وابتعاث الحياة، فيتحدّى الشاعر بفعلها الصّحراء المقفرة، وتُسهم في الكشف عن قصة الشاعر في صراعه مع الصّحراء، وكيفية انتصاره على المكان/الصحراء، وإخضاعها لثقافته ولنسقه الذاتي "[3]، ويمكن أن نفهم هذه القصديّة من خلال العلاقة الدالة بين المعرفة (قطعتُ) بـ (يُشفى عليها ...) .

ومن المزايا الأسلوبية البارزة في هذه القصيدة التّصريع في مطلع القصيدة :

[1]- الديوان : القصيدة 4 / ص 37 .

[2]- ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص 104

[3]- يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي أنموذجا)، **مرجع سابق**، ص 140

أَتَهْجُرُ غَانِيَةً أَمْ تُلِمّ، أَمِ الحَبْلُ وَاهٍ، بِهَا مُنْجَذِمْ[1]

وهو ظاهرة عامة في الشعر العربي عامة، و شعر الأعشى خاصة في بداية قصائده [2]، و يتمثل ذلك في جعل مقطع المصراع الأول في البيت مثل القافية الملتزمة في القصيدة، ويعدُّ هذا مزيَّة للشاعر المقتدر، وقد أشار إلى ذلك قدامة بن جعفر " إن الفُحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخّون ذلك، ولا يكادون يعد لون عنه، وربما صرّعوا أبياتا من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من إقتدار الشاعر و سعة بحره [3]، وهو من الظواهر الأسلوبيّة للموسيقى الداخلية كما أن وجوده في أوائل القصائد يُحقّق قيمة تأثيريّة وانفعاليّة متميّزة، ولكن الذي يهمّنا في هذه الظاهرة أن التّصريع في القصيدة له علاقة وطيدة بالقص، وهو ما يذهب إليه الدكتور أحمد مطلوب في معرض حديثه عن التّصريع "... وإنّما وقع التّصريع بالشعر ليدل على أن صاحبه مبتدئ إمّا قصة أو إما قصيدة "[4]، ثم يتخلص الشاعر إلى ممدوحه قائلا:

إلى المرءِ قيسٍ أطيلُ السّرى، وَآخُذُ مِنْ كُلّ حَـــيٍّ عُصُمْ
وكَمْ دونَ بيتكَ منْ معشـــرٍ صُبَاةِ الحُلُومِ، عُدَاةٍ غُشُمْ
إذا أنا حييتُ لمْ يرجعـــوا تَحِيّتَهُمْ، وَهُمُ غَيْـــرُ صُمّ
وإدلاجِ ليلٍ علـــى خيفةٍ ، وَهَاجِرَةٍ حَرُّهَـــا يَحْتَدِمْ
وإنّ غزاتكَ منْ حضر موت أَتَتْنِي وَدُونِي الصّفا وَالرَّجَـــمْ[5]

وممّا يجدر الإشارة إليه في المشهد أن السارد /الشاعر قدّم النص من زاوية داخلية، وهذا يجسّد علاقة الإتّصال بين الأعشى (الراوي) و قيس بن معد يكرب (المروي له) فتتداعى إلى النص ذكريات الماضي متمثّلة في صورة (الممدوح)، ففي سبيل قيس أطلت السّرى، وفي سبيله ما لقيت من عناء في رحلتي، أمرُّ بالقبائل والأحياء آخذ منها العهود، وكم دون بيتك من عداة غاشمين إذ أنا حييت لم يرجعوا التّحية، وما بهم من، وكم دون الوصول إليك من سير في الليل، وفي الهاجرة الملتهبة.

[1]– الديوان، القصيدة 4 / ص 35 .
[2]– الديوان: القصيدة 5، ص 4 / القصيدة 6، ص 55 / القصيدة 14، ص 113.
[3]– قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، القاهرة 2015، ص 51.
[4]– أحمد مطلوب : معجم النقد العربي القديم ، الجزء الأول ، دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد، 1989 ، ص 346
[5] – الديوان: ص 38.

وهنا يخاطب الشاعر نفسه وتتوهّج المشاعر في قلب الأعشى، وتهيمن الذاكرة بفعلها المتجدّد أبدا لتسجيلها الأحداث تسجيلا حيّا ينسحب إلى الواقع بإيجابية نتيجة لتكديس ورسوخها في الذهن، فهي لا تزول بتقادم العهد، بل تسجل بتراكم على الإنطباعات القديمة، ومن دون إنقطاع، ولذا تتشعب عملية التّذكر، فنجد التذكر البصري والسمعي والحركي أو الإنفعالي "[1]، فإذا هيأ الشاعر/الراوي للمدح بهذه المقدمة، إندفع في تعظيم قيس، مشيّدا بغزوه لبني عامر بن عقيل وإستفادة إبن عمه قيبسة بن كلثوم من أسرهم، فقد ترامت أنباء هذا الغزوإلى الأعشى، وهو في قومه باليمامة، تفصله عن حضر موت(الصفا)،(الرّجم).

ويلاحظ مدى احتفاء الشاعر بالمكان من خلال ذكر الأمكنة تربطه علاقة حميمة بالممدوح ، ولا شك أن هذه الأمكنة أثارت في نفسه الكثير من المشاعر المتناقضة والمتّسمة بالفرح والأمل حينا، وبالحزن والتشاؤم حينا آخر، ويجمع الأعشى بين الزمان والمكان وهذا يشيع في شعره (الليل، الهاجرة، السّرى، إدلاج) (حضر موت، الصفا . الرّجم) ، وهنا يفتقد الزمن للترتيب والتّنظيم والتّتابع (أطيل، آخذ، حثيث، لم يرجعوا) الماضي، لينتقل إلى الحاضر (يحتدمُ) ثم يعود للماضي (أتتني) : وهذه بلا شك طبيعة اللحظات المونولوجية عندما تنفرد الشخصية مع نفسها وتحاور ذاتها .

والّليل هنا معادل موضوعي للهمّ والحزن بقرينته الكنائية، حيث وسمه الشاعر وربطه بالخوف (على خيفة)، وارتباطه هنا (بالسّرى و الإدلاج) وهنا يبرز الوجه الآخر للألفاظ وهو المعنى العاطفي " لأن كل كلمة أيّا كانت توقظ دائما في الذهن صورة ما بهيجة أو حزينة، رضيّة أو كريهة، كبيرة أو صغيرة، معجبة أو مضحكة، تفعل ذلك مستقلّة عن معنى الذّي تعبر عنه "[2]، وهكذا تستطيع الكلمات أن تعبر عن العواطف والإنفعالات بفضل المضمون العاطفي الذي تكتسبه في بعض المواقف، وهذا يدل على أن الّليل يمثل عنده حياة و حركة: يتردد فيها بين السفر والتّنقل والتّرحال، ولعل ضعف بصره أعطى الليل دلالة في نفسه، تكاد تفترق عما قيل على ألسنة الشعراء الآخرين، فالليل في هذه المقطوعة يمثّل رمزًا وله دلالة هامشية تنبثق من نفسه، فضلا عن دلالتها المركزية، فلعلّه وجد في الليل الوحدة ووجد فيه الخوف أو الألم، أو ذكرى للرّحيل تختلج في نفسه ،ولعلّه اتخذ من طول الليل مركبا إلى ألامه وآماله .

---

[1]– محمد مفتاح : التلقي و التأويل ، المركز الثقافي العربي ،الطبعة الأولى، الدار البيضاء ، 1994 . ص 149 .

[2]– علي فرحان جواد : الدلالة الهامشية لألفاظ الليل في ديوان الأعشى (ميمون بن قيس) ، مجلة أوروك للأبحاث الإنسانية لكلية التربية، جامعة المثنى–العراق ، العدد الثاني ، 2009 ، ص 75 .

وقد أدى الحوار دورًا مهما في الكشف عن(الزمان/الليل) وشخصيته، فإذا كان السرى هو سير الليل كله[1]، فإن الإدلاج يدل " على سير ومجيء وذهاب، ولعل ذلك أكثر ما كان في خفية"[2]، فقد ارتبطت بالخوف في مفهوم الأعشى أما المكان فيبرز هو الآخر في شعر الأعشى القصصي، مما يعزز بنيته كبنية سردية لها حضورها الفاعل في الشعر القصصي ويُدلّل على أنه الحاضن الرئيس لكل الأحداث مهما صغرت أو كبرت، ويحاول السارد/ الشاعر أن يغادر ذلك الزمان (الليل / الخوف)، و أن يتحوّل إلى الإنجاز و العمل و الحركة (أتتني)، ليؤكد و يعزّز من قدرته على العبور و التّجاوز ورأْب الصّدع النفسي (الذي أحدثه الهجر) في بداية النص، وهذا ما يسمى حديثا بالإرتجاع الذي هو نوع من أنواع المونولوج حيث تعمد الشاعر إلى قطعٍ أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي، ويستهدف استطرادا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية"[3].

فإذا صح أن للإنسان شخصيتين، شخصية اجتماعية يعايش بها الناس، وشخصية خاصة يعايش بها من يستخلص لنفسه من الناس، فقد كان الأعشى أحوج الناس إلى هاتين الشخصيّتين ليقيم التوازن بين وقارٍ يقتضيه الإتصال بالملوك ومجون تقتضيه الشهوات، عبر عن الأولى بالأغراض التي عرضناها من مدح وهجاء وفخر، وعن الثانية بغرضين هما الغزل و الخمر"[4].

يقول الأعشى في إحدى قصائده:

أوصلتَ صرمَ الحبلِ منْ سَلْمَى لِطُولِ جِنَابِهَا
وَرَجَعْتَ بَعْدَ الشّيْبِ تَبْ غي ودّها بطلاهـــا
أقْصِرْ، فَإنّكَ طَالَمَا أوضعتَ في إعجابها
أولنْ يلاحمَ في الزّجا جةِ صدعها بعصابها
أولنْ ترى في الزُّبرِ بـ نةً بحسنِ كتابهـــا
إن القرى يوما تستهـ تِلكُ قَبْلَ حَقّ عَذَابِهَا
وَتَصِيرُ بَعْدَ عِمَـــارَةٍ يوماً لأمرِ خرابهـــا
أوَلَمْ تَرَيْ حِجْراً وَأنْـ تِ حكيمةٌ –ولما بها

---

[1]– ابن منظور : لسان العرب ، مرجع سابق، 14/ 381 (أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري (ت 711) دار الفكر (د.ط) ، بيروت (د.ت) .

[2]– أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا : معجم مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون .

[3]– سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب العربي ، بيروت/ الدار البيضاء ، 1995 ، ص 97 .

[4]– غازي طليمات، عرفان الأشقر : الأدب العربي –قضاياه أغراضه أعلامه فنونه ، **مرجع سابق**، ص 337 .

إنّ الثّعَالِبَ بِالضّحَى يلعبنَ في محرابهـــــا
والجنْ تعزفُ حولها، كَالحُبْشِ في مِحْرَابِهَـــا
فخلا لذلكَ ما خلا مِنْ وَقْتِهَا وَحِسَابِهَـــا
ولقدْ غبنتُ الكاعبا تِ أحَظُّ مِنْ تَجْبَابِهَا
وَأخُونُ غَفْلَةَ قَوْمِهَا، يَمْشُونَ حَوْلَ قبَابِهَـــا
حذراً عليها أنْ ترى، أوْ أنْ يُطَافَ بِبَابِهِـــا [1]

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن ذكريات شبابه، وعن لهوه ومجونه حديث المباهي المفاخر ويمتاز الغزل في هذه القصيدة بنزعة واضحة إلى الأسلوب القصصي، حيث يتداخل فيها الخطاب الشعري والقصصي ليشكّل نمطا جديدا متميزا" إنّما تلاقح وتجنيس يثمران قراءة إبداعية"[2] .

إذ ينطلق الحدث المسرود بأسلوب السرد الذاتي، عكَس فيه السارد /الراوي عالمِا قابعا في ثنايا ذاكرته ،أراد من خلاله بناء عالم يقف على أعتاب الماضي ممثلة في ذكريات شبابه، فيخاطب الراوي نفسه (أوصلت، رجعت)، إذ خص نفسه بلغة القص فبدا عامدا إلى لغة حوارية ،منطلقا من مشاهد حركية تبدأ من تقديم الحدث القصصي عبر رؤيا شخصية مشاركة في الحدث (أوصلت حبل الود من (سلمى) بعد أن انقطع لطول الهجر و الاجتناب؟ ورجعت بعد الشّيب، تبغي ودّها وتلح في طلبها، وقد مضى الشباب ؟ فكان خطابه لنفسه وسيلة سردية وركن من أركان التعبير الشعري يعمل على خلق القصة وتتابع الأحداث وتقديم الشخصية يتّخذه وسيلة للتعبير عن المقصود، بل راح يدفع بكل صور الذكريات الطّافية أمام شريط عينيه، فيعبر عن كل ما يرد على خاطره اعتمادا على كون الحوار هنا جاء خليطا من التّداعي والتذكر الذي عبر فيه عما يدور في إحساسه من ذكريات وأفكار ويبدو أن فكرة الشّيب دائما ما تتراءى في نصوص الأعشى الشعرية، ولها حضورها الفاعل في مُكاشفة نفسيّة الشاعر بنسبٍ متفاوتةٍ وفق الحدث الذي يقدمه الأسلوب القصصي .

ويجب أن نذكر هنا أن الزمن يتشظى في رؤية الشاعر إلى زمانين : الزمن الأول هو الزمان المرتبط بانبجاس الحياة وعودة المرأة إلى حياته و استقراره، وهو زمان متصل بالسعادة الإنسانية وتجلي حالة الخصب والنماء عبر الفعل الإتصالي (أوصلت) ، أما الزمان الثاني، فهو زمان آني المشهد ورامز أيضا إلى الماضوي والتحول من الإنفصال إلى الإتصال (طول حياتها)، والراوي يقدم في هذا النص صورة الوجود الإنساني

[1] – الديوان: القصيدة 35 / ص 251 .

[2] – عبد الرحمان عبد السلام محمود : تعالقات الخطاب، **مرجع سابق**، ص 50 .

متكأ على فاعلية التّضاد، ويتجلى منذ بداية النص أن الوصال والاجتماع يمثل مكانا مشهديا يتمظهر عليه المصير الإنساني، فإذا تأملنا صورتيْ (الوصل / الإجتناب) في نص الأعشى : فإننا نجدهما يكوّنان مساحة سردية فاعلة تكشف عن الصراع الانساني تنسجم في مُضمراتها الإشارية مع عالم الوحدة والشّيب كنسق علامي ينسحب على ذاكرة الراوي، فتأتي تيمة (الشّيب) في المقطع ملمحًا من ملامح أسلوب السرد الذاتي المهيمن في السرد الشعري بوصف(السارد/ الأعشى) الركيزة الأساسية في تشكيل الرؤية الشعرية في صراعه مع الزمن و مواجهته بحيلة الإرتداد إلى الماضي/الحركة إلى الماضي (ورجعتَ . تَبغي) فولّد صراعا بين الشخصية الرئيسية وذاتها، تقوم على استرجاع الماضي نتيجة للتذكر والتداعي وقد أمعنت الشخصية في وصف حالتها النفسية متمثلة في المونولوج الذي تبثه من داخلها لتكون هي المرسلة والمستقبلة في آن" ولجوء الشّاعر في الصراع مع الزمن، إلى سجل الماضي يشي بحالة العجز التام للإنسان أمام الزمن والشّعور السالب بغلبته وانتصاره عليه، فالشاعر حينها أضحى مفجوعًا بعلامة الشّيب وصار يعيش المتناقضات، أخذ يبحث عن استراتيجيات تنقذه من إسَارِ الرهن فواجه الزمن بزمن آخر عن طريق الحفر في الذاكرة واستعادة قوة الشباب "[1] .

ثم لا يلبث أن ينهرها بفعل الأمر "أقصر" ، وهذا يدل على انطلاقة الحدث بوساطة ضمير المخاطب (أنت أقصر وأنته خيرا لك، فلقد قاسيت أوضعتَ) من قبل في حبها العذاب، ولعل هذا الفعل يومئُ إلى جمودٍ في الحركة والفعل وفقد للكينونة، والملاحظ أن الراوي قد أتكأ على عنصر الحوار الداخلي لضمان" حركة القصيدة وحيويّتها "[2]، وهذه القصيدة ذات النزعة الواضحة للأسلوب القصصي تزيد من أهمية الخطاب لأنه أولا وقبل كل شيء خطاب أدبيّ بنسبة قصوى غايته الجمالية الخالصة في الخروج عن مألوف القول الشعري ومعاييره إلى رحابة السرد، وتقنياته في مباغتاته وتوجّهاته الأدبية، فهذا التّوتر الذي طفح في مخيّلة وذاكرة السارد أدى إلى استمرار تداعي الصور والذكريات التّي سبق أن ارتكزت في ذات السّارد ليصل إلى تشبيهه الصّدع والشرخ النفسي الذي ألم به بالزّجاجة التي إذا تحطمت لم تلتئم مرة أخرى، وإن شدت بِعُصاب، فالشخصية استخدمت صيغة الأمر والماضي المبني للمجهول (أقصر . أوضعت)، فالقصة تروي لنا وعبر المونولوج الداخلي منعكسات فعل الشخصية (الراوي)، وردّة فعله النفسي ففي وسط هذه الحركة أدار السارد " حوارا ذا وظيفة تضليلية توحي بأن الشاعر يخاطب آخر، في

[1]- يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي أنموذجا)، **مرجع سابق**، ص 174.

[2]- فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006، ص 212 .

حين أنه . في الحقيقة يخاطب ذاته "[1]، بما يكفي للاستدلال على العمق النّفسي للشاعر وما يتبلور حوله من صور ومقومات وعناصر فنية .

تظل لتجربة الأعشى تقدّم لنا من خلال ديوانه قصة تحكي الشعر العربي الذي راح يحكي ويسرد نفسيّته وخواطره وتأملاته وتجاربه " من حيث هي جزء من قصة كُبرى لم يستطع تجاوزها ولا التخلّي عنها ،هي حكاية الحياة العربية في العصر الجاهلي بكل أبعادها وصورتها"[2].

ويبقى الراوي /السارد يمثل المركز والبؤرة في تسيير العملية السردية، ولا نكاد نسمع صوت الشخصية منفردة أو متكلمة بذاتها، وإنما بصوت الشاعر النّاقل بوساطة الضمائر أو التّلاعب في استخدامها، ويكون الشاعر راويا عليما عاكسا للمشاهد من خلال زاوية رؤيته ،وللذاكرة حضور فاعل وحيويّ في قصيدة الأعشى القصصية، حيث نلمس كيف طوّع الراوي حديثه عن الزوال الذي يترصد الإنسان، فما من شيء إلا هو إلى زوال وستهلك القرى يوما وتبيد، من قبل أن يحق عليها العذاب وتصير بعد بهائها وعمارتها إلى الخراب لتختلط في ذهنه الأفكار المتداعية، فيفتقر إلى استخدام الفعل المضارع بمحدّداته (تستهلك- تصير - يلعبن- تعزف) ، وقد حرص الشاعر على تناول المادة القصصية من خلال تصوير الظروف التفصيلية للأحداث، وتراكم ذلك النسيج الحدثي المتميز، ثم يتوجه بحواره الخارجي إلى صاحبته (أو لم ترى)ويسائلها النظر إلى (حجر)[3] ، وأنت حكيمة تعقلين، تمرح الثعالب في صحوة النهار لدى أبوابها و الشعاب ويسمع للجن من حولها عزيف كرطانة الأحباش في المحراب، ويبدو أن الصورة الشعرية لدى الأعشى هي ركن أساسيّ من أركان شعره، ووسيلته الهامة التي استعان بها في صياغة تجربته الفنية، ويشير إحسان عباس إلى أهمية الصورة باعتبارها أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، وكشف المعاني التي ترمز إليها ..... ويذكر أن دراسة الصورة مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة، وذلك لأن الصورة إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر ....[4].

وقد كانت ثقافته المتميّزة وتجاربه المتنوعة المصدر الأساسي لتلك الصور إضافة إلى الموروث المختزن في لاوعيه، فهناك صور في شعره تضرب بجذورها في أعماق التاريخ العربي الجاهلي، لأن مخيّلة

---

[1]- سعيد الغانمي : أقنعة النص ـ قراءات نقدية في الأدب ، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، 1991، ص 58-59 .

[2]- مي يوسف خليف : بطولة الشاعر الجاهلي و أثرها في الأداء القصصي، **مرجع سابق**، ص 15 .

[3]- حجر : الحجر (لكسر الحاء) : مساكن ثمود في الشام الى الجنوب من دومة الجندل و (الحجر) (بفتح الحاء) من منازل بني حنيفة (ابن بكر بن وائل) في اليمامة لما بها من الخراب، تقول هو لما به إذا كان هالكا ،(الديوان) ، ص 251.

[4]- إحسان عباس : في الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع،ط2، 1993 ، ص 230-238.

الإنسان قادرة على إختزان الصور الحسية، وقادرة على استعادتها بالإضافة إليها أو الحذف منها، بحسب الموقف والتجربة المراد التعبير والبوح عنها.

وفي هذه الأبيات يرصد الأعشى حتميّة الفناء والنهاية

فَخَلاَ بِذَلِكَ مَا خَلاَ مِنْ وَقْتِها وَ حِسَابِهَا.

هكذا أقر الأعشى شاعرنا الجاهلي في تفكيره إستحالة الخلود، وأن الموت قدر لا مفر له منه، وإيمانه و إقراره هذا كان إقتفاء لأثر الموروث الفكري العربي الذي رسّخ في ذهنه وورثه عن أجداده، وهذه النظرة قد أثّرت في الأعشى وشعره " فعد آمن العرب باستحالة خلودهم في هذه الحياة، وبأن الموت هو النهاية الطبيعية لكل كائن حي، وأن الموت هو سكون للجسد بعد مفارقة الروح له، فأنكر معظمهم البعث والنشور وكذلك الحساب والعقاب.... وأدركوا أن الفناء للجسد وحده، وأن الموت هو بمثابة عبور يحل الإنسان فيها أو روحه ضيفا على عالم آخر، فلم يكن خوفهم من الموت خوفا من العدم، وإنّما كان خوفا من عالم المجهول ستؤول إليه أرواحهم " [1]، وقد مرّت من دون ذلك سنون وأحقاب.

وتعتمد هذه الطريقة في إبراز الصور المتداعية على الرغبة في " رصد خواطر الذات الإنسانية سواء ما يتعلّق منها بالأفكار أو الذكريات، وتسجيلها بأدق التفاصيل، اعتمادا على التأمل الذي يشغل جانبا كبيرا من حياة الانسان، ويشمل الملاحظة العابرة، واستحضار الذكريات الماضية "[2].

وتعود (الشخصية/ الراوي) في البيت (الثاني عشرة) من القصة إلى استرسال الصور العالقة بالذهن عبر التّداعي، وهي تستعيد الى ذهنها ذكرى الشباب ولهوه، وهنا يظهر الزمن نشاط ذو صفة خاصة ،تتجلى في الديمومة لا في اللحظة وكأن اللّحظة هي حاضر مصطنع " وليس هذا الحاضر إلاّ عدمًا خالصًا لا يقدر أن يفصل حقيقة الماضي عن المستقبل" [3].

يقول متذكّرا أيّام وصاله و مساومته للكواعب:

ولقدْ غبنتُ الكاعبـــا تِ أحَظُّ مِنْ تَخْبَاهِـــا
وَأخُونُ غَفْلَةَ قَوْمِهَـــا، يَمْشُونَ حَوْلَ قِبَابِهَـــا
حذراً عليهـــا أنْ ترى، أوْ أنْ يُطَافَ بِبَابِهِـــا

[1]–إحسان الديك : الهامة والصدى – صدى الروح في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانية، المجلد 13، العدد 2، 1999، ص ص 626 ، 679 .

[2]–ألحان عبد الله محمد ، علي كمال الدين الفهادي ، حوار الشخصيات القصصية في شعر ما قبل الإسلام، **مرجع سابق**، ص 222 .

[3]– غاستون باشلار : حدس اللحظة ، تر : رضا عزوز وعبد العزيز زمزم ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 23.

فَبَعَثْتُ جِنّيّـــــــاً لَنَا يأتي برجعِ حديثهـــا
فمشى ، ولمْ يخشَ الأنيـ سَ فزارها وخلا بهـــا
فتنازعا سرّ الحديـــــــ ثِ، فأنكرتْ، فنزابها
.....
قالتْ قَضيتَ قضيـــــةً عدلاً لنا يرضـــى بها
فأرادها كيفَ الدّخـــو ل، وكيف ما يؤتى بها
.....
إنّي أخافُ الصُّرمَنـــ هَا أوْ شَحِيحَ غُرَابِهَـا
فدخلتُ، إذْ نامَ الرّقيـ ـبُ، فَبِتُّ دُونَ ثِيَابِهَا

وهنا يقدّم الراوي /السارد قصة متكاملة البناء الفني من حيث أركان المعالجة السردية (الحدث ، الشخصيات، العقدة، الحل، الزمان، المكان، الحوار ...)، فيسرد الشاعر كيف كان يساوم الكواعب فعليهن، ويمتّع نفسه بإفساد الغانيات، وكيف أنّه كان ماهرا في خيانة غفلة قومها، إذ يُحاذرون عليها أن ترى، أو أن يطوف ببابها الغواة "، وتبقى هذه الذكريات عالقة في ذهن الشخصيّة حيث الشعور بالحنين والشوق إلى الماضي والنّزوع إليه، في هذا الموقف ترتدُّ الشخصية بأبصارها وأنظارها إلى الوراء إلى أغلى جزء مضى، وانقضى من حياتها يوم كانت في مِيعة الصّبا ، وريعان الشباب لا همّ يشغلها سوى العكوف على اللهو والمتعة [1].

وتنفتح آلية الحوار في هذه المقاطع لتنقل الشاعر من الحوار الداخلي إلى الحوار الخارجي ،ولفتح مستوى جديد من الفعاليّة الدراميّة التي تبتعد عن أجواء الحوار، وتنفتح على فضاء آخر مشحون ومُفعم بالحركة، فتتغيّر لغة التعبير وسياق التّشكيل وحساسية الفضاء الصّوري: "وهنا يسرد لنا الأعشى قصّة بأن بعث رسولا، وتملّص هذا الرّسول من الحرّاس حتى وصل إلى محبوبة الشاعر،وقد أعطى لرسوله هذا دورا رئيسا في قصته، أسهم بشكل كبير في تحريك أحداثها، وكشف لنا الشاعر بأسلوب فيه من الإيجاز ما اقتضته سرعة الحركة القصصيّة، عندما يكون مجال القصة ضيقا حتى إزدادت القصة براعة وحيوية [2].

إذ يبدأ السرد من الزمن الماضي (فبعثت، مشى، زارها، أنكرت)، وتظهر (أنا السارد) على سطح النّص منذ مُفتتحه، وقد تجسّدت بالضمير (أنت) المعادل للفاعل السردي، فتبرز الضمائر في المطلع

[1]–حسين عطوان : مقدمة العربية في الشعر الجاهلي ، مكتبة الدراسات الأدبية ، دار المعارف ، مصر . القاهرة ، 1970 ، ص 228 .
[2]– حسن جيب الكريطي : الأعشى بين ناقديه في القديم والحديث ، **مرجع سابق**، ص 231 .

الحواري للأبيات/ النص تجلّياتها المتنوعة لتسجّل منها أسلوبا مهمّا يفرض هيمنته في إنتاج الدلالة، وتنوّعها من خلال التبادل (تبادل الضمائر) أو التحوّل (الإلتفات)، ويستمر السارد / الشاعر في تأثيث المشهد السردي، فيلجأ إلى الحوار لتقديم الحالات النّفسية التي تنمّ عن وعيه الخاص "[1]، فيحكي كيف بعث رسولا له شيطانا، ليأتيه بالجواب، ومشى إليها لا يخشى الرّقباء، حتى تخلّص إليها، فنازعها الحديث مُخافتا، أقام عليها الحجّة رجل غلاّب، حديد اللّسان، حاذق فطن، لا تعْييه الحيل، ولا يعدم الأسباب، رقيق بالنّساء، خبير بلين حديثهنّ ، حتى أَسْلَسَتْ له القياد.

وقد ركّز الراوي على الأحداث المهمّة : (إرسال الرّسول ، تفنُّنه في الإيقاع بها – المراودة – الخُلُوص إليها)، مستخدما " المجمل " وهي حركة سرديّة للتعبير عن أفكار وأحداث كثيرة بكلمات موجزة " ويعمد الرّاوي إلى إخراج الأعمال الفرعية مسلّطا الضّوء على حدث واحد يكثّفه تعبيريّا وشحنه تخييليّا بانفعالات الشخصية – الإنصات – الدهشة – الخوف – المفاجأة- حتى يخلق في القارئ أثرا نفسيّا قويّا ، ويدفعه تبعا لذلك إلى البحث عن أسباب تطوّر الحكاية نحو ذلك المصير، ومن ثم يجد القارئ نفسه يقدم تأويلا كليّا ..[2] ، ويتحرّك الكلام بين قطبين متكلّم ومخاطب وطرف ثالث (وهي الشخصية التي لم يسمّيها الراوي (الحبيبة) : فيتحرّك الحوار ويرد ورودا سريعا ، فثمة متكلّم يسأل مخاطبا عن اللقاء والسبيل إليه ، وهو في هذه الأبيات يمهّد السارد للإنتقال إلى ماضيه، فيستعيد لهوه مع الرغبات والشّوق إليهن، فيختصر الزمن، ويكون المنقول هنا على درجة من الإنتقائية "تعتمد على المنقول المباشر، إذ يتم إستدعاء حوار جرى في الماضي محافظا على حرفيّته وصيغته الزمنيّة "[3]، فبعد أن سرد الراوي / السارد، وقدم للقارئ الشخصيات في حال حوار مباشر، يلجأ إلى المشهد لتقديم الأحداث المهمة وهذا محاولة منه للخروج من سكون الواقع وعجزه إلى الحركة والفعل في الماضي وهذا المشهد " يتطابق مع الشعور تطابق هويّة ، لأن الخيال النّاسج للصور ، إنما يمتاح مادته الخام من أعماق الذّات "[4].

---

[1]– علي حوم : أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر (الشعر المصري نموذجاً : دراسة نقدية)، دائرة الثقافة والإعلام ، الطبعة الأولى ، الشارقة، 2000، ص 31.

[2]– موفق رياض المقدادي: البنى الحكائية في أدب الأطفال الحديث ، **مرجع سابق**، ص 156.

[3]– فاتح عبد السلام : الحوار القصصي (تقنيات وتقنيات سردية) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: الطبعة الثالثة ، 1999 ، بيروت: ص 92.

[4]– ميلاد عادل جمال المولى: السرد عن شعراء القصائد العشر الطوال ، **مرجع سابق** ، ص 195.

وفي المقطع يمزج الشاعر بين صوته / صوت الأعشى من خلال ضميرا المتكلم ، وصوت الآخر/المرسول، ثم صوت (الكاعب) ، ليجعل الشاعر من نصه بؤرة للتحوّلات الخطابية عبر إنصهاره مع الشخصيات المتحاورة، لكن برؤية مختلفة وترميز مُغاير، يبتعد بها الراوي/السارد عن المباشرة والخطابيّة، لتعبّر عن رؤية إبداعية قصصية، تتناغم مع التّوتر والصّراع الذي يثيره الحدث وشحنها بدلالات جديدة، وآفاق جماليّة متنامية لتعزّز شعرية النص الذي يتفاعل فيه إستدعاء العناصر الحكائية / القصصية مع البنيات الدّلالية ذات الأبعاد القصصية .

تتأسس التجربة السردية في تجربة الأعشى الشعرية في هذه القصيدة ذات النّزعة الواضحة إلى الأسلوب القصصي بافتتاح مساحة متمركزة للسرد يلوح بطبيعة الخطاب الحواري، ويتحرّك على جسد القصة بوصفه فاعلا حكائيا يستقصي عناصر السرد ومكوّناته ومقولاته، في نسيج لغوي مُسَردن ينتقل بالقصة من صورتها الحوارية الغنائية إلى الموضوعية، إذ يسهم حرف الجر (في قبّة حمراء) في الاتجاه نحو التمركز / البؤرة على أساس أن (مكان اللّقاء/ الوصال) هو مكان إقامتها يقول :

في قُبةٍ حَمْرَاءَ زَيّـ نَهَا ائْتِلاقُ طِلاَهَا

وقد وُفّق الاعشى في رسم الإطار السردي المحيط بالحكاية ،ودفعها شيئا فشيئا نحو البؤرة وينهض بهذه المهمة سارد موضوعي يمارس فعله السردي عبر نمطين من أنماط (السّارد الذاتي) ، يتمظهر الأول بإستظهارات الشخصية الرئيسية (الراوي / الأعشى) ، ويتمظهر الثّاني بإستظهارات الشخصية الثانية (الرسول / الكاعب) ، فقد أدخل الأعشى إلى الشعر غرضا لم يعرف عن شاعر قبله، أو إتخذه سبيلا إلى القول وهو الأسلوب القصصي، لذا جاءت قصصه في كثير من الأحيان " على صورة حوار يعرض فيه ما دار بينه وبين صاحباته من حديث "[1]، فعادة ما يتيح الحوار تقديم معرفة مباشرة عن الشخصية .

ومن هنا يأخذ الزمن برسم الحركة الفنّية للنص من خلال إرتداد السارد بذاكرته إلى الماضي، فشكّلت شخصية (الفتاة الكاعب) حافزا لذلك، فيسترجع أيّام لهوه وشبابه، وما كان عليه من قوّة " ففي الشباب لا تزال الحيويّة دافعة، ومن هنا إستقر هاجس (الأمل) ، وتحقّق في سعي الإنسان الدائم بحثا عن مهرب من الزمن، الذي يهدّده بسلب تلك الحيوية، ليسلّمه إلى الشيخوخة فالموت "[2].

[1] – مقدمة الديوان :/ ب.م

[2] –ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد الطوال، **مرجع سابق**، ص 44.

لقد تأكدت مشاركة الطرف الآخر (الحبيبة) في الحوار من خلال صيغة القول: (قالت)، والتّي تدل على المباشرة في الحديث من طرفها، وممّا يؤكد أن المتكلم والمخاطب يعودان لمرجعيّة واحدة إلتفات الشاعر من ضمير الخطاب / أنت إلى ضمير المتكلم / أنا ، بحيث لم يستطع تأخيره إذ ظهر بسرعة في قوله :

إنّي أخـــافُ الصُّرمَ منـ ـهَا أوْ شَحِيجَ غُرَابِهَـا
فدخلتُ، إذْ نامَ الرّقيـ ـبُ، فَبِتُّ دُونَ ثِيَابِهَا[1]

كما أن المخاطب الخارج من الذات (ذات الأعشى) لم يخرج عليها ، بل يكاد يتوافق معها تماما ويتوحّدان معا إزاء (الاخر/ المتحدَّث عنه/ الحببية الكاعب)، من حيث الموقف، الموضوع والمشاعر والأحاسيس تجاهها، حيث تؤسس الذات الحقيقية (أنا الشاعر) في حضورها الفاعل داخل نسيج القصة، فالشاعر يجعل للقصة بعدا سرديا قائما على الحوار وتداعي الذكريات، والتي تنبع من الموقف الحكائي المصطنع من ناحيته، ومن رؤية السارد (الشاعر)من ناحية أخرى لينسج بذلك شعرا قصصيا " وبناء النص هنا يعتمد على بروز الفاعل الأصلي (السارد)، ثم ينطلق هذا الفاعل في تنميق حكايته، بإعتبار أن الحدث هنا هو " فعل السرد"، ووجود السارد، لأن خاصية الوجود وإستمراره في زمن ما، يعد حدثا " حكائيا" يمكن إعتباره مركّزا من مراكز السرد بأنواعه المختلفة، كما يتدخّل البعد التّصويري والنفّسي أيضا[2]، فحركة الذات ممثّلة في الأساس الدرامي في المقطع قوله:(إني أخاف، فدخلت ....إسترسلت) تمتزج مع حركة الواقع في النص من خلال الوحدات السرديّة التي تسهم في تنامي القصة .

حيث إن هذا الحوار (المونولوج) يسعى إلى تنصيص الذاكرة " وهو ما يتيح للفاعل السردي.. تجنيد كل الإمكانيات الفنيّة والجماليّة ، وتوظيف كل التّقانات المأخوذة والمستعارة والمبتكرة للإرتفاع بالحالة القصصيّة إلى مرتبة جمالية تشطر الذات الساردة إلى عديد الذّوات، في السبيل إلى إنجاز ذات مكبّرة تحتوي الأشياء وتحيط بها وتحكي قصّتها الأزليّة " [3]، إذ ينطلق السرد في حركته من فعل (الصُّرْم) فعل دال على إنتهاء وتأزّم وتوليد صراع داخل السّارد، ويسلّط عليه الضوء من الوهلة الأولى في بداية القصيدة :

أَوَصَلْتَ صُرْمَ الحَبْلِ منْ سَلْمَى لِطُولِ جِنَابِهَا[4]

---

[1] - الديوان: القصيدة 39/ ص253

[2] – محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، **مرجع سابق**، ص 31-32.

[3] –محمد صابر عبيد : المغامرة الجمالية للنص القصصي ، عالم الكتب الحديث : الطبعة الأولى: إربد ، 2010، ص 109.

[4] – الديوان : القصيدة 39/ ص 251.

وأظهر (الصّرم) إبتعادا بعد تواصل مع حبيبة له تدعى (سلمى) ، إذ اختارت القطيعة والإبتعاد والهجر، ويبدو أن هاجس الصّرم ظلّ يرافق ويتحكّم في الحالة النفسية للراوي /الشاعر فيذكره في البيت السابع والعشرين:

إنّي أخافُ الصُّرم مِنْ هَا أوْ شَحِيجَ غُرَابِهَا [1]

إذ أن صرمها للسّارد، أدى إلى شعوره بمحاصرة الزمن له، مما جعله يرتدّ بذاكرته إلى الوراء مستحضرا أيّام شبابه ، ويتخلّص من هاجس اللّحظة / الزمن الحاضر (و رجعت بعد الشّيب) ، ويشكل مفصل الإرتداد إلى الزمن الماضي في قوله : (و لقد غبنت الكاعبات) لابتعاث فيض الحيويّة والفاعليّة والقدرة على التّمتع مع المرأة " وقد تنبّه بعض النقاد الى الأداء القصصي في غزليات الأعشى، فشبّهوه في ذلك بإمرئ القيس، في مغامراته حيث الحسّية العنيفة.. " [2]، ومن مزايا هذا الغزل عدم ثبات الشّاعر على ذكر إمرأة واحدة في شعره، فكان يجاهر بحب هذه الفتيات ، وكانت تربطه معهنّ علاقة قوية وعميقة، وهذا الحب كان أساسه " حب تمزج فيه ميول شهوانيّة أو عواطف خالية من التحرّج، وأوصاف ربّما لا يرضى عنها إلا أنصار الأدب المكشوف[3] .

إذ يحصل انتقاله إلى وضع آخر كان السارد فيه الفاعل الحقيقي مقابل كونه الآن عاجزا عن الفعل وموضوعه (و رجعت بعد الشّيب ، تبغي ودّها وطلابها)، وتحدث انتقالة في شخصية السّارد من الرّزانة والحكمة الراشدة التي حققها عبر المونولوج الداخلي في الأبيات (1-11) إلى عبث الشباب ولهوه " فكان الإسترجاع والإستباق من تقنيات صنع المفارقة، فإنّهما يتمايزان في أن الاسترجاع يقوم على ثنائية (حاضر/ ماضي)، ويستحضر تجاربا قد إكتملت وأصبحت واقعة ثابتة، فالاسترجاع هو " الخاصية الإرتساميّة للخيال "[4]، حيث تتراكم فيها الصور والأحداث، ويقوم الإرتجاع الفني بدور المنظم والموجّه لظهورها في المشهد السردي، فعندما تتكلم الشخصية تصبح ضمائر التكلم والخطاب، وعلامات الزمان والمكان في كلاهما تابعة لها:(إني أخاف الصّرم، دخلت إذ نام، بت دون ثيابها، إسترسلت وإذا لنا تامورة ...) ، وتظهر إستعمال صيغة الفعل المضارع وهي صيغة يقتضيها الحوار لأنه كلام في زمن حاضرٍ، وإستعمال صيغة الفعل المضارع المندرج في صفة الفعل الماضي الذي يخص السّرد بعامة يقول :

---

[1]- الديوان : القصيدة 39/ص 253.

[2]- شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، **مرجع سابق**، ص 361.

[3]- يوسف حسين بكار: إتّجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري: دار المعارف : مصر، 1998، ص 14.

[4]- ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد الطوال، **مرجع سابق**، ص 59.

وإذا لنا تامـــورةٌ مَرْفُوعَـــةٌ لِشَرَابِهَا
وَنَظَلّ تَجْرِي بَيْنَنَا، ومفدَّمٌ يسقـــي بها
هَزِجٌ عَلَيْهِ التَّوْمَتَا نِ، إذا نَشَاءُ عَدَا بِهَا[1]

ينفتح النص على فضاء رحب مفتوح (و تظل تجري بيننا – يُسقى بها) فيصف الشّاعر إناء الخمر الذّي وضع بينه و الفتاة، مرفوعًا قد أعدّ للشّراب، وظلت تجري بيننا الخمر يسعى علينا الساقي بالأكواب، وقد شد على فمه خرقة بيضاء، وعلق في أذنيه لؤلؤتين، يسير في خفّة ونشاط، ويعدو بالكأس مسرعا يلبّي النداء، فتستلم الذاكرة زمام السرد لتعود إلى الوراء إذ يسترجع مجالس اللّهو والخمر، إذ تنغمس القصة بالحاضر القصصي فيقدم إستعراضا لشخصية أخرى في ثنايا القصة، يقع ضمن المشهد يبزغ بصورة طبيعية، عدد من التفاصيل المتعلقة بوصف شخصية السّاقي، وهنا يتوقف التّدفق القصصي، ويأتي الوصف، ليُبيّن مظهر الشخصية وصفاتها، على أن هذا الإستعراض لا يوقف تدفّق الحاضر القصصي، وهذه العودة إلى الماضي وسيلة لربط هذه الذّات بذوات غيره، وتقوية الإحساس والإنتماء، الذي يمثّل ديمومة الحياة "[2].

وقد قدم الراوي/ السارد مادّته عن طريق الوصف، فرسم شخصية السّاقي في وجودها المكاني لا الزماني ممّا أسهم في إبطاء الحركة، فجاء الوصف أكثر لزوما للنص من السرد، ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف، ربما لأن الأشياء يمكن أن توجد دون حركة ، عكس الحركة التي لا يمكن أن توجد دون أشياء " إذ تقوم العلاقة بين الوصف والسرد على أساس أن الوصف يكون خديما لازما للسرد، لأنه لا يجوز أن نتصوّر الوصف مستقلاّ عن السرد، بيد أنّنا لا نكاد نلقاه أبدا في حالة مستقلّة "[3].

ويستمر السارد تهيئة المناخ للتّمحور حول الذات، وذلك بالانتقال إلى توظيف ما يخدم ربط حلقات السرد بعضها ببعض ليصف الصّحراء والنّاقة، ليصل الى الممدوح (سعد بن قيس) يقول :

ووديقـــــةٍ شهباءَ ردّ يَ أَكْمُهَـــا بِسَرَابِهَا
كَلّفْتُ عَانِسَةً أَمُـــــو ناً فـي نشاطِ هبابها
أَكْلَلْتُهَا بعـــــــدَ المرا حِ فـآلَ مِنْ أصلابِهَا

[1]–الديوان : القصيدة 39/ص 255.

[2]– بوجمعة بوبعيو : جدلية القيم في الشعر الجاهلي (رؤية نقدية معاصرة) ، إتحاد الكتاب العرب ، (د.ط)، دمشق ، 2001، ص 55.

[3]–محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن، دار نهضة مصر، الطبعة الثالثة ، (د. ت) ، ص 179-180.

فشكتْ إلـــيّ كلالها، والجهدَ مــنْ أتعابها
وردتْ على سعدِ بنِ قيـ سٍ ناقتي، ولما بهــا
فـــــإذا عبيدٌ عكَّفٌ، مسكٌ على أنصابها[1]

إذ يسترسل إضطراب السارد وعدم تركيزه في موضوع واحد، وهذه بلا شكّ طبيعة اللحظات المونولوجيّة عندما تنفرد الشّخصية مع نفسها، فيفتقد الحوار التنظيم والتّتابع، ولا شك أن طغيان الذات السّاردة يضفي على القصة شكلا من الغنائية، ولا تكاد تخرج هدم الذات عن كونها إحدى شخصيات القصة التي قد يكون لها سماتها الذاتية وخصائصها التي تميّزها عن غيرها ، فلا تعدو هذه القصيدة أن تكون وثيقة نفسيّة إستطاع الأعشى أن يضمّنها بعضا من قلقه النّفسي، بل ربّما نجد موضوع القصة نفسه لا يخرج عن كونه كشفا لجوانب ذات الراوي .

فيستعرض واقعه الراهن بطريقة مُغايرة، فلا يمكن إغفال البُعد الدلالي الذي تظهر فيه تلك الرّموز (وصفه للصحراء ، الرحلة..) ، وما تثيره من معاني مرتبطة بالواقع : فالإستراتيجية النصيّة التي تتبَّعها الأعشى تلجأ إلى المرتكزات اللغوية التي تُسخر نصا سرديا لخدمة أغراضها الشعرية : فكان الشاعر عينا راصدة تَصف وتسجل الملامح الخارجية للصحراء وللناقة، وربّما حاول الأعشى وصف ناقته بأنها :" ناقة صلبة، مأمونة العثار، حين تسرع بادية النشاط، ولم يزل يدمن عليها السير حتى عراها الكلال، وبدت فقار ظهرها من شدة الهزال، تشكو إليه ما أصابها من ضرّ وإعياء "[2]، إذ يتمكن القارئ من إدراك ملامح المكان من خلال الشخوص المتحركة فوقه على طريقة تجريد الصفة من عناصر الموصوف.

وقد خلق السّارد إيقاعا سرديا قائما على التّسريع من وتيرة الأحداث دون الخوض في تفاصيلها، ويبدو أن هذا المقطع الوصفي، يكتب ملامحه بشكل غير مباشر من خلال سرد أحداث تجري في إطاره بشكل قصصي، لأن الشاعر عندما " يبدأ في عالمه الخاص الذي سوف يضع في إطاره الشخصيات ثم يسقط الزمن — حيث إن الزمن لا يوجد مستقلا عن المكان — يضع عالما ملوّنا من الكلمات، وهذه الكلمات تشكل عالما خياليّا قد يشبه عالم الواقع، وقد يختلف عنه وإذا شابهه، فهذا الشبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويريّة، فالكلمة لا تنقل إلينا العالم بل تشير إليه، وتخلق صورة (مجازيّة) لهذا العالم"[3].

---

[1] – الديوان : القصيدة 39/ص 257.

[2] – الديوان : ص254–256.

[3] – موفق رياض مقدادي : البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، **مرجع سابق**، ص 132 ، نقلا عن : سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، دار المعارف بمصر، ط1، القاهرة ، 1959 ، ص 58.

ثم يقف السارد متأملا واصفا الممدوح وديارة، ويبدو أن لغرض النص أثر في إستيلاد الحكي وتعميق لمأساة السّارد، فالدافع النفسي أدّى إلى تعجيل الوصول الى البيت الأخير، والذّي ضمّنه حكمة مفادها أنه قد علم عند ذاك أن الله أراد بهم الهلاك، وجعلهم مثلة للناس، لذا لم يبتعد السّارد من الماضي، وبقي مُراوحا بينه وبين الحاضر (و عَلِمتُ ....) إذ يصوّر هذا الفعل دواخل نفس السارد التي تكشفت أعماقها أمام صور الشّيب والهجر في مُفتتح القصيدة، وقد قاده هذا الإحساس إلى إنكارها عبر المناجاة النفسية والإرتجاع الفني بوسيلة الحوار الذي حاول من خلاله أن يثبت رفضه لعجزه وضعفه، والتّي جابهها بالعودة إلى الماضي حيث إرتفع مستوى التصوير إلى واقع يحفل بمفردات الحياة والنّشوة والشّباب في مستوى فكري وحواري " وذلك لأنه يُسهم في إبراز الصراع الداخلي، ويبعث الحركة النفسيّة، إذ إنّه يُعبر عن الحركة الحسية مثلما يعبر عن الحركة الذهنيّة "[1]، ولذا فإن النظر في البنية العميقة للنص يستحيل إلى نتيجة مفادها أن المتكلم / السارد هو ذات المخاطب، ويمكننا توضيح ذلك من خلال المعادلة الآتية :

- أنت المخاطب = ذات الشاعر (الحقيقية) الأعشى.
- أنا (المتكلم) = الذات الشعرية.
- أنا = أنت.
- المتكلم = المخاطب.

لقد تشكّلت المناجاة النفسية عبر الحوار الداخلي في قصيدة الأعشى، فقد تَطلب الحدث الرّاهن من الشخصية (الراوي) أن ينقل حوارا مع نفسه ، فالقصيدة ذات النزعة الواضحة إلى الأسلوب القصصي تكشف عن أناته العميقة وصرخاته وخوفه من الحاضر، كما تكشف عمّا يعتمل في مكنونه النّفسي، وقد جاء الحوار خادما للإتجاه القصصي، فقد أسهم الحوار القصصي في تقديم الشخصية والكشف عن دواخلها، كما أنه الوسيلة الفنّية المتاحة التي لا تقف عند حدود الكشف عن شعورها الباطني، وإنّما القدرة الإبداعية في رسم الشخصية .

وبهذا يغدو الحوار وسيلة سردية وعنصر مهم في بناء القصة، وله وظائف منها ما يقترن بالشخصية، فقد يكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية، فضلا عن دوره في تحديد نمط وعيها، والوقوف عند خلجاتها النفسية إذ يغور الشاعر عميقا في نسيج أبياته من خلال الزمن الماضي، وقد إستقى منه تجربته هذه، عبر ثنائية التضاد (الوجود– الفناء) حيث أدرك الراوي عدم قدرته السيطرة على الزمن، بل إستحالة الإمساك به، فهو مُتفلّت دائما ويؤول المصير إلى الغناء لا محالة.

[1]– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة،1977، ص614.

ومن هنا فإن نظرة الشاعر/ السارد إلى الوجود تكمن في عبثيّة التقيُّد به، لذا نجده يصل إلى قمّة التوتّر في إستكناه تفاصيل حسية تُثري الإحتدام النفسي في أعماقه، وتستجيب لزحم انفعالاته الحادة في اتجاه معاكس للشّيب، فإذا تتبعنا لوحة الشكوى من الشّيب عند الأعشى" فسنجد الصور السمعيّة لها الصدارة، فهي النقطة المضيئة، ويعود السّبب إلى الشاعر نفسه، وهو إبراز شاعر بلا منازع غلّب الصور السمعية على أشعاره، للتّعويض عن ضعف بصره، وامتياز شعره بالغناء، وقد لقب بصناجة العرب"[1] قال الأعشى :

أَلَمَ تَنهَ نَفسَكَ عَمّا بِها بَلى عادَها بَعضُ أَطرابِها
لِجارَتِنا إِذ رَأَت لِمَّتـي تَقولُ لَكَ الوَيلُ أَنـّى بِها
فَإِن تَعهَدينـي وَلي لِمَّةٌ فَإِنَّ الحَوادِثَ أَلـوى بِها
وَقَبلَكِ ساعَيتُ في رَبرَبٍ إِذا نامَ سامِرُ رُقّابِـها[2]

يبدأ الشاعر لوحته مُستفهما، وسرعان ما يجيب بـ (بلى) لإبطال النّفي، ألم تَنه نَفسكَ عن التّصَابي والمجُون؟، فقد عاودها بعض شوقها القديم، حيث الشّوق يعود إليه ثانية بعنفُوانه ، ممّا حدا بجارته بعد أن رأت لمتّه وقد زالت، أن تقول له: لك الويل للتّقبيح، مستفهمةً عن هذا الزوال الذي قبّحته، مجيبا عما استفهمت عنه بأن الحوادث (ألوت) أي ذهبت بتلك اللّمة السّوداء، فاختصر المواجع التّي أحدقت به بلفظة (ألوى) التي لا يقف أمامها شيء، ولكن الذّي يهمّنا في هذا المقطع أن الأعشى سرعان ما يتحوّل إلى تجارب أُخَرى قد خاضها في حياته ردّا على تقبيحها للشّيب أو زوال لمته، وكيف ساعى النّساء بعد نوم السّمار الذّين كانوا يجتمعون للحديث، مستعيدا ما كان فقده في الزّمن الحاضر عبر استرجاع ذكريات الماضي.

وفي هذه الأبيات تظهر البنية الدراميّة من البيت الأول، فكلمة (عَادَها) تحيل إلى فضاء السرد، وقوله (أَلَمْ تَنْهَ نَفْسَكَ عَمَّا بِهَا)، تحيل إلى فضاء الحوار فإذا ما نظرنا في النص ألفيْناه مبنيّا بناءً سرديا يتخلّله الحوار الذي يتجلّى في تمظهراته تداخل الأجناس الأدبية، فيكون السرد وما يتخلله من البنى السردية، وكأنّه الطريقة التي يختارها الشّاعر ليقدّم بها الحدث إلى المتلقي في صورة قصصيّة .

[1]–صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، منشورات إتحاد الكتاب العرب : 2000، ص 78.

[2]–الديوان : القصيدة 22/ص 171.

* اللمّة : الشعر الذي جاوز شحمة الأذن .

وفي هذه الأبيات ينتقل الشاعر إلى سرد حادثة أو تجربة شخصيّة ارتبطت بواقعه وبيئته ، وكل ذلك كان في متتاليات من القصص والمشاهد المتضاربة ، والتّي كان حافزها الوحيد هو الإنكسار النفسي أمام الحاضر، وما فرضه على الشاعر من الألم والوحدة والمعاناة واصفا من خلالها مشاهد من حياته السّابقة، مسترجعًا من خلال ذلك ذكريات شبابه من لهو ومجون ...كل ذلك كان في لقطات سريعة ومتتابعة، موجّها خطابه إلى الأعشى الشاعر .

إن النظر إلى قصائد الأعشى التي يشيع فيها الحوار، يلحظ وطأة السّرد على خطابه السردي، وهو ما يؤكد أن ثمة إمكانات هائلة إستثمرها الشعراء ليصلوا بشعرهم القصصي أو سردهم الشعري إلى مدى أوسع وآفاق أرحب، فهي وإن كانت تقوم على تقنيّة المونولوج، إلا أن الأعشى يضيف إليها بعض التّعليقات بصفته (الراوي)، وبذلك يعبّر الشاعر عن ذاكرته الحكائية أو بأسلوب سرديٍّ، ليصب هذا الأداء في شعره القصصي، ففي حوار الأعشى الذاتي مع نفسه يخاطب ذاته بطريقة المخاطَب (ألم تنه نفسك عمّا بها ؟)، وهذا تأكيد على حالة الإنفصال التي تصيب الإنسان أحيانا بينه وبين ذاته، ولذا فهو يأخذ صفة الآخر الذي يحاور مستخدما طريقة الحوار بأسلوب إستفهاميٍّ معبّرا عن التّشرد الذّهني الذي يشكّل هاجسا في عقله، وهي طريقة تعبير سرديّة وظّف فيها السارد / الأعشى لغة تتعدّى حدود الشعر لتنطلق في فضاء السرد ،وتحل بهذا الجنس الأدبي المميّز (القصة): ولعل الحوار من أبرز طرائق عرض الشّخصية من الأسلوب التّمثيلي متّخذا شكل "الأسلوب الإستبطاني"[1]، إذ يمكننا هذا الأسلوب " من ولوج العالم الداخلي للشخصية القصصيّة ، وتصوير ما يدور فيها من أفكار، وما يتصارع فيها من عواطف وإنفعالات، وما تتناوب عليه من رؤى وذكريات في عفويّتها وتلقائيّتها، كاشفا بهذا التّصوير حقيقة تلك الشّخصيات في خصوبتها وتفردها، مع حرصه في الإختفاء من أمامها دون أن يفقد حيويّة أسلوبه وعفويّته، ودون أن يتحوّل في عمله هذا إلى عالم من علماء النّفس "[2].

وهنا نجد التأثير السردي/الشعري في هذا النوع الشعر القصصي الذّي يمتزج على نحو واضح ليشكّل عملا أدبيا يستخدم تقنيات السرد بلغة شعرية تمتاز بأعلى درجات الكثافة، إذ أن الصّنف الشعري لا يبتعد عن شعريّته، ولا يدخل دخولا تاما في عالم السرد، وهذا التّعايش والتداخل يدل القوة الإحتوائيّة " ذلك أن وحدة الأجناس الأدبية الظاهرية أمر لا يدفعها للخمول والإنطفاء، بل إلى تألُّق متصاعد يزيد من

[1]-الأسلوب الإستبطاني : وتقوم الشخصيات نفسها بالكشف عن ذاتها عبر حواراتها الباطنية فقط / أحمد رجب كريم الخفاجي : المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث ، **مرجع سابق**، ص 418.

[2]-**المرجع نفسه** : ص 417.

حساسيّتها الأجناسية، كما أن ملامح السرد العامة من حيث المبدأ، يمكن أن توجد في كل الأجناس الأدبية ، كما توجد في كل أشكال التعبير "[1].

وهذا ما يصفه الشعر القصصي من خلال تجسيده لفكرة السرد التي يمكن أن تكون خفيّة، ولا شك أن الكثافة الجمالية وشدّة التّوتر الذي تعيش عبره الشّحن العاطفية في القصيدة كفيلان بصنع حالة فذَّة من حالات الإجتذاب الفني، وبثّ اللذة الجمالية ...فتأتي لذة القصيدة على طريقة الومضة الكثيفة الخاطفة ، وإذا كانت لذّة السرد تتمتّع بقدر من الدّيمومة بحيث يمكن تشبيه العلاقة بين لذّة النص الشعري، ولذة النص السردي بشيء من العلاقة بين الزّوال والدّيمومة [2].

وإذا كانت نصوص الأعشى الشعرية تلخّص المبدأ الجوهري للحكي، فإن هذا المبدأ ومن منطلق سرديٍّ خالص، يريد الوصول إلى أسئلة تتعلّق بسردية الشعر/ الشعر سردا، بناءً على ما تستدعيه مُقتضيات ومُتطلّبات البحث، مع ما في ذلك من إيحاء ودلالات بعيدة تمكننا من إكتناه أعماق رؤيته للعالم الذي عمل على تجسيده في مختلف النصوص، التي يمكن أن نستخلص منها نصّا شاملا على صعيد بنياته السردية والخطابية والدلالية، ولما كان تحديد الجنس الأدبي قائما على الإستقرار أثناء تتبّع النصوص المتعدّدة لسبر تلك السمات التي تؤهّلها إلى التّجانس فيما بينها، فإن المادة الأساسية المحدّدة لجنسية الشّعر هي" المادة الحكائيّة التي تعتبر أساسيّة وثابتة، وعليها مدارُ السرد، وبانتفائها ينتفي السّرد"[3].

إن إعمال هذا المبدأ يعطي مشروعيّة القراءة المتجدّدة من منظور التّطور الدلالي، وإعادة تحليل البنية التركيبيّة وفقا لمفاهيم مستجدّة، فعندما نلاحظ أن أغلب الشعر العربي له سمات سردية يتأكّد لنا الطابع الشمولي لـ " السرد"، لذلك نُدفع إلى الإهتمام به، والبحث فيه بناءً على الأسس التي طرحناها لإقامة فهم جديد وإنتاج وعي جديد، وهذه العناصر مجتمعة وما تضمّنته من عناصر فرعيّة يمكن أن تُسهم في تطوير وعينا بالتراث الأدبي العربي في مختلف جوانبه في ظل نظرية الأجناس الأدبيّة.

ولما كان الأصل المشترك الثّابت مكوّنا جوهريّا في النص الشعري ، فإن الفرع المختلف والمتحوّل مكوّن عرضيٌّ بواسطته نقيس درجة " سرديّة" النص وحكائيته، وهنا لا بدّ أ ندرك أنّنا نفتّش في ظاهرة فنية من ظواهر شعر الأعشى، " وهذا الإختبار المقيّد الذي نسعى إلى تحديد إطاره وتحقيق أهدافه، هو الذي

---

[1]- قاسم المقدادي : هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي ، **مرجع سابق**، ص 41.

[2]- صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا و الآخر عبر اللغة السردية) ، **مرجع سابق** ، ص 14.

[3]- سعيد يقطين : الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي)، **مرجع سابق**، ص 219.

يكسب الشاعر أحقيّته في أن يؤصّل ذاته الشعرية، وأن يعدّه الدرس النقدي أو الأدبي صوتا له خصوصيّة ، وعلى قدر من التّفرد ... فينهض الإستحقاق، وتتأصّل المكانة بما تفرّد فيه، بأن أضاف وابتكر، ومهّد طرائق القول لاكتشاف الجديد من الصور والمعاني والأبنية والأفكار "[1].

وفي شعر الأعشى ذي المنحى القصصي نلحظ تشكّل الحوار بأنواعه في أجزاء من القصيدة بغية تطوير الحدث، ووضع الشخصيات المتحاورة في موقف خاص لتمثيل فكرة المشهد داخل العمل القصصي، فغالبا ما يتشكّل المشهد الحواري في بضعة أبيات من القصيدة ،" فالقصيدة لن تكون من أوّلها إلى آخرها حوارا، إنما يستغلّ الشاعر الحوار في جزء أو أجزاء منها حينما يدرك أنه يوفّر للقصيدة في مجملها حيويّة أكثر "[2]، فالحوار أسهم بشكل بارز في بروز الأسلوب القصصي المرتبط بالحالة النّفسية للأعشى / الراوي.

أما طبيعة الحوار مع الطبيعة، فإن الصيغة الحوارية تتّسم بنوع من الليونة والرفق، وهذا بلا شك يعود إلى طبيعة العلاقة التأثيريّة بين الشخصية والطبيعة بنوعيها الصامتة والمتحرّكة، وقد ينزع الحوار الداخلي نزوعا ذاتيّا خالصا يقدم الشاعر فيها أفكار الشخصية القصصية وهواجسها، فتأخذ طريقة المناجاة النّفسية، ويمكن الإشارة إلى الفرق بين كل من المناجاة والمونولوج الداخلي، من حيث علاقتها بأسلوب الحوار الشّخصي، ففي المناجاة تفكّر الشخصية بصوت عالٍ، بينما تفكّر لوحدها في المونولوج الداخلي[3].

إذ تشكلت المناجاة النّفسية عبر الحوار الداخلي في قصيدة للأعشى ، يقدّم فيها حوارا داخليّا لابنته تناجي ربّها فتقول :

تَقُولُ بِنْتِي، وَقَدْ قَرَّبْتُ مُرْتَحِلاَ يَارَبِّ جَنِّبْ أَبِي الأَوْصَابَ وَالوَجَعَا[4]

فالشّخصية تتحدث مع نفسها في بداية القصيدة عن رحيل سُعاد وإنقطاعها عنه بعد ألفة وإجتماع وإسترجاع الأيام الماضية، وإستذكار ما فات قبل أن يفرّق الدهر بينهما، وقد تطلب هذا الحدث الرئيس من الشخصية الراوي أن ينقل إلينا حوارا مع نفسه، فقد أليت به الخطوب وشاب وتقدمت به السّن، وإنزاحت عن عينه غشاوة الشباب، يقدم حوارا لابنة تناجي ربّها :" وقد لجأت الشخصية إليه في

---

[1]– نسيمة راشد الغيث : تجاوز ضفاف المألوف (دراسة في شعر الأعشى الكبير)، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، الحولية الخامسة والعشرون: الرسالة 224، جامعة الكويت ، 2005، ص 13-14.

[2]– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر–قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، **مرجع سابق**، ص 299.

[3]–معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة : سعيد علوش ، **مرجع سابق**، ص 209.

[4]–الديوان : القصيدة 13 / البيت التاسع ، ص 101.

عبارة موجزة كثيفة : لكنّها مليئة بالمعاني، لتستكشف ماهو مبطّن بالخوف في موقفها تجاه أبيها "[1] ، إذ تعبر هذه المناجاة عن معاناة خاصة تعتمل في المكنون النّفسي للشخصية، حيث نجد الشعر القصصي للأعشى قد وظف النظام الحكائي السردي، الذي توحي به التمظهرات السردية فيه، يتخللها الحوار السردي، والذّي يسهم في بعث الروح القصصيّة التي تظهر في بناء القصيدة الفنيّ وموضوعها.

إذ يلجأ إليها الحوار " لتقديم الحالات النّفسية التي تتم في وعيه الخاص" وعادة ما نلحظ الأعشى يستهل قصائده بمخاطبة نفسه، التي ألمّ بها الشوق وأحاطها الحزن وذهبت بها الأيام والسّنون كل مذهب، وتبرز الضّمائر في المطلع الحواري لقصائده ذات المنحى القصصي، بتجلّياتها المتنوّعة والتي تعد منبّها أسلوبيا مهمّا يفرض هيمنة في إنتاج الدلالة، وتنوّعها من خلال (تبادل الضّمائر) أو التحوّل (الإلتفات) ، وبذا فإن الشاعر يحاول شطر ذاته إلى ذاتين :

1- الذات الحقيقيّة (أنا الشاعر) : متمثّلة بشبكة المعارف التي تؤسّسها الذات في حضورها الفعلي الوجودي.
2- الذات الشعريّة (أنا الشعر) : وهي أنا الشاعر الفرضيّة التي تظهر في النص حيث تمثل فيها الذات الشعريّة دور المتكلم / الأنا، بينما تمثّل الحقيقية دور المخاطب / أنت، ولذا فإن العلاقة بين الذاتيّة والموضوعية في الشعر القصصي نسبية، فليس هناك ذاتية مطلقة عن الشاعر، ولا موضوعية مطلقة، وما يعزّز ذلك أننا نجد الغنائية حتى بمظاهرها القديمة، تشعُّ بكثير من العناصر الموضوعية، والقصصيّة، والملحمية [2].

[1] – ألحان عبد الله محمد، علي كمال الدين الهادي: حوار الشخصيات القصصية في شعر ما قبل الإسلام، **مرجع سابق**، ص 225.

[2] –فاضل تامر : الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي) ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1 ، بغداد ، 1992 ، ص 270.

الفصل الثالث

حركيـــــــــة السّـــــرد

- **المبحث الأول**: الشخصية والشعر القصصي
- **المبحث الثاني**: الحدث وتشكّلاته في الشعر القصصي

المبحث الأول: الشخصية والشعر القصصي

إن التّراجع عن قوانين النقاء والوحدة، هو اتجاه يؤمن بأن النص هو كتلة أدبية واحدة، تتجاوز فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيها تقنيات التّعبير وأساليبه المتعدّدة، حيث لا يمكن التّمييز بين ما هو شعري، وما هو سردي، ويتدخل البناء السردي القصصي في البناء الشعري، إذ يتشكّل النص في إطار المزج بين السردية التي قد تبدو أحيانا خالصة، ولكنّها سرعان ما تتواشج مع الشّعرية في بناء يُنذر بهدم الموروث اللغوي، وخلق دلالات لغويّة جديدة، ما دام ثمة انتقال دائم العناصر السرد من القص إلى الشعر، نتيجة للسعي وراء مضامين جديدة النص الشعري.

وقد أفضت العناية بأسلوب القص إلى البحث عن مظاهر تجليّات " شاعرية القص" ، وهي قضيّة بحاجة إلى تحقيق عبر مُساءَلة النص الشعري : " فقد كان الأعشى على حافة التّماس بين عصريْن عصر من التّواصل الهادئ أو البطيء الذي مثّله العصر الجاهلي ...أما العصر الآخر – الإسلامي فإنّه عصر انفجاريٌّ إن صح الوصف عصر انقلابيّ، غيَّر في العقيدة، فغيَّر في الأنساق القبليّة والأقدار الإجتماعيّة والتّطلُّعات، وكان فيه الأعشى إرهاصا بالتطلُّعات القادمة، استشرافا لما سيكون عليه الشّعر – على الأقل من الناحية اللغويّة – في مرحلة ستأتي، ولم يكن هذا الإرهاص، ولا ذلك الإستشراف وقفًا على اللّغة، وإن بدأنا باللّغة لشدّة الوثوق بما تعنيه في صياغة الشّعر، لقد تَجاوزها إلى منظومة القيم والتّعامل مع التّاريخ وما قبل التاريخ (الأساطير)"[1].

فمن المعلوم أن كل تجربة شعريّة تعبر عن موضوع أو فكرة معيّنة، وأن لكل تجربة مدًى معيّنا يُناسب فكرتها وموضوعها تتحكّم في طول القصيدة، من هنا ينبغي أن يتّسم الثّوب الشّعري بالإطالة التي تسمح بظهور الطّابع القصصي والملحمي، وهذا ما يذهب إليه : أنيس المقدسي من أنّ الإطالة هي " مقدرة الشاعر على الإسهاب في النّسج دون تعب أو تكلّفٍ ظاهر "[2]، وهو ما لاحظه غوستاف فون غرنيباوم (G. Von Grunbaum) من أنّ الإتّساع في نطاق الموضوع يرافقه امتدادٌ في طول القصيدة... لهذا السّبب كانت الإجادة في " الشعر القصصي" إجادة مضاعفة مُزدوجة: تقتضي عبقريّة خاصّة قادرة على تصوير الأحداث، وإبداع الشخصيات المناسبة، كما تقتضي براعة في الأسلوب الذّي يفسح المجال

[1]– نسيمة راشد الغيث : تجاوز ضفاف المألوف : دراسة في شعر الأعشى الكبير ، **مرجع سابق**، ص 36.

[2]– يوسف حسين بكار : بناء القصيدة في النّقد العربي القديم (في ضوء النّقد الحديث) ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، 1982، ص 258.

للقارئ كي يطوف في مرابع النّفس وحنايا الوجدان، ويمكّنه من الغوص إلى أسرار الحياة الإنسانيّة، والإلمام بمذاهبها ومُثُلِها، كلّ هذا في إطار من الأوزان والأنغام[1].

لقد اغتنى النص الشعري للأعشى بالكثير العناصر البنائيّة، والتي هي في الأساس مكوّنات لأجناس أخرى، تضم تحت إِهَابِها كلّ عناصر تشكيل الشعر – باعتباره نوعا أدبيًّا – وليس شرطًا أن تتحقّق كل العناصر السّابقة في الشعر القصصي عند شاعرنا، وإنّما نجد في الغالب الأعمّ بعض عناصر القص المهمّة كالحدث والشخصيّة والحوار، ولما كان أنمُوذجنا المنتخَب قد خالف سائر الشّعراء الجاهليّين خاصّة في مقدّماته، إذ أنّه " لم يبكِ على مَشِيدِ البنْيان، ولم يقف على الأطلال، وإنّما كانت ابتداءاته مفاتيح فنّية لموضوع القصيدة، أو بابا يلجُ إلى ما يريد مباشرة أو رمزًا لما تحويه القصيدة من فكر ومضمون "[2].

وهنا لابد أن تستوقفنا إشارة دالّة في تحليل المشرق الألماني " رود لف جاير" الذّي حقّق ديوان الأعشى ، ونشره كاملا للمرّة الأولى عام 1928، وملاحظاته على أسلوبه وذلك حين يقول : " إن شعر الأعشى كسائر الشعر الجاهلي – يغلب عليه اللّون القصصي الحماسي .... وشعره يصوّر عصره بأكثر ممّا يُصوِّر شخصه " ويُعقِّب "جاير " على إشارته السّابقة بأن يحصر خصائص شعر الأعشى في أربعة أساليب كَثُر دورانها في شعره، وهي :" وحدة القصيدة ، والإستدارة، والإستطراد والقصص " [3].

وقبل تجاوز هذه الناحية يُستحسن الوقوف على البناء الأسلوبي ، وهو ما ينبّه إليه جاير في تقصِّيه للخاصيّة الأسلوبيّة الرابعة – القصص- حيث يظهر المنحى القصصي، وكيف تلوح مَسْحَة منه حين يعرضُ الأعشى لتصوير الأمم البائدة، والملوك الذّاهبين، مُستخلصا من حياتهم العبرة والعظة ، وهذا الإمتداد المعرفي المميّز ينعكس في مفردات، كما يتشكَّل في صور وفي مشاهد ، مهما اختلف الغرض فيها فإنّ الحس الحضاري يتنفّس في أثنائها، والمتمثِّل في كثرة أسفاره وتَطوافه في البلدان من أجل التّكسب ... ولعل النّعمان وعمرو بن هند ملكيْ الحيرة، ومن الأوائل الذين أجزلوا العطاء للشعراء، فقد كانت الحيرة في عهديْهما مركزًا أدبيًّا مُزدهرًا، يتوافد عليه الشعراء "[4]، فكان " أول من احترف المديح وابتذل له في طبقات

[1]– طه وادي : جماليّات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان: الطبعة الأولى، القاهرة، 2000، ص 279.

[2]– عباس بيومي عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، **مرجع سابق**، ص 360.

[3]–نسيمة راشد الغيث : تجاوز ضفاف المألوف دراسة في شعر الأعشى الكبير، **مرجع سابق**، ص 40.

[4]–حسن حبيب الكريطي : الأعشى بين ناقديه في القديم والحديث ، **مرجع سابق** ، ص 233-234.

النّاس"[1]، شأنه في ذلك شأن كل الشعراء قبله ممّن كانوا يختلفون إلى الوُجَهاء ، ويقصدون بلاط الملوك طمعا في رفدهم .

وهذا يؤكّد أنّه لم يبتَدع جديدا في الشّعر العربي ولم يشقّ فيه طريقا مبتكرا بكرا ، بل سار على طريق ممهَّد مهّده السّابقون عليه من الشعراء، على أن ما يميِّز مدائح الأعشى هي مقدماتها الشّعرية ، وذلك بإطالته هذه المقدّمات، ولأنه يعرض فيها موضوعات داخلية ، ثم يتحدث عن الناقة ، حتى إذا انتقل إلى الممدوح جاء لنا يصور جديده "فهو عندما يعرض لتشكّي الناقة من التّعب، وما تصادفه من أمور يحاول أن يجعل الشّكوى للممدوح، أو يعرض للممدوح ما لقي في سبيله، ويحاول أن يدخل أسلوبا قصصيّا خلال مقدّماته هذه، وهو نموذج شعريٌّ ينفرد به الأعشى، ويأخذ سمة متميّزة، لم نجد لها نظيرا بهذا الشّكل، وبهذا التّفصيل عند غيره من الشعراء "[2].

وعليه فإن مساءلة ديوان الأعشى وسيرته، وطبيعة المرحلة التّاريخية التي كان يعيشها تفرض عليه الكثرة الطّاغية للمديح في شعره (إذ يضمُّ ديوانه ستا وعشرين قصيدة مكتملة ثابتة النّسبة له قالها في غرض المديح، لذلك يشيع ذكر الأسماء والأماكن بتوصيفاتها وأسمائها " فقد رحل الأعشى إلى الغساسِنة، ملوك عرب الشّام، وإلى المناذرة ملوك عرب العراق، وإلى قيس بن معد يكرب، وإلى ذي فائش في اليمن، وإلى بني الحارث بن كعب في نجران، فمدحهم ونال عطاءَهم، وأقام عندهم يَسْقُونه الخمر ويسمِعونه الغناء الرّومي "[3]، فقد كانت طبيعة المرحلة التاريخية أحد المؤثّرات الفاعلة في توجيه القول الشعري ورسم محدّداته في تجربة الأعشى الشّعريّة.

وما كان من الأعشى إلاّ قصد تلك المنابع القَصِيَّة ، فقد أعزَّتهم إماريتْ المناذرة والغساسنة إلى جانب مملكة اليمن – يقصد بها وحفّزتهم على قول الشّعر الذي هو شرط العطاء ما أثمر عن مضاعفة قوّة نبع الشّعر وثراء المدوَّنة، وربّما كان المال أحد الحوافز تأثيرًا في إنتاج الشّعر " وإضافة الشّعر إلى القصة ليس مجرد زينة، وليس مجرد إثبات للقدرة على نظم الكلام، وإنّما تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحي المؤثر، ويستفيد الشعر من القصة التّفصيلات المثيرة الحيّة، فهي بنية متفاعلة يستفيد كل شقّ فيها من الشقّ الآخر، وينعكس عليه في الوقت نفسه"[4].

---

[1]–مصطفى صادق الرافعي : تاريخ آداب العرب ، **مرجع سابق**، ص95.

[2]– نوري حمودي القيسي : وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية ، **مرجع سابق**، ص 82.

[3]– سعد بن عبد الرحمان العريفي : سؤال الأعشى بشعره (تحقيق الأوليّة وتحليل الدّوافع) ، **مرجع سابق** ، ص 280.

[4]– طه وادي : جماليات القصيدة المعاصرة ، **مرجع سابق**، ص280.

ولما كان السرد أو القص هو فعل يقوم به الراوي الذي يُنتِج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب[1]، ونقل الحادثة من صورتها الذهنيّة إلى صورتها اللغويّة، فإن الشاعر القاص يعتمد على مقدرته الفنيّة في طريقة سرده، على النّحو الذي ينبغي فيه استحضار براعته ومهارته، وذكاءٍ نوعيٍّ في كيفية استحضار ممكنات السرد في الشعر عبر التقاط آليات معيّنة بوسعها الظّهور والإندماج داخل العمل الشعري.

وقبل أن ندخل إلى صلب الأداء السردي للشّعر القصصي، يجب التأكيد مُسبقا أن مقاربة السردي في الشعري لا يمكن أن تتمّ إلاّ عبر التّعاطي التقليدي مع عناصر السرد وتشكيلاته، إذ ثمّة خصائص كثيرة، تنطلق من فكرة الأجناسيّة في السرد لا تُلائِم الشّعر، وبالعكس فالأعشى يحاول أن يُراوِغ في تلك المساحة التي تفصل بين الشّعر والسّرد عبر استثمار آليات المعالجة السردية (الحادثة، السرد، الحبكة القصصية، الشخصيات، الحوار، الزمان والمكان) [2]، ليُضفي واقعيّة على نصوص وهو بذلك يقترب من منطقة السرد، إذ أنّه من المعروف أن الإيهام بالواقع هو من الإجراءات السرديّة، وليست الشّعرية، ولكن الأعشى حينما يفعل ذلك إنّما يوظِّف ذلك الأداء السردي بطريقة شعريّة، للإنتقال بالتّجربة الشعريّة إلى مستوى تشعير السردي فيها .

ولما كانت الشّخصية مفهوما سرديّا يتعلق أساسا بالرواية والقصة والمسرح، فإن الشاعر الجاهلي استطاع أن يُودِع نصوصه الشّعرية بعض العناصر البنائيّة، والتي هي في الأساس مكونات لأجناس أدبية أخرى، ذلك أن كل نص حكائيّ يتميز بعنصر الشخصيات، إذ لا تكاد نعثر على نص سردي يفتقر إلى شخصيات تُدير أحداثه ، أو تدور الأحداث حولها.

المطلب الأول:بناء الشخصية ووظائفها

يختلف مفهوم الشخصية، باختلاف الإتجاه الذي يتناول الحديث عنها، فهي لدى الواقعيّين التّقليدين " شخصية حقيقيّة أو شخص – من لحم ودم – لأنها شخصيّة تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني المحيط، بكل ما فيه من محاكاة تقوم على المطابقة التّامة، بين زمنيْ ثنائية السرد/ الحكاية[3]، غير أن الأمر يختلف بالقياس إلى الرّواية الحديثة، التي يرى نقّادها " أن الشخصية

[1]– لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، دار النهار للنشر ، الطبعة الأولى ، لبنان ، 2002، ص 105.

[2]– حاكم حبيب الكريطي:السرد القصصي في الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص 279 وما بعدها.

[3]– رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر: منذر عياش، (د.ط) ، 1993، ص 72 .

كائنات ورقيّة لا وجود لها خارج النص [1]، على حدّ تعبير "رولان بارت (Roland Barthes)، ذلك لأنّها شخصية تمتزج في وصفها بالخيال الفنّي للكاتب، وبمخزونه الثّقافي الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ، ويبالغ ويضخّم في تكوينها وتصويرها، بشكل يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية، مرآة أو صورة حقيقيّة لشخصيّة معيّنة في الواقع الإنساني المحيط لأنها شخصيّة من اختراع الرّاوي فحسب[2].

وتظهر أهمية هذا العنصر من خلال ارتباطه بالأحداث، وتوجيه الشّخصيات، وهي مهمة الشاعر/ القاص الحاذق من خلال سيطرته عليها، ولا يكتفي القاص بوصف شخصيته من الخارج وإنّما يغُور في داخلها، ليصوّر هواجسها ونفسيّاتها، فيرسم لنا بذلك شخصيات رقيقة ومشاهد فنّية مؤثّرة، وقد ذهب جيرالد برنس إلى أن الشخصيّة شكل" كائن له سمات إنسانيّة، ومنخرط في أعمال إنسانيّة...و هي تنتمي لعالم المواقف والأحداث المرويّة، وتُستخدم أحيانا للإشارة إلى الرّاوي والمرويِّ له[3].

وللشّخصيات وظائف تُسهِم في تغيير مسار السرد، وقد تشكِّل " علامة لغوية مكونّة من دال ومدلول محكومة في بداية تأسيسها بالاعتباطية، لتتطوّر فيما بعد إلى التّعليل والتفسير "[4]، ومن هنا تتحول الشخصية إلى علامة سيميائية تفرض حضور علامات أخرى عندما تتّخذ أسماء أو صفات تلخِّص هويَّتها، وتكون (مدلولا) بواسطة ما يقال عنها في جمل متفرقّة أو في تصريحاتها وأقوالها وسلوكها في النص، فتكتمل صورتها في نهاية النّص الحكائي[5].

وعليه فإنّ ملامح الشخصية لا تكتمل إلاّ باكتمال النص في علاقته بشروط إنتاجه وتلقّيه، فالشخصيّة تتضافر مع المكوّنات أو العناصر الأخرى للسرد، لإظهار فاعليّته وما توحي به من دلالات، وما تحمله من رُؤى وأفكار، وعليه يصبح النص مُذابًا في الماضي، ومُشاكِلا أو مُتعالقًا مع الواقع، ومُختزنا للمستقبل (نص استشرافي) ، وفي هذه الحالة فإن النص السرديّ لا ينقل الواقع الفعلي المباشر، بل إنّه ينقله بحسب مقتضيات سرديّة توجِّهُها أعراف النّوع "[6] .

---

[1]– رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، **مرجع سابق**، ص 27.

[2]– آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت ، لبنان، 2015، ص 34–35.

[3]– حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، **مرجع سابق**، ص 213.

[4]– بيير غيرو: علم الدلالة : تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، الطبعة الأولى، بيروت، 1986، ص 26.

[5]– محمد بوعزة : تحليل النص السردي– تقنيات ومفاهيم ، دار العربية للعلوم ناشرون– منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

[6]– بول ريكور: الوجود والزمان والسرد ، **مرجع سابق**، ص 32/13.

وعلى هذا النحو يُتيح لنا هذا المكوّن السّردي داخل الشّعر، تأكيد فكرة مركزيّة يدور حولها الشّعر القصصي بصفتها – الشّخصية – العُنصر الأكثر حضورا وبروزا، إذ لا يمكن أن ينهض القص من دون شخصيات تقيم عمود بناءه الدّرامي فيها، وربّما كانت أهم مظهر فيه فهي التّي تخلق (الحبكة) وعُقدتها، وهذا ما يرسِّخ حقيقة حضور الجانب السردي في الخطاب الشّعري" داخل تشكيل ذي تحفيزات تأليفيّة وواقعيّة وجماليّة ، تحمل رؤية فلسفيّة، أو طرحا اجتماعيا أو نفسيّا في شكل يمزج بين الشعرية والسردية[1].

وهكذا يفتح الشعر القصصي أُفقه الشّعري على احتمالات إبداعية وبُؤَرٍ دلالية تستقي وجودها النّصي من خلال التمازج والتّضايف بين الأجناس، فقد استطاع الأعشى أن يُراوغ في تلك المساحة بين الشعر والقصة، معتمدا على تصورات ورؤى في الكتابة والإبداع، مُطَعِّما نصه أو خطابه الشعري بمقوّمات سردية، تكشف عن العمق في زاوية النّظر للذات والعالم، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى القول على كون توظيف السرد في الشعر يحقّق بعدا دراميّا فكانت البُنى السرديّة المكونات الفنّية الجماليّة التّي حققت سردنة الشعر، وتجاوز البنية النصية القائمة على أحاديّة الجنس أو صفاته وفق تصوّر يعطي للسرد طاقة خلاّقة في تخصيب الخطاب الشّعري الذي يتفتَّح على منافذ لتعابير أسلوبية، تعتمد عبور الأجناس فيما بينها " فالشّعرية العربيّة لم تعد تول اهتماما خاصا بتفرد دلالة النص، بقدر ما تهتّم بمجموع المستويات الفاعلة التّي تشكِّل البنية الكليّة للنص بكل ما بداخلها من علاقات ظاهرة أو خفيّة أو تقاطع مع نصوص أخرى"[2]، فالشعر القصصي يحكي لنا مغامرة الذّات التي تصنعها انطلاقا من اللغة.

إن تداول المعطى الشّعري من خلال ما يكتنفه من عوالم السّرد ينقله من مستوى شعري مألوف إلى آخر غير مألوف (سردي) " فالشخصيات تتحرّك في الزّمان، ويجري عليها، وتتحيّز في أماكن معيّنة، وتنشأ بينها علاقات صراع وفعاليّات، فيتشكّل بذلك قوام أو لب الأحداث، وينتقل هذا التأثير إلى ذاكرة القارئ وانشغالاته، مؤسّسا لفضاء قرائيٍّ قائم على استنهاض القيم الفكريّة والثقافيّة، والمخزون المعرفي لأجل تمييزها بحسب أدوارها في تسيير الحدث"[3].

---

[1]– أحمد مداس ، الفعل السرد في الخطاب الشعري ، مجلة كلية الآداب، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، العددان العشر والحادي عشر، جانفي 2012، ص34–35.

[2]– محمود إبراهيم الضبع: السرد الشعري، رسالة ماجستير، كلية البنات ، جامعة عين شمس، ص 50.

[3]– ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال ، **مرجع سابق**، ص 123.

وإذا كنا في طريقة الحكي نبحث عن البنيات الخطابيّة التي تتجلّى من خلال ما يعرف بالصيغ (Modes) ، بما هي وسائط تقديم الحكي (سرد، عرض...) ، فإنّنا في مستوى أعلى ننظر في هذه الصّيغ باعتبارها بنيات نصيّة، تتفاعل فيما بينها وتتداخل، ليتشكّل في النهاية النص السردي، والشعر القصصي يحفل بالحضور الشّاخص للشخصيات القصصية تحكي حدثا أو مجموعة أحداث ضمن إطار من البناء الشعري محدّد بالزمن الخارجي أو النّفسي وتحديد المكان، معبّرة عن فكرة يكون فيها استخدام القصة في القصيدة باستغلالها عبر التّكثيف، لتصبح أكثر نضجا وتعبيرًا عن شعرية القصيدة، وربطها فنّيا عبر نزعة سردية" يكون فيها الأسلوب القصصي عونا في ضبط التّلاحم والتّرابط بين أجزاء القصيدة"[1]، إذ أن الشّاعر يقصّ قصة لها زمانها ومكانها وشخصيّاتها وأحداثها تستولي على مقاليد النص، وتأخذ بالتطور التّصاعدي من خلال تعميق محتواها وإيحاءاتها المولِّدة لفعل السّرد ضمن النص الشّعري، ممّا يُفضي إلى نوع من التّشكيل الدرامي الذّي يعتمد على هذه الأصوات وتحاوُرَها.

ولربّما كانت الشخصيّة من أبرز عناصر البنية السردية التي يرتكز العمل عليها في الشعر القصصي " فلا يمكن تصوّر قصة بلا أعمال ، كما لا يمكن تصوّر أعمال بلا شخصيات"[2]، ولا شكّ أن الشاعر لا يكتفي بالحكاية والسرد بوصفهما أسلوبا تقليديا ، فالشاعر / القاص في الشعر أكثر انحرافا عن الواقع، ويحاول الإيهام به عبر الصّور الفنّية، والإنحرافات الأسلوبيّة : فالمتكلّم باثٌّ لوجهات نظر تختلف باختلاف طرق تشكيليه وأشكال تمثيله وتقديمه للشخصيّة، ويتحوّل الشاعر من السرد القصصي إلى شعريّة كثيفة لإنقاذ المسار الحكائي، حتى لا يتسلّط على النص ويسلبه جماليّته الشّعرية متوسّلا بالإنحراف النصي والسّياقي، فتظهر الشخصية ضمن تّشكيل لغوي ونسيج جمالي تشترك في بناءه الصياغة اللفظيّة البارعة والصور الشّعرية، حتّى لا يبقى المتلقّي أسيرا لأجواء القص، فيُعيده الشعر من خلال الشعرية الكثيفة "وليس بوسعنا هنا أن نتعامل مع اللغة من منظور التّكثيف الحاد، فتغدو لغتها محدودة جدا تميل إلى عالم شاسع من الإيحاءات والدلالات، وهذا التّكثيف للغة لا يعني أن تغدو مجرد عبارات متناثرة ، كأنّها جمل مشتقّة لا رابط بينها، أو أن تأخذ جملا شعرية غير قابلة للسردية"[3].

---

[1]– يوسف حسين بكار: بناء القصيدة العربية ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1979، ص 430.

[2]– جويدة حماش : بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي– مقاربة في السيميائيات منشورات الأوراس ،(د.ط) ، (د.ت) ، ص 96.

[3]– حسين المناصرة: مقاربات في السرد (الرواية والقصة في السعودية)، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، إربد– الأردن ، 2012، ص 270.

فالشخصية الشعرية تختلف عن الشخصية النثرية في ملامحها، وهذا التّباين مشروط بقواعد النّوع، يحاول حميد الحميداني:" أن يحدّد هوية الشخصية في الحكي بشكل عام من خلال أفعالها، دون صرف النظر عن العلاقة بينهما، وبين مجموع الشخصيّات الأخرى التي يحتوي عليها النص"[1]، فهي عنصر حيويّ ذو حضور مميّز وفاعل داخل الحكاية، وما يميّز الشخصية في سياق السرد الشعري هو أن حضورها غالبا بواسطة الضّمائر، وقد تظهر صريحة عن طريق الدّور الذي تؤدّيه الشخصية، ويصبح كل منها دالا على الآخر"[2]، إذ تكتسب الشخصية مدلولها من البناء القصصي الذي يمدّها هويّته، وهذا لا يعني البتّة إسقاط الشخصية وإقحامها في النص الشعري، وإنّما يخضعها الشاعر لمعايير الفن الوافدة إليه، والمشكلة هنا لا تتعلّق بقواعد النوع الأدبي، ولكنّها ترتبط بقدرة الشّاعر/ القاص على الإبداع، والبحث عن مناطق رماديّة تكسر النّمط، وتتمرّد على السّيادة الأجناسيّة" لأن وظيفة الشخصية السردية تخضع لمسار النص الشعري وليس لمسار السرد، الذي يمكن افتراضه بنية مُحايدة يمكن عزلها عن شعريّة النص، كذلك لا يمكن افتراضه مستقلاّ عن أو موازيًا لمسار الشعر"[3] .

وبهذا فقد توسّع مفهوم " الشّخصية" إلى الدّور والتّمثيل الخيالي الذي يحاكي به الشخص الواقعي ، وهو أكثر ارتباطا بالصّفات والأخلاق وأفعال الشخصيات التي تدور حولها أحداث القصة بإعتبارها :" دورٌ ما يؤدّى في الحكي بغض النظر عمن يؤدّيه"[4]، وربّما كان هذا التّعريف أقرب إلى الشعر إذ يختلط فيه الخيال بالواقع، والإنساني بالمؤنْسن، وحضورها في النص الشعري يرفعها من كونها شخصية واقعية إلى مصاف الخيال، وسبيلها في ذلك حضور اللغة الشعريّة القائمة على المجاز والتّرميز والإيحاء.

وعادة ما تظهر الشخصيات في الشعر القصصي بوساطة الضمائر ، والتي تعبّر عن وجهة نظر السّارد المؤلف أو شخصية المؤلف الواقعي، التي تتّخذ الضمائر الشخصية ضمير الشخص الأول [أنا] ، والثّاني [أنت] ، والثّالث [هو] ، لِفَاعًا يستتر وراءه، والغرض منه الإيهام بالواقعية[5]، والتّي يتم من خلالها تقديم الشخصية القصصية بواسطة الوصف الدّقيق عبر أحداث القصة ، ويعرفها سعيد الغانمي بأنها : " هو الذي يقوم [كذا] بالفعل التي يتمّ سرده"[6].

---

[1]– حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، **مرجع سابق**، ص 50.

[2]– عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، **مرجع سابق**، ص 86-87.

[3]– عادل جمال ميلاد المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال ، **مرجع سابق**، ص 125.

[4]– حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، **مرجع سابق**، ص 52.

[5]– أحمد رحيم كريم الخفاجي : المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث ، **مرجع سابق**، ص 374.

[6]– سعيد الغانمي : أقنعة النص ـ قراءات نقدية في الأدب ، **مرجع سابق**، ص 144.

وقد قامت دراسة الشخصيات في هذا الجزء بناءً على ما تؤدّيه من أدوار منوطة بتأديتها في النص الشعري وتصنّف إلى نوعين:

1- الشخصيات الفاعلة: وهي الشخصيات التّي " تقوم بدورٍ في تنمية النص من خلال عدد من الوظائف الفنّية التي تمارسها "[1]، وهي التّي تتحكّم في توجيه النص تحكُّما يُوجِدُه السّارد، وتتعلّق بكل تمفصُلات الحكي، تؤدّي حركة كبيرة على مستوى النص .

2- الشخصيات غير الفاعلة : " وهي شخصيات ساكنة إلى حدّ ما، وهذا السّكون إما أن يكون مؤثّرا، أي يقوم بدور ما في أحد محاور النص، وإمّا أن تكون الشخصية في حد ذاتها شخصية هامشيّة، لا تُسهِم إلا في نطاق داخليٍّ على مستوى الوحدة السردية التي تمثّلها، وهي تشترك في إطار الخطاب السردي ببعض ما تتَّسم به الشخصيات الفاعلة ...يحدّد السّارد أبعادها، وإمّا أن يحدِّد السّياق نفسه أبعادها "[2]، ولا تكتمل ملامح الشخصية إلاّ باكتمال البنية وتضافرها مع العناصر الأخرى للسرد لإظهار فاعليّتها ، فتخلق الإستجابة في المتلقّي، وهذا ما يسعى الكاتب والقارئ إلى تأسيسه، وهذا يستلزم بالضّرورة " تخطّي الموجِّه الجنسي للنص، بحثا عن شعرية خاصة به، وذلك يبرِّر مهمّة البحث عن السردي في الشّعري"[3]، ويكون النص عندها دائرة من التّأثير والتّأثر، فتتصادم فيها السّياقات الثّابتة في النّوع المضيف (الشعر) ، والمتغيِّرات الممكنة القادمة من النّوع الوافد .

المطلب الثاني: الشخصيات الفاعلة بين السكون و الحركة

إن فاعلية الحكي والسّرد تعتبر المجال التّمثيلي والإحالي للحكي، من حيث قدرته على تجاوز الفعل التّواصلي لتأسيس إحتمالات فنّية أكثر علائِقيّة مع مكونات السرد، بحيث يصبح الشعر والقصة، بتفاعلاتهما، مجالا لتحريك فاعليّة اللّغة، وتحويل منتجاتها ومحمُولاتها، والتّي يمثّل فيها القص كثافة سردية واضحة لاحتوائه كثير الأحداث والأيّام، ولقد كان للأعشى حضوره الخاص لإبداع بناء قصصي يتعالق فيه الشعر بالقص تعالُقا نصِّيا تبعا لظروف تشكُّله ومُنطلقاتِه.

من هنا تبدو الشّخصيات في هذا الإطار الشعري بمثابة مؤشِّر كاشف عن دلالات متعدّدة بعضها نفسيٌّ يتعلّق بحياة الشاعر، إلى جانب تلك الشّخصيات التاريخية التّي ترتبط بها أحداث معيّنة،

[1]- محمد زيدان: البينة السردية في النص الشعري ، **مرجع سابق**، ص 192.

[2] - **المرجع نفسه**: ص 203-204.

[3]- حاتم الصكر : مزايا نرسيس -الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، **مرجع سابق** ، ص 16-17.

لتسجّل جانبا من جوانب حياة فترة في إطارها التّاريخي " ومن هنا كان التّشابه الواضح في تفاعل الشخصيّات معها، بما تحمله تلك الشخصيات من رموز البطولة والشّجاعة ...تتداخل في نسيج متكامل مع الأحداث التي لا تكاد تنمو من خلالها "[1]، وتتنامى حركيّة القص لخدمتها، يقول الأعشى في قصيدة له في الإشادة بوفاء السّموءل، مادحا شُريح بن حصن بن عمران بن السّموءل بن عادياء :

كنْ كالسّموءلِ إذْ سـارَ الهمامُ له ... في جحفلٍ كسوادِ اللّيـــلِ جرّارِ
جارُ ابن حيّـا لمنْ نالتهُ ذمتـــهُ ... أوْفـــى وَأَمْنَعُ مِنْ جَارِ ابنِ عَمّارِ
شُرَيْحُ لا تَتْرُكَنِّي بَعْدَ مَا عَلِقَتْ ... حِبالَكَ اليَوْمَ بَعْدَ القِدِّ أظْفارِي
قَدْ طُفْتُ ما بَينَ بَانِقْيَا إلى عَدَنٍ ... وَطالَ في العُجْمِ تَرْحـالي وَتَسيارِي
فكانَ أَوْفاهُمُ عَهْدًا وَأمنَعَهُمْ ... جـارًا أبوكَ بعُرْفٍ غيرِ إنكارِ
كالغيثِ ما اسْتَمْطَرُوهُ جادَ وابِلُهُ ... وعنـــدَ ذِمَّتِهِ المسْتَأْسِدُ الضَّاري
كنْ كالسَّموءلِ إذْ سارَ الهُمَامُ لـه ... فـــي جَحْفَلٍ كَسَوادِ اللّيلِ جَرَّارِ
جَارُ ابنِ حَيَّا لِمَنْ نَالَتْهُ ذِمَّتُـهُ ... أَوْفَـــى وَأَمْنَعُ مِنْ جَارِ ابنِ عَمَّارِ
بالأَبْلَقِ الفَرْدِ مِنْ تَيْمَـاءَ مَنْزِلُهُ ... حِصْنٌ حَصِينٌ وجـــارٌ غيرُ غدَّارِ
إذْ سامَهُ خُطَّتَيْ خَسْفٍ فَقـالَ له: ... مَهْمَا تَقُلْهُ فإنِّي سَامِعٌ حَـــــارِ
فَقالَ: ثُكْلٌ وَغَدْرٌ أنتَ بَينَهُما ... فاخترْ ومـــا فيهما حظٌّ لِمُخْتَارِ
فَشَكَّ غيرَ قليلٍ ثمّ قالَ لـــهُ: ... اذْبَحْ هَدِيَّكَ إنِّي مَانِعٌ جَـارِي
إنَّ لهُ خَلَفًا إنْ كنتَ قاتِلَهُ ... وَإنْ قَتَلْتَ كَرِيمًـــا غَيرَ عُوَّارِ
مـــالاً كثيرًا وعِرْضًا غيرَ ذي دَنَسٍ ... وَإِخْوَةً مثلَهُ ليسوا بأَشْـــــرَارِ

.....

فقالَ تَقْدِمَةً إذْ قامَ يَقْتُلُهُ: ... أَشْرِفْ سَمَوْأَلُ فانظرْ للدَّمِ الجـــاري
أأقتُلُ ابْنَكَ صَبْرًا أوْ تَجِيءُ بِهـا ... طَوْعًا فَأَنْكَرَ هَـــذا أيَّ إنْكَارِ
فشكَّ أَوْدَاجَهُ والصَّدرُ في مَضَضٍ ... عليـــهِ مُنْطَوِيًا كاللَّذعِ بالنّارِ
واختارَ أَدْرَاعَهُ ألا يُسَبَّ بها ... وَلَمْ يكُنْ عَهْدُهُ فِيهَا بِخَتَّـــارِ

[1]– مي يوسف خليف : بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي ، **مرجع سابق**، ص 147.

وَقالَ: لا أشْتَرِي عارًا بمَكْرُمَةٍ فاختارَ مَكْرُمَةَ الدُّنيا علـــى العارِ
وَالصّبْرُ مِنْهُ قَدِيمًا شِيمَـةٌ خُلُـقٌ وزَنْدُهُ فـــي الوفاءِ الثَّاقبُ الوَارِي[1]

والقصيدة نداءٌ إلى من يتوسَّم فيه الأعشى القدرة على إنقاذه من الأسر، حيث يستغلُّ الشاعر قصة السّموءل جد "المنقذ" مع " الحارث"، ويذهب صاحب " الأغاني" إلى أن شُرَيحًا الذّي مدحه الأعشى بهذا الشّعر، وهو إبن السموءل، أما ثعلب فقد نسبه في ديباجة هذه القصيدة هكذا : شُريح بن حصن بن عمران بن السّموءل بن حيا بن عاديا، وعلى ذلك فالسّموءل جدّ أبيه، ويُضرب به المثل في الوفاء[2]، وقد استغلّ الأعشى هذه القصة ، في معرض مديحه لشُرَحْبِيل،" وقد رأى فيها النقاد إرهاصا، لما يسمّى الشعر العربيّ التّمثيلي وذلك لغلبة الحوار عليها، وإذا طُبِّقت على القصيدة معايير النقد القصصي الحديث، يتبيّن أنها ليست مجرد إرهاص للشعر التّمثيلي، بل بداية حقيقيّة، وجادّة للقصة الشّعرية، بما توفَّر لها من شخصيّات وأحداث، وحوار وعقدة ، وحل "[3].

أما إبن طباطبا فقد تناول قصيدة الأعشى في وفاء السّموءل، وقصة خبر السّموءل على استيفاء الشّاعر لأحداث الخبر كلّه في قصيدته، حتى أن سامع هذه القصيدة يستغني عن "استماع القصّة فيها ...لاشتمالها على الخبر كلّه بأوجز كلام، وأبلغ حكاية، وأحسن تأليفٍ، وألطف إيماءٍ، ولربّما كان للقصصية ذاتها ما يقرب الحس الفني لدى الشاعر، توكيدا له وتوثيقا لتفاصيله، فهي ترسم لنا سلوك عدة شخصيات من خلال أخبارها.

ويبدأ السرد من الزمن الحاضر، وتظهر (أنا السّارد) على سطح النص منذ مُفتتحه، وقد تجسّدت بالضمير (أنا وما يحيل عليه) المعادل للفاعل السّردي، إذ لا سبيل إلى إقصاء المؤلف / الشاعر / الراوي عن قصّته مهما تكن درجة موضوعيّتها ، بل يتحتّم عليه أن يرصد قدرا ممّا يدور في أذهان الشخصيات، وقدرا من تأمُّلاتهم، ومن هنا يأخذ الزمن برسم الحركة الفنية للنص من خلال إرتداد السّارد بذاكرته إلى الوراء، وما يلفت الإنتباه هنا صوتان بضمير المتكلّم(الأنا) و(صوت السارد) المتماهي مع الشاعر .

ويقدّم الشاعر لمعَة فنية تبدو منطقية وممكنة في الشعر، عبر إستثمار تقنية الإسترجاع كتقنيّة سردية وظيفتها تقطيع الزمن الحاضر وتجاوزه إلى الماضي، أو المستقبل، وهذا واضح في السّياقات التالية :

[1] – الديوان: القصيدة ، رقم: 25، ص 179.

[2] – الديوان : ص 178.

[3] – غنام بن هزاع المريخي المطيري: القصة في شعر عمر بن أبي ربيعة، رسالة ماجستير جامعة الملك سعود، جمادى الأولى/1425–1426هـ – ص 126.

(بعدما علقتْ– قد طفتُ)، (طال في العجم – فكان أوفاهم عهدًا) ، ليكون على درجة من الصدقيّة والثقة، وقد إستخدم السارد إضافة لتصوير المشهد البعد اللّغوي عن طريق أدوات التوكيد ، طالبا من شريح أن لا يتركه اليوم في سيُور القيد، بعد أن علقت أظفاره بحباله، أما صوت الرّاوي المتماهي مع الشاعر الملازم للشخصية المركزيّة التي تدور حولها الأحداث، وتتنامى حركيّة القص بعناصرها لخدمتها، وقد يدل على ذلك إستمرارية الحكي والسرد المتواصل تبعا لتوالي الحالة النّفسية للشاعر .

وقد حاول الشاعر تقديم الحدث الأكثر إلحاحًا على ذاكرته (فقد طوَّفت الآفاق، وتردّدت بين بانقيا وعدن، وبلاد العجم) ، إذ يبدأ السرد بخطاب السارد لشريح خطابا تجريديًّا في محاولة منه للاستدلال على محاور دالّة في ذاته التّي شعر بتلاشيها أمام هوّة المشهد الذي شاهده وطالعه بإتّساعه الأنطولوجي، إلاّ أن وقوعه في الأسر جعله يتجاوز تلك المعرفة بأبعادها الفنّية المحتملة، مع الأخذ بعين الإعتبار التّكثيف والإختزال اللغوي الذي جاءّ ليعزّز شعريّة القصيدة، فقد أصبح السرد يتحرك بوصفه مقابلا للحكي والقصة، وإذا كان جيرالد برنس في معجمه يذهب إلى أن "السرد هو الحديث والإخبار، كمنتج وعمليّة وهدف، وفعل وبنية وعملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعية حقيقية أو خيالية[1]، فإن هذه القصيدة التّي إحتفت بالسرد تحوّلت فيها الحكاية إلى قصة محمّلة بالدلالات، ما كانت لتكون لولا هذا التّوظيف لمكونات القص.

إن هذا التوجّه الكتابي جعل المتلقي يواجه نصوصا تنحاز إلى السرد التاريخي التّوثيقي بثوب شعري، أو على حد تعبير بول ريكور نوعا من الأُمثولة على الزمانية، ولكنها أُمثولة من نوع خاص[2]، فالسرد يقوم في مهمّته الأساس، بترحيل الأحداث وفعاليّات بعينها من الواقع الحقيقي أو المتخيّل، حيث يرتّبها ترتيبا مخصوصا ليتخلّق بذلك النظام الزمني في العمل الشعري، ويعود الزمن ليسري في أوصال السرد في البيت الثالث، وقد خلق السارد بواسطة الحذف إيقاعا سرديّا قائما على التّسريع من وتيرة الأحداث، دون عرض لتفاصيلها، ويبدو أن الغرض النّصي أثّر في إستيلاد الحذف، فالدافع النّفسي أدى إلى تعجيل الوصول إلى مدح شريح بن حصن بن عمران بن السّموءل بن عاديا، لذا لم يبتعد السّارد عن الحاضر، وبقي مراوحا بينه وبين الماضي.

ولا يحتفظ الضمير السردي بخطيّة واضحة، إذ تحدث انعطافة من الضمير السردي (المتكلم) إلى (أنت) الغائب، ويستخدم الشاعر هذا الضمير عندما يريد الإسهاب في القص وتأجيج الأحداث، وبهذه

[1] - جيرالد برنس: المصطلح السردي، **مرجع سابق**، ص144.

[2] – وايت هيدن: ميتافيزيقا السردية في فلسفة التاريخ عند ريكور، ضمن كتاب فلسفة بول ريكور، **مرجع سابق**، ص188.

التّقنية يعطي مدى واضحا للسارد، يحفز المتلقّي على المتابعة والمشاركة في فهم الأحداث، وحتى تمثُّلها، ويقترن هذا الأسلوب بصورة تغييب الذّات، مع أنه يكون على صورة العليم والعارف ببواطن الشخوص وسلوكياتها ، وهو نمط أسلوبي مستخدم في القصة[1].

إن النص الشعري الذي بين أيدينا يتناول إشارات تقدّم دليلا على أن السردية عرفت طريقها في الشعر العربي القديم، والشّاعر حينما يقول كل ما لديه من خلال لغته، التي تخلق أنساقا مختلفة رغبة في التّحقّق والإكتشاف، ولا يكون ذلك إلا عبر تقنيات تتّسم بالتّنوع والسردية لأنّ " عملية السرد تتبعها تشكيلات لغويّة تجعل النص أكثر انفتاحا على الذّات والعالم "[2]، فالأعشى/ الشاعر يبث سروده ومضمونات مختلفة تتوافق ومقولة النص الأساسية، كما في (الشّكوى) في بداية القصة التي تؤسس إلى سرد يحوّل العالم والحياة إلى مدوّنة حكائية.

على أن العتبة النصية الأولى تنطوي على صورة فنّية عالية، تتّكىء في مكوناتها على إستثمار هذه السّياقات الشعرية، إذ أفاد بناء نصه الشعري من واحد من الأنواع السّردية (الخبر) ، ممّا يؤدّي إلى إثراء النص الشعري، ويطرح على الشاعر تحديّات جمالية تتولّد من محاولة إخضاع المادة المبلورة في صيغة سردية في إطار الشّكل الشّعري المتعلّق باقتصاص الأخبار، فقد ورد في كتاب أبي العبّاس أحمد بن ثعلب (200-291هـ) الموسوم بـ " قواعد الشعر" تجليّات مصطلح التداخل الأجناسي القصصي، حيث وجد أنها أربعة: (أمر ، نهي، خبر ، إستخبار)[3].

إذ ينطلق الحدث السردي من بقعة مكانيّة محدّدة وهو(قصر الأبلق) في تيماء في قوله:

بِالأَبْلَقِ الفَرْدِ مِنْ تَيْمَاءَ مَنزِلُهُ حِصْنٌ حَصِينٌ، وَجَارٌ غَيْرُ غَدّارِ

وقد اشتملت القصّة على يعيين المكان (الأبلق) ببادية الشّام، ويبدو تأثّير هذا المكان على الراوي بوصفه (الفرد) من خلال الألفاظ والصور المجسّدة له (الفرد) الذي لا نظير له ، وتنبني العلاقة بين الشّخصية والمكان على السّلبية وإنتفاء الشّعور بالأمان والطمأنينة كإفراز لحالة الشخصية النّفسية ورؤيتها للمكان، بوصفه مكانا يجسّد مفهوم الإغتراب، فالأعشى في الأسر يعيش أزمة تشكّل واقعا من وجوده، وقد تبدو هنا شخصية الأعشى في (البيت 1-4) الشخصية المغتربة التي توحي (بالعجز والإستسلام) ،

[1]-عبد الرحيم مراشدة : الخطاب السردي والشعر العربي، **مرجع سابق**، ص 25.

[2]-عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، **مرجع سابق**، ص 37-38.

[3]- أبو العباس أحمد بن يحي ثعلب : قواعد الشعر، **مرجع سابق**، ص 06.

حين يشعر الفرد بالخضوع للعوامل الخارجيّة دون إرادته، ويعني هذا أن مفهوم الشخصية يلتقي " بمفهوم العلامة اللغوية . حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ في الأصل ، سيمتلئ تدريجيا بالدّلالة كلّما تقدّمنا في قراءة النص"[1].

وتتصدّر شخصية (الأعشى/ الراوي) المشهد السّردي في النص، من خلال تشكيل ملامح شخصيّته وملامحها النّفسية ودورها في تصعيد الحدث وتناميه " إنطلاقا مما يقوله السارد عنها ، ومما تقول هي عن نفسها، وكذا مما تقوله باقي الشخصيات الأخرى عنها ، كما أن الشخصية تتميّز أيضا بما تقوم به من أفعال (أحداث)، وبما يقع عليها من أعمال الشخصيّات المشاركة الأخرى "[2]، إذ يتواصل المقطع السابق مُمْعِنًا في السرد الواصف متّسما بصيغة الحكي، فالأحداث تظهر على جسد القصيدة ، والشاعر / السّارد يستقي مادته منها ويشكّلها ويرتّبها وفق منطق خاص، فيأخذ الحدث تشكُّلات وصور متعدّدة، إذ أن كل حدث فنيٍّ يخضع لنظام ترتيب ، فيظهر بشكل متوالٍ أو متوازٍ أو متداخلٍ أو متناوبٍ، وفق تسلسل زمنيٍّ صاعد أو متقطِّع أو متراجع"[3].

ويتصاعد الخط الدرامي للحدث، ودرجة توتر الشخصية، حين يأخذ السرد في إعادة أيام الماضي وأحداثه وقصصه حيث يأتي البيت (3-4) من خلال استثمار للمشهدية في النص، يقول الأعشى لم أرى كأبيك وفاءً للعهد، وحماية للجار، ذلك مشهور معروف، غير مدافع ولا منكور، فإذا سُئل العطاء إنهمر كالغيث، وإذا أعطى عهده دافع عنه دفاع الأسد المفترس، والملاحظ في هذا المقطع تداخل عناصر السرد القصصي مع السّياقات الشعرية، وهذا ما يحيل إلى عوالم الشخصية / الراوي في النص، ثم إن الفعل(كان) يعطي للنص أُفقا ومساحة أرحب للحركة عن طريق الإرتداد إلى الماضي، لتصبح الصورة الفنية بهذه المكوّنات، متعالقة مع الوحدة العضوية للقصيدة إذ يتوسَّل الشاعر باستنهاض الماضي، الحدث، الشخصية لشحن شعريّة النص.

والأعشى الراوي يُمسرح الأحداث لتبدو شبه مشهديّة أمامه، كما تظهر قدرته على انتقاء التفاصيل والأشياء التي لها علاقة مباشرة بالذاكرة الجمعيّة، بل إن هذا المقطع مليء بسرد الأحداث المتداخلة بأسلوب السرد، لكن القص هنا مُكْتَنِزٌ بالشعرية، فالمتلقي هنا يبدو وكأنه أمام حركيّة واضحة تُحيل إلى عوالم تحكيها، وتحفِّز المتلقي على استحضارها وإعادة تمثُّلها، وهنا تبدو اللغة الشعرية قابلة لامتصاص

[1]–فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الطبعة الأولى، الرباط، 1990، ص 21.

[2]–عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية ، مطبعة الأمنية، الطبعة الأولى، الرباط ، المغرب، 1999، ص 55.

[3]– عبد الله إبراهيم : المتخيّل السردي، **مرجع سابق** ،ص 121.

المعاني المتعدّدة وتحويلها وفقا للقارئين ، وتعدد مرجعيّاتهم يقول رولان بارت (Roland Barthes):" هكذا تتكوّن تحت اسم أسلوب لغة مكتفية بذاتها لا تغوص إلاّ في الميثولوجيا الشخصيّة السردية للكاتب، تغوص في تلك الفيزيقا السّفلى للكلام، حيث يتكوّن أول زوج من الكلمات والأشياء، وحيث تستقرّ نهائيا الثّيمات اللّفظية لوجوده[1].

وهنا يتقطّع مسار الإسترجاع، فبعد استفحال الشعور بالوحدة والإغتراب، لا يجد السارد بُدًّا من مواجهة حاضره عبر الإسترجاع، ونرى أن السّارد يعبر عن علاقته بالملك (الممدوح) من خلال الفعل الماضي (كان) ، وكأنّه يطلب من الملك أن ينظر إلى حاضره وما يعيشه من خوف وتوتّر نفسي، وهنا يتحوّل السارد إلى البطل / الشخصية، والذّي يظهر بواسطة الضمير الغائب المتّصل والمنفصل والمستتر (أوفاهم – أبوك – وابله – المستأسد- الضّاري) ، وجاء وصف هذه الشخصية بأفعال التفضيل (أوفى- أمنع) للتّعظيم من شأنه ومكانته.

وتدخل شخصية (شريح) مسرح الحدث، كشخصية واقعيّة، وهذا المقطع ينقلها إلى عمق جديد يتفتّح بالقراءة العميقة والمتتالية للنص، فقد قدّم الأعشى إطارا معرفيّا فكريّا معيّنا، ويظهر الشاعر في معالجته للشّخصية بهذه الطريقة راويًا للحدث، بل جعل من الراوي أحد شخوصه، ويظهر ذلك من خلال قدرته على التعبير وتقمّصه للشخصية أثناء إيراده الرّاوي بصيغة المتكلّم ، إلى درجة بدت هنا فيها السّمة العاطفية الإنفعالية طاغية على المعالجة القصصية.

ويتّجه مسار السرد إلى الذاكرة الجماعية، وتتمظهَر الشّخصية (شخصية شُريح التي يمدحها) ذاتا مُنبثِقة من الجماعة، وتبقى على مسرح الأحداث مدّة طويلة، بل تصمُد حتى نهاية الإمتداد الزّمني للقصة، وقد جاءت حركة الشخصيّة الرئيسيّة هنا في مجال حملها لبداية الحدث، حيث يكون صاحبها البطل الأساس ومحرّك الأحداث، ويبدو أن هذا المقطع يستند إلى تكثيف مبدئي، يعتمد على علة التّقديم والتّأخير، الذي يعطي بعدا معيّنا للسّياق الحكائي، و" السّموءل هنا يهودي كان ينزل في (تيماء) ببادية الشام ، كان بها حصنُه المعروف (الأبْلَق) الذي أشار إليه الأعشى في هذه القصيدة، وكان مبنيّا بحجارة بيضاء، وحجارة سوداء، وكان له حصن آخر في (دومة الجُنْدل) إسمه (مارد)، وكان مبنيًّا بحجارة سوداء، وكانت العرب تنزل بالسّموءل فيضيّفُها ،" وتمتار من حصنه، وتقيم هنا سوقا"[2].

---

[1]– بارت رولان: الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة ، دار الطليعة ، بيروت، 1982، ص 33.

[2]– الأصفهاني أدو الفرج : الأغاني، **مرجع سابق**، ص 210، 211.

وقد اشتهر السّموءل حتى ضُرب به المثل، بسبب هذه القصة التّي فصلها الأعشى في شعره، "فزعموا أن امرأ القيس أودَع عند السّموءل دروعه وسلاحه قبل أن يقصد إلى قيصر في رحلته المشهورة، فلم تزل عنده حتى أتاه (الحارث بن ظالم)أو (الحارث بن شمر الغسّاني) فطلبها منه، فامتنع عليه السّموءل وتحصّن في حصنه، وكان للسّموءل إبن خرج للصّيد، فصادفه الحارث في عودته واتخذه رهينة عنده، وخيّر السّموءل بين أن يدفع إليه وديعة امرؤ القيس أو يقتل إبنه، فأصرّ على إباءه، فقتل الحارث ولده الذي عنده ، وأدّى السّموءل الوديعة إلى أهل امرئ القيس "[1] .

لقد أورد إبن طباطبا قصيدة الأعشى التي اقتص بها خبر السّموءل، فوصف صياغتها باستواء الكلام، وسهولة مخرجه، وتمام معانيه، وصدق الحكاية فيه حيث نجده يقول في هذا الصدد : " وتأمَّل لطف الأعشى فيما حكاه وإختصره في قوله: أَأَقتُل إبنك صبرًا أم تجيء به" فأضمر ضمير الهاء في قوله " واختار أدراعَهُ أن لا يُسبَّ بها"، فتلافى بذلك الخلل بهذا الشرح : فاستغنى سامع هذه الأبيات على إستماع القصة فيها ، لاشتمالها على الخبر كلّه، بأوجز كلام وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف، وألطف إيماءة"[2].

لقد بقي السرد محافظا على تتابعه وإنسيابه، فجاء الوصف عاكسا للحدث الرئيسي في القصة إذ يتبنّى سرد الحكاية راوٍعليم، يروي لنا خبر السّموءل، فيخضع الحكاية إلى إسقاطات الوعي الماضي، فحاضر السّارد / الشاعر يعيش نوعا من اللإستقرار والإغتراب، لذلك يعتمد على آليات الإشتغال الذّاكراتي، من خلال متواليةٍ من المشاهد التي يحرص السارد بواسطتها على إنشاء حركة تضاهي حركة الزمن، إذ يشكّل الحاضر لحظة بداية السرد ويبدأ السارد قصته الشعرية، فيأخذ الزمن برسم الحركة الفنّية للنص ، من خلال ارتداد السارد بذاكرته إلى الماضي بكل محمولاته ومرجعيّاته، إذ شكلت شخصية (شريح / السّموءل) حافزا لذلك، فيسترجع أيّام وفاء السموءل وحضور الذاكرة هنا لا يعني مجرد استحضار ذكريات تتعلّق بماضي شخصية من الشخصيات، حيث يتم تقديم الحدث القصصي عبر رؤيا شخصية مشاركة في الحدث أو مراقبة له، وهذا لا يعني إلغاء وجود السارد أو إبعاده عن المادة المسرودة ، بل إن النص الشعري يضطلع بضمير المتكلم على توجيه مسار السرد، إذ نجد في هذه القصيدة السارد/ الشاعر يحيل المركز والبؤرة في سير العملية السردية بواسطة الضمائر أو التّلاعب بها، ويكون الشاعر راويا عليما عاكسا للمشاهد من خلال زاوية رؤيته ، يتغلغل ويجُوسُ في وعي شخصياته إذ يتمكن من " حرية الحركة والتّنقل بين مختلف عوالم الشخوص القصصية، وله القدرة على رؤية وإخبار، وحجب ما يراه، ويسمعه

[1]–الديوان: ص 178.

[2]–إبن طباطبا العلوي: عيار الشعر ، **مرجع سابق**، ص 85.

القارئ "[1]، ويجمع السارد ذكرياته ليعيدها إلى خزانة الذاكرة، فتشكلت ثنائية متضادة بين الماضي الحيوي والحاضر بهواجسه ويأسه.

وهذه الإسترجاعات تشكّل مفصلا للإرتداء للماضي (كُنْ كالسَّموءلِ..) لابتعاث فيض الحيوية والفاعلية، وتظهر شخصية (السّموءل) التي سماها بإسمها شخصية مرجعية تمتلك " رصيدا قبليّا في ذاكرة الوعي الجمعي، مرتبطة بزمان ومكان ما، ولا سيّما الشخصيات التراثية والتاريخية، التي ترتبط بالواقع وتستدعي حدثا معيّنا واضحا في الوعي"[2]، بما تمثله من إحالة مرجعية وتاريخية بالنسبة للسارد / الأعشى، وهذا التوظيف لهذه الشخصية (السّموءل) تظهر أنّها تشكّل نسق معرفي للسارد الذي توسم بها في مشهده السّردي، إذ يستجلبها كوسيلة لتأكيد القصة، وإضفاء المصداقيّة عليها، ودخول هذه الشّخصية للمشهد يؤكد هذه الدلالة، ويفرضها على وعي المتلقّي، ويجعله على تماسٍ مباشر مع الحدث.

إذ يطلب من شُريح بن حصن بن عمران أن يكون وفيّا كوفاء السّموءل، إذ سار له الحارث بن شمر الغسّاني في جحفل جرّار كسواد اللّيل لا تدرك العين مداه، ومن نال عهد (إبن حيا)، ولجأ إلى جواره فهو آمن ..منعت ووفائه و(إبن حيا) هنا هو أبو السّموءل، وتطهر هذه الشخصيات بمحمولاتها شخصيات واقعية تصاحبه في توجُّهه القصصي، ولم تظهر الشخصيات بأبعادها الخارجيّة ، وإنّما تَمَظهَرَت بوصف سيكولوجيٍّ داخلي في قوله :

كنْ كالسّموألِ إذْ سارَ الهمامُ له في جحفلٍ كسوادِ اللّيــلِ جرّارِ
جارُ ابن حيّا لمنْ نالتهُ ذمتـــــهُ أوْفَى وَأمْنَعُ مِنْ جَارِ ابنِ عَمّـارِ
بالأبْلَقِ الفَرْدِ مِنْ تَيْمَـــاءَ مَنْزِلُهُ، حصنٌ حصينٌ وجارٌ غيرُ غدّارِ
إذْ سامَهُ خُطّتَيْ خَسْفٍ، فَقالَ له: مهما تقلهُ، فإنّي سامعٌ حـــارِ[3]

[1]–عادل ميلاد جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال ، **مرجع سابق** ، ص 209.
[2]– جمال عبد الناصر : آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، **مرجع سابق**، ص 69.
[3] – الديوان: ص179.

إذ يصاحبه تحوّل آخر يجسّد نوعا من الصّراع الذي يقود إلى (عقدة) ،و تحتل شخصية السموءل في هذه الأبيات جزءً كبيرا من النص، إذ يقف السارد/ الأعشى على كل مقطع فيها واصفا فعله، ولنتوقّف عند الحوار الذي أطلقه الشاعر على لسان الحارث الذي ورد في قوله :

إذ سَامَهُ خُطَّتَيْ خَسْفٍ فَقَالَ لَهُ مَهْمَا تقلـه فأنّي سامـــع جَارِ
فَقَالَ : ثُكْلٌ وَغَدْرٌ أَنْتَ بَيْنَهُمَا فَاخْتَرْ وَمَا فِيهِمَا حَظٌّ لِمُخْتَارِ
فَشَكَّ غَيْرَ طَوِيلٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ اقْتُلْ أَسِيرَكَ إِنِّي مَانِعٌ جَارِي

.....

فَقَالَ : تَقْدِمَـةً إِذْ رَامَ يَقْتُلُهُ أَشْرِفْ سَمَوْءَلُ فَانْظُرْ فِي الدَّمِ الْجَارِي
أَأَقْتُلُ ابْنَكَ صَبْرًا أَوْ تَجِيءُ بِهَا طَوْعًا فَأَنْكَرَ هَذَا أَيَّ إِنْكَارِ
وَقَالَ لاَ أَشْتَرِي عَـارًا بِمَكْرُمَةٍ فَاخْتَارَ مَكْرُمَةَ الدُّنْيَا عَلَى الْعَارِ[1]

يصور الشاعر / الراوي من خلال الحوار جبروت شخصية الحارث وغدره، وفي الوقت نفسه يُظهر وفاء السّموءل وصبره، بينما تغيب شخصيّة الشّاعر (الأعشى) ، ويصبح راويًا مختفّيا يحرّك شخصيات القصة ببراعة، لترسم بدورها أحداث القصة، التي تتأزّم إلى عقدة، تتشابك خيوطها، بتأزّم الحالة النّفسية للسموءل الذي لا يجد مفرا من قبول أحد اختياري الحارث (قتل الإبن أو تسليم دروع إمرئ القيس)، فقد خيّره بين أمرين كلاهما ذلٌّ ، وهنا تتمركز نقطة (التّصعيد الحدثي) ، إذ إنّ وجود الحدث المركزي في البداية، يتناسب مع الحالة النفسية التي يعيشها الأعشى / السارد / الراوي مع الحالة النفسية للسّموءل، الذّي يقترب أو يتماهى مع الشاعر في القصيدة.

وربّما كانت الحالة النفسية التي يعيشها الراوي هنا هي التي ضغطت عليه لتقديم الحدث مُفصّلا بشكل شعري ، فجاء الحدث كليّا مبنيًّا على وحدات سردية مترابطة عبر سياق القصيدة ومُتعالقاتها، نحو تتمّات بنائيّة أخرى " غير أن الأساسي هنا ارتباط الافتتاحية برؤية النص كلّه، ومن ثم ارتباطها الأوّلي بوجهة النظر الزمانية والمكانيّة للنص بوصفه وحدة كليّة ، فقد كانت الأمة العربية أمة حواريّة بامتياز "[2].

والشاعر عندما يقدّم الحدث المركزي عبر الشخصية المركزيّة والفاعلة في على بؤرة الحدث السّردي، قدم الشخصيات المتناوِبة الحدث (الحارث– السّموءل – الرّاوي) كشخصيات تناوبت وتقاسمت سرد

[1]- الديوان : ص 179–181.

[2]–عبد الرحيم مراشدة : الخطاب السردي والشعر العربي ،**مرجع سابق** ، ص 128.

الأحداث وصُنعها، وقد أدّى رسم هذه الشخصيات إلى إعطائها مقادير فنّية من الصّدق الفني، إذ تشكّل شخصية السّموءل والحارث بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيّتها، فالشخصية قبل كل شيء " مقولة من مقولات القيمة، وهي تحقيق لغاية وجوديّة، أما الفرد فلا يفترض مثل الغاية، وهي أيضا رمز على التّكامل الإنساني والقيم الدائمة، وهي شاملة تستوعب الروح والنّفس والجسم جميعا"[1].

والراوي عندما قدم الحدث المركزي أسّس لفكرة إمكانيّة وجود القص والسّرد القصصي عبر التّقنيات المستثمرة في هذه القصيدة، ثم تحوّل عن طريق التلاعب بالأصوات إلى إنشاء الحوار لتبيين أهمية الحدث، وأهمية الشخصيات الفاعلة، وبهذه الطريقة أعطى مدى واضحا للسرد، يحفّز المتلقي على المتابعة والمشاركة في فهم الأحداث وتمثُّلها، وقد أدت المشاهد في هذه المقاطع وظائف أهمّها تكثيف الزّمان ضمن بؤرة معيّنة، وذلك بتحديد الأفعال الأساسيّة للشخصيات .

وهنا يختار السّموءل الحلّ الأول (قتل إبنه) لتكون نهاية هذه القصة الشعرية التي غاب فيها الزمان ، وربّما كان هذا الغياب مفروضا على الشّاعر الذي يرفض أن يتذكر الزمن، وهو في هذه الحالة من الأسر، وقد رافق غياب الزّمان تعتيم على مكان الأحداث، الذي لم يجد فيه الشّاعر ما يخدم غرضه "[2]، لقد شكّل الحوار محورا مهما في هذه القصيدة، ولا سيّما أن الدراما بوصفها بنية ضروريّة لأي عمل فنيّ ، لم تستطع منذ بداية ظهورها أن تخلو من الحوار والذي شكّل دلالة مركزيّة، لأنه الصفة التي تدفع إلى التّنامي والتّصاعد في حدثه"[3]، فالأعشى في هذه القصيدة لا يهدف في نصه إلى الحوار لذاته، بل لضرورةٍ اقتضتها بنية القصيدة حين أحسّ بحاجته إلى الآخرين لمشاركتهم في بناء عالمه الشّعري، إذ تخضع الحكاية لإسقاطات الوعي الماضي عبر اقتصاص خبر السّموءل، فحاضر الشّاعر/ السارد بارز، أما الماضي فكشفت عنه الحكاية .

وفي رأي فون غرونيباوم في كتابه: النقد وفنّ الشعر: فقد حقّق الشعر العربي القديم مرة واحدة فقط مستوى قصيدة دراميّة حقيقيّة، في قصيدة الأعشى في السّموءل الوفيّ بالعهد[4]، والحوار في هذه القصيدة عكس لنا جانبا جدليّا بين الشخصيتين الفاعلتين المحرّكتين للأحداث (الحارث/ السّموءل) ، وأظهر مشهدا

---

[1]–نيكولاس برديائيف: العزلة والمجتمع ، تر: فؤاد كامل، مراجعة : علي أدهم، المنشورات الجامعية ، الطبعة الأولى، طرابلس– لبنان، 1985، ص 148.

[2]–غنام بن هزاع المريخي المطيري: القصة في شعر عمر بن أبي ربيعة، **مرجع سابق**، ص 231.

[3]–ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق** ، ص 243.

[4]–إيفالد فاجنر: الشعر العربي القديم (الأسس الشعر العربي الكلاسيكي)، **مرجع سابق** ، ص 289.

صوّر فيه الجانب الفكري والمعرفي للشخصيّتين (جبروت الحارث وغدره) في مقابل (وفاء السّموءل وصبره)، والقائمة على مبدأ الصّراع والتّناقض " ويلاحظ خللٌ واضح في رسم الشخصيات، إذ تسلّلت إليها رؤية الرّاوي، فاعتبر تسليم الدّروع إلى الحارث (غدرًا)، وجاءت هكذا على لسان الحارث، وهو يعرض الأمر على السّموءل مخيّرا إيّاه بين قتل إبنه أو تسليم الدروع، أي بين الثّكل والغدر يقول :

فَقَالَ : ثُكْلٌ وَغَدْرٌ أَنْتَ بَيْنَهُمَا فاختر، وَمَا فِيهِمَا حَظٌّ لِمُخْتَارِ

فلم يحافظ على وحدة الشخصيّات، وجعلها تتحدّث بلغة واحدة، هي لغة الرّاوي العليم (الراوي) ،إذ لا يعقل أن يسميَّ الحارث تسليم الدّروع (غدرا)[1] ، فشخصية السّموءل تردّدت طويلا عبر الجزء (فشكّ غير قليلٍ) ثم قال له: إذبح أسيرك، فقد قرّرت أن أمنع جاري، ولا أغدر به فإنّ لي خلفا من ولدي – إن قتلته – وإن كنت إنّما تقتل كريما غير ضعيف ولا جبان، فإن لي عرضا ناصعا غير ذي دنس، وإخوة مثله غير أشرار، ورثوا عنّي أدبا لا يخالطه طيش أو حمق (جروْا على أدب منّي بلا نزقٍ)، وحنكة وتجربة إذا شمّرتِ الحرب للقتال، فقال : تقدمةً " لما عزم عليه من أمر فظيع / إذ همَّ به ليقتله : أشرف سموءل فأنظر للدّم الجاري، " وتتقاطع الشخصية هنا مع العلاقة اللغويّة عندما ترد في الخطاب عن طريق دالّ متقطّع بعينها في النص، ويقدّمها بواسطة مجموعة متفرّقة من العلامات والسّمات التي يختارها المؤلّف، طبقا لاتجاهه الجمالي، فقد يركّز على الضمير الشخصي أو الإسم الخاص للبطل حتى يؤمّن مقروئيّته"[2].

فإذا أخذنا بمفهوم (رولان بارت) للشخصيّة الحكائية بأنها نتاج عمل تأليفي، كان يقصد أن هويّتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص، التي تستند إلى إسم (علم) يتكرّر ظهوره في الحكي[3]، ويبقى لصوت الشخصية السّموءل فاعلية السارد المحرّك للخطاب، متقاسمًا حمل هذه البؤرة السردية مع شخصية الحارث التي ورد الحوار على لسانها مرّتين، بينما السّموءل ثلاث مرّات، ويستمرّ السارد العليم في نقل مشاهد الحدث، وترتفع جاهزيّة الوصف حين صوّر لنا السارد (قتل الحارث لابن السموءل بدءً من تشكيل وصف مقتله الخارجي بالدّم الجاري (فشك الحارث أوداج إبن السموءل، عروق رقبته بالسّيف،

[1]– حاتم الصكر: مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة)، **مرجع سابق**، ص 27.

[2]–جميل حمداوي: " الشخصية الروائية على ضوء مقاربات النقد العربي القديم والحديث (من الإحالة إلى العلامة) " ، مقال على صفحة الويب: http://www.almothaqaf.com/nessos/nessos-14/213-qadaya2009/18103، تاريخ الإطلاع:2016/3/12.

[3]–حميد لحميداني: بنية النص السردي، **مرجع سابق**، ص 50–51.

وصدر أبيه ينطوي على ألم موجع لاذع كالنّار)، واختار أن يحفظ وديعته من الدروع، حتّى لا تكون سبّة فيه ، وكان لعهده وفيّا غير غدّار مجيبا الحارث : لا أبيع شرفي وذكري بين النّاس لأشتري العار) يقول:

وَقَالَ: لاَ أَشْتَرِي عَارًا بِمَكْرُمَةٍ فَآخَتَارَ مَكْرُمَةَ الدُّنْيَا عَلَى العَارِ[1]

إذ يأتي اختفاء السّارد الفعلي ضرورة نفسيّة وفنّية يتوقّعها المتلقي من النص، كما في قصيدة الإشادة بوفاء السّموءل، حيث جاءت القصة على لسان السموءل والحارث عن طريق الحوار، فالشخصية المحوريّة التي تستقطب حركة النص هي (السّموءل) و(الحارث) ، يوجّه حركتها السارد الفعلي/ الشاعر عن طريق الحوار السردي على لسان الشخصيّتين، وقد جاءت الشخصيات في ترتيب مشهدي يفرض نوعا من التّرتيب والتّتابع الذي تقتضيه عمليّة السرد، وقد إلتزم الرّاوي تفاصيل قصة أو (خبر) السموءل مرتّبة تبعا لتسلسلها الزّمني، ويقدّم لنا الشخصيات من خلال محاوراتها عنصرا سرديا بإمتياز، والحوار هنا يحيل إلى لحظة من التّأمل والتمثُّل لحالتين متقابلتين عن شخصيتين في السرد (السّموءل/ الحارث) ، تضم محاورات مصدّرة بالفعل (قال) : وبعض التوقّعات السردية التي تعبر عن مرور الزمن أو التفكير قبل إنجاز الفعل التّالي ، الأعشى يحضر كراو خارجي عليم، فنجده يعلّق على الخبر في نهاية القصيدة، وكأنه يحثّ المخاطب (المرويّ له) ، ليقتدي بوفاء السّموءل لا سيّما وهو جدّه...وأن يجيره ويعينه"[2].

وإذا كان الراوي بوصفه تقنية قد اكتسب حضورا بارزا في التّراث العربي، لما يحمله من دلالات فإن المروي عليه، كذلك لا يتمفصل عن الرّاوي، لأنه به يتحقق النص السردي وجوده، وتكتمل به منظومة التّخييل على مستوى النص[3]، وتظهر قصة وفاء السموءل وحدة حكائيّة مصغّرة حقّقت للسرد وجوده المعين في الشعر، ولعل تفعيل الواقع وتناقضاته يكشف عن إمكانية تشكيل (النوع الإجتماعي) ، فمن أراد أن يضيف هذه القصيدة فيلقى لها مكانا رحبا تحت فن القصص الإجتماعي، فموضوعها إنساني / اجتماعي بإمتياز (الوفاء).

ويبدو الوفاء في هذه القصيدة بؤرة مركزيّة وقيمة جماليّة إنسانيّة، جسّدتها تلك العلاقة الجدلية بين (الغدر/ الوفاء)، ويظهر الفعل السردي فعل إنجاز يتوخّى إيصال الحكاية وعرضها، وبقي السارد محافظا على موقعه خارج الأحداث، وأظهر إحاطته ومعرفته الشّاملة بجزئيّاتها، لذا سيطر الفعل الماضي على

[1]–الديوان : ص 181.

[2]–حاتم الصكر ، مرايا نرسيس، **مرجع سابق**، ص 26.

[3]–إبراهيم عبد العزيز زيد: السرد في التراث العربي ، **مرجع سابق**، ص 8.

المشاهد ، على الرغم من أن السارد صوّر مشاهد عن شخصيات تدفع بالحدث إلى التّنامي، إلا أنه أغفل تسمية (إبن السموءل) ، ولربّما كان إغفال تسميته الإبن رغم دوره المؤثّر في القصة دليلاً واضحا على الهدف الوعظي للقصة.

وقد أورد إبن طباطبا العلوي في كتابه إشارات تتّصل بالمستويات الفنّية الخاصة بالشّعر، يكشف من خلالها عناصر سردية آن ذكره لنموذجه التّطبيقي من الشعر القصصي فيقول " وعلى الشاعر إذا أضطر إلى اقتصاص خبر في شعره دبّره تدبيرا يسلس له معه القول، ويطّرد فيه المعنى، فيبني شعره على وزن يحتمل أن يخشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخلط به، أو نقص يحذف منه، وتكون الزيادة والنقصان يسيريْن غير مخدجين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة عن حُسن ما يقتضيه، بل تكون مؤيّدة له وزائدة في رونقه وحسنه ...وتأمل لطف الأعشى فيما حكاه واختصره في قوله : أأقتل إبنك صبرًا أم تجيء بها" . فأضمر ضمير الهاء في قوله : واختار أدراعه أن لا يسبّ بها ، فتلافى بذلك الخلل بهذا الشرح : فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها"[1].

إن الشاعر/ الراوي على وعي كامل بكل الشخصيات التي أسهمت في تشكيل ذاكرته، وظلّت حاضرة بأفعالها وأقوالها (مُحاوراتها)، ومثل هذه الإطالة تعكس واقعية الطرح، إذ أن الشخصيات المرجعيّة تحيل على الواقع غير النّصي (Extra -textual) الذي يفرزه السّياق الاجتماعي أوالتاريخي، ويرتبط وضوح هذه الشخصية المتميّزة بالمعنى المليء والمثبّت ثقافيا بدرجة إسهام القارئ في الثّقافة الإجتماعية والتاريخية التي ينتسب إليها النص[2].

لقد باتت هذه القصيدة تؤسّس منزعًا قصصيًّا في بنيتها، فإذا أدركنا العلاقات المتبادلة بين الشخصيات في الخطاب الشّعري القصصي، والتي تتجلّى من خلالها أدوارها العامليّة، وتبادل الحالات والتحوّلات عن طريق الإنتقال من حالة إلى أخرى، وفق منطق خاص " ويخضع فيها تنظيم الوحدات البنائيّة في النص السردي الواحد من المبدأين، فهو إما أن يكون تابعًا لمبدأ السببيّة (cousalité) المؤسّس على التّسلسل الزمني (chronologies) ، وإمّا أن يكون قائما على مبدأ التّتابع (succession)"[3] ، فالحركة

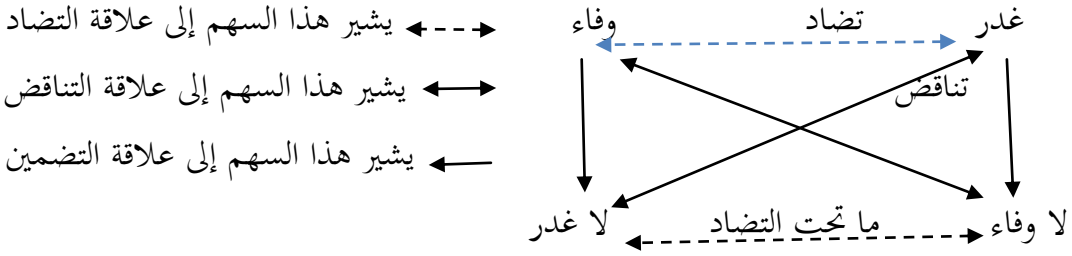
[1]-إبن طباطبا العلوي: عيار الشعر،**مرجع سابق**، ص 85.

[2]-رشيد بن مالك: السيميائيات السردية: دار مجدلاوي، ط1، عمان – الأردن، 2006 ، ص 131.

[3]- رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، **مرجع سابق**، ص 87-88.

النّاتجة عن الأفعال وحدوثها تطبع مشاهد النص، فلا تعبّر الأفعال عن مقامها منفصلةً، وإنّما يشكل كل فعل إلى جانب الأفعال الأخرى دراميّة عالية الأداء في النصّ.

ويمكن أن نمثّل هذه العلاقات القائمة وغيرها وفق المرجع السيميائي (Caré Semiotique) الذي أرسى قواعده " ألجرداس جوليان غريماس (Algirdas julien Greimas)، حيث يتم إستقراء الدّلالة حسبه عن طريق تفجير الخطاب وتفكيك الوحدات المكوّنة له، والتّي تبرز بدورها خاصية دلالية هيكلية، من خلال إعادة بنائها وفق جهاز نظري منسّق التأليف[1]، وعليه فإن إدراكنا للعلاقات المتبادلة بين الشخصيات في الخطاب السردي، والتّي تتجلى من خلال أدوارها العاملية، وتتابع الحالات والتحوّلات عن طريق الإنتقال من حالة إلى أخرى، والذّي يكون وفق منطق خاص، وتبعا لهذا المنظور يتم ضبط عملية قلب المضامين الخاصة بالعمليات المنطقيّة، وعليه يتخذ الفعل شكل ملفوظ سردي (Enonce Narratif)، والذي يعادل مضمونه " وظيفة عامل" وكنتيجة لذلك يمكن تحويل كل عملية تتشكّل داخل النحو الأصولي إلى ملفوظ سردي[2]، حيث يتحدّد وفق سيميائية السرد باعتباره " توزيعًا على مدى البرامج والمسارات السّردية للقيم التي تمَّ تحقيقها"[3].



المربع السيميائي لغريماس

شكل رقم:1

[1] -A.jCreimas, Semiotique structurale ed.Larousse , paris, 1996, p 249.

[2] -سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الإختلاف، ط2، 2003، ص 55.

[3] -A.j.Greimas , (j) courtes ; semoiotique, Dictionnaire Raisonne, P 395

وهنا تغدو عملية الكشف عن القيم الموضوعاتيّة التي تحملها الصور في قصيدة الإشادة بوفاء السموءل، توزيعا لشبكات الصور المنتشرة في القصيدة، يمكن رصده من خلال تعيين الشخصيات في تصوّرها ونموها في هذا الخطاب، والمقصود بهذه القيم تلك الموجودة في اتصال مع العوامل من خلال دلالة السرد، وبالتالي فهي تعد توزيعا للقيم الدلالية عن طريق الدلالة السردية، وفق برامج سردية تتضمن عاملا له موضوع مهم يبحث عنه[1].

وباعتبار أن التنظيم السردي للخطاب يقوم على مجموعة من الحالات والتحولات التي تحدد انتقال الذوات (الشخصيات) من حالة انفصال عن الموضوع القيمي إلى حالة إتصال أو العكس، فإن ذات الحالة بعد اتصالها بالموضوع، قد تنتقل إثر فعل محول (Faire Transformateur)، تقوم به الذات الفاعلة إلى حالة انفصال عن موضوعها "[2].

وتضع نظرية السرد الشخصية ضمن العناصر الأساسيّة المكوِّنة للحكاية، وتعليقا على هذه التّصوريرى سعيد بنكراد أن " هذا النّموذج الخاص بالشخصيات يمكن التعامل معه باعتباره نسقًا عامًّا، فقد تتغيّر أسماء الشخصيات، وقد تتغيّر أشكال الأفعال، لكن المضمون المحدّد لكل دائرة سيظلُّ واحدًا"[3]، وعليه فإن شكل الصراع يمكن أن يتّخذ صراعا أسلوبيا تكشف عنه الشخصيات المتصارعة، وهذه السمة تجعل هذه القصيدة قائمة على الصراع الأسلوبي والتعدديّة الأسلوبية صراع بين خطاب الراوي وخطابات الشخصيات بعضها، والبعض الآخر من ناحية ثانية، كل خطاب يصارع الخطابات، ويحاول التوحُّد معها في وقت واحد، وفي عمليّة حواريّة دائمة[4].

ويظهر الراوي/الشاعر، وقد ترك بصماته على أسلوب خطابه، لأنه يحمل رؤية خاصة ، ويتّخذ لنفسه موقعا خاصا، حيث تظهر أحاديث الشخصيات القصصية وأفكارها، ومنطق الأفعال الذي يحكمها، وهذا المنطلق ضروري لفهم بناء العمل السردي في هذه القصيدة، ومن ثم نشأت تلك الزاوية التي يدرك الراوي من خلالها العالم القصصي، والتي يسميها لوبوك زاوية الرؤية (point of view) وهي نفسها الزاوية التي يدرك القارئ بها هذا العالم أيضا[5].

---

[1]-عبد المجيد يونسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي ، شركة النشر والتوزيع، ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2002 ، ص 175.

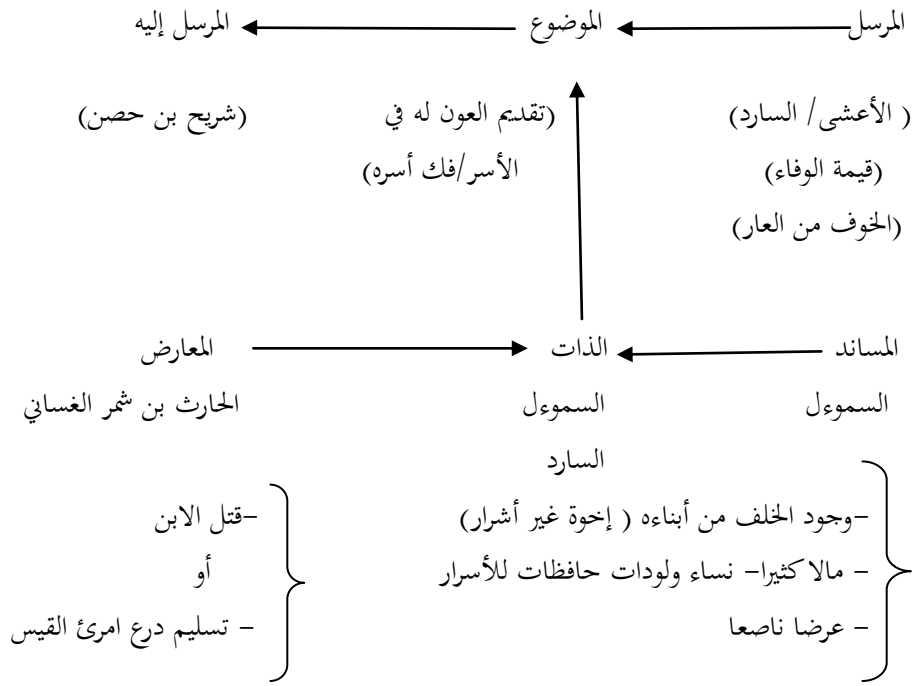
[2]-ألجرداس جوليان غريماس: السيميائيات السردية- المكاسب والمشاريع ، ترجمة : سعيد بنكراد ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات إتحاد كتاب المغرب ، ط2، 1992، ص 190-191.

[3]-سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، دار مجد لاوي، ط1، عمان- الأردن، 2003، ص 23.

[4]-عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب ، القاهرة، 2004، ص 99.

[5]-**المرجع نفسه** ، ص 103.

وفي محاولة التطبيق النموذج العاملي لغريماس، يتّضح أنه يرتكز على ثلاثة أزواج من العوامل (المرسل/ المستقبل) و(الذات / الموضوع) و(المساعد / الخصم) ، وتأسيسا على هذا التصور وفق ما يقتضيه طبيعة النص السردي- قصيدة الإشادة بوفاء السّموءل " يمكن لعامل واحد أن يكون ممثّلا في الحكي بممثّلين وأكثر، كما أن ممثّلا واحدا يمكن أن يقوم بأدوار عامليّة متعددة "[1] وفق الشكل التالي :



شكل رقم 3: نموذج غريماس العاملي

وقد تحقّقت للمتلقّي متعتان: متعة تلقّيه المعرفي لنصيّن منتميين لجنسين مختلفين (الشعر والقصة)، ومتعة الإيجاز التي تمّت بها عملية التداخل الأجناسي في محاكاة الواقع التي يتضمنها الخبر أو الحكاية التاريخية، وهي علامة تزجُّ بالقارئ في عمق التساؤل وتسِمه كنتيجة كذلك، عبر تفعيله والاستفادة منه معرفيا وجماليا، والنهوض بالقصيدة بمقوّمات جديدة تسهم في تطويرها البنياني والتّمثيلي لجنسها ما يجعلها تتحوّل إلى علامات في أشكالها السرديّة مقبولة في إطار الثقافة العربية بما يجعلها قادرة على تقديم صورة ذات شموليّة لما تحاكيه من أوضاع أو مواقف، وما تنطوي عليه من أفكار أو قيم، يمكن صياغتها في إطار القصص، وصولا إلى الشعرية قوامها التفاعل والتضايف، القائم على التّصريح حينا وعلى الإيحاء حينا آخر، مما يحقّق لها وللمتلقي كسبا معرفياّ وفنيّا يخلق نوعا جديدا ينهض على القراءات التي تعيد لوسط التفاعل الأجناسي حيويته.

[1]- حميد الحميداني :بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص37.

المطلب الثاني: الشخصيات غير الفاعلة بين التأثير والهامشية

تختلف أشكال الشخصيات وأنواعها، بحسب طبيعة النصوص، إذ أن لكل نص شخصياته التي يفترق بها عن غيره، وينطلق غريماس في دراسة الشخصيات في نقدنا السردي اليوم من منطلق دلالي، إذ يدرسها أي الشّخصيات بصفتها فواعل دلالية (Actant)[1]، وهي بذلك تتحكّم في توجيه النص الشعري " ولكنّها شخصيات ساكنة إلى حدّ ما، وهذا السكون إمّا أن يكون مؤثِّرا، أي تقوم بدور ما في أحد محاور النص، وإما أن تكون الشخصية في حد ذاتها هامشيّة لا تسهم إلا في نطاق داخلي على مستوى الوحدة السردية التي تمثّلها، وهي تشترك في إطار الخطاب السردي ببعض ما تتّسم به الشخصيات الفاعلة، فإما أن تكون معرّفة أو مبهمة، ويحدّد السارد أبعادها وإما أن يحدد السياق نفسه أبعادها التي أحيانا ما تبقى غير واضحة ، ويصبح وجودها مجرّد رمز بسيط من الرموز المستخدمة في النص "[2].

إن الشائع فيما يختص بالشخصية هو جعلها بطلا قصصيّا بتركيز الصياغة القصصية حول توظيف عناصر البناء القصصي في تقديمها بإعتبارها تشكيلا لغويا، تشترك اللغة والمخيّلة في رسم ملامحها وأبعادها، باعتبار اللغة هي واسطة السرد الأولى للعبور إلى وظائف أخرى، ذات إيقاع خاص تنسجم وسير الحدث القصصي " بواسطة أنساق تعبيريّة تُكسبها – الشخصية – هيئتها الفنية والإنسانيّة، ويتجلى ذلك بوساطة التّصوير الذي يتيح للإنسان أن يقدم صورة مُثلى عن نفسه، وتكوين شخصيات وبناء أفعالها في العالم التّخييلي"[3].

وتتميز هذه الشخصيات – غير الفاعلة- بعلامة مائزة ، وهي الافتقار المتمثل في عدم إمتلاكها للمعرفة، بوصف المعرفة إحدى آليات موضوع الجهة، الذي يمثل موضوعا " يكون إكتسابه ضروريّا لتأسيس كفاءة فاعل منفّذ من أجل تحوّل رئيسي"[4]، فعلى الرغم من وجود تعدديّة الأصوات (الشخصيات) إلا أن هيمنة أحادية الصوت عليها، وأن هذه الأحاديّة أوجدت لغة شعريّة شبه أحاديّة هي (لغة الراوي – السارد- البطل..) ، وهذا ما يُفضي إلى وجود مستويات تشكيليّة لهذه التعدديّة، وهذا لا يعني هيمنة صوت السارد ولغته وإن كانت أساسيّة ومحورية، ليحضر مكانها شعريا أصوات الشخصيات بتنوّعاتها

---

[1]-أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث ، **مرجع سابق**، ص 387.

[2]-محمد زيدان : البنية السردية في النص الشعري ، **مرجع سابق**، ص 203- 204.

[3]-عبد العزيز رفيق: في السرد – دراسات تطبيقية ، دار محمد علي الحامي، ط1، تونس، 1998 ، ص 127.

[4]-فريق أنتروفرن: التحليل السيميائي للنصوص ، مقدمة / نظرية – تطبيق ، ترجمة ، حبيسة جدير ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1، 2012، ص 4.

ونزاعاتها"، إذ ترسم الشخصيات من الناحية الجمالية بصفتها نماذج مُبرمجة وفق رؤيات سرديّة، ومن ثم لا تظهر هذه الشخصيات حية أو فاعلة من خلال تفعيل أعماقها الذاتيّة ، بصفتها آخر إشكاليا لتعبر عن نفسها باستقلالية عن السارد..... قياسنا إلى تعميق شخصية الذات أو الأنا "[1].

وقد كان الأعشى دقيقا في اختيار شخصيات عالمه الشعري القصصي ، ويعطيها الأولية بوصفها بنية أساسيّة لا يمكن أن تُفعَّل القصة دونها، فهي عمودها المتين، وأساسها القويم بها يبنى الحدث ويتطوّر وينمو " فهي مُرتكزها الأول، وبؤرتها التّي تتعالق بها كافة المكوّنات الأخرى" [2]، فإذا كنّا في طريقة الحكي نبحث عن البنيات الخطابية التي تتجلى من خلال ما يعرف بالصّيغ (Modes) بما هي وسائط لتقديم الحكي، فإنّنا في مستوى أعلى يجب النظر إلى هذه الصيغ بإعتبارها بنيات نصية، تتفاعل وتداخل بينها البنى السردية مُحقّقة في النهاية النص السردي، ومن تمثّلات الشخصيات غير الفاعلة في ديوان الأعشى إحدى قصائده يقول لقيس بن مسعود بن قيس بن خالد الشّيباني حين وفد على كسرى بعد ذي قار:

أَقَيسَ بنَ مَسعودِ بنِ قَيسِ بنِ خالِدٍ وَأَنتَ اِمرُؤٌ تَرجـــــو شَبابَكَ وائِلُ
أَطَورَينِ فـــي عـامٍ غَزاةٌ وَرِحـــــلَةٌ أَلا لَيتَ قَيساً غَرَّقَتـــــــهُ القَوابِلُ
وَلَيتَكَ حـــــالَ البَحرُ دونَكَ كُلُّـهُ وَكُنتَ لَقىً تَجري عَلَيهِ السَوائِـــلُ
كَأَنَّكَ لَم تَشهَد قَرابينَ جَمَّـــــــةً تَعيثُ ضِباعٌ فيـــــــهِمُ وَعَواسِلُ
تَرَكتَهُمُ صَرعى لَـــــدى كُلِّ مَنهَلٍ وَأَقبَلتَ تَبغـــي الصُلحَ أُمُّكَ هابِلُ
أَمِن جَبَلِ الأَمرارِ صُرَّت خِيـامُكُم عَلى نَبَإٍ أَنَّ الأَشاقِيَّ سائِـــــلُ
فَهانَ عَلَينـــــــا أَن تَجِفَّ وِطابُكُم إِذا حُنِيَت فيها لَدَيـــكَ الزَواجِلُ

.....

تَرَكتَهُمُ جَهـــلاً وَكُنتَ عَميـــدَهُم فَلا يَبلُغَنّي عَنكَ مـــا أَنتَ فاعِلُ
وَعُرّيتَ مِن وَفرٍ وَمـــــالٍ جَمَعتَـــهُ كَما عُرِّيَت مِمّا تُسِرُّ المغـــــازِلُ
شَفى النَفسَ قَتلى لَم تُوَسَّد خُدودُها وِساداً وَلَم تُعضَض عَلَيها الأَنامِلُ
بِعَينَيكَ يَـــــومَ الحِنوِ إِذ صَبَّحَتهُمُ كَتائِبُ مَوتٍ لَم تَعُقهـــا العَواذِلُ[3]

[1] –حسين المناصرة : مقاربات في السرد (الرواية والقصة في السعودية) ، عالم الكتب الحديث(ط1)، إربد–الأردن، 2012، ص 236.
[2] – نبيل حمدي الشاهد: بنية السرد في القصة القصيرة، سليمان فياضا– نموذجا ، مؤسسة الوراق، ط1، عمان– الأردن، 2013، ص 17.
[3] – الديوان : القصيدة 26/ ص 183– 185.

يستهلّ السارد مشهده السردي بذكر شخصيّته (قيس بن مسعود بن قيس بن خالد)، بإعتبارها لشخصية مرجعيّة " تحيل على دلالات وأدوار وأفكار محدّدة سلفا في الثقافة والمجتمع، بحيث يكون إدراك مضامينها ودلالاتها الرمزية مرتبطا بدرجة استيعابها لهذه الثقافة"[1]، أما قيس بن مسعود الذّي قيلت فيه القصيدة فهو أحد أشراف بكر المشهورين، وقد عَظُمَ أمره بعد أن ولاّه كسرى (الأبلة) وهي بلد على شاطئ دجلة في زاوية الخليج الذي يدخل إلى الموضع الذي بنيت عليه البصرة بعد ذلك [2]، مخاطبا له أقيس بن مسعود وأنت أمرؤ تعلّق (وائل) عليك الآمال، وترجو في حياتك وشبابك الخير، أتخيِّب آمالنا فيك مرّتين في عام واحد فتصحب كسرى في غزوة قومك، ثم ترحل إليه بعد الذّي كان بيننا وبينه ؟، وعلى أي حال، فالذّات الساردة تعيدنا في هذه القصيدة إلى الناحية الإيجابية حيث انفتاح السردي على الشعري بطريقة احترافية أسهمت في تكثيف اللغة.

وهذه الوقائع المنبثقة خلال الرؤية الداخلية – الذاتية ينظّمها الماضي الذي يتفجر من إطار الحاضر القائم ، فألا ليتك متّ ساعة ولدتَّ، وغرقّتك القوابل في الماء الذي يكون مع الجنين وليت بيننا وبينك البحر، وليتك كنت متاعا تافها ملقى في عرض الطريق، تجري عليه السّهول فتكتسحه وتجرفه، ولم يقتصر دور الرؤية على تقديم الأحداث والشخصيات، فقد صور الشخصية تصويرا خارجيّا دقيقا، والوصف هنا لا يقرر حالة مجردة، أو يؤدي وظيفة تزينيّة، بل إنّه يقوم بكشف الحالة النفيسة للذات الساردة من خلال بناء ملامح شخصيات القصة سيكولوجيّا، وحين نتحدث عن الشخصية من المهم أن ندركها على أنها كل وليست جزءً بل ولا يمكن أن تكون جزءا في لحظة من اللحظات ..إنها تمثل أعلى سلم القيم ، غير أن قيمتها العليا تفترض مضمونا كافيا يتجاوزها[3].

يصوّر السارد شخصية تدفع بالحدث إلى التنامي، ولا سيّما أنه يصف لنا يوما تاريخيا من أيّام العرب(يوم ذي قار) ، والذي تدور أحداثه ما بين قيمة وأخرى، وتزداد دقّة الوصف حين يعمد السارد/ الروي إلى تأثيث معالم المكان مخاطبا قيس بن مسعود فكأنّك لم تشهد القتلى الكثيرين من أشراف قومك المقرّبين إلى الملوك وقد تبعثرت جثتهم في الصحراء، تعبث فيهم الضّباع والذئاب، تركتهم صرعى عند موارد الماء وقد أقبلت تُصالِح كسرى وتطلب رضاه، ثكلتك أمّك من رجل ؟، أتصر خيامك، وتجمع متاعك من (جبل الأمرار) لأمر عرض لك، ونبأ سمعته، أن وادي الأشافي، قد أخصب وسال بالأمطار؟ [4]، وتظهر

[1] – محمد بوعزة : تحليل النص السردي– تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف ، ط1، الجزائر ، ص 62–63 .

[2] – الديوان: ص 182.

[3] –صلاح صالح : سرد الآخر (الأنا و الآخر عبر اللغة السردية)، **مرجع سابق** ، ص 101.

[4] - الديوان : ص183 - 185 .

شخصية الراوي / السارد بإعتبارها فاعلا داخليّا وذاتيا يقوم بدور السرد والتبئير معا، لكن تمركز السرد أو التبئير على ذاتية الراوي – الشخص لا يعني الإنغلاق على الشخصية المحورية، على أن وصف الحدث في تطوره وتناميه شكّل (للمتلقّي) مساحة تأمليّة عكس قدرة الأعشى السارد في رسم حيثيّات واقع الحدث تاريخي حمل قدرا كبيرا من التّوتر، فقد لجأ إلى أسلوب التّهكم أحيانا والوعظ أحيانا ، وهو يصف خذلان (قيس بن مسعود) لقومه فقد احتل المكان حيّزا كبيرا وخصوصية المشهدية في تشكيل المشهد السردي في القصيدة، مكوّنا نسقا شعريّا قائما على بنية مكانية تتوالد من سياق الحدث الرئيس، ومجسدا إشكالية وجوديّة نابعة من صميم الواقع النّفسي للسارد، وقد كان لهذه الشخصية دور في إثراء دراميّة النص الشعري، ودعم حركيّته من خلال الزمن الماضي كثيمة أساسية أسهمت في بناء معالم المكان الذي يظهر في ثنايا العواطف المتضاربة التي تنبثق من الغربة والإنتماء والألفة والعداوة.....

يتّكئ السارد/الراوي في بناء قصّته على منظومة من المفارقات السردية المتشكّلة من خلال (السّخرية والتّرميز،وثنائية الدلالة)، إن هذه الأبيات تقدم –أساسا– صوت السارد المنقوعة بشاعريّة الخذلان والمعاناة من خلال ذاكرة السارد، وحوارية الواقع وتناقضاته، فما أتفه أمرك علينا إذن، وما أهون أن يبلغنا عنك أنك مت أو قتلت فصغر وطابك وجف سقاؤك من اللّبن، حيث سرت إلى كسرى محتملا متاعك، فلو تتبّعنا حركية وصف المكان، وعلاقة الشخصية به في زمن محدّد لأيقنّا أن الفضاء الذّي ينهل منه القاص مكونات جماليّات مكانها السّردي هو فضاء الحسرة واللّوعة، فجاءت (عُرّيت من مال ووفر جمعته) تلبية للتّوتر الذي أحدثه الحدث بإعتباره البؤرة التي تتلاقح وتتواشج فيها هذه العناصر بعلائق من التّأثير والتأثّر المتبادل في عملية إغناء مستمرة.

والسّارد /الشاعر يستقي منها مادته ويشكّلها ويربطها وفق منطق خاص.فيأخذ الحدث تشكّلات وصوراً عدة، إذ أن كل حدث فنيّ يخضع لنظام ترتيب فيظهر بشكل متوال،أو متواز أو متداخل أو متناوب، وفق تسلسل صاعد أو متقطع أو متراجع[1]، فقد وردت أغلب أحداث النص الشعريّ باعتبارها واقعة خصبة استمد فيها الأعشى مادته لصيغة أحداث النص، فتنمو أحداث النص ودراسته اعتمادا على طريقة توظيفه للشخصية (قيس بن مسعود)، والتي تظهر في صورتها النمطية المسطّحة حيث تقوم /الشخصية هنا بإنجاز أفعال لتعبّر عن الرّغبة والتّظاهر بأمر ما وهي تبطّن أمرا آخر، وينبثق من وراء

[1] – محمد بوعزة : تحليل النص السردي– تقنيات ومفاهيم، **مرجع سابق**، ص121

ذلك كله معنى الشخصية وعلامتها وتجسيد الشخصية في هذا النوع صفة أو عدة صفات معنويّة كالكره والحب....."[1].

إنّ المشاهد السّابقة تضعنا أمام شخصية متذبذبة تعاني من فوضى الأنظمة المتحكمة فيها وتضاربها، إذ كانت واقعة تحت سلطة الإديولوجية الجماعية (كسرى).ويتّجه مسار السرّد إلى الذاكرة الجماعية (يوم ذي قار)، فتتمظهر الشخصية /السّارد ذاتا منبثقة من الجماعة (قبيلة وائل) فتضعف الإستقلالية الفردية لها، إذ أخذ السّارد يبث نظرات تأملية يكشف من خلالها عن انهيار الضّوابط الإجتماعية القبيليّة، فالسارّد/الشخصية ينتمي إلى الجماعة، إلاّ أنه منفصل عنهم بقيمه الفردية التي يؤمن بها، فيحاول أن ينقل مشهدا سرديا قائما على الصورة البصرية (كأنك لم تشهد قرابين جمّة،تعيث فيه...تركتهم صرعى-أقبلت تبغي الصّلح- رجراجة تغشي النواظر فخمة،عرّيت من وفر ومن مال- شفى النفس قتلى لم توسّد خدودها، بعينك يوم الحنوّ إذ صبّحتم)، وهذه الصورة التي توحي بمأساوية الحدث، وهذه الشخصية ذات مرجعية اجتماعية (قيس بن مسعود)، وهي لا تحيل على أشخاص معيّنين من (الماضي أو الحاضر)، ولا على شخصيات آتية من الثقافة،وإنّما تحيل إلى نماذج وطبقات اجتماعية"[2].

وتتجسد الشخصية القلقة في شخص السارد /الراوي، مما يؤجج الكتابة الشعرية ثم على مستوى دلالة الحدث في وعي (الراوي)، ففضلا عن الجدليّة التي يعيشها مع الواقع تعكس هذه الأبيات جدلية أخرى هي جدلية الحياة والموت "والسارد لا يريد الخروج من معركة الزمن خاسرا، فالموت والجهل بوقت نزوله وإدراكه لعبثية الزمن الذي يجري بالإنسان نحو النهاية، دفعه لاستعادة هذا الحدث بكل تفاصيله ودراميته، ولعل هذا التكثيّف الزمانيّ للماضي يدلّ على أن الشاعر لم يعد ساردا خارجيّا، إذ لا يكشف عادة جهارا عن هويّته من خلال الشخصيات بحيث يفلح في الإندساس من ورائها"[3]، إذ يمزج السارد التّاريخي بالمتخيّل في نسيج محكم البناء يظهر الإنسجام بين الشخصيات والمكان والزمان، ذلك أن أي نص يخلق وظائفه ودلالته على بنائيته ومكوّناته الذاتية، وتحصيل هذا المعنى باعتماد مادّة حكائية

[1] – شريط أحمد شريط: سيميائية الشخصية الروائية-تطبيق أراء فليب هامون على شخصيات رواية "غدا يوم جديد للأديب عبد الحميد بن هدوقة، السيميائية والنص الأدبي-أعمال الملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة-الجزائر، ماي 1995، ص220.

[2] -الصادق قسومة: تحليل الخطاب السردي، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص102.

[3] – عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، **مرجع سابق**، ص190.

مستوحاة من(الواقع)، وهي بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية "إنها تقصي بعضها وتدمج بعضها الآخر في بنيتها،معيدة تأويلها ،ومانحة إيّاها رنة أخرى أخرى"[1].

إنّ علاقة السارد /الشاعر مع الشخصيات تصور"الرؤية من الخارج "[2]، فهو سارد لا يمثّل إحدى الشخصيات ،وإنّما يعبّر عن وجهات النظر من خلال ضمير الغائب، فلا يستطيع أن يصف أو يروي إلاّ ما يراه ، ويشاهد شاخصا أمام عينيه، أو على مرأى من مسمعه إذ يسوق " الحكي نحو الأمام، ولكن إنطلاقا من الماضي"[3].

ويتحوّل السارد /الشاعر بعد التقديم للأوصاف الخارجية للشخصية من خلال أفعالها لا تُسهم إلا في نطاق داخلي على مستوى الوحدة السرديّة التي يمثلها، ليجعل الشاعر من قصيدته بؤرة للتّحولات التاريخية عبر رؤية مختلفة وترميز مُغاير، ودلالات تتناغم مع التّوتر والصراع الذي يثيره النص من معاني مرتبطة بالواقع، فالإستراتيجية النصيّة التي يتبعها الأعشى تلجأ إلى المرتكزات اللغويّة التي تسخّر نصا سرديّا لخدمة أغراضها الشعرية، وتكشف عن حدث تاريخي واقعي هو نفسه الحدث الذي يتحدث عنه النص .

فبعد دخول أطراف أخرى مُعادية لمسرح الحدث (الضّباع/العَوَاسِلُ) ، يتّجه مسار الحدث نحو التّصعيد، ومن خلال أفعال الشّخصية رسم السارد خطًّا لوجود متوتّر يحيط بالوجود، ما دفعه إلى خلق حالة من الصراع واحتدام، فلا مجال لتناسي ما حدث أو تجاوزه ومغفرته، ويستمرّ الحدث متتابعا ومجسّدا بواسطة التّراكم الصوري للحالة النفسية للشاعر بواسطة الشخصية التّي تعد " طريقة سردية، تقوم على نعت موضوع /شيء/ وحدة مجردة /كائن غير إنساني، بنعوت تسمح باعتباره فاعلا، يمتلك برنامجا سرديا[4].

وفي دائرة الفعل الحكائي نجد الأعشى يحاول بثّ رؤيته الشعرية من خلال خصوصيّة السرد القصصي، دون إلغاء المحور الشعري بمقوّماته،ويستدرج الزمن بواقعه التاريخي، وبأعمق درجاتِه وأكثرها إيغالا في الوجدان الإنساني، كي يحقّق تطورا دراميا في رسم صورة شخصية (قيس بن مسعود)، تُزحزح تسلسل الزمن عن الإستمراريّة والديمومة عن طريق توظيف تقنيات الزمن كالإسترجاع والإستباق، وميكانيزمات اشتغال الخطاب السردي تستلزم فضاءً تتمّ في إطاره عمليّة التّحرك والإنجاز،كما يستدعي بالضّرورة بنية

[1]- M.Bakhtine, Esthétique et théorie du Roman, édi Gallimard, 1978 ,P443.

[2]-عبد الرحيم الكردي : السرد ومناهج النقد الأدبي، **مرجع سابق**، ص112.

[3] - عبد المالك مرتاض :تحليل الخطاب السردي ، **مرجع سابق**، ص 190

[4] - سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، **مرجع سابق**،ص126

زمنية تتطلّبها عملية الإنجاز، إذ إن تحديدات الإجراء التّزميني حسب غريماس " توضّح كيف تشكل الخطاب السردي إلى قصة، باعتبارها إجراءات تساهم في إنتاج تفاعل المعاني، وتحويل التنظيم السردي إلى حكاية "[1] .

وهذا الزمن تحقّق عبر البناء اللّغوي، والسارد يركز على لحظات زمنية بعينها بحسب مقتضيات الحدث، فيتمّ ترتيبه على نحو يميّزه عن حدوثه الواقعي، فهي لحظة زمنيّة تمت فيها الأحداث قبل زمن تلفّظ الراوي ذات الحالة بملفوظ حالة فضلى (الذات منفصلة عن موضوعها) ، و يمثّل فيها(الموت والخذلان واللإستقرار) ذات (فعل بملفوظ فعل وصلي)، فهو فاعل حالة متّصل بالفعل والموضوع، يقوم بفصل ذات الحالة (قيس بن مسعود) عن موضوعه " حيث تتحدّد هذه العلاقة بملفوظ الحالة الذي يستعمل للدّلالة على نوع العلاقة التي تربط الذّات بالموضوع، والذّي يعيّن وضعية كل عامل في علاقته بالعامل الآخر من خلال الصّلة (jonction)، التي يمكن أن تتمظهر في حالتين متناقضتين هما " فُصلة" و"وُصلة"[2]، ويتشكّل ذلك عبر برنامج سردي يسعى من خلاله ذات الحالة إلى الدخول في وصلة بموضوعه وإعادة الإستقرار، إلا أن البرنامج السردي المضاد (خيانة قيس بن مسعود لقبيلة وائل) يعيقه عن ذلك، فتتسّع دائرة الصراع، كما تتّسع دائرة التلفّظ، وتتقدم الأحداث، وتتناسل البرامج السردية، إنه صراع مصيريّ إنسانيّ قائم على جدليّة البقاء والفناء (عرّيت من وفرو مال جمعته).

فوظيفة السارد/ الراوي تمثّلت في نقل السرد/ الحكاية التي وقعت، وإيصالها للقارئ فهو راوٍ خارجي يشاهد الحدث ويصفه من الخارج، أما وظيفة الشخصية (غير الفاعلة) قائمة على الصّراع المباشر مع علاقتها مع (كسرى) وخيانة قومه، وتقوم وظيفة الفناء والموت على الإشتغال على تيمات الوصل والفصل، وهذه القوى تتصارع حول موضوع قيمة واحدة (الولاء – الحياة) (الغدر – الفناء)، وهذه الأحداث نجد لها حوافز تدفع إلى انبثاقها وتطوّرها، والحافز يثير الموضوع، ويحرّض على التفاعل معه، والموضوع يتجسّد بأحداثه أما الحافز فإنّه يعادل الفكرة الفلسفيّة المجردة، ويأتي في محاور جامعا بين الإقتصار على الضروري تأليفًا، ومعقوليّة الأحداث واقعية، وتناغم الأجزاء والمكونات جماليا "[3].

وتظهر الشخصية غير الفاعلة في هذه القصيدة، تشكّلت من خلال " الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي" إذ تكون الرسالة في الوقت نفسه وسيطا للسرد، وعنصرا في العقدة بمعنى أن

---

[1] - Algirdas Julien Greima, courtes- Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du longage , paris,1979,p388.

[2]–رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 31.

[3]–أحمد مداس: لسانيات النص، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1 ، 2007، ص 180.

الرّسالة ذات قيمة إنجازية كوسيلة من وسائل التأثير في المرسل إليه "[1]، ثم يقترب الرّاوي / السارد ليتوجّه نحو الشخصية (المخاطبة) ، وكأنها في موقع " المرويِّ له" في سعي لمحايثتها، أو الإندماج بها عبر الضّغط الصوري الذي مارسه على رؤية (بعينيك يوم الحنو....) ، عبر توجيه حركة حواسها وتجلّياتها الحركيّة المعبّرة عن خصوصيّة تشكيلات الراوي القصصيّة من جهة، ودرجة توافقه مع المثير الخارجي من جهة أخرى، لتصل إلى أرضيّة الحكاية.

بِعَيْنِكَ يَوْمَ الحِنْوِ إِذْ صَبَّحْتَهُمْ كَتَائِبَ مَوْتٍ لَمْ تَعُقْهَا العَوَاذِلُ[2]

إن التعامل مع هذه القصيدة بتقانة استخدام الصور بوصفها حاملا للسرد، فإن هذه القصيدة بشروطها القصصيّة شبه المتكاملة، وبحساسيّة المفارقة فيها واستعانتها بالحسّ الدرامي والملحمي لصور الموت والفناء، قد خضعت لقدر واضح من التّنوع الحركي في إدارة الحدث السردي من خلال التّفعيل المكثّف للزمن والمكان والحدث، الذي حاول الرّاوي الإشتغال عليه لدمج الواقعي بالمتخيّل داخل شعره القصصي، بتوظيف معطيات تاريخيّة تقف في مقدّمتها الشخصية المسمّاة ذات المرجعيّة الواقعيّة المعروفة، وقدرة الرّاوي على تهيئة المجال لحساسية الإلتقاط المشهدي للحدث السردي لتنفيذ فكرته القصصية.

لقد قدم النص الشّعري صورة يتفاعل فيها السّمع والحركة والرؤية، فتظهر شخصية (قيس بن مسعود) شخصية (سكونيّة) أو ذات البعد الواحد أو (الجامدة)[3]، وفق نمطيّتها و ثباتها " فهي لا تتغيّر، وإن تغير مجرى الأحداث، فهي ثابتة السلوك والفكر والتّعرف على صعيد القصة، فقد قدمها الرّاوي عبر وصف أحوالها الفكرية وفق الأسلوب التّصويري المشهدي " وفيها دلالة على كيفية الفعل، لا ماهيته في عرض الشخصية، من هنا يمكن القول إن كل شخصية تضمينيّة تمثّل مشهدا، أو موقفا أو لحظة في سيرة السارد، هي بنية الحكاية الإطارية شخصية ثانوية، لكنها في مرحلة ظهورها يمكن اعتبارها شخصية رئيسيّة ، على قدر مساحتها في الحكاية التّضمينية"[4].

---

[1]–محمد عبيد الله : السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول وملتقى السرد العربي الأول ، ص333، و ملتقى السرد العربي الثاني، رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 2011.

[2]–الديوان: البيت 14، ص 185.

[3]– عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1، بغداد، ص 67–68.

[4]–عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية ، **مرجع سابق**، ص 79.

لقد لعب الإسترجاع دورا بوصفه الآلية المناسبة لجلب هذا الماضي إلى حاضر الشخصية حيث تغدو وظيفة الإسترجاع الخارجي هنا " إحدى وظائف الإسترجاع أن يتناول بكيفية كلاسيكيّة جدا شخصية يتمّ إدخالها حديثا، ويريد السارد إضاءة سوابقها"[1]، وقد لعب دورا في حشد تفاصيل متعدّدة في لحظة قصصية مشهدية حسب منطق يحدّده السارد وفق مجريات السرد ومكوّنات المشهد القصصي، اعتمادا على اللحظة القصصية المعالجة "ويدوم هذا التّأثير الذي يهتزّ له المتلقي سلبا وإيجابا بدوران وحركيّة الفعل الصّوري"[2].

المبحث الثاني: الحدث وتشكلاته في الشعر القصصي

لقد سعت القصيدة العربيّة القديمة إلى إقامة تناظر بين العام والخاص، وعلى دمج الذّاتي بالموضوعي، والغنائي بالقصصي في إطار يجمع بين الإثنين ليخلق شكلاً شعريًّا متميّزا لا هو بالقصصي البحت ولا بالغنائي الخالص[3]، وقد كان معظم الشعراء إذا عمدوا إلى استحضار هذه القصص لم يوردوها كاملة، وإنّما يكتفون بالإشارة إليها، وإذا ما أوردوا القصة كاملة فإنّهم لا يملكون تكنيكا قصصيّا متكاملا إلاّ في القليل النادر، لتبقى محاولة الأعشى في الشعر القصصي، اعترافا صريحا بقدرة الشاعر العربي على استخدام أسلوب القصّ إلى درجة عالية جدّا، فقد أشار فاغنر إلى أن الشّعر العربي استطاع أن يصل إلى مستوى « La Ballade » القصيدة القصصيّة، وذلك متمثّل بما أورده الأعشى عن السّموءل [4].

إن القصيدة بهذه الطرائق السرديّة تشي بتداخل السرد القصصي في الشعر، إن أحسن الشعر التّعامل معها ليعطيها وظيفة أخرى ويحمّلها بدلالات ما كانت لتكون لولا هذا التوظيف، وهذه الأنسام بين الأنواع الأدبيّة (الشعر/القصة) تشي بوجود عناصر سردية أو إرهاصات لطرائق قصصيّة أو حكائية، ولأن السرد في مهمته الأساس "يقوم بترحيل أحداث وفعاليات بعينها، يتنقيها الكاتب من الواقع الحقيقي أو المتخيّل إلى علم اللغة، حيث يرتّبها ترتيبا مخصوصا ،ليتخلّق بذلك النّظام الزّمني في العمل السردي "[5]،

---

[1]– جيرار جنيت : خطاب الحكاية : بحث في المنهج ، تر: محمد معتصم، و عبد الجليل الأزدي و عمر حسني ، المشروع القومي للترجمة(10) ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط2، 2000، ص 61.

[2]– بتول حمدي البستاني، ميلاد عادل جمال المولى:" تشبيه الإستدارة في شعر الأعشى" دراسة في الصورة ، **مرجع سابق**، ص 240.

[3] –موسى سامح ربابعة: الأنواع الأدبية والشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، **مرجع سابق**، ص275.

[4] –**المرجع نفسه**، ص289.

[5] – خريس أحمد: ثنائيات الخراط النصية، دراسة في السردية وتحولات المعنى، دار الأزمنة، عمان، 1998، ص66.

وهذا التصور يغذّي فاعلية السرد في النص الشعري، فالشّاعر يتوسّل بالسّرد لبث عالم يؤسِّس لإستراتيجية قصديّة، ويتّضح ملمح التركيز على الحدث بوصفه عنصرا سرديّا يتمحور عليه السرد.

سنحاول التعامل مع هذه الخصوصية الدقيقة التي تنطوي عليها اللغة الشعرية عبر عدِّها مشتركا إشكاليّا بين القصة والشعر:السرد بمختلف أشكاله ومستوياته وانشطاراته، والشعر بمختلف فنيّاته ومراياه،عبر انزلاق لغوي، حيث تتداخل الأنواع وتتضايف، والتّي تدفع طرفي هذه الثنائية النوعية إلى ركوب لغة الطّرف الآخر ضمن علاقة جدليّة التّوجه لا تسلب الأنواع خصوصيّتها النوعية التي تسعى لتشكيل الهويات الجمالية للأنواع، تمارسه في النصوص بكل مُعطياتها ومُلابساتها الداخلية والخارجية في إتجاه التّجنيس "أي تحويل الجنس من مُعطى متعيَّن إلى مفهوم مؤسَّس معرفيّا وتاريخيا وإجرائيا"[1].

ولما كانت الشّخوص من العناصر السرديّة للقص، والمساحة الشّعرية لا مجال فيها لتقديم توصيفات عن الشخصية فذلك يثْلِب العمل أهميّته، ويخفّف من شعرية النص ومن هنا يكون تبرير وجودها مَنُوطا بما يصاحبها من أحداث تتعالق نصّيا مع مرجعيات أكثر كثافة ورمزيّة " ومسار الحدث لا يمكن أن يتطوّر من دون شخصيات تتبنى أدوارا فاعلة ومحرّكة له، فبينها علاقة جدليّة يلتحمان معا داخل نسيج متماسك، فالحدث يتحدّد بناءً على السمات المعيّنة للشخصيات وبدوره يؤثر في الشخصية مغيرا ومطوّرا إيّاها "[2]، فتنمو الأحداث وتتصاعد دراميّتها إعتمادا على تلك الشخوص التي تحركها بناءً على العلاقات التي تقيمها من صراع وتكامل أو تضارب وتصالح ضمن أزمنة متعددة، والتّي تشكّل مع حركة الأمكنة فضاءات لحركيّة الأحداث والشّخوص وما ينطوي عليهما من أبعاد مُتنامية .

فليس السّارد بكائن متعالٍ أو مُباطنٍ لعالمه السردي، ولا بكائن شغوفٍ بالآخرين بوصفه موضوعا لهم، وإنّما هو بنية ممكنة عبر تمثيليّة، وبالتالي فهو شكل تمَوْضُعِي أو أشكال من التّموضع، على أساس أن نعُدَّ التموضع بديلا مفهوميّا يراد منه تجاوز مشكلة التّمايز بين الذات والموضوع...يصير فيه السارد منتميا إلى موضوعه ومنفصلا عنه في الوقت نفسه، وذاتا يُفقدها موضوعها صبغتها بصفتها ذاتا، أي ما يكون عبر – ذات و عبر موضوع معًا [3].

[1] – عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، **مرجع سابق**، ص 139-140.

[2] -لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، **مرجع سابق** ، ص74.

[3] -عبد الرحيم جيران: عُلبة السرد-النظرية السردية من التقليد إلى التأسيس، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2013، ص219.

إن سرد الأحداث من أهم مقومات البنية السرديّة، حيث يقوم السّارد بذكر الأحداث وفق تسلسل زمنيٍّ وتاريخيٍّ حسب التّرتيب الذي وقعت فيه، وعادة ما يُوليه السّارد أهمية وأولية فائقة عبر عنايته بالشّخصيات " كما يعتني بتكوينها العام وأبعادها الإجتماعية والنّفسية، حيث يكون لها أثر فعّال في اشتغال الأحداث، وذلك بخلق تطورات جديدة مُستَندة إلى قراراتها الصّارمة المتحدّية المعبّرة عن إرادة عالية في كثير من الأحيان ،وبهذا تكون الشخصية قادرة على توالُديّة الحدث والأحداث"[1].

وفي دراسة الأحداث لابدّ أن نؤكّد أنّ الحدث يعدّ هيكلاً أساسيّا في بناء القصيدة القصصيّة يكتسي الشخصيات، وما يدور حولها وبينها من حوارات في بيئة مكانية مناسبة، وزمن ملائم لوقوعه، وإذا أخذنا الحدث بهذا المفهوم وأضفنا إليه مفهوم القصيدة أو الشعر القصصي تراءى لنا ديوان الأعشى مُفْعما بضروب الفن القصصيِّ، وتعرفه ميك بال بقولها "الحدث هو الإنتقال من حالٍ إلى حالٍ...في غضون الرّواية أو القصة" [2]، وعليه فالحدث هو "فعل الشخصيّة وحركتها داخل القصّة، ويرتبط بوشائج قوية مع بقية الأدوات الفنية الأخرى، ولا سيّما الشخصية"[3].

إن الحدث بؤرة مركزيّة لا يمكن إغفالها، أو تجاوز مركزيّتها، إذ يدخل رسم الشخصية في صلب ما يعطي الشعر القصصي قيمته الفكرية والجمالية، يكون للشعر فيها نزوع دائم إلى استقطاب عدد كبير من الأحداث، ولأن الشاعر تجمعه حالات شعورية ونفسيّة مُتضاربة، يأتي الحدث – غالبا مُختزلا و غير متنامٍ يتوقّف عند نقطة معيّنة قبل الوصول إلى نهايته، ليتحول إلى تصوير عاطفة أخرى، فيكون النص الشعري قائما على مجموعة من الأحداث الجزئيّة التّي تنظمه [4]، فالحدث داخل العمل القصصي لا يطابق الحدث على أرض الواقع، إذ ينزلق الحدث- إلى منطقة التّخييل، ولكن عنصر الخيال في الشعر القصصي يدخل عنصرا مهمًّا و طرفا واعيًا في عملية الخلق الفني، واستحضار العوالم الذّاتية في صورة حاضرة محسوسة، وهنا تكمن أهمية الشخصية بوصفها الفاعل المركزي، والمحرّك الأساسي للأحداث " فما من حدث أو فعل إلاّ وراءه شخصيّة تحرِّكه ضمن حُبكة فنّية لتقوية طابع التّجسيد الفني المتميِّز بالقدرة على كشف منحى العلاقات "[5].

---

[1] – منصور النعمان: فن كتابة الدراما للمسرح الإذاعة والتلفزيون، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 1999، ص99.

[2] – أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، **مرجع سابق**، ص246.

[3] –صبري مسلم: بناء الحدث في الفن القصصي، رؤية تنظيرية، مجلة اليرموك، العدد 60، الأردن، 1998، ص134.

[4] – ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص 177.

[5] –أحمد طالب: الفاعل في المنظور السيميائي ، دار العرب للنشر و التوزيع ، ط1، وهران، الجزائر، 2002، ص 9.

ويرتبط الحدث بوصفه بنية سردية لمحورين أساسيّين هما زمان حصول الفعل، والآخر الأرضية المكانيّة باعتباره "كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع الأحداث، تقترن بأشخاص، ويؤطِّرها فضاء من الزمان والمكان"[1]، فلا يمكن أن تنتظم الأحداث، وتنسجم مع بعضها دون أن تُبنى وفق أنساق معيّنة، إذ تتمظهر وظيفة النّسق باعتباره" عملية ترتيب أحداث القصّة....بطريقة أو نظام معيّن ليمنح العمل تفرد أو جماليّة خاصة به"[2]، وقد كان الشّكلانيون الروس أول من وضع اللّبنة الأساسية لدراسة الأنساق البنائية للحدث، وقد قسمها شكلوفسكي إلى أربعة أنساق هي[3] :

1. نسق التّأطير.
2. نسق البناء ذي المراقي.
3. نسق التّضمين.
4. نسق التّنضيد .

إن تنظيم الوحدات البنائية في النص السردي يخضع لواحد من المبدأين الأساسيّين، فهو إما أن يكون تابعا لمبدأ السببيّة (causalité)المؤسّس على التّسلسل الزمني (chronologie)، وإمّا أن يكون قائما على مبدأ التّتابع(Succession)[4]، والتي اختزلها تودوروف إلى ثلاثة: التّتابع، والتضمين والتّناوب، واستنادا على المرتكز النظري، وقبل أن نقف على أهم الأنساق البنائية للأحداث في شعر الأعشى القصصي بوصفه متتالية من الأحداث (événement) المنظّمة وفق مبدأ السببيّة أو التّتابع، يقتضي السير المنهجي أن نعرّج على مفهوم " الوظيفة الذي يرتبط بمفهوم " الحدث.

والوظيفة من وجهة النظرة البنائية للشخصية، مستمدّة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللّسانيات، فالشخص في اللسانيات لا يُحدَّد بميولاته النّفسية، واستعداداته البيئية وخصاله الخلقيّة، وإنّما بمكانته من خلال موقعه داخل القصة، يعني بكلمة أخرى الكلام عن شخص يعمل عملا ما عن شخص

---

[1]– إبراهيم عبد الله:السردية العربية ، **مرجع سابق**، ص 12.

[2]–أبو علي المرزوقي : الأزمنة و الأمكنة ، الجزء الأول : دار المعارف العثمانية، الهند ،1332 هـ، ص 139.

[3]– تزفيتان تودوروف : نظرية المنهج الشكلي" نصوص الشكلانيين الروس"، **مرجع سابق**، ص 142.

[4]–رشيد بن مالك : السيميائيات السردية، **مرجع سابق**، نقلا عن:

Tomachevski.B.V, thematique" in lheorie de la literature, texts des formalists russes et traduits par .T.Todorov, sewil, paris,1965, P 267.

يلعب دورا ما، وبالتّالي يتم النظر إلى هذا الشخص، أو ذلك كوظيفة نحويّة، ولا شيء آخر"[1]، فالفاعل النحوي على مستوى الجملة هو الذي يقوم بالفعل، وهو ذاته الفاعل الفنّي على مستوى القصة، وعليه فالوظيفة هي :

- " العنصر الثابت الذي يستخرج من أحداث متماثلة، ومن القائمين بهذه الأحداث الذين هم أشخاص القصة"[2].
- أو عامل الفاعل معرّفا من حيث معناه في سير الحكاية ، أي أن الحدث يعتبر وظيفة ما دام رهين سلسلة من الأحداث السّابقة التي تبرز، ومن الأحداث اللاحقة التي تنتجُ عنه"[3].
- فعل شخصية يحدّد من وجهة نظر دلالته في صيرورة الحبكة"[4].

وعليه يغدو مفهوم الوظيفة مفهوما بنائيا منوطا بعمل الشخصيات، محدّدا باعتبار مدلوله في تطوّر العقدة، وقد تؤثر سلبا أو إيجابا على سياق القصة، على أن تمظهرات بناء الحدث في الشعر القصصي (أو المقطع من القصيدة) ، لا يختلف عن بناءه في الرواية، فالقصيدة تبنى بالآليّة التي تنبني بها الرواية أو القصة، فالفرق بينهما بالدّرجة لا بالنوع.

وأغلب أحداث النص الشعري، تبرز الذات المتكلّمة للشاعر فاعلة أو مشاركة في الأحداث، إلا أنّه بواسطة الضمائر ينزلق السارد/ الشاعر من موقع إلى آخر، لإظهار القصد من الحدث وسرديّتها، فيتحوّل الحدث فيه من اقتران فعل بزمن إلى كونه مركزا وبؤرة في الخطاب الشعري، يتغيّر مساره بتغيّر مسار الشخصية وموقعها في السرد " فظهور أكثر من شخصية رئيسية في القصة، يقتضي الإنتقال من واحدة إلى أخرى، وترك الخط الزمني الأول للتّعرف على ما تفعله الشخصية الثانية أثناء معايشة الأولى لحياتها "[5]، على أنّه لا يمكن إغفال ارتباط الزمان والمكان، فكل قصة لابد أن تشمل على عنصرين متلازمين هما الزّمان والمكان، فالأول يمثّل الأحداث نفسها، والثّاني يمثّل الخلفيّة التي تقع فيها الأحداث"[6].

---

[1]–موريس أبو ناصر : الألسنية والنقد الأدبي – في النظرية و الممارسة ، دار النهار للنشر، بيروت –لبنان، ص 60.

[2]–سعيد يقطين : قال الراوي ، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت ، 1997، ص 33.

[3]–جميل شاكر سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة أفاق عربية، بغداد، 1996، ص 20 .

[4]–حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: مرجع سابق، ص 24.

[5]– سيزا قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت–لبنان، 1985، ص 50.

[6]– **المرجع نفسه**، ص 102.

إن نمط الرؤية يحدّد طبيعة المادة القصصيّة، وطبيعة العلاقات المتداخلة بين (الراوي و الرؤية)، ولما كان الحدث أشمل العناصر الفنّية التي تنطوي على علاقات ضمنيّة كثيرة مع الشخصية والزمان والمكان، فإن روجر فاولر .(Roger Fowler) يرتبط بين الرُّؤى الجمالية والفكريّة في الفن القصصي، ومدى إرتباطها برؤية الشخصيّة، ويذهب إلى أن " الموقف الجمالي يرتبط بمنظور الرّاوي للأحداث، إن الموقف الفكري يرتبط بموقفه منها"[1].

فالشاعر لا يكتفي بالقص أو السرد بوصفهما أسلوبا تقليديّا، و لكن الراوي/ الشاعر في الشعر أكثر انحرافا عن الواقع، ويحاول الإيهام عبر الصور الفنية، والانحرافات الأسلوبية، والمتكلم السارد بات لوجهات نظر، لكنه مع ذلك يتّكىء على عنصر الإيحاء لتخفيف شحنة الحكاية، حتى لا يبقى المتلقّي أسيرا لأجواء القص، فيعيده إلى الشعر من خلال الشعرية المكثّفة بإستثمارها لصور شعرية وتعالُقات نصية عميقة، تفعِّل الإيقاع الداخلي والخارجي للنص، وقد تمظهرت الأنساق البنائية في ديوان الأعشى وفق الأشكال التالية :

1- النسق الخطي المتتابع .
2- النسق المتداخل (التّضمين).
3- النسق الدائري.

المطلب الأول: النسق الخطي المتتابع

تأخذ طرائق بناء الأحداث في السّلاسل السردية أنساقا مختلفة، فعلى صعيد القصّة، يتمظهر بناء الحدث (الوظيفة) ، وفق النّسق الخطي المتَتَابِع، ويعني " تتابع مكوّنات المتن في الرواية ....على نحو متعاقب دون قطع أو إسترجاع أو إستباق "[2]، على أنّه يجب الإشارة إلى أنه أكثر الأنساق شيوعا خاصّة في موضوعات البطولة والمغامرات والملاحم، التي تفترض تسلسلاً زمنيًّا مضطردا يمتلك بداية ووسطا ونهاية، تبدأ من نقطة وتنتهي عند غاية حيث " تأخذ فيه الواقعة السرديّة شكلا خطيّا مُتواترا ، تبدأ بنقطة معيّنة، وتأخذ بالتّنامي وصولا إلى الذروة، ومن ثم النّهاية، إذ تأتي الأحداث متعاقبة، ومتسلسلةً في الزمن من دون

[1]- عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي ، **مرجع سابق**، ص 64.

[2]- عبد الله إبراهيم: التناظر السردي- بنية الرواية والفيلم ، مجلة آفاق عربية، العدد4، جامعة دمشق، 1993، ص78.

حدوث انقطاع في خطّتيها بارتداد الزّمن إلى الماضي "[1]، وقد اصطلح عليه الشكلانيّون الروس بـ" التّتابع"[2] أو " التّرابط"[3] أو " البناء المدرج"[4].

من هذه المنطلقات وبناء على ما سبق، فإن الخطاب القصصي للسارد/ الشاعر يشتغل على نحو يكون فيه الحدث ينزع منزعا تسلسليّا (تزيد من لذّة النص وتلقّيه) ، ويعرّف بأنّه: " عبارة عن تكوُّن الحكاية من متتاليتين إحداهما تعقب الأخرى بعد انتهائها على وفق منطق التّتابع والتّسلسل بينهما "[5].

ويعتبر الحدث المتتابع من أهم العناصر السرديّة، فلا يمكن أن توجد قصة دون حدث تنتظم منه الصّراعات والمشاعر في نسيج متوافق معتمدا السرد المتوالي مع وجود خيط رابط بينهما، ويقوم على أساس سرد أحداث القصة من بدايتها إلى نهايتها بصور تعاقبيّة من غير انقطاعات في سير الأحداث وزمنها "[6]، فتتمّ رواية الأحداث جزءً بعد جزءٍ، و يكون ترتيبها خاضعا لمبدأ السببيّة " وهذا البناء ملازم لفن القص، فبدونه لا يمكن أن يتحقّق الشرط الفنيّ لفعل القص، ممّا يؤدي إلى تلاشي القصة، وتحولها إلى لوحة وصفيّة، لا يربط بينها سوى التّجاور المكاني"[7].

وللبناء المتتابع خصيصة فنّية تميّزه عن غيره من الأنساق، وهي " الإستهلال المتميّز الذي يقدم إطارا عاما، يحدّد بواسطته زمان الحدث ومكانه، ويرصد تطور الحدث " بحيث يكون الإستهلال بمثابة تمهيد للقارئ، فيشخّص من خلاله زمن الحدث، ويرسم حدوده، كما يعكس انطباعا قرائيّا عن مراسيم القراءة التي ينبغي إتّباعها، مكوّنا أُفقا قرائيا يُسهم في متابعة وتنبّؤ تنامي مسار الحدث[8]، ويعدّ الإستهلال أهم سمات هذا البناء، فالبيت الأول أو المطالع تمثّل الإطار العام للقصيدة بحيث تأسر القارئ و تشدُّه إلى النص، فتسير الأحداث حدثا بعد حدث وصولا إلى لحظة النهاية، وإن انعدم التتابع في هذه الأجناس تلاشت الأحداث وتحوّلت إلى لوحة وصفيّة لا يربط بينها سوى المكان (التّفضية) (Spatialité) باعتباره

---

[1]–خالدة سعيد: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) ، دار العودة ، ط2، بيروت ، 1982، ص 242.

[2]–أحمد رحيم كريم الخفاجي : المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، **مرجع سابق**، ص 307.

[3]– دليلة مرسي وأخريات : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة ، ط1، المغرب، 1985 ص 58.

[4]– تودوروف: نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس" **مرجع سابق**، ص 22 –123.

[5]– حميد الحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،**مرجع سابق** ، ص 26–27.

[6]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، (د.ط) ، بغداد ، 1987، ص 423.

[7]–**المرجع نفسه** : ص 415.

[8]– ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص 178.

جملة العلامات التي تُؤثِّث المشاهد، والتي تتحرك في فضائها بقيّة المكوّنات النّصية (الأماكن، الشخصيات) رهنا أن الاستهلال " يحدّد بواسطته زمان الحدث ومكانه، ويرصد في الوقت نفسه تطوّر الحدث "[1].

ولهذا البناء حضورٌ بارزٌ في نصوص الشعراء، و لا سيّما في قصص الحيوان و صراعها مع الصّياد وكلابه، أو مع الكلاب، والتّي تعدّ قصصا رمزيّة تستوعب طرفا من تناقضات الحياة وصراعاتها، ومعاناة الشاعر وحالته النّفسية، فتأتي هذه القصص بشكل متتابع سوى بعض الوقفات الوصفيّة التي تقدم إضاءة للشخصيات القصصية، والإهتمام بالجانب النفسي السّايكولوجي لها، ومن ثم يعكس الحدث الذي يكون مركز إستقطاب الشاعر مُظهرًا من خلالها صراعا وجوديّا مصيريّا[2].

وهذا المنحى يُثري النص، ويدعو المتلقّي للذهاب ما وراء النص، لسبر أغواره والوقوف على الدلالات المثارة فيه، و لتعميق الدلالة حيث تتعدد صور النمط الحدثي خاصة حين يمتزج بالحوار وتتتابع وتتوالى الأحداث في إطار النسق القصصي، ومن قصص الحيوان التي جاء فيها الحدث والصّراع بناء مُستلسلا متتابعا قصيدة الأعشى العينيّة، والتي يقول فيها[3]:

وبلـــــدةٍ يرهبُ الجوّابُ دلجتها، حتى تراهُ عليها يبتغـــــــي الشّيعا
لا يَسْمَعُ المَرْءُ فِيهَا مَـــــا يُؤَنّسُهُ باللّيلِ إبلاّ نئيمَ البـــــومِ والضُّوعا
كَلّفتُ مَجهولهَا نَفسِي وَشايَعَنـــــي همّي عليها، إذا ما آلهـــــــا لمعا
بذاتِ لوثٍ عفرنـــــاةٍ ، إذا عثرتْ، فالتَّعْسُ أدْنَى لها مِن أنْ أقـــولَ لَعَا
تَلوِي بعِذقِ خِصَابٍ كُلّمـا خَطَرَتْ عنْ فرجِ معوقةٍ لمْ تتّبـــــــعْ ربعا
تَخَـــــالُ حَتْماً عَلَيها كُلّمَا ضَمَرَتْ منَ الكلالِ، بأنْ تستوفـــي النِّسعا
كَأنّهَا بَعْدَمَا أفْضَـــــى النّجادُ بِهَا بالشّيطَيْنِ، مَهَـــــاةٌ تَبْتَغـــي ذَرَعَا
أهوى لها ضابئٌ في الأرضِ مفتحصٌ للّحمِ قدماً خفيُّ الشخص قد خشعا
فظَلّ يَخدَعُهـــا عن نَفسِ وَاحِدِهـــا في أرْضِ فَيْءٍ بِفعلٍ مِثلُهُ خَدَعَـــــا
حَـــــانَتْ ليَفْجَعَهَا بابْنٍ وَتُطَعِمَـهُ لحماً، فقدْ أطعمتْ لحماً، وقـد فجعا

[1]– عبد الله إبراهيم : البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد و البناء في الرواية العراقية المعاصرة) ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1988، ص 29.

[2]– ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال ، **مرجع سابق** ، ص 179.

[3]– الديوان : القصيدة رقم: 13، ص 105– 107.

فَظَلّ يَأكُلُ مِنْها وَهـــــــيَ رَاتِعَةٌ حـــدّ النّهارِ تراعـــــــي ثيرةً رتعا
حتى إذا فيقةٌ في ضرعها اجتمعتْ جاءتْ لتُرْضعَ شِقّ النّفسِ لوْ رَضَعَـا
عَجْلاً إلى المعهَدِ الأدنـَى ففاجأهَا أقطاعُ مسكٍ وسافتْ من دمٍ دفعـا
فَانصَرَفَتْ فَاقِداً ثَكْلَى علـى حَزَنٍ، كلٌّ دهاها وكلٌّ عندهـــا اجتمعا
وذاكَ أنْ غفلتْ عنهُ ومـــا شعرتْ أنّ المنيّةَ يومـــــاً أرسلتْ سبعـا
حتى إذا ذَرّ قَرْنُ الشّمْسِ صَبّحَهـا ذؤالُ نبهانَ يبغـــــي صحبهُ المتعا
بأكلبٍ كسراعِ النَّيـــــلِ ضاريةٍ ، ترى منَ القدّ فـي أعنـــــاقها قطعا
فتلكَ لمْ تتركْ منْ خلفهـــا شبهاً إلاّ الدّوَابِرَ وَالأظْلافَ وَالزَّمَعَـــــا

وقد تقدَّم دراسة الأبيات الأولى من العينيّة في عنصر الحوار(المونولوج الداخلي/ الخارجي) .

إن القصيدة التي بين أيدينا تغذّي البعد المتخيَّل الذي يتضمنه الشعر، ومن مكوناته الأساسية إبراز الجانب التصويري والتخيلي فيه، وهذا ما يعطي المتلقي أبعادا رامزة تشتغل على الوظيفة الجمالية والدّلالية الحافزة، بوصفها وحدة متكاملة تستشعر نظاما من الصّيغ بشكل الخيط الرّابط في النص (الوحدة الموضوعية وعلاقتها بالسّرد) ، وهذه الشموليّة تتجلى في القصيدة القائمة على السرد القصصي وعلاقته ببناء مكوّنات السرد وتقنياته " ومن هنا ظهرت قدرة الشعر القديم وفاعليّته في تحريك الأفق الشعري، وإنتاج تركيبة شعريّة/ سرديّة من وحدات وعناصر مؤسّسة لبناء القصيدة "[1].

ينفتح النص على فضاء رحب مفتوح خارج أسر الزمان والمكان، فيعود الأعشى/ الراوي ليتحدث عن أسفاره التي أرادت ابنته أن تمنعه منها، ويحاول الإمساك بذلك الزمن الذي مضى، بتوظيف فواصل إيقاعيّة زمنية متساوية ممثلا في (الترصيع و التوازي)، والتّرصيع هو " تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو تشبيه به أو من جنس واحد في التّصريف "[2]، ويبدأ السّارد حكايته الشعريّة فهو يسلك البلاد التي يرهب الرّحالة الجوّاب أن يسير فيها آخر اللّيل وحده، فهو يجمع حوله الرّفاق ليعتز بهم و يشجع، قد أقفرت من كلّ شيء، لا يؤنس ساكنها إلا نعيق البوم، وصوت الضوع، وطائر الليل الأسود، ففي مثل هذه المسالك أكلّف نفسي السّير، أقتحم مجاهلها، ولا ألتمس العون عليها حين يخفق فيها السّراب إلاّ من همّي وعزمي، وقد أسهم التّصريع في بداية القصيدة في تجسيد البطء الزمني الذي يطمح السارد إليه.

[1]–عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السردي و الشعر العربي ، **مرجع سابق**، ص 11.

[2]– قدامة بن جعفر : نقد الشعر، **مرجع سابق** ، ص 80.

وقد جمع الأعشى/ الراوي في هذه القصيدة بين السّرد المشهدي وقوة التصوير النفسي لمشاعر البقرة الوحشية التي غفلت عن وليدها، فيروي لنا من خلالها افتراس الوحش لوليد البقرة وهي غافلة عنه، وحينما امتلأ ضرعها لبنا عادت لترضعه، فلم تجده ولن تَجِده، فقد افترسه الوحش، حيث يبدأ الرّاوي / الشّاعر بتصوير الحدث الرئيسي في النص، والمتمثّل في فُقدان البقرة وليدها بعد أن تركته وحيدا، إذ شكل الحدث في النص أبعادا سرديّة قصصيّة باعتبارها محور الحركة والتفاعلات.

وبما أن الحدث مكوّن رئيسي وهام من مكونات القص ، فقد ضمّنه السارد في بداية قصيدته، ويبدو الشاعر بارعا في انتقاء الأحداث، ويصف الشاعر هنا ناقته في سرعتها بأنها ناقة قويّة شديدة لا تتعثّر في طريقها، تضرب بذيلها ذات اليمين وذات الشمال، وكأنه وقد اكتنفه الشعر من ناحيته قِنْوُ النّخلة، فهي ليست وراءها ولد تحن إليه، فيعوقها عن الإقدام فهي لا تُقتَنى للإنتاج والنّسل، وإنما تخصص للرحلة، وقد أبان انفعال الشاعر بوصف الظعائن طبيعة العلاقة التي تربطه بها، فهي علاقة روحيّة حميميّة " وفي ظل هذا المفهوم يمكن للمتلقي قراءة الإطار القصصي في النص الشعري الجاهلي، إذ لا يمكن لمثل هذا القص أن يكون عبئًا أو هامشيًّا، بل يجب قراءته على أنه إطار ترميزيٌّ دالٌّ وفاعلٌ في علاقاته السّياقية مع طروحات النص "[1].

وتتساوى حركة الناقة مع الحالة السايكولوجيّة للشاعر/ الراوي (الإغتراب) ، فهي تكلّف نفسها الرحلة البعيدة، حتى يضنيها الكلال فتضمر وتسترخي السّيور التي تشد الرحل إلى بطنها، ولكنّها ترى حتما عليها أن تمضي في السّير حتى تتم رحلتها، حيث تستريح وتستردُّ قوّتها، ويعود جسمها إلى الإكتناز والإمتلاء، حتى يملأ السيور ويستوفيها [2]، فيصوّر كلال رحلاته بعد أن أفضت بها المرتفعات إلى (الشّيطين) وهما واديان، فيشبّهها ببقرة وحشيّة تنشُد ولدها الفقيد .

ويستمر الحدث مُتتابعا ومُجسّدا بواسطة التراكم الصوري، ويتحول السارد / الشاعر بعد التّقديم للأوصاف الخارجيّة للناقة، حيث تمّ تحييز الحدث في مكان مفتوح(الصّحراء / العبور) ، أما الزمن فهو (آخر الليل) ، على أن زمان ومكان الحدث ينمّان وتعكسان حالة وجودية وصراعا تأزم فيه ومن خلاله، وكل هذا الوصف يجعل المتلقي يتوقّع أن الحدث المسرود له لا يكتنفه سوى الحزن والألم والسّواد الدائم، ثم يتصاعد الحدث، فيصوّر البقرة وقد فقدت وليدها، بعد أن تركته وحيدا وذهبت لترعى، وكأنّ

[1]– يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي أنموذجا)، **مرجع سابق**، ص 106.

[2]–الديوان : ص 106.

السارد/ الشاعر يُحمِّل البقرة الأم مسؤوليّة تركها لولدها وحيدا وغفلتها عنه " إن الأم تتحمّل المسؤوليّة إزاء ذلك ، فهي التّي خذلت ابنها، وتخلّت عنه"[1].

ويشكل هذا الحدث مفتاحا سرديا لافتا من خلال بنية النص، والذي كانت الأبيات الأولى منه بمثابة لوحة تصديريّة بمعنى كان نصّا موازيا للنص (الناقة/ البقرة الوحشية)، ووفق هذا المسار وبقراءة متنامية تتفتّح دلالة أخرى قد تُحيل إلى مرموزات أخرى، حيث يصبح القارئ فاعلا أساسيّا في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة، وفق السّياقات الخاصة لفنّية الصورة، ثمّ يصف كيف عرض الوحش لها، وقد لصق بالأرض متخذا له فيها وكرا ينتظر الصيد في نهم للحمه، وقد فَنِيَ جسمه من الهزال، ودُقَّ شخصه من شدة الجوع، فقد ظلّ يخذعها عن ولدها في أرض كساها الظل، ولطالما خدع غيرها من قبل، ثم يتصاعد الحدث ليصل إلى ذروته، فقد قدر عليها أن تطعمه لحم وليدها، وأن يفجعَها فيه، فقد أطعمته لحمه، وقد فجعها، ثم يتحوّل سرد الحدث مباشرة – لكن الحدث ظلّ مستمرا ولم ينقطع " ومن الواضح أن انقطاعات الحدث تتوالى، ويُسلِم بعضها إلى البعض في منطقيّة واضحة تحكم هذا التوالي، ويكشفها ذلك الأداء اللفظي المنضبط، وكذلك يبدو توالي مدلول العبارات والصّيغ بما يكفي لعرض تلك الحركة الداخليّة في صورتها النامية المتطورة تطور هذا التوالي نفسه"[2].

أما لوحة (فتك وغدر الوحش بالوليد) ، فقد اعتمد الشاعر تقنية أكثر عمقا ودلالة وذلك بإعتماده تقنية (مَسْرحَة الحدث) ، فيقدّم مشهدا قصصيا من خلال الشعر ، وهذا التّصور يغذّي فاعلية السرد في النص الشعري يقول :

حَانَتْ ليَفْجَعَهَا بابْنٍ وَتُطَعِمَـــهُ لحماً، فقدْ أطعمتْ لحماً، وقد فجعا

فَظَلّ يَأكُلُ مِنْها وَهـــيَ رَاتِعَـةٌ حـدّ النّهارِ تراعـــــي ثيرةً رتعا

حتى إذا فيقةٌ في ضرعها اجتمعتْ جاءتْ لتُرْضعَ شِقّ النّفسِ لوْ رَضَعَا[3]

وتأتي هذه الجمل لتُشكّل إطلالة شعريّة قصصيّة بكثافتها ومحمولاتها، فاستعمال الكل (منها) والمقصود (الوليد) يأكل منها، و(لترضع شقّ النّفس) تصور علاقة البقرة الوحشيّة بوليدها (الجزء/ الكل)

[1]–منذر ذيب كفافي : الشعر الجاهلي في كتب المختارات الشعرية – دراسة في الشكل و المضمون ، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006، ص 237.

[2]–مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي و أثرها في الأداء القصصي،**مرجع سابق** ، ص 127– 128.

[3]– الديوان:ص 105

، (الكل / الجزء)، فالبقرة كشخصية مركزية تتحرك عبر جعل الكلام ،تؤسِّس للحظة نماذج بين الإتصال والإنفصال، يعرض الراوي من خلالها قضيّة جوهريّة مُؤرِّقة للفكر الإنساني (الحياة/ الموت) ، وهذا الانفصال الحاصل عن تحوّل العلاقة " البقرة الوحشية والفقد بدلا من الإتصال (فيقة في ضرعها اجتمعت – شقّ النفس لو رضعا) ، الأمر الذي ينمِّي حالة الإنفصال، وعلى الرغم من تركيز الراوي على فكرة الإنفصال من خلال فكرة (الإتّصال) ، إلا أن (الوحش) يحدث تحوّلا مفاجئا في حالة الفقد وتشكّله وإحداثه ، وهذا ما عبّر عنه ياكبسون بقوله : " إن في الكلمة وفي الفعل شيئا مقدّسا يمنعنا من أن نجعل منه لعبة الصّدفة، إن الاستخدام المتقن للّغة ما يعني ممارسة نوع من السحر الإيحائي"[1].

ويتخلّل السرد حركة وصفية فيقدم وصفا نفسيّا/ سايكولوجيّا لعاطفة (الأم / البقرة الوحشية) حتى إذا اجتمع اللّبن في ضرعها عادت لترضعه (ولدها) ، لو أنه حي يرضع، فقد أسرعت في عجل إلى حيث خلّفته قريبا منها، ففوجئت بقطع ممزّقة من جلده قد لطخّها الدم، فراحت تشمّ هذه القطع المتفرّقة من دمه في حزن و أسًى، حيث تتعدّد صور النّمط الحدثي، فتنصرف فاقدا ثكلى، حزينة على ما دهاها، وما اجتمع عليها من مصائب، فقد غفلت وتشعر أن الموت قد أرسل لوليدها سَبُعًا (أن المنيّة يوما أرسلت سبعا) ، وهذا التّوالي والتّتابع في عرض الحدث يكشف قدرة الشاعر على ربط أجزاء الموقف الصّراعي، كما أراد تصويره وتقديمه في إطار النسق القصصي، وهذا التتابع تُهيمن عليه وحدة الحدث عبر مُؤثِّثات البنية السردية (وحدة المكان – وحدة الزمان – وحدة الحالة النفسيّة) ، ويدفع به إلى تقديم قصصي واضح.

وهنا تتكرّر عقدة القصة عند مرحلة بعينها فقصّة البقرة الوحشية تتتابع أحداثها، تتحوّل إلى وعاء يحتوي عواطف الشّاعر وانفعالاته، فقد جعل الشاعر الحدث بمؤثّثاته السردية لوحات فنّية رائعة مُمكنة التّصور فعليّا / خياليّا، ليتمتّع المتلقي بلذة الكشف والتأمل والذّي يقود لما يسمّيه رولان بارت لذة النصّ " أنا أقرأ بلذّة هذه الجملة هذه الكلمة، أو هذه الحكاية فلأنّها كانت قد كتبت في لذّة"[2].

لقد قضت البقرة ليلة قاسية ثكلَى وحيدة، تُحمِّل نفسها موت وليدها في غفلة " فلم تكد هذه البقرة المسكينة تفيق من بليّتها، حتى فاجأها خطبٌ جديدٌ، فما هو إلا أن لاح الصّباح حتى فاجأها صياد كأنّه ذئب " نبهان " يبغي صحبه صيدا، معه كلاب ضارية، كأنها النّبال في سرعتها، ترى في أعناقها أثر السّيور، وربّما تحولت الصياغة القصصية إلى ضرب من التّداخل ليزداد الموقف تعقيدا دون قصد إلى حله ، فكانت عاطفة البقرة تتوزع بين القلق والتحفُّز، وتبدو هذه الرحلة المؤطرة زمنيا (ذَرَّ قَرْنُ الشَّمْسِ) أي أول

[1]– رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، **مرجع سابق**، ص 81.

[2]–بارت رولان: لذة النص: تر: فؤاد صفاء و الحسين سحبان، توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 14.

ما يشرق منها محفوفة بالمخاطر وهاجس الخوف، وهذه الصورة تعكس توالي الصراعات، وأن الصّراع مع الوحش ليس له نهاية، وإنّما فكرة الوجود تتعلق به – الصّراع–، تتمركز في بنية هذا النص جدليّة قائمة على ثنائية (الحياة/ الموت) ، فبواسطة الشخصية التّي تعدّ " طريقة سرديّة، تقوم على نعت موضوع/ شيء / وحدة مجرّدة/ كائن غير إنساني، بنعوت تسمح بإعتباره فاعلاً، يمتلك برنامجا سرديًّا "[1]، استطاع أن يؤسّس لإستراتيجية خطاب قصديّة، حاول بثّها من خلال الكيفية التّعبيرية .

وفي هذه القصيدة تشيع حركية الجملة المعتمدة على حركيّة اللغة، فتتحرك الصورة مع ذاكرة الشاعر، مُستثمِرا معطيات الخلق الإبداعي عن طريق تماس الخيال مع الواقع، فالقصيدة تعالج قضيّة إنسانيّة بامتياز لها مساسٌ بحراك اجتماعي معيّن، له سيرورة وجود وحياة، تتحرّك في أجواء وفضاءات واقعية تقريبا وتخييليّة في آن، حيث يظهر الحدث هنا " سلسلة من الوقائع المتّصلة تتم بالوحدة والدّلالة، وتتلاحق من خلال بداية ونهاية، نظام نسقيٍّ من الأفعال "[2].

فإذا بلغ الشاعر هذا الحد من تصويره بقرة الوحش المكدُودَة قال : إنّها تشبه ناقتي، وقد أجهدها السّير، وأعيتها الرّحلة، لا تختلف عنها إلاّ بحوافرها، فيقدم في المشهد مقطعا وصفيا للفاعل الرئيسي في القصة (البقرة الوحشي)، ويظهر المشهد حالة اللاّتوازن واللاّإستقرار التي تعيشها حيث يتغيّر مسار الحدث، ويتّجه نحو التّصعيد الدرامي، ولتعظيم ما حدث جاءت (وهي راتعة تراعي ثيرة رُتَعًا) ، لتحميلها لمسؤولية في فقدان ولدها، وهذا يوحي باهماك البقرة في المحافظة على استمرارية الحياة من خلال فعل (الرّعي) ، ممّا أعطى فاعلية وديمومة لفضائه القصصي، وأضاف إليه نفسا فنّيا خاصا، فالراوي / الشاعر يشير إلى حالة الإطمئنان التي كانت تحياها البقرة، وفي المقابل الغفلة التي كانت عليها، فثمّة تقابل داخليّ في رسم ملامح الشخصية (البقرة الوحشي) باعتبارها النّموذج الفاعل في تصعيد الحدث، كما أن بناء الشخصية (الداخل / الخارج) مستمدٌّ في أساسه من فكرة المكان، بوصفه السمة التكوينيّة الأولى التي أسهمت في نموّ وتصعيد مسار السرد/ الحدث، بقدر ما أعطته الدلالة المكانية التي تتحرك فيها الشخصية بوصفها عنصر فعل ورؤية.

فبينما الفعل (انصرفت فاقدًا ثكلَى) ينغلقُ على زمن في حياة الشّخصية الماضية ، وهو زمن (الإستعداد والتّوازن – الإتصال) تغدو جملة مكثّفة بعناصر الشعرية، وهذا الزمن يغدو نافذة لتقديم مزيد من الأحداث في تواترها الزمني، وكل ذلك من متعلّقات القص، وتتصاعد حدة التوتّر النفسي عند الراوي /

[1]– سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،**مرجع سابق** ، ص 126.

[2]– جيرالد برنس : معجم المصطلح السردي، تر: عابد خازندار، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 1997، ص 19.

الشاعر وتصل العقدة إلى ذروتها، حيث يطوّر الشاعر (الصورة الديناميّة للنص) ، إذ يوظف اللغة توظيفا حيّا لاستنطاق الحدث وإثراء دلالاته، فيحدث تقابلا داخليّا في توصيف الشخصية، فبعد إظهار السّارد للصفات الخارجيّة ورسم ملامح المكان والزمان وما ينجم عنهما من تأثير فعلهما عبر الوصف من الخارج والداخل، على شكل خطّين متوازيين إذ يعطي الراوي (الوصف) القدرة على تكثيف حالة خارجيّة وسلوكيّة، ثم ينتقل إلى عقدة الحدث (افتراس الوليد) وتصوير الوقع المضَاد، بما يجعل الموازنة قائمة بين السلوك الخارجي العام والإنفعالات النفسيّة الداخليّة.

إن الشاعر/ الراوي يعالج محنة نفسيّة من خلال التوجّسات التي أخذت تظهر في صور متداعية مركبّة (أهوى لها ضابئ/ ظلّ يخدعها / حانت ليفجها / فظلّ يأكل/ تراعي ثيرة رتُعا/ جاءت لترضع شقّ النّفس لو رضعها /ففاجأها فانصرفت / حتى إذا ذرّ قرن الشمس/...) تسهم في تنامي الحدث نحو الإحتدام والصّراع في نسق متتابع باعتبارها (البقرة) شخصيّة نامية و " التّي تتطوّر و تنمو قليلا بصراعها مع الأحداث أو المجتمع، فتتكشّف للقارئ كلما تقدمَّت في القصة "[1].

إذ يصاحب المشهد السردي تحوّل في قول الشاعر (فانصرفت فاقدا ثكلى) ، فيجسّد عاطفة الحزن التي تملّكت البقرة، وقد جعل الراوي (البقرة) مُعادلا مَوضوعيا، ووعاء ترميزيًّا أضاء الوجود الإنساني باعتباره وجودًا قائمًا على قطبين متناقضين (الحياة/ الموت) .

لقد حاول الرّاوي / السّارد أن يتّخذ من موضوع (البقرة الوحشي) موضوعا قناعيّا لتمرير ثقافته الذاتيّة لبثّ جملة من المفاهيم الوجوديّة التّي تصطدم بها الذات الإنسانية في الحياة، فقد أضفى عن طريق الطاقة الإستعارية للغة على البقرة " أفعالا وصفات إنسانيّة، لما للفعل من ديناميكية تشخيصيّة، تجمع الصور خيوطا داخلية مشتركة، فيبدو نسيجها الفنيّ إنسانيّا، يُمازج التّجربة الإنسانيّة [2].

إن الحدث الذي عالجه السارد/ الشاعر يتمأسس بوصفه حدثا كلّيا يروي ويمتلك وحدات سرديّة مترابطة ومتتابعة قصّها بضمير الغائب، وبثّها حديث الذات المشحون بالعواطف والصور الوجدانيّة التي تتلاحق تباعا ، بما يجعل الحدث يترابط مكوّنا وحدة قصصيّة بنائيّة من خلال ترابط الوحدات المكوّنة له، لكي يُوقِع في النّفس " نفس المتلقّي أثرا كليا لحدث قصصي فيه فكرة وتركيز وإضاءة ، وذلك الأثر نتيجة

[1]–غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، **مرجع سابق**، ص 265–266.

[2]–ميلاد عادل جمال المولى: السّرد عند شعراء القصائد العشر الطّوال ، **مرجع سابق**، ص 185.

الوحدة العضويّة"[1]، حيث تبرز الصورة " التي تدرك فيها الأشياء من حيث هي متقابلة أو متجاورة، أو الصورة التي تدرك فيها الأشياء من حيث هي متعاقبة أو متآنية "[2].

إن توظيف الحدث بجميع أبعاده في النص الشعري لم يأت بطريقة مباشرة، وسبب ذلك هو ذلك الإنحراف السياقي الذي يتطلبه الشعر، والذي يسهم في إنقاذ الشعرية من المباشرة والتّقريرية، مع ما يفترض من التعامل على الأزمنة تعاملا دقيقا واضحا بالإستعانة بالمشهد (Scene) باعتباره كما عرفه جنيت جيرار:" فعل محدّد – حدث مفرد- يحدث في زمان ومكان محدّدين، ويستغرق من الوقت الذّي لا يكون فيه أي تغيير في المكان ، أو أي قطع في استمرارية الزمن "[3].

لقد اعتمد الراوي في بناء الحدث على التّنامي والتّرابط في حركيّة الجمل المعتمدة على حركية اللغة بوصفها أساسا لبناء النص، ويتّضح ملمح التركيز على الحدث بوصفه عنصرا سرديّا، يشكّل دالة سيميائيّة تتغلغل في ثنايا النص، حيث ينفتح الزمن عن مكنوناته، ويستحضر فعاليتهم ووجودهم عبر شعريّة النص، خاصة ما يتعلق بالشخصية وتناميها بتنامي إيقاع الزمن " إذ يصبح زمن التّلفّظ عنصرا أدبيا، منذ اللّحظة التي يتم فيها إدخاله في القصة، أي في الحالة التّي يحدث فيها السّارد عن سرده الخاص، عن الزمن الذي يتوافر لديه لكتابة هذا السّرد وحكايته لنا "[4].

هنا ندرك أهمية الشعر وقدرته على احتضان المزيد من الرموز والدلالات ، فالمتلقي لهذه القصيدة يكون أكثر اقترابا من عوالمها ومرجعيّاتها ومكنوناتها الدّاخلية عبر (تسريد النص) ، وهذه السّياقات الشعرية، تعيد للقصيدة عذريّتها الأولى المنتهكة عبر النصوص وعن طريق تداخل الأجناس الأدبية في صياغة النص الشعري، لقد أعطاها الراوي في سرده شعريّا حركة الإنسان والوجود والعالم" يعيد خلق الأشياء، يبعثها من جمودها، وقابليّتها المعتادة، بحيث تنسجم مع ما يريد من أفكار، وإستراتيجيّات نصيّة يقصد إليها، ويفيد في إعادة تركيب الجملة (الصورة) ودمجها بالسّياق القصصي، عندما يتوسّل بالخبر والحوار، ونقل المعلومات ومسرحة الأحداث..."[5].

---

[1]– عناد غزوان: التحليل النقدي و الجمالي للأدب ، دار آفاق عربية للصحافة و النشر، بغداد ، 1985، ص 65.

[2]–صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، **مرجع سابق**، ص 19.

[3]–ليون سيرميليان: بناء المشهد الروائي ، تر: : فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الثالث: سنة (7) ، بغداد ، 1987، ص 28.

[4]–تودوروف تزفيتان وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي : تر: الحسين سحبان، إتحاد الكتاب: الرباط ، المغرب ، 1992، ص 57.

[5]–عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السردي و الشعر العربي، **مرجع سابق**، ص 126.

المطلب الثاني: النسق السردي المتداخل (التضمين)

ويعني البناء الذّي تتداخل فيه الأحداث دون اهتمام بتّسلسل الزّمان ....حيث تتقاطع الأحداث دون ضوابط منطقية، وتقدم دون اهتمام بتواليها، وإنّما بكيفية وقوعها "[1]، وغالبا ما يلجأ السارد إلى استخدام هذا البناء في تيّار الوعي لنقل الأفكار الباطنيّة للشخصيات، فلا يولي السّارد أهمية لتوالي الأحداث بقدر ما يهتمّ بكيفية وقوعها، وقد جاء هذا النّوع " ردّا على هيمنة البناء المتتابع، وأسّس نمطًا جديدًا يترتّب في ضوئه الحدث دون أن يُخِلّ بجوهره"[2].

ويُبنى هذا النّسق بـ" إدخال قصة في قصة أخرى" [3]، ويطلق عليه مصطلح " التّرصيع"[4] و " التّضمين"، وإن كان المصطلح الثاني أكثر دقة، وهو الإسم الأسلم في تراثنا البلاغي القديم وهو عبارة عن تكوُّن الحكاية من متتاليتن إحداهما المتتالية الأم أو القصة الكبيرة، والثّانية متتالية صغيرة تتضمّن القصة الأم "[5]، إذ تتوقف السّلسلة الأولى لتبدأ الثانية متضمّنة الأولى، وبعد أن تنتهي السلسلة المتضمنة، تواصل الأولى نهايتها الطّبيعية[6].

وشاع هذا النسق من البناء في الأدب القصصي القديم، إذ تتولّد وتتناسل من القصة الإطارية الأم (الكبرى) ، قصص ذات صلة بالقصّة الإطار، إذ يتوقّف سرد القصة الأولى ليدخل السارد في سرده قصّة أخرى تستمر حتّى نهايتها، ثم يعود لسرد القصّة الرئيسية (الإطاريّة) ، ويتخلّل النص الشعري القصصي قصص مُضمَّنة يوظّفها السارد كـ" وظيفة برهانيّة تقدّم مثالا واقعيّا على فكرة مطروحة"[7].

---

[1]– عبد الله إبراهيم : البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، **مرجع سابق** ، ص38.

[2]– **المرجع نفسه** : الصفحة نفسها.

[3]– تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر : الحسين سبحان و فؤاد دخنا، ص 56، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، **مرجع سابق**.

[4]– رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي المنصوص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 58.

[5]– أحمد رحيم الخفاجي: المصطلح السرد في النقد الأدبي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، 2012، ص 308.

[6]–**المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

[7]– لطيف زَيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 2002، ص 58.

ولا يمثل هذا البناء (النّسق) " تطوّرا في أسلوب القص وحسب، بل ينطوي على نوع من التّعقيد لما يتطلّب من انتقال من فكرة إلى أخرى، مع تداخل أكثر من صوت وامتزاجها، الأمر الذي يحتاج معه إلى قارئ فطن أيضا، يمكّنه أن يعيد ترتيب الأشياء في ذهنه بعد أن يستوعبها ويُدركها ..".

وحضور التّضمين في النص الشعري ينهض بجملة من الوظائف منها ملء الفراغ الذي قد يحدث في مسار السرد وإضفاء الحيويّة على الأحداث والسرد، وتحقيق التّنويع"، فالتّضمين داخل القصة يؤدي وظيفة فنيّة جماليّة، وهو أشبه ما يكون بالمرآة التي تعكس الصورة الأصليّة، إذ يشكّل بنية مُنفتحة تكشف الأبعاد الدلالية والرمزية للنص، ويؤسّس برنامجا داخل المسار الخطّي للسرد الرئيس "[1]، ومن تمثُّلات نسق التضمين في ديوان الأعشى، قصيدته التي قالها مودّعا ابنته ومادحا فيها هوذة بن علي الحنفي[2] :

تقولُ بنتي، وقد قرّبتُ مرتحـــــــلاً: يا ربّ جنّبْ أبي الأوصابَ والوجعا
واستشفعتْ من سراةِ الحيّ ذا شرفٍ، فَقَدْ عَصَاهـــــا أبُوها وَالّذي شَفَعَا
مَهْلاً بُنـــــيّ، فَإنّ المرْءَ يَبْعَثُـــــــهُ هَمٌّ، إذا خـــــالَطَ الحَيْزُومَ وَالضِّلَعَا
عليكِ مثلُ الذي صلّيتِ فآغتمضـــي يـــــوماً فإنّ لجنبِ المرءِ مضطجعـا
وَاستَخبرِي قافـــــلَ الرّكبانِ وَانتَظرِي أوبَ المسافرِ، إنْ ريثاً وإنْ سرعـــــا
كُوني كمِثْلِ التي إذْ غَـــــابَ وَافِدُهَا أهدتْ لهُ منْ بعيـــــدٍ نظرةً جزعا
وَلا تَكُوني كَمنْ لا يَرْتَجـــــــي أوْبَةً لذي اغترابٍ ولا يرجـــــو لهُ رجعا
مَا نَظَرَتْ ذاتُ أشْفَـــــــارٍ كَنَظْرَتِهَا حَقّـــــاً كمَا صَدَقَ الذّئْبيُّ إذْ سَجَعَا
إذْ نظرتْ نظرةً ليستْ بكـــــاذبةٍ، إذْ يَرْفَـــعُ الآلُ رَأس الكَلبِ فارْتفعَا
وقلبتْ مقـــــــلةً ليستْ بمقرفةٍ ، إنْسَانَ عَيْنٍ وَمُؤقـــــاً لمْ يكُنْ قَمعَا
قَالَتْ: أرَى رَجُلاً في كَفّـــــهِ كَتِفٌ أوْ يخصفُ النّعلَ لهفـــي أيةً صنعا
فكَذّبُوها بمَـــــا قالَتْ، فَصَبّحَهُمْ ذو آلِ حسّانَ يزجي الموتَ والشّرعا
فاستَنزَلوا أهلَ جَـــوٍّ مِن مَساكِنِهم، وَهَدّمُـــــوا شَاخِصَ البُنْيانِ فاتّضَعَا
وبلـــــــدةٍ يرهبُ الجوّابُ دلجتها، حتـــى تراهُ عليـــــها يبتغـي الشّيعا

[1] - ميلاد عادل جمال المولى: السّرد عند شعراء القصائد العشر الطّوال ، **مرجع سابق**، ص 192-193

[2] – الديوان: القصيدة رقم 13.

لقد شكلت ظاهرة النّسق التّضميني أداة من الأدوات لبناء الحدث، التي أستطاع الأعشى من خلاله أن يعبّر عن رؤيته وموقفه، بطريقة إستطاعت أن تنظّم الأبيات، وتظهرها على أنها وحدة متكاملة، وإن انتشار هذه الظاهرة في شعر – الأعشى- قد شكل ظاهرة سرديّة / قصصيّة في بناء الحدث، استطاعت أن تحمل المعنى الذي يريد التعبير عنه، وبهذا يكون البناء التّضميني (المتداخل) له تدخل واضح في بناء النص، ومنحه ملامح التّماسك والتّرابط كنص قصصي له قواعده البنائيّة، إذ يمزج السارد/ الراوي التّاريخي بالواقعي في نسيج مُحكم البناء مزجا يُظهر الإنسجام والتّناسق، وهذا دليل على تداخل مكون من المكوّنات الأساسيّة لأي نص، وهذا المكوّن ليس كامنا في وجوده أو طبيعته (القصة الأصل) ، فوجود التّفاعل النصي من أصول النص و ثوابته " لكن طريقة توظيفه طريقة إبداعية فرعيّة ومتحوّلة، لأنها تتغيّر بتغيُّر قدرات المبدعين على الخلق والإبداع والتّجاوز ضمن بنيات نصية"[1].

وإذا كان نص الأعشى يلخص المبدأ الجوهري للحكي، فإن هذا المبدأ ومن منطلق سردي خالص يختزل العناصر والمواد الحكائيّة والخطابيّة يتم توظيفها وفقا لمبدأ الحكي ونواته، ذلك أن أي نص كيفما كان نوعه هو " نتاج مركّب موجود سلفا، وأن أي نص هو (تحويل) لهذا المركّب "[2].

إن السرد يبقى على هذه الصلة الحميميّة بالواقع ومن المعيشي على وجه التحديد، وعلى هذا النّحو تصبح الإشكاليات الجماليّة السردية مجالا واسعا في سياق كتابه شعريّة قصصيّة بحيث يمكن النّظر إلى القصيدة بوصفها أطروحة لغويّة أو لسانيّة، فإذا كانت اللغة نظاما متكاملا من الإشارات والعلامات والرموز، فإنّ إنتاج القصيدة يتطلّب إخضاع خامات اللّغة ونظامها إلى نظام آخر، بحيث تصبح القصيدة نظاما داخل نظام فهي " نظام ثانويٌّ يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللّغة"[3].

وغالبا ما يلجأ السارد في هذا البناء (التّضمين) ، (التّداخل) إلى استخدام تيار الوعي لنقل الأفكار الباطنيّة للشخصيات، فلا يبرز اهتمامه بتوالي الأحداث لكنه" يهتم بكيفية وقوعها، فخيط الأحداث لا يسير وفق خطّ مُنتظم بل يُمَطُّ إلى الإمام أو إلى الخلف استجابة لدواعٍ فنّية مقصودة مبرزة الحدث، وجاعلة منه بؤرة الإهتمام"[4].

---

[1]– سعيد يقطين : الرواية و التراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة ، 2006 ، ص 28.

[2]–**المرجع نفسه** : ص 54 .

[3]–تزفيتان تودوروف : الشعرية، **مرجع سابق**، ص 31.

[4]–نجوى محمد جمعة: بناء الحدث في شعر نازك الملائكة (مقاربة نصية) ، مجلة آداب البصرة، العدد (44)، لسنة 2007، ص 103.

إن هذه الأبيات تقدِّم أساسا صوت السارد ولغته الشّعرية المنقوعة بشاعرية المعاناة النّفسية، إذ يُشير الأعشى إلى ابنته التّي أشار إليها من قبل في القصيدة (4)، إذ نرى في القصيدتين صورة واحدة، تنطلق القصة السردية بوساطة الخطاب المسرود، حوارا بينه وبين ابنة له تخاف على أبيها، فهي تريد أن تجنِّبه مخاطر الأسفار، وتدعو الله قائلة (يَارَبِّ جَنِّبْ أَبِي الأَوْصَابَ وَالوَجَعَا) ، فبعد أن طالعنا الرّاوي بمكان وزمان الحدث(المفتوح) بوصف متتابع لشخصية (البنت) في القصة، ويشكّل صوت البنت بنية سردية رئيسية .

وهذا الصوت يمكن تسميته بتعدديّة الأصوات من خلال (قال – قلت....) ، ومن خلال هذه البنية يقدّم القصة والعالم من منظوره الخاص، فترسل إليه سراة الحيِّ ليُردُوه عن السّفر، والسراة كل شيء أعلاه[1]، فيَعصيها ويعصيهم جميعا، ويمضي لما عزم عليه من الرّحيل، وتبدو هذه الأبيات ذات بنية لغويّة متعدّدة على المستوى العميق، فقد غدا (البيت 1 و 2) أشبه في تعبيره إلى صوت السارد وشعريّة نفسيّته، فلو تأملنا (فَقَدْ عَصَاهَا أَبُوهَا وَالذِّي شَفَعَا) ، لكانت تعادل موضوعيّا شخصية السارد نفسه، إذ يحدث انشطار في بنية الحدث، بتحوّل ضمير السّارد من المتكلِّم إلى الغائب، على أنّه يدمج بين ثلاث لغات (اللغة المباشرة– اللغة الشعريّة المأزُومة، اللغة القصصيّة / الحكائية) ، والتّي هيمنت على السرد فهيمنت الحواريّة بين الشخصيات (الإبنة/ الرّاوي / الأعشى / سراة الحيّ).

ويتخفَّى السّارد تحت قناع الضّمير الغائب، ويبتعد عن ذاته، بعد أن كان متكلِّما في البيت الأول، فيحدث الإنشطار في بنية الحدث (وهذا تصريح بسفره، وأن الرحيل واقع، فالطاقة الإستيعابيّة للضمير الغائب تتحمّل أكثر من التّصريح، لأنه إشارة إلى غائب ومُحتمل فهو / السّارد يشعر أنه تخلَّى عن أبوّته حينما سافر، إذ لم يقل عَصِيتُهَا) للضّعف والشّفقة التّي يشعر بها تجاه ابنته، و (شَفَعَا) دالّة تتحمّل الآخرين، و كذلك الأبوّة التي اعتملت فيه[2].

وهذا التّحول في الشخصية / السارد، جعله يبثّ نظرات تأمليَّة تكشف عن فضاء التنازع والمكابدة مع ابنته " وهذا التّنقل بين الضّمائر من متكلّم إلى مخاطب إلى غائب، لعبة سردية وأساس في

[1]–إسماعيل بن حمادي الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1979، ص 486.

[2]–ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال ، **مرجع سابق**، ص 195.

تشكل المعنى وتجلّيه، وتوظيف لممكنات الأنا السردية، وخصوصيّاتها في صياغة الحدث، واستحضار عوالم الذّات والغير على حدّ سواء"[1].

وتعود الشخصية إلى انشطارها ثانية في (مَهْلاً بُنَيَّ ، فَإِنَّ المَرْءَ يَبْعَثُهُ) ، إذ يمضي الشاعر/ السارد للرحيل مخاطبا ابنته : مهلا يا بنيَّتي، فإنّما يسافر الرجل ليستلّى عن همّه الذي يخالط صدره، وتنطوي عليه ضلوعه، ويتوجّه السارد/ الأعشى المشارك في الحدث بالخطاب إلى ابنته طالبا منها التّمهل فيما طلبت، ويصاحب المشهد تحوّل آخر في قوله (يبعثه همٌّ إذا خَالَطَ الحَيْزُومَ وَ الضَّلَعَا) ، إذ يجسّد عاطفة الحزن التي تملكته بعد أخذه قرار الرّحيل (همّ و حزن على فراق ابنته) ، وبعد هذا الإنقسام والإنشطار في شخصيّة السارد ، تتصاعد حدة التوتر بينه وبين ابنته، ثم يتحوّل إلى الدفاع عن مذهبه الخاص، لنسمع الصّوت الداخلي للسارد، فيطلب منها أن تدعو الله مثل دعائها إن تقول " يارب جنّب أبي الأوجاع والوصبا "[2] ثم نامي وقرّي عينا، فليس لنا من الموت مفرّ(إذ نجد تسريعا لحركة السرد والحدث)" بوساطة الحذف . حذف أداة النداء (يا) ، والتّرخيم في (بنيَّ) فالأصل (يا بنيّة) ، وهذا الإختزال في بنية الكلمة بعد الضمير الغائب يدلّ على اقتراب الراوي من ابنته وقربها منه، والتّصغير يظهر أنها لا تزال صغيرة لا تحسن تقدير الأمور وأنّها تنظر بعين قلبها وعواطفها لا بعين العقل "[3].

وينتقل السارد إلى مشهد استباقي إذ يوصي ابنته لأن تدعو له، وينفتح النص على استشراف للمستقبل ويتحقّق الإستباق في قوله (مهلا بنيّ فإن المرء يبعثه / عليك بمثل الذي صلّيت / فإنّ لجنب المرء مُضطجَعا) ، وهذا النّوع من الإستباق في النص جاء كإعلان، ويحدث " عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السّرد في وقت لاحق "[4]، حيث كان وسيلة للإنعتاق من قيد قد يفرضه الحاضر على السارد (طلب ابنته البقاء) ، ويتّجه السارد في البيتين إلى توجيه النّصح لابنته، ويصبِّرها إذ ليس من الموت مفرّ إن حل بالمرء، ويطلب منها أن تسأل عنه من يعود من الرّكبان، وأن تنتظر أوبته بعيدا أو قريبا، ويبقى السارد / الشّاعر يحافظ على موقعه في السرد متخفّيا بالضّمير الغائب تمهيدا لفكرة (قرار الرّحيل) أو تجسيد غيابه (المسافر) .

---

[1]–سعيد بنكراد : السرد الروائي وتجربة المعنى ، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء – المغرب ، 2008، ص 185–187.

[2]–**الأوصاب** : الوصب نحُول الجسم من تعب أو مرض .

[3]– ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال ، **مرجع سابق**، ص 196

[4]–حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي –الفضاء المكان الزمان، المركز الثقافي العربي، ط1،الدار البيضاء، 1990، ص 137.

لقد كان للإستباق أثر في توجيه مسار السرد و تشكيل رؤاه الجمالية، منها تهيئة القارئ وخلق حالة التّرقب لديه لما سيشهده السّرد من أحداث، وإن كانت الأبيات (الخطاب) قد تحمل على المجاز، في تأمل هذا المشهد الحزين الدرامي الذي لا يجد الشاعر إزاءه إلا أن يسرد أحداثه بلغة مركّزة تحاول الموازنة بين ثنائية الرحيل من جهة، وتصاعد مشاعر الحزن والفراق من جهة ثانية (المسافر . الرّكبان . الموت . مُضطجعا) بتدرُّج يَعكِس تنامي الحدث الخارجي من جهة، وأثره النفسي من جهة أخرى إذ تتضافر في رسم مؤثّثات هذا المشهد الصورة السّمعية والنّفسية و إظهار عالم (الفراق و الموت) ، ولربّما كان لتأثير الزمن وطبيعة التّجربة الشعورية التي يعيشها السارد الذي يتلاءم مع النّسيج الإسترجاعي الذّي أنبنى عليه النص .

ويستمر الشاعر في تأثيث المشهد السردي، إذ يتضافر السرد والزمن عبر تكسير خطيّة الزمن التّسلسلي الذي يقدّمه لنا الخطاب، وذلك بتنويع الصّيغ والأصوات وتداخلها واللعب ببناء النص على صعيد الترتيب، من خلال توظيف المفارقات الزمنية " فإذا كان الإسترجاع والإستباق من تقنيات صنع المفارقة الزمنيّة، فإنّهما يتمايزان في أن الإسترجاع يقوم على ثنائية حاضر/ماضي، ويستحضر تجاربا قد اكتملت وأصبحت واقعة ثابتة، أما الإستباق فإنّه يشتغل على ثنائية حاضر/ مستقبل، ويُعدّ ظاهرة ديناميّة في النص بحكم طابعها الإحتمالي، لأنه يدرس زمنا لا يزال في حكم الإفتراضي واللاّكينونة، إذ يقوم على تجربة قد تتحقّق وقد لا تتحقّق "[1] .

إن الطابع التنويعي للقصيدة على صعيد الأصوات السردية يشتغل عبر تكسير خطة الزمن وعموديّة السرد ، وهذا الإنتقال من الإستقرار النّفسي (قبل الرحيل) إلى الإضطراب النفسي (قرار الرّحيل) عبر التركيز على الحالة الذهنية / السّايكولوجية عند الشخصية/ الراوي من خلال الرؤية الداخلية ،التّي كشفت لنا الحالة العقلية للشخصية وردود أفعالها ودوافعها " إن النّظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميِّز ماهيّته الداخلية، وهي تعكس بذات الوقت مسائل الوقت الهامّة عكسًا بليغًا"[2].

وهنا يشير الأعشى إلى قصة زرقاء اليمامة، فيقول لها ماضيا فيما كان فيه من نصحها وتهدئة روعها، بعد أن أبدع في رسم مشاهد غير مُكتملة شكَّل فيها الإحتمال حيِّزا واسعا (استخبري– انتظري – المسافر)، " وهنا يكسر السّارد خطيّة البناء الزمني عبر التّضمين بمتابعة هندسة البناء في القصيدة، فإنّ السّارد / الراوي يمثّل قاسما مشتركا لكل هذه الشخصيّات ويحقّق وجودها عبر عالم الحكاية، ويتفتح بداية

[1]– ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال ، **مرجع سابق**، ص 59.

[2]– عبد الله إبراهيم: المتخيّل السردي ، **مرجع سابق**، ص 76.

حضور قصة زرقاء اليمامة بالفعل (كُوني) الذي مازال بنية قائمة على الاحتمال أمّا لجوءه إلى التّشبيه (كَمِثْلِ..) فيُظهر عدم استكمال المشهد بكليته، وذلك لعجز في إبنته التي لا تستطيع تحمّل المشهد بكل محمولاته، فالتشبيه هو القرين المساعد للتّعويض عن النقص الحاصل في البنية المعرفيّة للسارد"[1].

إن ما يميّز مثل هذا الإسترجاع هو اعتماده على وعي سارد عليم:" ولا يرمي الإسترجاع الخارجي إلى إعادة ترتيب الوقائع – فقط – ولا إلى مجرّد كسر عموديّة الترتيب التّصاعدي للزمن، بل إن من أهمّ وظائفه استدعاء الماضي إلى الحاضر وحشد تفاصيل متعدّدة في لحظة قصصيّة ضيّقة المدى بصورة إشاريّة اختزاليّة تتّفق مع طبيعة الحيّز الضيّق الذي تعالجه [2]، فالقصيدة يتعامل فيها السارد مع العديد من الأزمنة الموجود منها بذاته (زمن السارد ، زمن الحدث ،زمن الشخصيات الدّاخلي، وكذلك دون أن ننسى زمن القراءة)، وهنا يمكن الإقرار بأهمية وجهة النظر في إتباع سمات زمنية تتعلق بالثبات والحركة على النص الشعري القصصي باعتبارها تتعلق بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيّلة، والذّي يحدّد شروط هذه التّقنية دون غيرها ، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الرّاوي "[3].

لقد جسّد السارد/ الراوي همًّا إنسانيًّا (فراق إبنته / قرار الرحيل / حتميّة الموت ...) فاستحضر من خلاله السارد الشخصية عبر قصّة زرقاء اليمامة، والتّي تتقاطع مع ما يريد طرحه من رؤية ورؤيا فيخاطب ابنته أن تكون كمثل (اليمامة) إذا غاب عنها أخوها حين رحل يلتمس عون حسّان، فظلّت ترقّب عودته في شوق وأمل، بنظرات ملؤها الجزع والإشفاق، ولا تكوني متشائمة كمن لا يرجو عودة المسافر لتظلّ النّبرة التي تحكم المدخل الزّمني للقصة المضمَّنة نبرة تحسُّرٍ و لوعةٍ " وتظهر تداعياتها في القصة المتضمّنة، فنظرة (الزّرقاء) نظرة جزع و نفاذ صبر وإشفاق، إلاّ أنّه يصيغها بصيغة التّفاؤل والأمل لأنّه يطلب منها أن لا تكون مُتشائِمة، ولا ترجو لمسافر رجوعًا "[4]، وينتقل الشّاعر إلى " قصة زرقاء اليمامة " فيجعلها في ست أبيات .

ويعود السّارد / الشاعر إلى القصة المضمّنة، فيضفي على شخصية زرقاء لمحة أسطوريّة مرتبطة ثيميّا بالكهانة إذ لم تنظر ذات عين كنظرتها، وكان ما رأت مصدِّقا لما تنبّأ به الذّئبي (سُطيح الكاهن) في

[1]– ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال ، **مرجع سابق**، ص 196.

[2]–هيثم الحاج علي : الزمن النوعي و إشكاليات النوع السردي : مؤسسة الإنتشار العربي ، الطبعة الأولى ، لبنان ، 2008 ، ص 66 – 67.

[3]–حميد لحميداني : بنية النص السردي من متطور النقد الأدبي ، **مرجع سابق** ، ص 46

[4]–ميلاد عادل جمال المولى : السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال ، **مرجع سابق** ، ص 197

سجعه القديم، وهذا التّعالق النصي يستحث المتلقّي على التفكير فيما ورائيات النص، وهذا التعالق النصي يستحث المتلقي على التفكير فيما ورائيات النص، وبهذا يغدو دمجا لقصة في الشعر بما يحقّقه من وظائف، فقد كانت الأسطورة ولا تزال الأداة الأولى في الشعائر البدائيّة، الذي نمَّاهُ الخيال الإنساني واستخدمته الآداب العالميّة ... هي المادة التراثية التي صنّفت في عصور الإنسانية الأولى ... فاختلط فيها الواقع بالخيال، و امتزجت مُعطيات الحواسّ والفكر واللاّشعور واتحدّ فيها الزّمان كما اتّحد المكان، واتّحدت أنواع الموجودات من إنسان وحيوان ونبات، واتّخذت من التّجسيد الفنّي، وهو لغة الشّعر الحق وسيلتها للتعبير عن كل خلجةٍ من شعورٍ " [1]، وهذا الإستثمار لقصة زرقاء اليمامة يؤسِّس للحكاية (كُونِي) المنفتح، على الماضي .

إن التّدقيق في قصّة زرقاء اليمامة يجعلنا نكتشف أن ميزتها الأساسيّة لم تكن التّبصر وإنّما كانت البصيرة، و التّي تم تضمينها لبثّ تلك الشفرات لفتح حزم من الدلالة وحزم من التّوقعات، فزرقاء هي شخصية عربيّة قديمة، و هي امرأة نجديّة من جديس من أهل اليمامة، وقد جاء في العقد الفريد :" زرقاء بني نُمَير، امرأة كانت باليمامة تبصر الشّعرة البيضاء في اللّبن، وتنظر الرّاكب على مسيرة ثلاث أيّام، وكانت تُنذر قومها الجُيوش إذا غَزَتهم، فلا يأتيهم جيش، إلاّ و قد استعدوا له، حتّى أحتال لها بعض من غزاهم ، فأمر أصحابه فقطعوا شجرا و أمسكوه أمامهم بأيديهم، ونظرت الزرقاء، فقالت إنّي أرى الشّجر قد أقبل إليكم، قالوا لها: قد خَرِفَت، ورقّ عقلك، و ذهب بصرك ، فكذّبوها و صبّحتهم الخيل، وأغارت عليهم وقُتلت الزّرقاء، فقال: فقوّروا عينيْها فوجدوا عروق عينيها قد غرقت في الإثمد من كثرة ما كانت تَكْتَحِلُ به.

وقد اقترن إسم زرقاء اليمامة بالكهانة (سُطيح الكاهن) ، والكاهن كان يعتقد بأنّه على اتصال وثيق بالآلهة والأرواح ، له القدرة في التّعرف على مصائر النّاس وكشف المستقبل "[2]، فقد كانت الكهانة علما من علوم العرب القديمة " عليه مدار فصل خصوماتهم و منازعاتهم، وقد تكلّم في الكهان كثير من أهل العلم، والكَهانة بفتح الكاف، ويجوز كسرها، قيل هي الدّعاء علم الغيب كالإخبار بما سيقع في الأرض مع الإستناد إلى سبب، والكاهن لفظ يطلق على العرّاف، والذي يضرب بالعصى والمنجِّم "[3] ،

[1]–داود أنس : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، دار المعارف ، ط3 ، القاهرة، 1992 ، ص 12

[2]–جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، آوند دانش للطباعة والنشر، ط1، 1995، 755/6.

[3]– محمود شكري الألوسي البغدادي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، **مرجع سابق**.

والسّجع الكهاني :" الكلام المقفَّى، أو موالاة الكلام على رويٍّ واحدٍ ، وقيل : السجع أن يأتلف أواخر الكلام على نسق، كما تأتلف القوافي، وسَجَعَ يَسْجَعُ سَجْعًا : نطق بكلام له فواصل كفواصل الشّعر من غير وزن "[1].

فقد كانت نظرة اليمامة مصدّقة لما تنبّأ به الذّئبيّ، فقد نظرت فلم تخُنها عينيها ، و قد سطع الشراب، و اضطرب فوق " رأس الكلب" و هو جبل (المكان) ، محدّدا زمن الحدث بـ" الآل " والآل السّراب، ارتفع السراب، ارتفع و السّراب يرفع الشخص فتبدو وفي الأفق على ماهو معروف في علم الضوء من إنعكاس الصّور "[2]، فقد حدّدت النظر بعين لا تكذب ولا تخلط بين ما ترى ، إنسانها صافٍ، ومُؤْقُها سليم من الفساد والمرض، وسلامة العين إن دلّت فإنّما تدل على صحّة ويقينيّة ما ترى، وصبّحتهم (آل حسان) بجيش يسوق لهم الهلاك والموت، أما تبّع حسان ،فقد عاش في أوائل القرن الخامس للميلاد وقصّته تتّصل بحديث طسم و جديس، وهما من أقوام العرب البائدة، ولا تكاد تُذكَر طسم إلاّ مقرونة بجديس " وتلخّص الروايات أن منازلهما في اليمامة و البحرين ، التّي كانت تسمى " جو " ويرتفع نسبها إلى " لاوذ بن إرم بن سام بن نوح "[3].

وهاتين القبيلتين كانتا تسكنان اليمامة في شرق نجد- وهي موطن شاعرنا الأعشى وقومه- وقصّة القبيلتين كما يقدّمها الإخباريون هي " أن قبيلة طسم كانت صاحبة سطوةٍ وغلبةٍ، يحكمها رجل ظلومٌ غشومٌ يقال له " عِمْلِيقٌ"، تمادى في ظلمه واستذل قبيلته جديس، وقد كانت له سنَّة سيّئة وهي أن لا تزفّ بِكْرٌ إلى بعلها قبل أن يقضي وَطَرَهُ منها، إلى أن كان يوم تزفّ فيه إمرأة من جديس تدعى " الشَّمُوسُ" (عُفَيْرَة بنت غفار بن جديس) ، وعندما حُملت إلى ملك طسم ليفتَرِعَهَا أوّلا سمعت من عبيدها ما مسّ من كرامتها ....فأخذت تنشِد شعرا تحرِّض به قومها، فتحرّكت نخوتهم فنصبوا له، ولقومه الشباك، وإستنجدوا بـ :" حسّان بن تبّع" ملك حمير ، الذي أعدّ جيشا كثيفًا بُغية أن يقضي به على جديس، وقتلوه وأفنوا قومه إلاّ رجلا منهم" رياح بن مرّة"، الذي سار إلى تبّع حسان بن عمرو ملك اليمن مستنجدا به ...ولما كان على بُعد ليلة من منازل جديس استوقفه (رِيَاح)، وقال له إن له أختا متزوّجةً في جديس يقال لها (زرقاء اليمامة) ترى الشّخص على مسير يوم وليلة ...وقيل تُبصِر الرّاكب من مسيرة ثلاثة ليال، فخشي أن

---

[1]-الزبيدي ، السيد محمد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس ، تحقيق : عبد الستار أحمد الفراج ، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت ، 1965 ، 5/ 367.

[2]-الديوان : ص 103.

[3]- أبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي: مروج الذهب و معادن الجوهر ، دار الفكر للنشر والتوزيع-بيروت ، 1973، 448/1.

تراهم، فاقترح أن يحمل كل جنديٍّ فرعا من شجرة كبيرة يستتِر وراءها، إلاّ أن (زرقاء اليمامة) تطلّعت وصاحت في جديس تحذّرهم حمير، وأنّها ترى شجرا يتحرّك من ورائه جنود تحمل سلاحا، لكنّ القوم ظنّوا بها ولم يصدّقوها، حتى حلّت بهم الكارثة، فأُبيد الرّجال وحُبست النساء، وهُدّمت البيوت والحصون، وفُقِئت عينا زرقاء اليمامة ، ووجدوا عروقها محشوَّة بالإثمد..... وكانت أوّل من اكتحل بالإثمد من العرب، ومن ثم لحق القومان (طسم و جديس) بعاد وثمود، وصاروا من العرب البائدة"[1].

ويتتابع الحدث وتتواتر المشاهد المجسّدة لدراميّة المشهد فجاءت لفظة (الشُّرَعَا) فقد قالت لقومها : عجيب ما أرى إنّه رجل في كفّه كتف ينهشها ؟ لا بل هو رجل يخصف النّعل؟، لهفي أيّهما أرى ! إنّه هذا أو ذلك، ولأن قومها أعرضوا عنها مكذّبين، صبّحهم آل حسان يسوق الهلاك وحبائل الموت (حبائل الصّيد) ، فاستذلوا أهل " جو" من مساكنهم، و هدّموا عالي البنيان " وهذا تصعيد لفاعليّة الهيمنة والقسوة التّي مارسها آل حسان، وكذلك بشاعة الموت وما يصاحبه من خوف ورعب وفزع، إذ يستحضر فعل الصّائد حيث ينقض طريدته، وتنطوي الصّورة على حسّ الفجيعة والإستغاثة والإستصراخ "[2].

إن التّراكب الصوري في الأبيات المضمّنة يوازي الحالة النفسية للسارد/ الشاعر حين سفره ، وهذا ما يدلّل على انطلاقة الحدث بوساطة الضمير الغائب، لتظلّ ذات السارد / الأب مغيَّبة ومتخفِّية تحت هذا الضمير، وهذا ما يؤشِّر لوجود فجوة في شخصية السارد/ الأعشى أدت إلى انفصاله عن ذاته في اتّخاذه قرار الرحيل، ليظل خط التّدرج الدلالي يسِم القصيدة، وهذا التّوتر طبع أبيات القصة المضمّنة، فعمل على استبقاء تداعيات هذا الشّعور (الفراق / الحزن) وانعكاساته على مشاهد السرد.

وهنا تغدو (زرقاء اليمامة) معادلا موضوعيّا للسارد/ الشاعر، فالشاعر يضع ابنته جوابا على طلبها عدم الرحيل أن الموت واقع لا مفرّ منه، متنبِّأ بالقدر الحتمي الذي ينتظره، وبين الميزة الأساسية لزرقاء اليمامة (البصيرة)، ولعلّ الدال(نظرة) يأخذ مساحة من الحدث ليخلق مسافة سرديّة بين الفعل والجواب نتيجة الحوار، و ربّما كان هذا التراكم الواضح لحقل الرؤية (نظرت – نظرة – نظرتها – إذ نظرت – قلّبت- مقلة – إنسان – عين – مؤقا – قالت – أرى)، يؤكّد الحضور الشّاخص لفعل البصيرة في شخصية اليمامة، و أنّها أخبرت بما كان مُتاحا لنظرها ، و كأنّنا بالسارد يعكس مفارقة عجيبة و تقابليّة بنيه وبينها .

---

[1]- أبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي: مروج الذهب و معادن الجوهر، **مرجع سابق**، 52/2 وما بعدها.

[2]-ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال ، **مرجع سابق**، ص 197.

ومهما يكن من أمر اليمامة، وما طبعها من لمحة أسطوريّة، إلاّ أن زرقاء اليمامة وما كان منها من تحذير قومها من الغزاة، ليس بالضّرورة أن تكون فعلت ذلك باستخدام بصرها، بل ربّما سمعت عن الغزاة المسافرين، أو العيون " الجواسيس"، أو ربّما كانت تريد من قومها البقاء في حالة استعداد وعدم التّراخي حتى لا يكونوا لقمة سائغة لعدوهم الملك حسان الحميري، الذّي يُنسَب غزو اليمامة له، وبين السارد /الأعشى الذّي يعاني من ضعف البصر، إلاّ أنه استطاع أن يتنبّأ بالقدر (حتميّة الموت) ، فكشف(الماوراء / المغيَّب) من خلال فكرة الرّحلة، فالنص المضمّن يُمارِس وظيفة كنائيّة أو مجازيّة أو إشاريّة تلخّص قيمة أو مغزى النص الأصل، وإن أردنا أن نستعير مصطلح ياكبسون (jakobson) نقول يمارس وظيفة القيمة المهيمنة على النص الأصل[1].

إن الثّيمة التي تجمع القصّتين هي الإحساس بالخطر قبل وقوعه، وأن الحذر لاينجي من القدر إذ لفتت القصتان أنظار من يحيطهما إلى الخطر فلم يعبأ أحد، فالتضمين السردي يجسّد بعدا من أبعاد التجربة التي ينقلها الشاعر، فتتآزر مع بقية عناصر النص الشعري لتصبح كيانا فنّيا ذات قدرة إيحائية قادرة على إثبات وجدان المتلقّي ووعيِه[2]: إذ تنكشف رؤية الشاعر هذه أكثر ما تتكشّف على مستوى التّداخل بين القصتين (القصة الإطار/ القصة المضمّنة) فكثيرا ما أرّق الزمن المستقبل (الغائب) الشاعر، بخلاف الماضي الذي عاش وقائعه، مسلِّما بوجود هذه القوى التّي تحكمه ضمنيّا، وهنا تغدو المقاييس التّي يعتمدها الزّمن تتداخل مع المظاهر الزمنيّة التي عاش أُوَارَهَا من قبل " إن الإنسان الذّي ينظر إلى الوجود والزّمن في إطار هذا التّصور (المرتبط) بالتّفسير الوجودي، يفتقد الأمن النّفسي الذّي يأتي من التّسليم بالقضاء و القدر وبوجود قوى عُليا عاقلة مدبّرة حكيمة تدبّر الكون ،وتضمن استمرار الوجود وسرمديّته"[3] .

لقد حقّق التضمين السردي بقفزاته النوعيّة على الزمن نمطية الحدث المتداخل، أسهمت في الخلق الفني الجديد عبر إعادة إنتاج نص موازٍ يوازي واقع الشاعر النفسي، فجاءت القصة التاريخيّة لزرقاء اليمامة، أو المشهد الدرامي، ضرورة تاريخية – حضارية اقتضتها بنية القصة الإطارية بجميع محمولاتها الدلالية، فتظهر

[1]– داود أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، **مرجع سابق** ، ص 330.

[2]– ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال ، **مرجع سابق**، ص 198.

[3]–باديس فوغالي : الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث ، عمان– الأردن ، الطبعة الأولى، 2008، ص 93.

هذه الحياة بكل صورها وإمكانياتها " ويأتي هذا التّضمين للقصص داخل البنية الكبرى للنص السردي لغايات جماليّة وفكريّة وفنّية"[1].

فقد أدى التّضمين السردي وظيفة ملء الفراغ والتّوزيع على المستويات السرديّة، كما لعب دورًا من خلال " تعليق الحدث في القصة الأصليّة، وهو أسلوب من أساليب الإخفاء أو الإرجاء، يحاول إخفاء رمز القصّة لإظهاره بعد حين "[2]، إنّ العلاقة التّناظرية التي تربط النّصين المضمّنين، والتّي استدلّ به الرّاوي/ الشّاعر على وجود (البصيرة) وحتميّة الموت، وقد حقّق هذا التّنازع على المستوى البنائي تغييرا في مسارّ الإتّجاه السردي من البناء المتتابع إلى البناء المتناوب، بهدف بثّ علاقة رمزيّة أومجازيّة يعمد القاص/ الشّاعر إلى كشفها ولو بعد حين.

المطلب الثالث: البناء الدائري (إنفتاح البؤرة السردية وأسلوبية القص الدائري)

وهو البناء الذّي يتمثّل فيه " سرد قصص تكون نهايتها تدعو إلى البداية التي انطلقت منها "[3] ، ويعني " أن الأحداث تبدأ من نقطة ما، ثم تعود في النهاية نفسها التي بدأت منها "[4]، ولعلّ السّبب في هذه التّسمية جاء لمشابهة الأحداث شكل الدائرة التي لا تعرف لها نقطة بداية أو نهاية، أو بالأحرى أن نقطة بداية الدّائرة هي نهايتها نفسها وبالعكس، ولا يعتمد هذا البناء (النّسق) على الإبتداء بحدث، والإنتهاء به، بل أيضا يشتمل على الإبتداء بلحظة نفسيّة معيّنة والإنتهاء بها مما يدلّل على دائرية القصة .

وهو البناء الذّي تبدأ فيه الأحداث من النّهاية ثم تعود إلى البداية، ويعدّ هذا النسق من أحدث الأنساق البنائيّة، وأقلّها استعمالا في الوقت نفسه، وينعته الدكتور / شجاع العاني باللّولبية، ويميّز فيه بين نمطين هما :

أ– النّسق الدائري المفتوح : وهو النّسق الذي يترك أحداث القصة بعد نهايتها مفتوحة دلاليّا وبنائيّا على المستقبل.

---

[1]– أحمد رحيم الخفاجي: المصطلح السرد في النقد الأدبي الحديث، **مرجع سابق**، ص 313.

[2]– رينيه ويليك : نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي– حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1987، ص 118.

[3]–أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، **مرجع سابق**، ص 308.

[4]– شجاع مسلم العاني : البناء الفني في الرواية العربية في العراق، **مرجع سابق**، ص 43.

ب– النسق الدائري المُغلق: وهو النسق الذي يترك أحداث القصة بعد نهايتها مغلقة (من غير عودة) دلاليّا وبنائيا، وغير مُنفتحة على المستقبل[1]، وعادة ما تكون أحداث القصة فيه عبارة عن حلقات متداخلة تربط بينها الأحداث والشّخصيات مشكِّلة نصا قصصيا، وتتنوَّع أسلوبية القص الدائري، بصورة تجعل منه مادة ثريّة للدّراسة، يعكس الأثر النفسي، فتأخذ الأحداث شكلا مُغايرًا وفق حالة السارد النفسية والمزاجيّة، وينحُو البعد النّفسي منحى مُغايِرا حين يتبادل المكان والزمان الدّور مع السارد، فيشعر الزّمان بآلامه وأحاسيسه ، ويُبادله لوعةً بلوعةٍ ، ولهفةً بأخرى.

وفي قراءتنا لمعلقة الأعشى تضعنا في صُلب هذا النّسق، هذا التّرتيب يتضمن بالضرورة موقف السارد من تَوارُد الأحداث، وهذا الموقف هو ما يعبّر عنه والاس مارتن بالفكرة المركزيّة بوصفها مقوّما مستقرا في السرد، حين تتراكم عناصر مثل الشخصية والمحيط " بطريقة تقوم على الإضافة ... والتّأخير الضّروري الذي تسبِّبه اللغة – لا غير– وهو ما يجعلها منتشرة في زمن القراءة بدلا من تقديمها في لحظة "[2]، يقول الأعشى [3]:

ودّعْ هريرةَ إنْ الركبَ مرتحـــــــــلُ، وهلْ تطيقُ وداعـــــــاً أيها الرّجلُ؟
غَرّاءُ فَرْعَـــــــاءُ مَصْقُولٌ عَوَارِضُها، تَمْشِي الهُوَينا كما يَمْشِي الوَجي الوَحِلُ
كَأنّ مِشْيَتَهَا مِـــــنْ بَيْتِ جارَتِهَا مـــــرّ السّحابةِ ، لا ريثٌ ولا عجلُ
تَسمَعُ للحَلـيِ وَسْوَاساً إذا انصَرَفَتْ كمَا استَعَانَ بريحٍ عِشرِقٌ زَجِـــــلُ
ليستْ كمنْ يكـــره الجيرانُ طلعتها، ولا تراها لسرّ الجـــــــــارِ تختتلُ
يَكادُ يَصرَعُها، لَوْلا تَشَدّدُهَـــــــا، إذا تَقُومُ إلـــــى جَارَاتِهَا الكَسَـــلُ
إذا تُعالِجُ قِرْناً سَاعـــــــةً فَتَرَتْ، وَاهتَزّ منها ذَنُوبُ المِتنِ وَالكَفَـــــلُ
مِلءُ الوِشاحِ وَصِفْرُ الدّرْعِ بَهكَنَـــةٌ إذا تَأتّى يَكـــــــادُ الخَصْرُ يَنْخَزِلُ
صدّتْ هريرةُ عنّا مـــــا تكلّمنا، جهـــــلاً بأمّ خليدٍ حبلَ مـن تصلُ؟
أأنْ رأتْ رجلاً أعشـــــى أضر بهِ لِلّذّةِ المرْءِ لا جَـــــــافٍ وَلا تَفِلُ
هركولةٌ ، فنقٌ، درمٌ مرافقهـــــــا، كأنّ أخمصنها بالشّوكِ منتعـــــــلُ

[1]– شجاع مسلم العاني : البناء الفني في الرواية العربية في العراق، **مرجع سابق**، ص 50–52.

[2] – هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، **مرجع سابق**، ص 62.

[3] – الديوان: ص78، 80، 82، 84.

إذا تَقُـــومُ يَضُوعُ المِسْكُ أصْوِرَةً ، والزنبقُ الوردُ من أردانها شمـــــــل
ما رَوْضَةٌ مِنْ رِياضِ الحَزْنِ مُعشبـةٌ خَضرَاءُ جادَ عَلَيهـــا مُسْبِلٌ هَطِـلُ
يضاحكُ الشمسَ منها كوكبٌ شرقٌ مُـؤزَّرٌ بِعَمِيمِ النّبْتِ مُكْتَهِـــــــلُ
يَوْماً بِأطْيَبَ مِنْهَا نَشْرَ رَائِحَـــةٍ ، ولا بأحسنَ منهـــا إذْ دنا الأصـــلُ

.....

حتـى يَظَلّ عَمِيـــــدُ القَوْمِ مُتّكِئاً، يَدْفَعُ بالرّاحِ عَنْهُ نِسوَةٌ عُجُـــــلُ
أصَابَهُ هِنْدُوَانِيٌّ، فَأقْصَـــــــدَهُ، أو ذابلٌ منْ رمـــــاحِ الخطّ معتدلُ
قَدْ نَطْعنُ العَيرَ فـــي مَكنونِ فائِلِهِ، وقدْ يشيطُ علـــــى أرماحنا البطلُ
هَلْ تَنْتَهون؟ وَلا يَنهَى ذوِي شَطَطٍ كالطّعنِ يذهبُ فيـــهِ الزّيتُ والفتـلُ
إنـــي لَعَمْرُ الذي خَطّتْ مَنَاسِمُها لهُ وسيقَ إليـــــــــهِ الباقرِ الغيـلُ
لئنْ قتلتمْ عميـــداً لمْ يكنْ صدداً، لنقتلنْ مثلـــــــــهُ منكمْ فنمتثـلُ
لَئِنْ مُنِيتَ بِنَا عَنْ غِبّ مَعـــرَكَةٍ لمْ تُلْفِنَا مِنْ دِمَـــــاءِ القَوْمِ نَنْتَفِلُ
نحنُ الفوارسُ يومَ الحنو ضاحيـــةً جنبيْ "فطينةَ " لا ميـلٌ ولا عـــزلُ
قـالوا الرّكوبَ! فَقُلنا تلْكَ عادَتُنا، أوْ تنزلونَ، فإنّـــا معشرٌ نـــــــــزلُ
قد نخضب العير في مكنون فائله و قـــــد يشيط على أرمـــاحنا البطل

انفتاح البؤرة السردية وأسلوبية القص الدائري

يبدأ السّرد من الزمن الحاضر، وتظهر (أنا السّارد) على سطح النص منذ مُفتتحه، حينما بدأها من لحظة التّنوير، مُستخدما في طريقة سرده تقنيّة الحدث الإسترجاعي (الفلاش باك) إلى الإفتتاحية السردية، ولاحق بعد تنامي الحُبكة التقليدية، وانتهى إلى الخاتمة السردية التي جعلها بداية لقصّته، حيث ربط أوّل السرد بآخره عن طريق إعادة بنية حديثة .

وعلى هذا الأساس يمكننا النّظر إلى التّرتيب الخطي للأحداث زمنيّا في السرد بوصفه مقوّما مهمّا من مقوّمات الشعر القصصي، والذّي يركّز على الشخصية وعلاقتها بالعالم حولها، وهو بذلك ينهَل من السرد في تنوُّع النظام السردي وتطوره، واقتحام فضاءات جديدة، كما ينهل من الشعر ويستعين باستعاراته

ومفرداته وطرائقه في النص الشعري " ليبقى من هذا الرّكام القصصي مواقف متميِّزة تبدو أشدّ قربا إلى عالم القص وأسلوب الحكاية، وفيها تتحدّد دائرة البطولة لدى الشاعر المغامر الذي يجد رجولته في رصيد المغامرات التّي تصورها نزعته القصصيّة"[1].

يفتتح الأعشى معلقته ببيت شعري ينبِّئ بالسرد سلفا يحكى فيه جوانب من شخصية محبوبته، وأنماطا من مقاييس الجمال التّي رآها من خلالها، وهو بذلك لا يصوّر الحبيبة (هُريرة) في حالة الفعل، بل يصوّرها عنصرا سرديّا أسهمت في تغييب المكان، وتعويم الزّمان، والتكتّم عن الدلالة : " وما يميّز نظام الصوغ هذا، أن المتن فيه، يترتب فيه الزمان على نحو متوالٍ، حيث تتعاقب مكوّنات المادة السّردية جزءً بعد آخر، دونما ارتداد أو إلتواء في الزمان، كما أنّ استهلاله الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية، وليس الفعاليّة الإخباريّة المقترنة بالشخصيات وحسب، إنّما تحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كله [2]، وكأنه بذلك يبرِّر لانهيار حالته النّفسية التي يصوِّرها في المقدمة الإستهلالية:

وَدِّع هُرَيْرَةَ، إِنَّ الرَّكْبَ يَرْتَحِلُ وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيّهَا الرَّجُلُ

إذ يمزج بين السّرد المتتابع الملاحق لأحداث الماضي، وبين السّرد الآني المرتبط بالحاضر، وهي ظاهرة بارزة في الشّعر القصصي، حيث ارتطام الماضي بالحاضر، ويمكن طبقًا لواطسن القول: " إن الإستهلال هو سليل السرود الملحميّة، يقوم بتحديد الزّمان والمكان على نحو دقيقٍ، إنّما للتمهيد سَيَلاَنِ المتن في الزّمان، كما أنّه يقوم على بذر (نبوءةٍ إرصاديّةٍ) تشي بما سيكون عليه المتن إلى خاصية تعد من أبرز خواص المتون المتتابعة ألاَ وهي خضوعها لمنطق السببيّة، حيث يكون السّابق سببا في اللاّحق ، ويكون اللاّحق نتيجة لما سبقه... ويتأزّم المتن في لحظة ما هي ذورة للمادّة الحكائيّة" [3] .

حيث يأخذ السرد هُداه إلى إعادة أيام الماضي وأحداثه وقصصه: الماضي بحدثيّته وألَقِه والحاضر بهواجسِه وأحاسِيسِه ، فالسّرد ينتقل بين الأحداث الخارجيّة وبين الأفكار الذاتيّة، تحكي قصة الشاعر/ الرّاوي، إذ يتمثّل المتلقّي مشهد الرّاوي وهو يستبطن المعاني الكامنة في نفسيّته بغية تحفيز المتلقي على تمثّلها واستحضارها، وهناك استثمار للمشهديّة في النص، إذ يبدأ الشاعر في رسم صورة الحدث القصصي متّكئا على مقدمة منفصلة عن التّركيب الفني للقصة " فعلى الرغم من أن القصيدة موضوعها المحوري هو الهجاء،

[1] – مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي ، **مرجع سابق** ، ص 49.

[2] –صلاح صالح : سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، **مرجع سابق**، ص 108.

[3] – صلاح صالح : سرد الآخر (الأنا و الآخر عبر اللغة السردية)، **مرجع سابق**، ص 108.

بيد أن الشاعر قد بدأها بذكر المرأة، وبشيء من التّطويل، وهذا الإفتتاح لقصيدة الهجاء مخالف لما نَظَّرَ له ابن قتيّبة في كتابه الشعر والشعراء حين ذهب على وفق الإستقراء، إلى أنّ شعر المديح وحده يُستهلُّ بذكر المرأة والغزل، وعلى وفق ذلك بعد استهلال قصيدة الهجاء بذكر المرأة خرقًا للمألوف، و كسرًا للنّمط المتداوَل" [1]، إذ يمكن إعتبار المرأة (هُريرة) رمزا لحالة الوئام المفقودة بين القبائل من ذوي الرّحم.

إن قصيدتنا قصيدة دائريّة تشبه القصص الدائري الذي يصرِّح فيه الكاتب بالنهاية في أول القصة، ثم يبدأ باسترجاع الأحداث عن طريق تقنية الفلاش باك، إنّه انشطار المخيِّلة القصصيّة بين الحاضر والماضي، وبين وصف الفعل ووصف الحالة وبين التّطورات الحديثة، فتغيير تقنية السرد معناه تغييرات أخرى تطرأ على صعيد الدلالة وإنتاج المعنى.

إن بناء النص بالشّكل المحلَّل أعلاه ينعكس بشكل جليٍّ على مستوى مبدأ الحكي، إذ إن تحويل الحكي وزمنه مع ما في ذلك من مشابهة ، يعني تحويل مبدأ الحكي ودلالته " وقصة هذه القصيدة فيما يروي صاحب الأغاني : أن رجلا اسمه ضُبَيْع بن كَعب بن سَعد (أحد بيوت قيس بن ثعلبة، بيت الأعشى) ، قتل رجلا اسمه زاهر بن يسار من بني هُمَام (أحد بيوت ذهل بن شيبان، بيت يزيد بن مُسهر)، وكان ضُبيع لا يعدل زاهرًا، فلمّا أراد بنو يسار أن يأخذوا بثأر زاهر نهاهم يزيد من مسهر الشّيباني أن يقتلوا به ضُبيعا ، وقال: اقتلوا به سعيدًا (وهو أحد بني سعد بن مالك بن ضُبَيعة)، لأنّه يرى فيه النّد المساوي للقتيل، فلما بلغ بني قيس (قبيلة الأعشى) ذلك هاجمه الأعشى بهذه القصيدة، يطلب إليه فيها الكفّ عن تأجيج المِحَن والأحقاد، وينكر عليه تحفيز النّفوس على الحرب " [2].

ويبدأ الشّاعر قصيدته مُودّعًا صاحبته " هُريرة" ، فقد تهيّأ الرّكب للرّحيل، ولم يعد من الوداع بدٌّ، ولكن الضّعف لا يلبث أن يُدركه، فيخاطب نفسه قائلا: وهل تطيق وداعًا أيها الرّجل؟! إذ نتلمّس إيقاعا نابعًا من النّفس، لقد بدأ قصة حبّه بالنّهاية، حيث رحلت عنه حبيبته وتركته كناقفِ الحنظَلِ، وهذا البيت مليءٌ بالحركة والعاطفة، فركْب هُريرة قد بدأ في الرّحيل أمام أعين الأعشى وهو بيت بَزَّ به الشّاعر سائر شُعراء المعلّقات، فكلّهم يقفون على الدّمن والأطلال ، ليبدؤوا في استرجاع الذكريات، " أما الأعشى فيبدأ من لحظة الفراق، وشتّان ما بين البدء من لحظة الفراق، وبين البدء من رسم دارسٍ يجلب الذّكريات، إن نقطة الإنطلاق عند الأعشى قويّة مُشجِية مُبكيَة مُحزِنة، هذه القوّة في الإنطلاق ساعدت الأعشى على

[1] – جليل حسن محمد: قراءات نصية في الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص 97-98.

[2] – الأصفهاني أبو الفرج : الأغاني، **مرجع سابق**، ص 96.

استحضار صورة المحبوبة في أبهى صورها، فلا يزال قريب عهد بها" [1]، فقد أعطى الأعشى للغزل مجالاً واسعًا في صدور قصائده بل "كان أهمّ شاعر جاهليٍّ استكثر من المقدّمات الغزليّة وعُنِي بها"[2].

ويبدأ الشاعر حكايته الشعرية بالضمير المخاطب الذّي على صيغة الأمر (وَدِّعْ) ، وهو بذلك يسعى إلى جذب الإنتباه وإشراك الحضور في القصة التّي يسردها، حيث يتشكل مفصل الإرتداد الزمني إلى الزمن الحاضر (تُطِيقُ) لابتعاث فيض الحيوية والفاعليّة، فالأعشى واقف حيران متردّد والدّمع يذرف من عينيه، ليجرِّد من نفسه شخصين، كما أسلفنا الذّكر في عنوان حوار الشخصيات القصصيّة ، لكن الوَلَهَ الشّديد يكشف عن حقيقة الشّاعر المتمثّلة بضعفه وقلّة صبره على فراق هُريرة، و رقّة القصيدة من رقّة شاعرها، فالأعشى لم يكن الفارس الذي صَالَ وجَالَ كغيره من أصحاب المعلّقات، وهذا ما استشعره شوقي ضيف فصرّح بالقول: " أنّ الحضارة أثّرت فيه ، وجعلت منه دقيق الحسّ دقّة شديدة ، وأضفت عليه طابع التذلُّل، ولذلك انحرف عن طريق الجاهليّين في افتتاح غزلهم بالبكاء على الأطلال في هذه القصيدة" [3]، وآية ذلك هذا الإستفهام الإنكاري (فهل تُطِيقُ ؟) الذّي فرَّغ به الفعل (ودِّع) من مُحتواه، وعبّر به عن عِظمِ تعلّقه بهذه المرأة وسُلطان حبّها عليه على نحو لا سبيل فيه إلى الصبر ، لاسيّما وفعل الوداع يُثير في النّفس تلك الذّكريات اللاّهية بآمالها وفرحها، ويبدو أن حضور اسم الحبيبة في هذا البيت الإستفتاحي أثار في نفس الشّاعر كل معاني الحب والجمال.

ويسيطر على الأعشى خيال صاحبته، ويتمثّل أمام عينيه، فيمضي في تصويرها متحسِّرا بعدما جاءت كلمة (أُيُّهَا الرَّجُلُ) لتثير في نفس الأعشى معاني القوة والرجولة، فيتّخذ القرار الذّي تقتضيه الرجولة وعقلانيّتها ، تلك الرجولة التي تقف في مواجهة العاطفة في الشّطر الأول، لتخفّف من غلّوها وشدّتها ، لكنّنا لا نسمع رد الأعشى الذي ظل صامتا طول هذا البيت، وربّما كان موضع سؤالنا: أيُّ الرأيين اختار الأعشى ؟ ! .

---

[1] – عبد المنعم السيوطي : معلقة الأعشى على مائدة الجن ، **مرجع سابق**.

[2] – حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، **مرجع سابق** ، ص 135.

[3] – شوقي ضيف: العصر الجاهلي ، **مرجع سابق**، ص 361.

وهو لهذا يستحضر صورة هذه المرأة المفارقة بما فيها من مظاهر الجذب فهي ذات بشرة وضيئة بيضاء وشعر غزير مُسترسل، وثغر صقيل ناصعِ البياض، تخطر متمهِّلة، تمشي حتى يخيَّل للناظر أنّها تسير في أرض قد كستها الأوحال، تخشى الزّلل، أو كأنها تشتكي ألما في بطن رجلها، فهي لا تكاد تقوى على الإسراع ، فهي تمشي وادعة في خفّة ورشاقة، كأنها سحابة تسيح في الفضاء متمهّلة، يُوسوِس الحليّ في معصمها وساقيها كأنه حب (العِشْرِقُ) قد حرّكته الريح[1]، لقد هرب السارد إلى الماضي، إلى زمن الحب والوصال فأخذ في وصفها وصفا لا يُحسِنُه إلاّ من فرَّغ نفسه لمراقبتها ليل نهار، إذ تتداعى الصّور في مخيّلتنا وتتعاورُ، فتصير هُريرة ومشيتها سحابا يمرّ في تَؤُدَةٍ ووقارٍ.

إنّها سلسلة مُتوالية ودائريّة، إذ تشكِّل هذه الأبيات الوصفية صورة التسلسل في الشكل السردي، وفي مبدأ الحكي من بدايته إلى نهايته، ولا تكتمل عناصر الجمال والأنوثة عند المرأة إلاّ بصوت حليّها الذّي يضفي عليها إثارة تتميّز بها، والذي تكتسب به جمالا آخر يعكس مدى ترفِها وبهائِها، ويجذب انتباه الرّجل إليها فأصوات حركة الحليّ تناسقت مع جمالها الطبيعيِّ لتزيد من تعلّق الشّاعر بها[2]. و عليه فإنّ الحديث عن تسريد الشعر بات يقترن بمدى اقترابه من هذه الأجناس والأنواع الأخرى وحسنِ توظيفها ، خطّ القص والسّرد بما يُتيحه من تقنيات سردية، وخطّ الشعر بما يُتيحه من لغة شعرية .

فقد ينحو الشعر القصصي منحى البناء الفني ذا التّأسيسية السردية التّصاعدية، والتي تتضمن حدثا واحدا يبدأ بفعلٍ ثم يتنامى كحبكة متصاعدة ليبزُغ منه الحل، وتضطلع الحبكة في البناء الدائري بصبغة زمنيّة ماضية أو مضارعة، إنّه يقدّم ببراعة شديدة قصة تقوم على أسلوبيّة التقابل، صياغة رمزيّة تقوم على اكتشاف العلاقة بين قطبي الصراع من خلال رموز تشكيليّة تحمل دلالات الصّراع نفسه، وهنا تغدو المرأة القطب السّطحي لوصف الظّعن المرتحل كرمز للحبّ ولخصب الحياة واستقرارها وتعدّ " حلقة وُسطى بين بكاء الطّلل الذّي يلتزم بذكريات صاحبته، ووصف ديارهم وآثارهم التي تركزها من نؤيٍ وآثافٍ... وتتعلّق بتلك المشاهد الحركيّة التي تمتد فيها الأيدي مصافحة في لحظة الوداع، وتبكي فيها العين من هول الفراق، ففيها مجال الإفاضة عن طبيعة العواطف الإنسانيّة التّي قد يحملها الشّاعر تجاه صاحبته، ومن ثم يبرز اهتمام الشاعر بالمرأة الظّاعنة حال الرّحيل"[3].

---

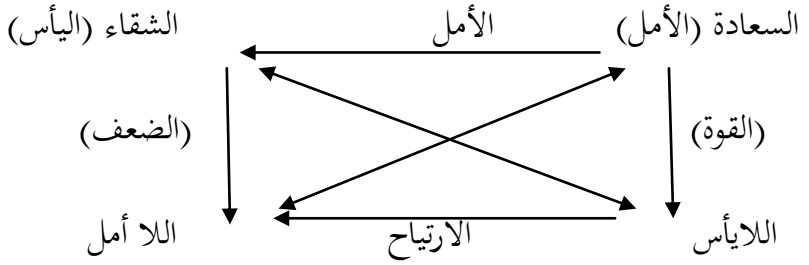
[1] – الديوان: ص 54.

[2] – سهام حسن جواد: الصوت ودلالته الموضوعية في شعر الأعشى، **مرجع سابق**، ص 89.

[3] – عبد الله التطاوي: قصيدة المدح العباسية بين الإحتراف والإمارة، دار قباء الحديثة، للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 2001، ص 178.

ويستمر في هذا اللّون السّردي ، في الأبيات (16– 21) ، لينتهي منه بعد تصوير مشيتها وطبيعة حليّها وثقل أردافها وامتلاء جسدها " إلى تناول عرض قصصي طريف تتنوّع فيه صور البطولة، وتتعدّد المشاهد الموزّعة بين الأبطال، وتتشابك الأحداث بصورة مميّزة، لينسج بناءً قصصيّا مُحكما من خلال حبّه لها من غير عمد، في وقت لم تكن فيه مشغولة به بقدر ما شغلت برجل آخر أذهب حبّه عقلها، وكأنّما أعجب الشاعر بنفسه من خلال صياغته الطّريفة لهذا النسيج القصصي المعقّد" [1] ، ويضحك الأعشى من أمره وأمر النّاس قائلاً: هل رأيت أعجب من هذه المصادفات التي ألّفت بين هذه المجموعة من أصحاب الحبّ الفاشل.

وقد أدّى الخطاب / القصيدة في شكله السردي تواليا لأشكال الإنفعالات النّفسية (التّوتر / الحسرة/ الألم)، إن الكتابة الإبداعيّة هي عملية مُنتجة لا تتمّ إلا عبر الفنية والتكتيك الذي يشيد الحبك ويضبَطُ بنائيا، فقد تنحاز القصة إلى البنية التّراتبيّة على أساس تعاقب الأحداث وتتابعها ضمن سرديّة واحدة كاملة أو صغرى، تتكوّن حسب جيرالد برنس عبر الإنتقال من موقف معيّن إلى موقف ضدي، فمن الوجهة السيميائية يمكن أن يرى أن إحساس السارد /الأعشى يتوزّع بين قطبين (اليأس/ الأمل)، ويؤسس هذا المرجع إلى توزيع المعطى الدلالي الذي ينحصر في مجالين دلاليين مُتناقضين يؤسِّس لبينة التّضاد التي تظهر جليّا بين (اليأس/ الأمل)، من جهة يأسه من لقاء هريرة، ومن جهة أخرى عدم اكتراثها بحبّه، ومن جهة أخرى حلم يُراوده برؤيتها مرة أخرى، وهذا ما يوضّحه المربع التالي:



ويوضح هذا المربع السيميائي التناقض العمودي بين (الألم/ الإرتياح) ، ليقيم مجالين دلالين أوّلهما إيجابي يجمع بين الأمل واليأس، ويستبطن دلالة الحياة واستقرارها وإستمراريّتها (تحقيق الوصل بالقيمة)، والثّاني سلبي يجمع بين أطراف التّضاد والتّناقض، حيث علامات الإعراض والصدّ واضحة:

[1] – مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، **مرجع سابق**، ص 49.

قَالَتْ هُرَيرَةُ لَمَّا جِئْتُ زَائِرَهَا وَيْلِي عَلَيْكِ وَوَيلِي مِنْكَ يَا رَجُلُ[1]

ويبدو أن الشاعر بدا عامدا إلى لغة حواريّة، منطلقا من مشاهد حركيّة تبدأ من صدود هريرة وإعراضها عنه، والذّي يحوّل القصة من قصة طواها الزمن إلى مسرحية حيّة، وقد وُصِف هذا البيت بأن أعطى للأعشى قصب السّبق في الغزل والتخنّث والحماسة فقيل: " الأعشى أغزل النّاس في بيت، وأخنثُ الناس في بيت ، وأشجعُ الناس في بيت فأمّا أغزل بيت فقوله:

غَرَّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الهُوَيْنَى، كَمَا يَمْشِي الوَجِيُّ الوَحِلُ

و أما أخنث بيت فقوله:

قَالَتْ هُرَيرَةُ لَمَّا جِئْتُ زَائِرَهَا وِيْلِي عَلَيْكَ وَوَيْلِي مِنْكَ يَا رَجُلُ

وما أشجع بيت فقوله:

قَالُوا : الطِّرَادَ ، فَقُلْنَا : تِلْكَ عَادَتُنَا أَوْ تَنْزِلُونَ فَإِنَّا مَعْشَرُ نُزُلُ

وكل هذه الأبيات قد إجتمعت في قصيدة واحدة هي " المعلّقة"[2] ، ويذهب أحد النقاد إلى أن مطوّلة الشاعر هذه " تتميّز عن المطوّلات الأخرى بأنها تخرج عن المألوف من حيث الإلتزام بمنهجيّة المطالع، لأن الشاعر آثر أن يتحدّث عن وداع هريرة التي جعل وداعها أمرا بعد أن تهيّأ الركب للرحيل، وأذن بالسّفر" [3].

ونسجل غلبة السرد بضمير الغائب، أو الرّؤية الخارجيّة على الموقع السردي للراوي حيث يبدو الراوي/ الشاعر قريبا من الأحداث ومشاركا فيها، ويعرف هذا السرد بداخليّته وتركيزه على الوصف الخارجي والداخلي للأحداث، واقترابه من دواخل الشخصيات القصصية، والأعشى اختار أن يكون راويا عليما بالأحداث وبالمشاعر ، فيتسلّل إلى باطن الشخصيات وهواجسها ويختلط السرد الخارجي بالإستبطان الداخلي، فالسرد يراوح بين البنية الحدثيّة وبين البنية النّفسية للشخصيات، وهو الأمر الذي

[1] – الديوان: البيت 21/ ص 57.

[2] – غازي طليمات: عرفان الأشقر: تاريخ الأدب العربي– الأدب الجاهلي ، قضاياه أغراضه ، أعلامه، فنونه، **مرجع سابق**، ص 345–346.

[3] – نوري حمودي القيسي، محمود عبد الله الجادر:نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام، مطابع بهجت عبد الغفور الحديثي ، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، 1990، ص 36.

يحدث عندما يتوافق التتابع الزمني مع التتابع السببّي، وعندئذ " فإن الوقائع يمكن أن تحكي حسب تتابع حدوثها، حيث التّتابع الزمني يؤخذ بعين الاعتبار، ومن ناحية أخرى قد يكون هناك عدم توافق بين نوعي التّتابع، وتحدث حينئذ المفارقات الزمنية" [1]، لأن الراوي/ السارد عندما يسرد قصة حياته ويقترب من النّهاية يعلم ما وقع قبل لحظة السّرد وبعدها، وفي الوقت نفسه يستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاّحقة دون إخلال بمنطقية النص، ولا منطقيّة التسلسل الزمني[2].

وفي إطار تلك البطولة الغزليّة راح يستحضر الزمن اللاّهي المتمثّل بمجالس اللهو والمجون مع الصّحب، ثم ينتقل إلى المنحى الجاد من حياته المتمثّل في ذلك الماضي الذّي تبنى عنه أسفاره في الفيافي المضلّة الموحشة، التي لا يجرؤ على قطعها إلاّ من كان رابط الجأش ثابت الجنان جَسُورًا "، وهو إذ ينكر الماضي المسرِف في المتَع يذكره على سبيل التّباهي والفخر، بيد أن حديثه ليشفّ عن مشاعر الأسف والحزن على ذلك الماضي الذي مَحَقَهُ الحاضر بسوئه، وعلى حين غِرّة يدع الحديث عن النفس والتجارب التي خاضها ليقف أمام أمر عظيم يهمّ القبيلة برمّتها، فيُطوّع ذاته لخدمة الجماعة (القبيلة) وينطق اسمها ممجّدا إيّاها " يقول[3]:

فَقُلتُ لِلشَّرْبِ فِي دُرْنا وَقَدْ ثَمِلُوا شِيمُوا، وَكَيفَ يَشِيمُ الشَّارِبُ الثَّمِلُ؟
قَالُوا نِمَارٌ، فَبَطنُ الخَالِ جَادَهُمَا فَالعَسْجَدِيَّةُ فَالأَبْلاءُ فَالرِّجَلُ
نَحنُ الفَوَارِسُ يَوْمَ الحِنْوِ ضَاحِيَةً جَنْبَيْ فُطَيمَةَ لاَ مِيلٌ وَلاَ عُزُلُ
قَالُوا الطّعان، فَقُلنَا: تِلْكَ عَادَتُنَا أَوْ تَنْزِلُونَ فَإِنَّا مَعْشَرٌ نُزُلُ
قَدْ نَخْضِبُ العَيرَ فِي مَكنُونِ فَائِلِهِ وَقَدْ يَشِيطُ عَلَى أَرْمَاحِنَا البَطَلُ

وتحدث انتقالة في شخصية السّارد، فيتحوّل من عبث الشّباب ولهوه الى رزانة وحكمة الراشد، ويحقّق السارد الأعشى لذاته لازمانيا وجودا من خلال الإقدام على الحروب والفروسيّة عبر رسالة طافحة بالوعيد والتّهديد المقترنيْن بالفخر، فالذّات الشّاعرة تحاول أن تُحوِّل المكان سرديّا إلى فضاءٍ مفعمٍ بالحركة والحيويّة فجاء السرد مسترسلا يبيّن مكابدة الذات ويأسِها، فالزمن هو الحاضر زمن الإندثار – العجز–

[1] – جيرالد برنس: المصطلح السردي ، **مرجع سابق**، ص 165.

[2] – عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، ط1، دمشق/الرباط، 1999، ص 157.

[3] – جليل حسن محمد: قراءات نصيّة في الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص 83.

الضعف، بينما المرأة تمثّل الماضي بشبابه وقوّته وسكينته، ويلعب الإسترجاع " وسيلة مهمة من وسائل انتقال المعنى داخل النص، من خلال دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لعالم لم يكن له دلالةٌ أصلاً، أو سحب تأويل سابق واستبداله بآخر يغيّر مجرى الحدث، فيتم إبراز القيمة الدلاليّة الخاصة لبعض عناصر السرد"[1] .

وينخرط السّارد في سردنة الشعر عبر مُمارسة مُنفتحة على أُفق شعريٍّ، محقّقا بذلك بعدا دراميا يعمل على شحن الخطاب الشعري بالتّوهج الدلالي، وهذا ما يذهب إليه : فولفغانغ إيزر (wolf gang Iser) عند حديثه عن القراءة والتجارب " إن الشيء المفقود من المشاهد التي تنبثق من الحوار، هو ما يحثّ القارئ على ملء البيانات بواسطة الإسقاطات ، حيث يجذب القارئ داخل الأحداث، ويلزم بإضافة ما يلمّح إليه فيها من معنى، من خلال ما لم يُذكر"[2]، من خلال مسألة الحضور والغياب، وفي هذا تعميق للدلالات المضمرة، فيتحول السارد من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير الجماعة القبيلة ، وبذلك ينتقل الصّوت الفردي إلى الصّوت الجماعي، وبناءً على هذا التّحول يصير الخطاب موجَّها للإنسان عامة، إذ يتوارى خلق هذا الضمير سارد عليم، يُمرِّر ما يشاء من خطابات وأفكار " المطَّلع والملمِّ بتفاصيلها ،والمسيطر على الحوادث التي يسردها... ويكمن في استعمال ضمير الغائب إلى كون هذا الأسلوب في السرد ،هو إتاحة أكبر قدر من إبداء وجهة نظر اتجاه بؤرة الحوادث"[3].

إن القانون الجماعي الذي يعكسه التّجلي المختزل للرّؤية الجاهلية تمّ عبر اختلاف درجات فنّية القصيدة ومستوى إبداعها من موقف إلى موقف وجودي آخر، ففخره في معلّقته ينطلق من محورين (الذات/ الذات)أو (الفخر الشّخصي /الفخر القبلي)، فهو يطلب إلى(يزيد) أن يكفّ عن إثارة الفتنة وتسعير الحرب، ومن يجابه قبيلة الأعشى يلق قوّة صلبة لا تُقتَحم ، مُستخدِمًا المكان باعتباره ذاكرة للإنسان الذي يؤثر " بفاعليّة كبيرة في تأسيس شبكة العلاقات والقيم الفكرية التي تربط الإنسان بالمحيط الاجتماعي، ويشكل انتماءً وهويّة واستقرارًا ، وإتّحادًا قد يصل إلى درجة الحلول والتمّاهي، ومن فقده فقد

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، **مرجع سابق**، ص 121-122.

[2] – فولفغانغ إيزر: فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، (د ط)، 1987، ص 100.

[3] – عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية ، عالم المعرفة– الكويت، 1998، ص 153. 163.

عنصرًا من بناء شخصيّته ، لهذا نجد عند الإنسان حرصا على حيازة الأمكنة والسيطرة عليها ،لأن ذلك يُعزّز من سلطته ونفوذه"[1].

يفتتح السارد المشهد السردي للمكان في الأبيات (25 .26. 27. 47. 48. 49. 52) كخطوة أولى لتأطير المشهد المكاني، فما تَرَوْن في هذا البرق الذي يلمع فوق (الأَجْزَاعِ)، وفي هذا السّحاب الممتلئ بالماء (الخبيّة)، وهم لا يزالون في حدس وتخمين كلٌّ يذكر الأرض التي يتوقّع أن هذا العارض سيصيبها بمائة بين (نمار) و(بطن الخال)، و(العسجدية)، و(الأبلاء) و (الرجل) و(السّفح) و(خنزير) و (برقة خنزير)، يسقي ديار صاحبته التّي أصبحت بعيدة عنه لا تقصدها الخيل ولا الرّكبان، فإذا أرضى الشاعر نفسه من صاحبته، ومن شبابه وذكرياته على ما أراد اتّجه فجأة إلى صاحب يتخيَّله طالبا منه أن يُبلِّغ (يزيد من مُسْهَر الشّيباني) رسالة منه.

وبذلك يضمن الشاعر السارد حركة مضادّة إزاء الإقفار الذّي كان بعد رحيل هُريرة إلى لحظة زمنيّة جدلية تتعالى على حضور الرّحيل الذي كوَّن بُؤرة سرديّة إلى لحظة حاضرة، فيُورِد أسماء القبائل التّي انكسرت شرّ الإنكسار أمام قبيلة الأعشى أيّام النّزال (أَسد وقُشير) التي عادوها من قبل فقهروها منهم أسد (بن ربيعة) وقشير (بن كعب بن ربيعة) ،سَائِلْهُمْ يخبروك كيف وجدوا بلاءنا في القتال، وإنّ لنا لفي قومنا وأخلاقنا من بني كهف من بني سعد بن مالك بن ضُبيعة بن بكر والجاشريّة (من إياد) فانتهوا أيّها القوم خيرا لكم ، فكيف تزعمون أنّنا لسنا لكم بأكفاء، وأنّنا لا ننهض لقتالهم بل نقاتل أمثالكم أندادا ،ألسنا فوارس يوم (العين) وما يوم العين سرٌّ، فقد كان في صحوة النّهار، ليس فينا إلاّ فارس متمكن لا يميل على سرج الفرس، وهو خير محارب راكبًا أو راجلاً[2].

تتأسّس بنية القصيدة على الفخر والوعيد، كما لا يُخفي حرصه على ثبات صورة القبيلة البطوليّة ،من خلال ذلك التفاعل الواقع بين الحدث والشخصيات وهو بذلك يروم الكشف من صورة تتوزّع عبر السرد القصصي بين المستويَيْن الفردي و الجماعي ،تلك البطولات المتنوعة الذي تحكمها المشاهد الموزّعة بين الأبطال، لينسج بناء قصصيا محكما، استطاعت من خلاله القصيدة أن تنفتح على البعد القصصي أو الحساسيّة السردية في تجربة الأعشى، فهو يسرد بلغة شعريّة محتفيا بها حكاية شخصيات، حكاية زمان ومكان تكشف عن توتّرات سِمَتُها لحظات الإنتقال والإنعطاف تعبّر عن حركة مفتوحة في مظهريّة الخارج

[1] – هيثم سرحان: الأنظمة السيميائية– دراسة في السرد العربي القديم، **مرجع سابق**، ص 71.

[2] – الديوان: الأبيات : 56–66، ص 62.

وحركة عميقة في باطنيّة الداخل، إيذانا بافتتاح هذه البنية التّي تشتغل في فضاء القصيدة في إطار سرديٍّ يحيط بالقصّة ، ويدفعها شيئًا فشيئًا نحو البُؤرة وينهض بهذه المهمّة سارِدٌ موضوعيٌّ يُمارس فعله القصصي[1].

وتبدو هذه القصيدة على اختلاف مضامينها (المرأة ، المطر، السّحاب، كثرة الأسفار، الخمر، المغامرة، الفخر القبلي، وعيد الأعداء) ، إلاّ أنها تتّفق مع الحالة النّفسية والشّعورية لدى الأعشى فهي ذاتيّة يتحدّث فيها الشاعر عن نفسه وعن تجاربه الذاتيّة مصوّرا عواطفه ومشاعره وانفعالاته، أما القسم الثاني فهو قبلي يتحدث فيه الشاعر عن قبيلته ومآثرها ومفاخرها، هاجيًا خصومها، فهو في فخره الشّخصي هذا يشغّل ذاكرته بالماضي، وإبتعاثه ليستريح من سطْوَة الحاضر بهواجسه وآماله "فالمرأة حين تكشف شيخوخة الشاعر ووهنه وعِثَارَهُ تنأى عنه وتُجافيه، وحينئذ يحشد لها الشاعر صورا من الماضي الفتيّ المتّسم بالحياة والحركة والتأثير، غير أن الإحالة على الماضي بحدّ ذاتها توحي إلى أنّ الفرح قد انتهى، وأن اللّهو قد مضى، أن الشباب فَنِيَ، أن وجوده تخيِّم عليه تجربة التّناهي المحقّق"[2].

وفي سياق النزعة القصصيّة لدى الشّاعر يبرز الحوار الذّي تتحرك من خلاله الشخصيات ،ويحركها مع ما يسهم به في تحريك الأحداث وتناميها (تراتبيّة السرد) ، والذي يشكّل " قناة اتصال بين الشّاعر والعالم الخارجي دافعًا الحدث الشعري في حركة تصاعديّة وحيويّة، لا تتوافر للشعر بدونه فالشّعر فكر يتعيَّن على إبراز وجوده بالحوار، ويُجاوِز الحدث بمعناه الجدلي، إلى مُستوى يشكِّل فيه إفاضة في التّعبير عن المعنى المراد توصيله... لضرورة اقتضتها بنية القصيدة، حين يحس بحاجته إلى الآخرين لمشاركتهم في بناء عالمه الشعري" [3]، إذ تشترك بنية الحوار في تأكيد المرجعيّة التاريخيّة لهذا المناخ القصصي واستظهاره.

وتحتل الرحلة/ العبور جزءً كبيرًا من النص في القصيدة ، فيأتي بنعوت الصحراء الموحشة التّي تثير الرُّعب في النّفوس بظلامها الدّامس وسُمُومها اللافحة ومياهها الآجنة ورمالها السّافيات، ومسالكها التّي لا يسمع فيها إلا عزيفُ الجنِّ، بيد أن الشاعر متمرِّس في قطعها ومجرِّب لأهوالها لا تهزّ فؤاده المخاوف، وهو إذ يجتازُ تلك الصّحراء يجتازها على ناقة موثقة الخلق [4] .

---

[1] – محمد صابر عبيد: الخطاب الفني–كنز السيرة وسحر المخيلة ،كتاب الرافد، العدد 129، 2016، ص 10.

[2] –جليل حسن محمد: قراءات نصية في الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص 86

[3] – علي قاسم الزبيدي: دراسة النص الشعري العربي الحديث (دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح)، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2009، ص 253– 254.

[4] – جليل حسن محمد: قراءات نصية في الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص 85.

لقد تعدّدت المضامين والبنى في مطوّلة الأعشى، وهذا يستلزم قدرة على التّخلص من موضوع إلى آخر فقد تخلّص من المطر والسّحاب إلى الرّحلة بواو(رُبَّ) ، وقد كان سيّد الشعراء وإمامهم في هذا الضّرب من التخلّص، وقد أجاد الأعشى في حسن التخلص والإنتقال بين أجزاء القصيدة المتعدّدة دون انقطاع، حتى يحافظ على سياق النّفس الشّعري في القصيدة دون انقطاع مفاجئ ، و هذا ما يؤكده القاضي الجرجاني " والشّاعر الحاذق يجتهد في تحسين الإستهلال والتّخلص وبعدها الخاتمة، فأنّها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء "[1].

إن التّناقضات والصّراعات واليأس الذي حافظ على الوحدة النفسيّة التي طبعت القصيدة ،فضلا عن علاقات الإتصال والإنفصال التّي يكتشفها السّارد داخله ليشفّ عن مشاعر الأسف والحزن على ذلك الماضي الذي مَحَقَهُ الحاضر بتناقضاته، حيث تتكفّل الخمرة بإلغاء التفاعل الثلاثي للزمن (نسيان الماضي بهنائه، والحاضر بعنائه، والمستقبل الذي يبقى هاجسا يؤرّقه) ، وعليه فإنّ وعي الشّاعر بالزّمن هو وعيٌ بزمنيّة الخط السردي ، يجعلها نلتفت إلى أهميّة عمل السارد / الراوي كما يرى الأحداث ويرويها إذ " إنّ وجهة نظر السّارد هي العلاقة التّي يقوم على طريقها السّارد يتحمّل سرد القصة... إنّه كما يراها"[2].

لقد جاء الإستهلال القصصي على النّحو الذي ينسجم مع طبيعة التّوتر السردي للقصيدة/ القصة ، فقد صوّرت الحالة الوجدانيّة التي يعيشها الأعشى " إنّ النّفس الشاعرة التي لا يزول ألمها ولا يخبوا جرحها، لأضعف من أن تختار بين الوداع وألمه، وبين تركه وتجرُّع الحسرة كلاهما شجنٌ ووهمٌ "[3]، إلاّ أنّه ورغم تعدّد الموضوعات التي تبدو أشتاتا في الظاهر، إلاّ أن هناك نسيجًا نفسيًّا (وحدة نفسيّة تجمعها وتحكمها، إذ تحقّق لغة القص وطاقاتها السّردية انتظاما فريدا يتلاءم مع خصوصيّة الواقعة القصصية ، فإذا كان المكان من خصائص الأبعاد الماديّة للحياة الإنسانية في العمل الأدبي، فإن الزّمن هو الحياة نفسها، فيصبح المكان (عالم الثّوابت)، في حين يتحوّل الزمان إلى (عالم المتغيّرات) التّي يحاول الشاعر رصده .

---

[1] – القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، طبع مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، 1966، ص 47.

[2] – هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكالات النوع السردي، **مرجع سابق**، ص49.

[3] – الفرطوسي: "معلقة الأعشى على مائدة الجن "، **مرجع سابق**.

تشكلت القصيدة ذات البناء القصصي الدّائري من سلسلة سردية ، انطلقت من لحظة استرجاع الشخصيّة المسرودة (الماضي بهنائه) لتتمرأى في وحدة قصصية واحدة تبدأ بحركة فعليّة (وَدِّعْ) ، وتنتهي متصاعدة بالإسترجاع، فقد حازت خاتمة القصيدة بإعجاب القدماء فعدّوه أشجع النّاس فيه [1] قوله:

قَالُوا الرُّكُوبَ !فَقُلْنَا : تِلْكَ عَادَتُنَا أَوْ تَنْزِلُونَ فَإِنَّا مَعْشَرَ نُزُل[2]

إن مشاعر الغضب التي طبعت القصيدة كانت الخيط القويّ الذّي حافظ على التنامي والربط بين بدايتها ونهايتها، فـ (هريرة) جاء ذكرها مقرونا بالنّأي والإنفصام وما لذلك من آثار نفسيّة حزينة على فراقها، وهذا الشّعور النّفسي المشحون بالتّوتر ينسجم مع الموضوع الأساس الذي يعرض له الأعشى، وهو تفاقم الخصومة والعداء بين قومه وقوم بني شيبان، ومن هنا يكون من المقبول أن تُحمل هذه الأبيات في ذكر المرأة على أنّها رمزٌ إلى (الوئام) المفقود بين القبيلتيْن... والوعيد أقرب إلى الهجاء لكونهما أثريْن لانفعال واحدٍ هو الغضب...[3] ، الأمر الذي يجعل كلامه ضربًا من ضروب إثبات الذات أمام نوائب الدّهر.

ولما كانت الهجاء لا يحتاج إلى الفاتحة الغزليّة بخلاف المديح الذّي يستميل القلوب بهذه المقدّمة، فإن الأعشى يكشف بهذا عن نمط من التّحولات الفنّية في نمط هذا الطلل كمرجع فنيّ جماليٍّ يهدف إلى ذكر مقوّمات الحياة داخل فضاء فانٍ /مُتهدِّم، يعوّض غياب الحبيبة (هُريرة) فقد كوّنت نسيجا بنائيا وموضوعاتيًّا، وما يترتب عليها من إيجاد بدائل أخرى داخل فضاء النص "إن التّكسير الذّي يصيب زمن النص بتقطيع الصور وتركيبها ،وفق تزامن معيّن وخاص بالبنية إنّما يُمارسه الكاتب/ الراوي بهدف استكمال أو إنجاز بنية فضاء النص، بحيث يمكن للصور أن تُحيل بتزامُنها الخاص هذا على بعضها البعض الآخر، بانيةً بها استدارة فضائها" [4]، ويتيح هذا التّفاعل للشّعر مع السرد توظيف الشاعر/ القاص الإمكانات الفنّية والجماليّة لتنظيم البناء الدائري للشعر، باعتباره من أعقد التّأسيسات البنائية وأنضجها وفق رؤية شكليّة أجناسيّة مخصوصةٍ توحي بالانفتاح على الآتي، وتضع المتلقّي على حافّة السؤال المصيري (سؤال الفناء والعدم والموت) وربما كانت هذه الأسئلة أهم المضامين التي أرّقت فكر الإنسان الجاهلي آنذاك، لتصبح القصيدة أشبه بالقصص الدّائري الذّي تكون نهايته هي نقطة بدايته (flash back).

---

[1] – أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني: **مرجع سابق**، ص 113.

[2] – الديوان: البيت 66، ص 63.

[3] – جليل حسن محمد: قراءات نصية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 87.

[4] – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي: الطبعة الأولى ، بيروت– لبنان، 1990، ص 101.

لقد اعتمد الأعشى بناء قصصيا يشتغل على شريط شعريٍّ، تحكمه وحدة نفسية ألفت بين تمفصُلات القصيدة عبر تقانات وجماليّات (تسريد الشعر)، يتجاوز مستوى القصة ببنيتها السببيّة والمنطقيّة ليُقيم بذلك تفاعلا ديناميكيّا أمام تطوير أنموذجه الشعري ، معتمدا أسلوبية النسق الدائري الذّي يهيمن على وجود السرد وديناميّة الحدث، باتجاه بلورة طرازٍ شعريٍّ قصصيٍّ (سرديٍّ) جماليٍّ، لتتجاوز ذلك إلى مستوى درامي ينبثق من رؤية ووجهة نظر وفلسفة حياة معتمدا التّداعي الذّي يأخذ صيغة السّرد، فينصبُّ جهد الشّاعر على " بناء الوحدات السردية بطريقة شعريّة، يتجاوز مستوى الحكاية ليُقيم تفاعلا ديناميكيًّا عبر بناء المنظور بحَدَقَةِ الشّاعر لا القصّاص ، وهي حدقة سريعة في تحديد البُؤرة وتكثيف الرّؤية إضافة إلى الحديث عن المعنى[1].

لم تتوقّف القصة عند كونها مظهرا من مظاهر الإنتاج الشعري، بل إنّ الشعر من حيث هو تمثيل سردي يتّصل ببؤرة سرد مركزيّة تفتتحُ مشروع القص حيث يمكن رصد العديد من التّشابكات والتّشاكلات بين الشّعري والقصصي سواء من خلال السّمات الفارقة للغة الخطاب الشعري والخطاب القصصي، أو من خلال دراسة تحوّلات العناصر والبنى السرديّة، وانتقالها من القص إلى الشّعر مما يبرز عمق هذه الأدوات التّي يشغِّلها الشّاعر لتمرير خطابه بإحكام وصنعة شعريّة .

[1] – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، **مرجع سابق**، ص 92.

الفصل الرابع

البنية الدلالية في شعر الأعشـــــى

ودلالات التقاطع الأجناسي

- **المبحث الأول**: الأبعاد الدلالية لجمالية المكان في ديوان الأعشى (من التقاليد الأدبيّة إلى تعيين الأماكن والشّخوص)
- **المبحث الثاني**: موسيقـى الإيقاع السردي/ القصصـــي
- **المبحث الثالث**: دلالات التقاطع الأجناسي

المبحث الأول: الأبعاد الدلالية لجمالية المكان في ديوان الأعشى
(من التقاليد الأدبية إلى تعيين الأماكن والشخوص)

ينطلق ألجرداس جوليان غريماس (Algirdas Julien Greimas) وجوزيف كورتيس (Joseph Courtes) في المعجم المعقلن لنظرية الكلام ،أنّ السّيميائية كنظام من الأدلة (Système de signes) تعتبر مفهوما غير مناسب لأنّه يفترض معرفة الأدلّة مُسبقا، ولذلك يقترحان تعريفا أوّليًّا، والمتمثِّل في كونها مجموعة دالة يشكّ فرضيا في أنها تحتوي على تنظيم وتمفصل مستقل"[1] .

ولما كانت السّيميائية توظِّف كمجموعة دالة سابقة على الوصف، بإعتبارها تبحث في الدلالة ينحصر دورها الأهمّ في" توضيح على شكل مفهومي ،ظروف التقاط وإنتاج المعنى" [2]، إذ ينصبّ جلّ اهتمامها على تتبّع كيفية تولّد المعاني ونموّها انطلاقا من أصغر مستويات الدّلالة إلى أكبرها مع الأخذ بالإعتبار العلاقات التي تجمع بين عناصر الدّلالة ووحداتها، والبحث عن تحديد البنيات العميقة الثّاوية وراء البنيات السّطحية فونولوجيّا ودلاليّا، فلئن كانت اللغة نسقا علاميّا / سيميولوجيّا ، فلقد كانت تهدف محاولة الشكلانيّين الرّوس مثل: رومان جاكبسون (Roman Jakobson) إلى إيجاد توازٍ بين التّركيبات النحويّة الثابتة للغة ، وبين الأنواع الأدبية ويعلن أن القصيدة الغنائية هي ضمير المتكلِّم المفرد في زمن المضارع ، بينما الملحمة هي ضمير الغائب في زمن الماضي، والأنا هي التّي تدل على راوي الملحمة، ينظر لها من زاوية جانبيّة على أنها ضمير الغائب (أنا موضوعيّة)" [3] .

وإذا اتفقنا على أنّ القراءة خلق جديد للنص، فينبغي علينا أن نفهم هذا الخلق بحركة مسايرة للتّطوير، والكشف وفق هذه القراءة عن جسر يربط الماضي بالحاضر على ضوء ما يقتضيه الرّاهن، إن فكرة الصّراع بين الظاهر والباطن (الشكل / المادة) ، " البنية السطحية العميقة، إذ لا يمكن اعتبار المضمون الجهة الأساسيّة التّي يحيل إليها المعنى، وإنّما يتمّ ذلك استنادا إلى المسار التّوليدي للنظرية السّيميائية، وذلك

---

1 - Algirdas Julein Greimas .joseph courtes, sémiotique .dictionnaire raisonne de la théorie du langage. Hachette. Paris.1979. p 339.

2 – رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي– انجليزي– فرنسي، دار الحكمة ، الجزائر، 2000، ص 178.

3 – رينيه ويليك، أوستن .وارين: نظرية الأدب، **مرجع سابق**، ص 316-317.

عن طريق ربط صريح النص بالضّمني، انطلاقا من النّواة الدلالية، وعلاقتها بالبنية الأوليّة للمعنى حيث تصبح الدلالة الأصوليّة العميقة، هي الماهية أو الجوهر الدلالي" [1].

ولما كانت السّيميائية تبحث عن المعنى من خلال بنية الإختلاف ولغة الشكل والبنى الدالة ، والنّظر إلى الخطاب السّردي باعتباره " مجموعة من الوحدات اللغوية الطبيعية المنضَّدة والمتّسقة والمنسجمة [2]، "ولذلك يميّز " شومسكي" بين البنية السّطحية التي تتمظهر من خلال تتابع الكلمات التّي يتلفّظ بها المتكلّم ، وبين البنية العميقة المتمثلة في القواعد التي حقّقت ذلك التّتابع" [3]، بهدف الكشف عن البيانات العميقة وفك سُنَنِ العمليّات الدلاليّة في الشعر القصصي.

وإذا كانت الدلالة بعامة هي جوهر كلّ تحليل لغوي وغايته، فإن دراسة هذه الدلالة على المستوى الإبداعي –بخاصة– بمنهج لغويٍّ أسلوبيٍّ هو غاية وجوهر بحدّ ذاته " إن التّحليل الإبداعي للدلالة هو في مبدئه ومُنتَهاه تحليل لغوي أسلوبي (stylo lin Guistique analysis)، وليس الإختلاف بين محلّل الأسلوب ومحلّل الدلالة اختلافا في المنهج، ولكنّه اختلاف في الغاية ومحلّل الدّلالة لا يختار سماته اللّغوية من أجل أهميّتها اللغوية في ذاتها... ولكن من أجل الكشف عن تأثيرات تلك السّمات اللغوية في إبداع المعنى، أي من أجل الكشف عن الفعل الإيجابي الخاص بكل سمة منها في التعبير عن المعنى تعبيرا جماليّا موحيًا" [4] .

وقد التجأنا إلى التحليل السيميائي متمّمين به النّظرية الشّعرية، خاصّة أن أُنموذج الدّراسة كنوع وكبنية يحتفي بعناصر سرديّة واضحة، إذ فيها يتجلّى امتزاج الشعر بالقصة، العام بالخاص، الذّاتي بالموضوعي، الغنائي بالسّردي، والعناصر السردية بالعناصر الشعرية، لهذا فإنّ كشفنا للبنية الدّلالية سينجز على مستويْن: تحليل شعري وتناول سيميائي، فالشّاعر الجاهلي يمْتَح صورته من الذّاكرة الجماعيّة والفرديّة، فجاءت مُحافظة على التّراث بكل تقنيّاته وحتميّاته، وأتت مُوحية ببدائيّته وطفولته، كلما اقتربت اللغة من وضعها البدائي كلما كانت تصويريّة"[5].

---

[1] – سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، **مرجع سابق**، ص 118.

[2] – محمد مفتاح: التشابه والإختلاف نحو منهاجية شمولية ، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996، ص 35.

[3] – رشيد بن مالك: قاموس التحليل السيميائي للنصوص، **مرجع سابق**، ص 205

[4] –محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي– مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1988، المقدمة (أ)

[5] – محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم – دراسة نظرية وتطبيقية– دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1989، ص 81– 82.

إن العلاقات الغيابيّة علاقات ترميز ومعنى، فهذا الدّال يدلّ على هذا المدلول وهذا الحدث يستدعي حدثا آخر ...أمّا العلاقات الحُضورية فهي علاقات تشكيل وبناء تتآلف الكلمات في علاقة دالّة بموجب السببيّة " فليس الأدب نظاما رمزيا (أوليا)، وإنّما هو نظام ثانوي، فهو يستعمل نظاما قبله هو اللّغة مادة خامة ... أما فيما يتعلق بالخصائص الرمزية للأجزاء التّي يفوق حجمها الجملة (الشعر القصصي)، فعلينا أن نفرق ما إذا كانت الرمزيّة كامنة في النص أم لا، في حالة الأولى يحيل كل جزء من النص على جزء آخر " فتتميز" شخصية ما بأفعالها أو بتفاصيل وصفيّة ...وفي الحالة الثانية يتعلق الأمر بالتّفسير بما شاع للكلمة من معنى أي الإنتقال من النص الأدبي إلى النص النّقدي ،فيصبح التّفسير حينئذ مُحاصرا بدوره بتأويلات مختلفة أو بقواعد مجرّدة تحكم عمله الوظيفي[1].

سنحاول تلمُّس البنية الرّمزية للخطاب ، ذلك أن الذّي يحدّد الدلالة الجوهرية هو علام تدل؟.

إن الصورة تتحدد بكل بنياتها الدلالية الممكنة باعتبارها مجموعة من الطبقات الدلالية المنتظمة ، ويأتي الخطاب الشعر القصصي بوصفه تشكُّلا دلاليّا ليستغلّ إمكانية من إمكانيّاتها محقّقا بذلك مظهرا من مظاهرها كاللّكسيم الواحد في أغلب الأحيان لا يكاد يستعمل في إمكانيّته الدّلالية مجتمعة في ملفوظ واحد، ذلك أن "كل ملفوظ باعتباره بسطا لمحور دلالي معيّن، ليس سوى استغلال جزئي ضئيل لرصيد الإحتمالات الممكنة في الوحدات اللّغوية المستقلّة، والتّي تبقى مع ذلك مُواصلة وُجودها بالقوّة ومُستعدَّة للإنبعاث من جديد بمجرّد الدّخول في عملية التّذكر"[2].

إن قراءة النص الشعري القصصي باعتباره نصّا سرديا متمثّلا في قصة ما ، نجد أن طريقة قصِّها تتّخذ صيغا متعدّدة، ولكي يكون الخطاب فيها تصويريًّا يجب شحن موضوع الخطاب القصصي شُحنة دلاليّة تسمح للذّات إدراكه من حيث هو صورة تمثيليّة[3]، أين يصبح الخطاب مشكَّلا ضمن مشروع سردي.

وبما أن الشعر القصصي يحوي في بنيته العميقة مُضمرات وبنيات دلالية متعلّقة بنظرة الشاعر الجاهلي للوجود الإنساني بكليّة أضداده، يكشف في النهاية صورة الوعي الإنساني لجوهر الصراع في الحياة كما يكشف نفسه تفاعلات الشاعر الجاهلي مع حيثيّات هذا الصراع، عبر ثقافة الخلق الخيالي

[1] – تزفيتان تودوروف: الشعرية، **مرجع سابق**، ص 31– 34.

[2] - Algirdas Julien Greimas. Les actants. Led acteurs. Et les figures , in sémiotique narrataire et texuelle, p 170.

[3] – محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي ، نظرية غريماس: ص 77– 78.

الممكن" [1]، وبناءً عليه فإن خصوصية الشعر القصصي يمثّل ظاهرة نسقيّة (شعرية / سردية) متَسمة بالحركيّة والإنفتاح ، وإنسجاما مع هذا الطّرح فإن تموقُع الأنساق الدلالية يحفِّز المتلقّي على اكتشاف الأبعاد الوظيفية لهذه الأنساق .

إذ إن بنية القصيدة الجاهلية بنية متحرِّكة غير ثابتة قادرة على التشكّل ووضع التحولات، ممّا يجعل الشّعر القصصي ذات صفة ديناميّة وأبعاد دلاليّة، تحقِّق النموذج الإبداعي الأعلى المتمثّل في شكل القصيدة، والمتضمّن لكل أبعاد الصراع الإنساني والحضاري، ولما كانت الدلالة تتّسم بالغموض وصعوبة حصرها لجأ غريماس إلى تقنيّات التّقطيع إلى وحدات دلالية صُغرى لدراسة وتحليل هذه البنية التحتيّة العميقة"[2].

إن وجهة النّظر أو الرؤية الغنائيّة التّي تحكّمت طويلا في الخطاب الشعري هي التي تفرض وجود (أنا الشّاعر) وجودًا مركزيًّا، يجرُّ إليه لغة القصيدة وصورها وأنساقها حتى ما كان منها ذات سمات سرديّة، وذلك لما في طغيان الأنا من تمركز حول الموضوع وبمواجهته تمركزا ذاتيّا، فتصبح الغنائية مسافة فاصلة بين الشاعر وموضوعه المندرج عادة في " غرض عام أو معنى شائع وصور نموذجيّة، وأوزان مناسبة للموضوع... يحيث تنحصر الشعرية في مقدار ما يعكس النص من مزايا أو خصائص نوعه الأدبي"[3].

وبناء عليه فإن البنية الدلالية لها وظيفة خلافيّة وتقابليّة ، ممّا يؤكد وجود عنصرين حاضرين تجمعهما علاقة معيّنة حيث تتحد هذه البنية كعلاقة بين هذه العناصر" إن كل هذه الوحدات الثّنائية ذات العناصر المتقابلة يعود أساس بنائها في الوظيفة التقابلية والخلافيّة للسّيم، فلولا معرفتنا لهذه الإختلافات الحاصلة بينهما لما أدركنا حقيقتها، وحتى البنية الدلالية الأساسية قائمة على أساس هذا التّقابل الضدي الذي يعد أمرا أساسيّا لبناء المعرفة الإنسانيّة، إذ أننا ندرك وفق السيمات الخلافية التي تجمعها "[4]، وهاتين الوحدتين (العنصرين الدلالين) يستمدّان وجودهما بناءً على الوصف البنائي(description structurelle) لهما .

---

[1] – يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي– الشعر الجاهلي أنموذجا ، **مرجع سابق**، ص 15.

[2] – محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي– نظرية غريماس، **مرجع سابق**، ص 87.

[3] – حاتم الصكر: مرايا نرسيس ، **مرجع سابق** ، ص 30.

[4] – إبراهيم السيد: نظرية الرواية– دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص 25.

وعليه فإنّ اتّجاهنا البحثي (تحليل البنية) يسعى إلى أن يسائل عن خلفيّة المعنى الظاهر السّطحي للقصائد (تشكيلات شعرية لطقوس أو أساطير أو لخبرات عامة بالحياة الإنسانية أو حياة البدو) حين تتوالى الموضوعات والأفكار تواليا منطقيا، بما يجعل القصيدة معنى عميق من خلال تلازم مضامين رمزيّة محدّدة، فقد عني الشاعر العربي القديم بالبنية المضمونية لقصائده، والتي لاتتم بمعزل عن الفضاء الدلالي، والذي يجسّد كثيرا من الموروثات الثقافية والفكرية بوصفها جماعيّة عميقة قد تظهر من خلال بنية على شكل صورة جديدة تماما مكتشفة وليست مصنوعة وليست مجرد شكل مختزن في ذاكرة الشاعر أونمط من العلاقات اللغويّة التّقليدية التي يستدعي بعضها بعضا، إنّها تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثّف يحاول أن يجسّد رموز لغوية ذات نسق خاص[1].

ولما كان الشعر الجاهلي مصدرا من مصادر الثّقافة العربية، فإن تأمل متونه وأعماقه هو محاولة جادة للكشف عن البنيات التي يزخر بها من قيم فكرية ومظاهر جمالية وصور بنائيّة، تسهم في الوقوف على جوهر الشعر، والتّي تعبّر عنها ثوابت وظواهر كالطّلل وقضية الناقة وقيم العصر، وتشكل النموذج للوقوف على جوهر الشعر عامة والقصصي خاصة، التي تشكلت في الظاهر تنوع وخصوبة المتن الشعري.

استنادا إلى مسالكه المتشبّعة وإيقاع تجلياته في فرادتها وجماعيّتها ظاهرها وغابرها، سنعاين ديوان الأعشى باعتباره ظاهرة فنّية (الشّعري) لها آلياتها الفنية، ومقوماتها التي حكمت الأنموذج الأمثل (الشّعر الجاهلي) " وصولا إلى القانون الجماعي الذي يعكسه التّجلي المختزل للرؤية الجاهلية عبر تجليّاتها الثلاث: تجسيدًا وتصويرًا و ترميزًا في الكشف عن القضايا الفنّية التي شكّلت منابع الشّعرية فيه" [2].

إن الأمر يتعلق بالتّمفصل و التّمازج الذي يقود إلى بناء عوالم الممكن والمحتمل، وتحديد دوائر الإستيهام والرؤية الشعرية من خلال التّمييز بين معنى الشيء وماديته، بين حضوره الفعلي كجزء من سلوك غير لفظي وبين دلالته التي لا يمكن الإمساك بها إلا من خلال استقرارها داخل سياقات قابلة للاستثمار الرمزي " فالشيء يمتلك معنى عندما يتحوّل إلى حامل لواقع يتجاوزه [3] على حد تعبير سارتر.

---

[1] – عاطف أحمد الدرابسة: قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل ، عالم الكتب الحديث ، ط1، الأردن، 2006، ص 158.

[2] – حسن مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي ، رؤية جديدة ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء– المغرب، 2005، ص 11.

[3] – سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى ، **مرجع سابق**، ص 11.

فحينما يكون النص دالا فإنّه لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه، وإنّما يشارك في تحريك وتحويل الواقع ، سنعالج نمطا من الممارسات الدّالة في الخطاب الشعري القصصي هو (اللّغة الشعرية) على رأب رومان جاكبسون، ومن ثم دراسة وضعية المدلول الشعري في علاقته مع المدلول داخل الخطاب القصصي، ونحن نُؤثِر مصطلح ممارسة سيميائية " فالشعر يقوم بقول التزامن بين الزماني والمكاني للممكن فللأمكن ، وللواقع والمتخيّل فداخل المدلول الشعري تكمن قيمته الدالة... بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري ، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري" [1].

ولما كانت طبيعة الشعر القصصي طبيعة سرديّة، تكشف عن مستوى ثانٍ من التلفّظ وهو المتعلق بكل قصة على حدة، وهذه الميزة تمثّل خاصية نوعية للشعر القصصي، فإن الإستجابة الجمالية بأبعادها المختلفة : الوجودية والنفسية والإجتماعية تتحد عضويا مع بنية النص لتضيع تلك البنى السردية دالا على مدلولات مختلفة، تسهم في انفتاح بنية النص الدلالية والإفادة منها في كل الظواهر الإنسانيّة وترويضها من خلال بناء نص شعريّ قصصي ضمن عوالم دلالية بذاتها، والكشف عن سيرورة تشكله وأشكال تجليه، إن المكونات التي تستند إليها النصوص في بنائها وفي انتمائها إلى هذا النوع الأدبي، أو ذاك مداخل أساسيّة لولوج عالم الدلالة التّي يبنيها نص ما" [2].

ولما كان الأعشى أكثر الشعراء عَروضًا، وأذْهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم طويلة جيّدة وأكثرهم هجاءً وفخرًا ووصفًا، فإنّه كان أوصف الشّعراء للخمرة فاقترن اسمه بنواديها ومجالسها، كما أفاد في شعره من كثرة الرّحلات والأسفار، فأتاحت له ثقافة قلَّ أن يجاريه فيها شاعر من عصره، فشاع في شعره وصف الأماكن وتصوير المشاهد والآثار والحوادث وعكس شعره حياة عصره بما فيها من صراع وقيم وأعراف، فكان شاعر المرأة والحياة اللاّهية.

سنحاول الكشف عن جماليات ودلالات النص من خلال النّص ذاته، فقد كان الأعشى يقف مُحاورا الأشياء والأماكن في مطالعِ قصائده في لحظات التّذكر والإستعادة للماضي، يسعى من خلاله إلى إعادة بناء علاقته مع تلك الأماكن قصد إجلاء ما تنطوي عليه من قيم ودلالات وجوديّة تساعده على بناء نصه الشّعري القصصي، ممّا أدّى إلى تعميق الحسّ المكاني وتشكُّله وفق أنساقٍ مُختلفة جعلته وحدة

[1] – جوليا كريستيفا: علم النص: تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء– المغرب، 1991، ص 78.

[2] – سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى ، **مرجع سابق**، ص 27.

أساسيّة من وحدات الشعر القصصي، وفق عمليّات خلق جديدة تتفاعل مع مكوّنات النص الأدبي" مشكّلا سلسلة دوال إلى مدلولات عديدةٍ"[1].

لقد ارتبط المكان بكيان الشاعر ووجوده لقد كانت له دلالة عميقة على سيرورة الحياة الإنسانية ، فالمكان لا يكون ذا جدوى ما لم ترتبط به الحياة " إن المكان هو الموضع الذّي يولد ويخلق ويوجد فيه الإنسان، وهو الموضع الذي يستقرّ فيه، إنّما الذّي يعنينا هنا هو المكان كفضاء دلاليٍّ تؤسّسه الأحداث ومشاعر الشّخصيات، إذ تشترك الذاكرة والمخيّلة في مشهدة المكان من خلال تراكم في الذّاكرة من صور المكان... وتقوم المخيّلة بإخراج المكان إخراجا جماليّا يرتبط بالواقع ويتقاطع معه ويتجاوزه، إذ بواسطة اللغة يتشرّب المكان بدلالات جديدة، مُخلخلةً العلاقات المنطقيّة، فهي منظومة رمزيّة، وأداة لنقل الأفكار من الكُمون إلى الوجود."[2] .

غير أن حضوره في التجربة الشعرية يفقده بعضا من خصوصيّته الواقعية، ويزوّده بجملة من الخصائص المجازية "إن المكان هو الصفحة الوحيدة التي تطلّ على الماضي، وتؤرّخ له بإخلاص، سواء كان ذلك على مستوى الإستقطاب الموضوعي، أو على مستوى الإسترفاد الذاتي (الوجداني والنفسي)، لقد صار المكان وعيا فكريا ونفسيا واجتماعيا ووجدانيا، يتفاعل مع الذات والجماعة، ويبرز بأشكال ومستويات متعددة"[3] حسب الرؤية المستقطِبة لتمثّله.

إن شعر الأعشى القصصي تغلب عليه حيويّة العبارة الشعرية وصدق الإنفعال، ورقّة الأسلوب والتعمق في أحوال الأمم الماضية، تنبِّئ عن عقلية ناضجة، وعمق في الثقافة والتفكير وبهذا التّصور تكتسب الأمكنة إطارها وحدودها وكينونتها، مرورًا بعملية التّثقيف الذي تمارسه التّسمية وانتهاءً بالقيمة الدلالية والرمزية التي يكتسبها، إن المكان بما يحمله من مضامين ودلالات جاء ذا أثر بارز في قصائد الأعشى ذات المنحى القصصي، فالمكان يحمل قيمته الشعرية، حيث يعيد الشعر إنتاج المكان شعريًا وبطريقة لا تعزله عن منظومة الفكر تأمّلا واستيحاءً، حين تلتقي حدود الواقع مع حدود الخيال " إن قضية جمالية المكان في الشعر لازالت موضوعا يحتاج إلى وقفة تأمّل وإمعان، ودراسات متأنّية تراعي كل ما من شأنه أن يساعد على تشخيص (جمالية المكان) في الإبداع الأدبي عمومًا، والشعري منه على الخصوص، ويرصد الوظيفة

[1] – هيثم سرحان : الأنظمة السيميائية– دراسة السرد العربي القديم ، **مرجع سابق**، ص 71.

[2] –ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص 85.

[3] –باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي (عالم الكتب الجديد)، **مرجع سابق**، ص 181.

الدلالية والمعاني المجازية، وكذا القضايا الرمزية والمقومات الشعرية أو الشاعرية لهذه الجماليّة التي يكتسبها المكان في الشعر"[1].

وهو الأمر الذي سنتلمسه في بعض الشواهد في تجربته الشعرية، أين يصبح المكان جزء من اهتمامات الشاعر المتّسمة بالقلق والحيرة إزاء ما يحيط به، حيث نلفي المكان في شعره يتّسم بالحضور الرمزي لما يتصف به من تغير وتبدد، فيكتسب المكان أبعادًا جديدة قائمة على الإمكان والإحتمال. ولعل حديث الشاعر الجاهلي عنه في المقدمة الطللية كانت تدفعه دفعًا إلى تشكيله والإعتزاز بذكره " ولذلك ظلّ المكان كانتماءٍ عالقا بفكر وخيال الشاعر، فكلما شعر بالحاجة إلى إفضاء مشاعره حول موضوع ما يشغل باله صدَّره بوقفة طلليّة، وكأنّه بهذا السلوك الشعري يتّخذ من الأطلال متّكأً تأثيثيّا لكل انشغال يشغله"[2] .

المطلب الأول: المكان/ الذكرى (طللية المكان وثقافة الحنين)

المرأة/ الطّلل

لقد ارتبط المكان في النص الشعري بالإنتماء والإحساس العميق بالأُلفة، يمثّل معادلا موضوعيا للإستقرار والطُّمأنينة، يولِّد في الشّعر إحساسًا متفردًا، فحياته كانت "غارقة في المادة لا يتجلى لها الوجود إلاّ من خلالها، وذلك أن ضائقة العيش وقسوة الأرض والسماء، وكثرة الأخطار المحدِقة به. كل ذلك دفعه إلى أن يستلهم من المادة تعبيراته"[3]، ممّا أعطى فاعليّة ديمومة لفضائه القصصي، وأضاف إليه نفسًا فنّيا خاصًا كاشفًا عن قدرة عالية في استيعاب الحدث وتحويله من صيغة تعبيريّة لغويّة هادئة، تقود الحدث القصصي عبر مفردة منتقاةٍ وجمل وبنيات دلالية ذات انتماء من حيث المكان والزمان.

ولعل مقدّمات القصائد في ديوان الأعشى بتعدّد أغراضها لم تخرج من المقدمات الطلليّة أو الغزليّة، والتي تشير إلى تقلّب الحياة وملامح التغيّر الذي أصاب المكان، وما حل به بعد رحيل عنه " إنّه حديث عن بقايا الأشياء، تلك البقايا التي لاتزال تحتفظ بالماضي وليس الشّاعر إلا بقيّة شيء أتى عليه البعد والهجر والفراق مثلما أتى المطر والرياح والزمن على معالم المكان"[4]، فتتأسّس لحظة مُفعمَة بالحنين،

---

[1]–هلسا غالب: المكان في الرواية العربية، دار بن رشد للطباعة والنشر، لبنان، 1984، ص 209.

[2]–باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي ، عالم الكتب الجديد، **مرجع سابق**، ص 184.

[3]– زكريا صيام، دراسة في الشعر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 48.

[4] – جريدي سليم المنصوري: شاعرية المكان، مطابع شركة دار العلم للطباعة والنشر، جدة، 1992، ص 86.

تقبع في منطقة اللاّوعي من الذاكرة الفرديّة أو الجماعيّة، فالذاكرة هي الأداة الأولى لتأسيس المكان فنيًا إذ إنّها "تحتفظ بصورة الأمكنة"[1] .

إن المكان يتشرّب بجملة من الأحاسيس والمشاعر التي تعتمل في نفسية الشاعر، فهو يذكرنا بالماضي، ويجعله في توقٍ دائم وحنين مستمرّ للعودة إليه. ويطلق عليه غالب هلسا على هذا المكان (المكان الحنيني)[2] ، والتي تنبئُ عن العلاقة التفاعلية بين سلطة المكان والشاعر والطّلل، وقد ارتبطت صور الأطلال من الواقع متخذًا المنحى القصصي طريقا للتعبير عنه وإعادة صياغته شعريّا، يهيّء للشاعر بناء وجهة نظر تُسهم في تطوير بناء القصة، ففيه تنتظم الأشياء والأفعال والكائنات " إن المكان في الشعر لا يأتي لغرض تزييني طارئ على النص، وإنّما يظهر متواشجا مع بُنى النص الشعري، ويبرزان –المكان والشعر– بوصفهما ممارسة ونشاطًا إنسانيّين مرتبطين بالفعل البشري، يعكسان مواقف ومشاعر وانفعالات تجسّد الذاكرة التاريخيّة العامة أو الخاصة، فيكون المكان بواسطة التّفاعل بين فلسفة العصر ورؤيا منشئه مشحونًا بشحنة جمالية، تخرجه من نمطيّته وتوجّهه نحو التّصوير، وإعادة تشكيل العالم والأشياء وتقوم على الإدهاش والمباغتة والتّرميز[3]، وكأن الشّاعر يهرب من قلق الحاضر إلى أَلَقِ الماضي فيكتسب المكان حضورًا ممزوجًا بالحسّ الإنفعالي والنفسي فذكريات الدّيار التي علقت بذاكرته تفتح للقارئ آفاقا ينكشف معها الجو النّفسي، ويتحول المكان حاضر كرمز له دال إلى بنية مرجعيّة، تاريخية، اجتماعية وجوديّة بكل تنوّعاته ومستويات التّجلي فيه.

لقد اكتسب الطّلل قيمة بالغة في الشعر الجاهلي، فثمّة فرديّة تعكس ذاتيّته ضمن رؤيته الجمعيّة في منظورها العام، فينتقل المكان كمفهوم فيزيائي طوبوغرافي إلى مفهوم جمالي، إذ أن الوقوف على أبعاده ودلالاته وصولا إلى سبر أغواره دلالاته الجمالية، فالشاعر يذكر الدار ليعبر عن حالة إنسانيّة عميقة، تتجلى في دهشته وحسرته على ما يرى من الدمار في الطلل، كما يأتي ذكر الأمكنة والبكاء على فتاة القبيلة دلالة على مصداقيّة التجربة وواقعيّتها، ومن تمظهرات المكان في شعر الأعشى قوله في رحيل (سمية):

رَحَلَتْ سُمَيّـةُ ، غُدوَةً ، أجمالَها، غضبى عليكَ، فما تقولُ بدا لها

هذا النّهارُ بَدَا لهَا مِنْ هَمّهـــا، ما بالها باللّيـــــــلِ زالَ زوالها

[1] –أسامة غانم: التجربة الجمالية للمكان في الرواية العربية، مجلة الطليعة الأدبية، العدد الثالث، 2002، ص 75.

[2] –هلسا غالب: جماليات المكان في الرواية العربية،**مرجع سابق**، ص 15.

[3] –ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، **مرجع سابق**، ص 87.

سَفَهاً، وَمَا تَدْرِي سُمَيّةُ ، وَيحها، أنْ ربّ غانيــةٍ صرمتُ وصالها

ومصابِ غـــاديةٍ كأنّ تجارها نشرتْ عليهِ برودها ورحـــــالها[1]

يفتتح المشهد السردي للمكان بذكر (سميّة)، وربما كان لذكر اسم المحبوبة رمز فني مفتوح الدلالة تبعا للحالة النفسية للشاعر، إذ يلوم الأعشى صاحبته (سميّة) على صدودها عنه، فيقول إنّها قد رحلت جِمالها في الغداة غَضْبَى عليه، ثم يتساءل ماذا بدا لها؟ وفيم هذا الهمّ الطويل الذي ينتابها في الليل وقد بدا النهار، وربما كان ذكر اسم المحبوبة دلالة على الوفاء بعهد الحب والوصال، ويظهر عدم اكتراثه لصدودها، فكم من غانية قبلها قد قطع وصالها حين مَلَّ صُحبتها، وكم أرض أصابها المطر فأزهرت، كأن التّجار قد نشروا فوقها برودًا زاهية الألوان، قد ارتادها متنقّلا بينها، لقد كان الأعشى حريصا على ترديد صورة المقدّمات الطللية، لذا فمن الطبيعي أن يتمسك الجاهلي بها يقول مصطفى الشوري: "ولا شك أن ارتباط رحيل هذه المرأة بإقفار الديار يدلّ على ما لَهَا من قدرة على الخصب واستمرار الحياة، والذي يمنح الخصب والنّماء والحياة، ويحيل المكان إلى الجدب هو الإله، لأنّه ما من امرأة حقيقيّة تُقفر ديار قومها، وتصير خرابا إذا ما رحلت"[2].

لقد كانت المقدمة الطلليّة تعذّب النّفس من خلال الذكريات (قلق الحاضر وألق الماضي)، وغير خافٍ ما لهذه الأبعاد الرمزية داخل المنجز الشعري من بعد نفسي يرتبط بتبدّل الحياة، فكثيرًا ما يتبع وقوف الشاعر على الطلل وسؤاله إيّاه عن مصير الأحبّة والبكاء، فقد كان الحنين شعورا دائما يعيشه الشّاعر ويشعربه لدار الحبيبة، بل إن رؤية المنازل خالية من أصحابها توقِظ في نفسية الشاعر الشّوق والحنين، حيث يتواشج الزمان والمكان "إذ تتجاذبه عواطف متعدّدة، تتماوج بين الأُلفة والعَداوة، الغربة والإنتماء، فمن بين ثنايا منه العواطف المتضاربة يظهر الزمان ثيمة أساسية لصنع أو بناء ملامح هذا المكان الذي يحتوي على الزمن، مكثّفا ومتمثّلا في تثبيتات مكانية، وهما عنصران متبادلا التّأثر والتّأثير. ينصهران في بوتقة جماليّة"[3].

إن الشعر وهو يستجيب لاختيارات التّجربة، حيث يصبح الطلل مكوّنا فنيا، يرتبط بإنجاز القصيدة، إن محور الطلل في القصيدة الجاهلية، سواء كان مرتبطا بالمرجع الواقعي، أو كمرجع فنّي جمالي يعكس رؤية الشاعر، والتحوّلات الوجوديّة التي تعبر عن حياته وحياة المجتمع الجاهلي المحكوم بظاهرة التّرحال والتنقّل، وما يخلّفه ذلك من آثار الفقد والحنين، ومن هنا فلا غرابة أن تنبثق الوقفة الطلليّة كمعادل

[1]- القصيدة 3/1-4، ص27.

[2]- مصطفى عبد الشافي الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، **مرجع سابق**، ص 93.

[3]-محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص 99-100.

لرفض الشاعر طمس المكان، إن ثبات الطّلل أمام سلطة الطبيعة وقسوتها وفق منظور الشاعر إن هو إلا إشارة رمزيّة إلى خلود المكان في الذاكرة الفرديّة للشاعر أو الذاكرة الجماعيّة للقبيلة، فيتحوّل (النّسيب/الغزل) إلى شكل من أشكال الطلل.

إنّ ظاهرة التّنقل والترحال، وما تتطلّبه حياة الصحراء من السّعي الدائم وراء مواطن الخصب والنّماء، فيظهر محور الطّلل في القصيدة الجاهلية مع تنويعاته الشكليّة يكشف عن التّحولات الفنّية في نمط هذا الطلل، إن الرتحال والغربة وما يُولّدانه من شجن ولوعة شديدًا الإرتباط بهذه الوقفة —بل هما من أسبابها ودواعيها هو وقوفٌ على أطلال الحياة التّي تحولت إلى فناء وعدم رغبة في استعادة الماضي الآفلِ، إنّه الشّاعر الأعشى الذّي يروم في أغلب قصائد تلك المقدمّات الإفصاحُ عن البُعد المأساوي للمُعاش (اللحظة الرّاهنة) وجوديّا واجتماعيّا.

يتم كل ذلك في ضوء الإنتقال مباشرة من اللحظة الراهنة إلى الماضي بألقه وذكرياته "بُغية استرجاع الماضي في صوره المتألّقة بالذكريات، كخبرة داخلية تتزامن فيها كل اللّحظات مع ارتباطها بصورة المكان التّي تحدّد منظور الشاعر وفق العلامة المتبادلة بين الحيّز الكوني، واستخدامه للتّعبير عن دلالات الخبرة الزمانية التّي توجه مسار الصّراع النفسي الداخلي"[1] .

وهكذا يغدو الطلل هو (الفراغ) الدائم في بنية التّصور الجاهلي، والذي يقوم على ذكر مقومات الحياة، داخل فضاء مُتهدّم يعوّض غياب الحبيبة، وقد استفاد الأعشى من هذا الفهم الذي يشكّل نقطة انطلاق نحو الذات/الداخل، لتعميق هذا المفهوم ليس تلبيةً كعرف شعريٍّ هو الإلتزام بمستلزمات بناء القصيدة، وإنّما كآلية تنم عن رؤية واضحة في التعامل مع النصّ وفق تلك الرّؤيا، وهذا ما يمكن ملاحظته في قصيدة المعلّقة ، والتي ينطلق فيها من المقدمة الطلليّة:

ودّعْ هريرةَ إنْ الركبَ مرتحـــــلُ، وهلْ تطيقُ وداعـــــــاً أيها الرّجلُ؟
غَرّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُـــــولٌ عَوَارِضُها، تَمشِي الهُوينا كما يَمشِي الوَجي الوَحِلُ
كَأنّ مِشْيَتَهَا مِنْ بَيْتِ جـــــارَتِهَا مرّ السّحابةِ ، لا ريثٌ ولا عجـــــلُ
تَسمَعُ للحَلي وَسْوَاساً إذا انصَرَفَتْ كمَا استَعَانَ بريـــــــحٍ عِشرِقٌ زَجِلُ[2]

[1]– عبد القادر فيدوح: الإتّجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، عمان، 1998، ص 243.
[2]– القصيدة 1/6-4

يرسم الشاعر/ الراوي صورة المرأة الظّاعنة الراحلة، والتّي تظهر فيها (هُرَيرَة) رمزًا إلى الآلهة المعبودة (الشّمس) التي إن زالت يزول الخير معها، وإن بقيت بقي السماء والخصب، لذا يظهر الأعشى ضعيفا أمام فراقها يقول نصرت عبد الرحمان: "تبدو الشّمس/اللات الجاهلية، الإطار العام لرمز المرأة في الشعر الجاهلي"[1]، ويرسم لنا الأعشى في كلماته صورة مشهد الوداع الذي ظهرت فيه المرأة إلهة مُفارقة، وببكائه على أطلال هريرة صلاة الشاعر للأم الكونيّة، لاستجلاب خصبها ونمائها، ودفع آفات نقمتها في بُعدِها فكانت تمثّل رمز قوة سحريّة عُظمى، لأنّها تحمل سر الحياة والوجود والبقاء المتغلِّبة على الموت والفناء "وهذا لاعتقادهم أن هذا الكون، وما يحتويه من مظاهر طبيعية مختلفة، إنّما تسيطر عليه قوى خفيّة هائلة. وعندما جسد الإنسان القوى المهيمنة بهيئة آلهة، تصوَّرها قياسا على البشر في جنسين مذكر ومؤنث، وقد كان منطقيا أن يعزو كل مظاهر الخصب والتّكاثر في الطّبيعة بما في ذلك تكاثر الإنسان والحيوان والنّبات إلى قوى الخصب الإلهيّة المتمثّلة بالآلهة الأم، التي عرفت فيما بعد تحت اسم أنانا أو عشتار"[2] .

إن الأعشى يجعل من فلسفة الطّلل مرجعية في بناء هندسة نصّه الشعري، وتشكيل رؤاه بصيغة لغويّة مباشرة، حيث يتحول فيه الطلل كقيمة إلى معنى الفقد ببُعده النفسي والصراعي بين الحياة والموت، ولكن بتجليّات مختلفة فرضتها طبيعة انفعاليين أساسيين هما: آنيّة الحياة ومُطْلقية الموت " إنّ وقوف الشّعراء على الأطلال يرد إلى رغبة لا شعوريّة لعاطفة الإستمرار الحياتي، هذه العاطفة التي تجعل من رؤيته للطلل بديلا موضوعيا للإرتواء الجنسي عبر الحبيبة المرتبطة بالدّيار من جهة، ومن جهة أخرى تعكس لا شعوريا مظهرا من مظاهر التهدم الحضاري حبًّا للبقاء"[3].

وحتى إن تشابهت الأماكن من الناحية الماديّة والطبوغرافية، فإنّها تختلف روحًا ودلالة بإعادة إنتاج المكان شعريّا، وإذا كان السّرد يتغلغل أثناء القصيدة العربية من خلال عناصرها البنائيّة، كالوقوف على الأطلال أو الرحلة أو وصف الحيوان، حيث نستشعر جمالية التّشخيص، وذلك "بفضل ما تهيّأ للشاعر من استثمار للحس الإنفعالي الذّي سَرَى في القصيدة، حتى أصبح مجرّد ذكر الشاعر للدّمن والآثار يستنهض كوامن الإحساس لدى المستمع الذي لا يتعامل مع الأدبيّات التي يسمعها بعيدا عمّا عرفه من حياة

[1]– نصرت عبد الرحمن:الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقصى، ط2، عمّان، 1982، ص126.

[2]-علي فاضل عبد الواحد: عشتار ومأساة تموز، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، 1973، ص 21.

[3]–يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 142.

العرب وما حفظه من أشعار القدماء في هذا المعنى، وللمكان في شعر الأطلال نصيب من فلسفة الشّعراء لا تخطئه العين، لقد أودعه الشعراء رؤيتهم للأشياء ونظرتهم للجمال"[1].

ليصبح الطّلل إمّا تعبيرا ذاتيًا مخلصًا أو رمزًا جماعيًا لوعي جماعيّ وجوديّ، وفق مكونات جمالية تحفظ للنص وجوده وخلوده في الذاكرة الشعريّة والذاكرة الجماعية من منطلق تأكيد المنطق الثّقافي الشعري الذي كرسته البيئة، والمكان يحمل خصوبة وثراءً في التشكيل الشعري وتفاصيله تمثل " ثيمة شعرية، ومجالًا من مجالات تشكيل الصورة، وعملا حيويّا من عوامل محاكاة صورة الإحساس كناية واستعارة وتمثيلا لتجربة الإنسان وعلاقته بالمكان"[2].

يقول الأعشى متغزّلا بصاحبته هريرة:

ما رَوْضَةٌ مِــنْ رِياضِ الحَزْنِ مُعشبة خَضرَاءُ جادَ عَلَيها مُسْبِلٌ هَطِلُ
يضاحكُ الشمسَ منها كوكبٌ شرقٌ مُؤزَّرٌ بِعَمِيمِ النّبْتِ مُكْتَهِـــلُ
يَوْماً بِأطْيَبَ مِنْهَا نَشْرَ رَائِحَـــةٍ ، ولا بأحسنَ منها إذْ دنا الأصلُ

لقد ارتقى الشاعر بالروضة من مجرد فضاء أو حيّز طبوغرافي إلى فضاء إنساني، ينبض بالحب والحركة، إذ يضعنا الأعشى أمام لوحة مُتكاملة وعالم طبيعي متناغم مليء بالفرحة والبهجة، لقد انعكست صورة الطبيعة على نفسيّة الشاعر إذ نلمح السرد والحكي واضحا من خلال تقنيات التصوير الفني، والذي أطلق عليه البلاغيون القدماء اسم "التّفريع" الذي جعله يحي بن حمزة العلوي (ت 649 هـ) على وجهين: الأول منه "أن يصدّر الكلام بحرف النّفي، وهو (ما) وتجعله أصلا لما تريد ذكره من بعده، ثم يأتي بعد ذلك بأفضل التفضيل"[3] ، واصطلح النقاد المحدثون على تسميته بـ (استدارة التّشبيه أو التّشبيه الدائري) ، و قد أشار إليه الدكتور محمد محمد حسين، مُحقّق ديوان الأعشى في مقدمته للديوان، وحمله مصطلح الاستدارة "وهو توالي مجموعة متلاحمة من الأبيات يجري على نظام متّسق، يقوم فيه كل بيت بنفسه في معناه، ولكن المعنى العام لا يتمّ إلا بالبيت الأخير منها"[4] .

---

[1] – جريدي حميد المنصوري: شاعرية المكان، **مرجع سابق**، ص 96.

[2] – ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء القصائد الشعر الطوال، **مرجع سابق**، ص 88.

[3] – يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت، 1982، 133/3.

[4] – ديوان الأعشى الكبير: (صفحات المقدمة في الديوان).

إذ يبدأ الأعشى برسم صورة الرّوضة بـ (ما) النّافية العاملة عمل ليس مع اسمها (ما روضة)، وقد أخذ الاسم نصيبا كلاميا أكبر في الصورة من خلال الصفات المتلاحقة، وقد أخذ يؤطر مكانيا تلك الروضة بـ (الحزن)، إذ أن هذا التأطير يفتح تلك الروضة خصوصية تمتاز بها عن بقية الرياض. فالحزن في دلالته المعجمية يعني المكان المرتفع، وهذا رغبة من المرسل في إضفاء هالة مُتسامية على المكان، وتنعكس على المشبه بهذا المكان (المحبوبة/هريرة). فاختيار المكان للروضة لم يأت اعتباطًا بل ارتبط بالمنزلة العالية الرفيعة، فكلما بقيتْ في مكان عالٍ، بقيت محافظة على جمالها ونضارتها، وهذا إبعاد لها من العوامل التّدميرية الخارجة عن الزمن، والمكان العالي يصعب الوصول إليه إلا بجهد ومشقة ،ويقع الوصول إلى هذا المكان في حيز التمني. فأكثر الناس يتمنون الوصول إليه، والمحصلة النهائية الوصول إلى تلك المحبوبة. وإن الريح تهب على ذلك المكان المرتفع فتهيج الرائحة الزكيّة فيه، كذلك رائحة هذه المرأة[1]، وقد خصّ الأعشى المرسل المكان المرتفع لحسن شجره وزكاء ثمره، وهذه الصفات تنعكس على هريرة ليميّزها عن غيرها من النساء.

لقد رسم الأعشى علاقة حميميّة مع المكان بكل تشكّلاته الحسية والمعنوية، فكانت تلك الرياض "أماكن واسعة مطمئنة يسيل إليها الماء، فيستريض فيها، فتنبِت ضروبًا من العشب"[2]، ويسترسل النص في إضاءة معالم اللّوحة بتلاحق صفاتها. لتحيل إلى دلالة أخرى هي كون المحبوبة (هريرة) بعيدة عن مشاقّ الحياة ومتاعبها التي قد تؤثر فيها. لتشكل تعالقا قويّا فيما بينها. وقد تهيّأ لها مثل هذا التعالق من خلال فاعلية التّضمين الأسلوبية، بتوصيف من النص ذاته:

يَكادُ يَصرَعُها، لَوْلا تَشَدّدُهَا، إذا تَقُومُ إلى جَارَاتِهَا الكَسَـــلُ
إذا تُعالِجُ قِرْناً سَاعةً فَتَرَتْ، وَاهتَزّ منها ذَنُوبُ المتنِ وَالكَفَلُ

[1]-بتول حمدي البستاني، ميلاد عادل جمال المولى، تشبيه الإستدارة في شعر الأعشى (دراسة في الصورة): مجلة التربية والعلم، العدد الأول، لسنة 2010، ص 228.

[2]-شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموي:معجم البلدان، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، 1997، ص 83

لقد غدت هذه الأماكن جزءً من تجربة الشاعر الحياتية، فانصهرت الطبيعة في حسّه وشعوره، معبّرا عن موقفه النفسي إزاء العالم الخارجي، فجسّد بذلك حضور الطبيعة الطاغي على نفسيّة الشاعر ووجدانه " فهي حزينة إذا كان حزينًا، ومبتهجا إذا كان مبتهجًا، فليس للطّبيعة وحدها كيان في نفسه إلاّ بمقدار ما تنعكس على صفحة إحساسه"[1].

إن الذي يهمّنا من هذا النوع في التشبيه أن الشاعر يستطرد في ذكر تفاصيل الصورة المشبه به بطريقة سردية تفيض بالحركة، وتتخلّلها الأحداث، ويبرز خلالها الفضاء القصصي بعناصره الزمانيّة والمكانية. ليربط الشاعر في نهايته بين طرفيه.

لقد تضافرت الألفاظ والعبارات (خضراء، جاد عليها، مسبلٌ هطل، يُضاحك الشمس ، منها كوكب شرق)، وكأنّنا بالشّاعر يحشد كل صور النّماء والخصب التي ارتبطت بهذه الرّوضة، ولم يكتف بتلك الدلالات الحيويّة، وإنّما أراد أن يزيدها ألقًا وحياة أكثر، من خلال الاستعارة المكنيّة– التشخيصية – في قوله: (يُضَاحِكُ الشَّمس منها كوكب شرق)، فأحدث خلخلة في عملية الإسناد إذ أسقط صفة من صفات الإنسان وهي (الضّحك) إلى مسند إليه مجرّد (كوكب شرق/ جداول الماء) مضيفا عليها صفة الديناميّة والحركيّة (يُضاحكُ) ممّا يدل على التفاعل والتجاوب بين الجداول والشمس[2].

إن هذه المرحلة التي تسترجع فيها الذات شيئا من ذاتها لتخرج من عالم الذّكرى، إلى عالم إنجاز الحركة والحياة بكل استقطاباتها. فقد هيّأ لها الشاعر آليات متكاملة تنهل من الأزمنة المتقابلة، والأمكنة المتفاعلة أرضية للطلل، فتسقط فكرة الماضي الطللي المألوف، وتحضر الأمكنة والأزمنة في شكلها الجديد، والذي يغدو عليه فكرة الطّلل تأكيدًا على فكرة الزمن كمحور و كبنية تحرك جميع عناصر القصيدة، فثمة دلالة عميقة نقرأها من هذا السطر الشعري من خلال التّفاعل بين (انعكاس أشعة الشمس وحركة الماء بفعل النسيم)، ترسم لنا أفقا يوحي ويشي بالشعور بالغبطة والبهجة، فجمال الرّوضة دلالة على جمال هريرة وصفاءها ونقاء شرفها ، وأن بقاء الماء في تلك الجداول، دلالة على أنّ فيها من أسباب الدّيمومة والخصوبة ما يضمن حياتها واخضرارها (أي أنّ هريرة ما زالت في ريعان شبابها وحيويّتها).

فهذه الروضة بكل محمولاتها الجمالية دلالة على جمال هريرة، فتصبح المحبوبة الوجه الآخر للحياة، وهذا التّوصيف المسهب للروضة (كمكان) أعطى الصورة المثلى للمرأة التّي استهوت خيال الشاعر

[1]– عبد الصبور صلاح: قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار العودة ، (د.ط)، بيروت، لبنان، 1981، ص 65.

[2]– بتول حمدي البستاني: ميلاد عادل جمال المولى: تشبيه الإستدارة في شعر الأعشى– دراسة في الصورة ، **مرجع سابق**، ص 229.

وعكست رغبته الملحَّة في الاستقرار والهدوء. وقد كان لهذا التّشبيه علاقة نفسيّة لأن الشاعر يتذكر حبيبته. وهو واقف بآثارها وقوف الذّاكر الحائر بين قلق الحاضر وهواجسه، وألق الماضي بآماله، وتتجلى فاعليّة هذا الأسلوب البنائيّة عندما يتعانق أكثر من تضمين بصورة مُتتالية في القصيدة نفسها، وهذا التلاحم الجزئي يشكل وحدة جزئية تسهم في بناء الوحدة الكلية للنص. بحيث تصبح وحدة البيت مرتبطة بالجانب العاطفي والوجداني للشاعر "فليس الأسلوب القصصي أو الدرامي وحده الذي يحتاج إلى هدم وحدة البيت أو الشطر، بل الأسلوب الغنائي الذي كثيرا ما يحتاج إلى ذلك، إذا كان يتناول عاطفة شديدة الإضطراب والتموُّج، فهي لا تستطيع أن تستقر في شطر واحد ولا أن تهدأ في آخر بيت، بل تبقى منها بقية يفيض مدّها على الشّطر أو البيت، وتنتقل منه موجة إلى ما يليه"[1] .

وينبع الإختلاف في دلالة المكان من اختلاف الرؤية للمكان الواحد بدءً من هذه الذات التي تتحول إلى رمز يمنح الأشياء والموجودات حياتها وقيمتها، وفي هذه اللحظة يتوقّف الزمن الكرونولوجي ليخلق ذلك فنيا سرمديته ولاحظيته، متخطيا حالات الدمار والفناء والنهاية التي جسدها الحاضر بغياب الحبيبة من خلال تهيء أمكنة وأزمنة مغايرة من حيث اشتماله على معنى انساني، ولعل هذه الحميميّة الخاصة بين (الشاعر/المكان) تعتمد منهجا واقعيا مع دوال المكان، لكنّها في الوقت نفسه تحيل وتشي بأزمنة مُغايرة، تختزل عمرا من الذكريات والآلام. لا توازي تلك الأمكنة والأزمنة النّمطية. بل تتجاوزها بعد ما تمثَّلتها عن طريق رؤية خلاّقة للمكان لتبرز مدى إحساس الشاعر بالحياة، وما يكتنفها من تغيّر وتبدّد، ليس بوصفه فضاءً شعريا أو جغرافيّا وإنما بوصفه مكانا أدبيا نفسيّا خياليّا "عندما يُنقل من مداره الواقعي الحياتي المعاش إلى مداره الفني، الروائي أوالشعري، يمر من خلال أنفاق متعدّدة نفسية وإيديولوجية وفنّية، لكي يصل أخيرا إلى المدار الفني الروائي أو الشعري أو التشكيلي"[2] .

لذلك فلا مناص من النظر إلى المقدمة الطّللية وفق العلائق الوجدانية والضرورة الجماليّة والنفسيّة والفكريّة التي يستوجبها الموقف الشعري (واقعيا أو جماليا)، حيث يستعيد في هذه اللحظة التأمليّة الماضي كخبرة داخليّة تنم عن قراءة عميقة للذات والوجود والعالم. لاستعادة موقعه من حركيّة الحياة، وهذا ما يذهب إليه نوريُ القيسي في قوله "أصبحت مقدمة لوحة الطّلل بكل صُورها وألوانها ، تؤدي وظيفة خلق هذا الجو الشّعري، الذي يمنح الشاعر القدرة على القول لأنّه يصبح حالة معاناة شعورية حادة، تمدّه بالمشاعر التي تمكنه من التّنفيس عن كل ما يحتبس في نفسه من الإحساسات ويدور في ذهنه من الأفكار

[1] – موسى سامح ربابعة: ظاهرة التضمين في شعر الأعشى –دراسة في المفهوم والوظيفة–، **مرجع سابق**، ص 86.

[2] – شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، بيروت، 1994، ص 92.

والحوادث، وهو في نفس الوقت يهيّئ الجوّ المناسب للمستمع الذي يجد في هذه المعاناة شَبَهًا لما يحسّه هو، فيشي الشاعر بهذه البداية لنفسه ولسامعه وقارئه حالة شعوريّة مليئة بعواطف الحنين والشّوق"[1].

ويمكن أن نلمس عدم ارتباط هذه الأمكنة باسم محبوبة وذكرياتها "قد تبرز تجربة الأرض، وتختفي المرأة من اللوحة الطللية في حالات عنف تجربة الحرمان من الإستقرار"[2]، تلك الألفاظ التي تحمل دلالات مشبعة بجدليّة الزمن كما يراها الإنسان الجاهلي، حيث تقف لغة البكاء شاهدة على هذا الفشل المؤقّت في تجاوز زمن الموت والغياب حتى مرحلة أخرى يقول الأعشى[3]:

ما بُكـــــاءُ الكَبيرِ بِالأَطلالِ وَسُؤالي فَهَل تَرُدُّ سُؤالـــي
دِمنَـةٌ قَفرَةٌ تَعاوَرَها الصَـــــي فُ بِريحَينِ مِن صَباً وَشَمالِ
لاتَ هَنّا ذِكرى جُبَيرَةَ أَو مَن جاءَ مِنها بِطائِفِ الأَهوالِ
حَلَّ أَهلي بَطنَ الغَميسِ فَبادَو لي وَحَلَّت عُلوِيَّةً بِالسِخالِ

إذ يبدأ الأعشى بالحديث عن الأطلال التي يرى أن الوقوف بها أمرا غير مجدٍ، فيبعد الذكرى عن نفسه، إذ ليس هذا موطنها، فأهله يعيشون في مكان والمحبوبة في مكان آخر، وبينهما مسافات طويلة وسفر شاقّ في اللّيل والنهار، وهو يرحب بهذا البعد إذ قلَّلَ همّه وأنعم باله، فقد كانت المحبوبة (جُبَيْرَة) همّه وحديثه، ويبدو الأعشى في مقدمة لاميّته هذه مخالفًا سائر الشعراء الجاهليّين "فلم يبك على مشيد البنيان، ولم يقف على الأطلال، وإنّما كانت ابتداءاته مفاتيح فنّية لموضوع القصيدة أو بابًا يلج إلى ما يريد مباشرة أو رمزًا لما تحوي القصيدة من فكر ومضمون"[4].

تنفتح هذه القصيدة على بنيات نصيّة تشير إلى التقابل بين الفضاءات (شمال/صبا)، كما أن هذا التّقابل بما يتضمّن من ذلك الترابط بين الفضاء والشخصية/ الشاعر، تظهر الرحلة كحافز للحكي، يتحدّد من خلالها التحول من فضاء إلى آخر، ومن زمان إلى آخر فتظهر صورة الأطلال حُبلى بالعناصر المتفاعلة ما بين نضارة الماضي بذكرياته، وما آل إليه من تحوّل نفسية الشاعر، تنتقل فيه اللغة من مستواها الجمالي إلى مستوى أكثر تجريدا، فيتشرّب المكان بجملة من الأحاسيس والمشاعر، كذلك الألفاظ التي تحمل

[1] – نوري حمودي القيسي: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، **مرجع سابق**، ص 10.
[2] – نيقولاي برديائيف: العزلة والمجتمع، تر: فؤاد كامل، مرجعة: علي أدهم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط.2، بغداد، 1986، ص 58.
[3] – الديوان: القصيدة رقم 1، الأبيات 1-2-3-4، ص167.
[4] –حسن حبيب الكريطي: الأعشى بين ناقديه في القديم والحديث، **مرجع سابق**، ص 219.

دلالات مشبعة بجدلية الزمن " من خلا تفاعلها مع رؤية الذات التي تشيد إلى تداخل هذه الرموز ضمن مجال محدود من الفضاءات، التي تنكسر فيها خطية الزمن، وتتلاشى فيها نمطيّة الأمكنة إلى زمن شعري، تضع فيه الذات مجموعة من العوالم والأصوات والشّخوص، التي تشترك جميعها في خلق الأشياء، التي تكسر الزمن الحاضر...هذه المرحلة التي تسترجع فيها الذات شيئا من قوّتها، لتخرج من عالم الذكرى، إلى عالم إنجاز الحركة والحياة، والتّي تكفل لها الإستمرارية والخروج من دائرة الموت والصمت المطبق على الفضاء، نحو فضاءات أخرى أكثر سعة ورحابة واجتذابا لممارسة شتى أصناف التحدي، وتأكيد أنماط القوة والإختراق والهيمنة"[1].

إن الإدراك الوجداني النّابع من أغوار الذات تتعاور في تشكيله جملة من المعطيات البنائية الفكرية والنفسية والسردية، تحكي رحلة الإنسان داخل فضاءات تتوارى خلف أقنعة الحياة، وبهذا تغدو التّجربة الشعرية هي " الصورة الكاملة النفسية أو الكونيّة التّي يتصوّرها الشاعر، حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينمّ عن عمق شعوره وإحساسه"[2].

إنها صورة بديلة عن غياب حقيقيّ للحبيبة في صورة نموذجيّة ترمز للحياة في مظهرها المتميّز داخل هذه الفضاءات الجديدة، حيث يحضر القول بتركيزه على البقاء والحياة بخصبها ونمائها وشخوصها " ضاربة في عمق هذا الزمن الماضي (النّموذجي)، وإيحاءاته وتجليّاته عبر المكان والزمان معا في شبه صراع متوال مستمر في الحياة والشعر، كأنّما يحاول اكتساب القدرة على العودة .يناجي الوجود، ويحادث الزمن وينتظر الإجابة وردّ الفعل، مُتجاوزا الواقع الكئيب الميّت بالفن، إلى دنيا الصفا والحيوية. أو كما عبر عنه جوناثان كولر بدراما التحولات في الذهن البشري، هذا الإستيعاب والإندماج في الذات له أهميته، لأنه ينقص السرد و ملحقاته (التّتابع والسببية والزمن والمعنى الغائي)، ويرتبط بما يمكن تسميته حاضرا لازمنيا، أو بالأحرى زمنيّة الكتابة، إن مناجاة غير الحي زمن متميّز بزمنيته الخاصة، إنه مجموعة اللحظات التي تستطيع الكتابة أن تقولها " الآن إنّه زمن الخطاب، لا زمن القصة"[3].

وإذا كانت الرحلة عنصرا مركزيا في مجرى الحكي بما يتيحه من تغير على مستوى مادة الحكي، ومتطوّرات السرد في أي عمل حكائي يوظّف الرحلة، فإن الأعشى يؤكّد على قضية الحركة ونقيضها من خلال فكرة الحل و الإرتحال.

---

[1]- حسن مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي- رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2000، ص38.

[2]- غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، **مرجع سابق**، .ص383.

[3]-حسن مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي- رؤية جديدة، **مرجع سابق**، ص 44..

حَلَّ أَهْلِي بَطْنَ الغميسِ فبادوْ لى ، وَحَلّتْ عُلْوِيّةً بِالسِّخَالِ

حيث تتوارى وتختفي لحظات الفعل والإنجاز، فتطرح البدائل دون توقّف، إذ نلفيه يعمد إلى توجيه مسار الأحداث على مستوى القول أو الحكي من خلال صراع رموز الحياة والموت، فداخل فضاء الرحلة، و ما تمثله من صورة رمزيّة تظهر قوة الذات على الإختراق و التّجاوز نحو فضاءات بديلة أملا في تجديد المكان، داخل فضاء التّناقضات (الماضي/ الحاضر) ، (غياب الحبيبة، الموت) إن الطلل كبنية وكقيمة فنية يختزل الزمن بكل أبعاده النفسية والفكرية، ليغدو الشكل المهيمن والموجّه الأكبر لمسار الإنسان، وما يمكن أن ينتجه من تجلّيات خاضعة لنمطها الأول (الأساس)، فالشاعر لم يجمع بين الأطلال وذكر المحبوب اعتباطا وعبثا في موقف واحد، بل جمع بينهم ليرمز إلى الحياة والموت كتعبير عن مواقف ورؤى خاصة ،عكستها هذه العلاقات المنجزة داخل وحدات القصيدة.

لقد كان الأعشى مروَّعا بفكرة الفناء، لذلك فإن وقوفه على الأطلال إنّما هو تأكيد لاستمرارية الحياة من خلال لوحة فنّية شكَّلها في نسيج حواري يشي بمهارة عالية في استنطاق الطلل محاولا إيجاد الجواب، "ليستكشف عن هذا التّعارض الظاهري، بين (الذات/ الشاعر)، الموصوفة بالجلال (الكبير)، وارتباطها بخاصية أو عنصر الماء(الدمع)، إذ أن الكبير هو الذي يظل دائما في صورة مُثلى، لا ينال منها الزمن شيئا ولا تحركها الفاجعة، تبقى على حالها النّموذجية متميّزة ...لتواصل رحلة الحياة عبر المجهول... فهي في حركتها النّموذجية تشكّل خلاصا من الموت والهدم الذي يغمر هذا الفضاء، إنها الأداة المثلى لتجاوزه عبر رحلة باتّجاه الزمن الآتي، والمكان المأمول ليكون أكثر إشراقا وامتدادا، يحتضن الذاتين معا"[1] .

لقد أصبحت المقدّمة الطللية بكل صورها وألوانها تؤدي وظيفة خلق للنص الشعري، الذي يمنح الشاعر القدرة على القول و البوح فيصبح الطلل بما هو معادل موضوعي للزمن، أو ما يقوم مقامه في توليد الأنماط الرّمزية المعبّرة عن صراع قوى الحياة وقوى الموت، إن الحنين إلى الطلل يمثل الحنين للمرأة الحبيبة، لأن الطّلل وما يحيط به وما يتناثر حوله من الدّمن، يمثّل مجموعة الذكريات بألمها وشجنها على مستوى التّمثل الوجداني، إن المكان بهذا التصور يلعب دورا أساسيا في بناء ذات الشاعر، عبر كسر الوحدة التي عاشتها الذات بعد ما غابت عن الفضاء القديم "هكذا نلتمس وفق رؤية فنية جمالية انزياح حديث الشاعر عن الطلل إلى حديثه عن حاله ومصيره، فهو وحده يعيش هذا الفقر العاطفي المستمرّ جراء افتقاده لمن يحب،

[1] – حسن مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي– رؤية جديدة، **مرجع سابق**، ص56.

وتلاشي مظاهر الأنس أمام عقبات المصير الغامض المحتوم، فالطّلل يبقى طللاً، حتّى وإن أنسنه الشاعر، لأنه في النهاية مجرد مسرح شمل جانبا من جوانب حياته الماضية"[1].

إن اللحظة الطللية فرصة يعرض ويبث فيها الشاعر، إن السؤال الذي يقدمه الأعشى في لاميته (ما بكاء الكبير بالأطلال) ، يولد إحساسا بآنية الوجود في مواجهة الإحباط الذاتي بتسلّطه الموضوعي فتغدو الكتابة السردية من خلال إشكاليات الذات، وإثارة الأسئلة أقرب ما تكون إلى البنية الشعرية وإيقاعاتها الموسيقية، ليؤكد من جديد هذه الإزدواجية، فيستفيد الشاعر من هذه الطروحات والفضاءات ليخلق ويحقّق فعل الحركة والتّجاوز، الذي يبنيه المتن وتشده المتقابلات في تكامل وتفاعل انطلاقا من هذا الفهم الذي يشكل نقطة انطلاق نحو الذات/ الداخل، ليعمّق هذا المفهوم فتصبح المقدمة الكلية بحثا عن زمن نموذجيٍّ تختلف في تحقيقه خصوصيّة التّجربة النّابعة من ذات الشاعر، وإن لم تحضر بصيغة لغوية مباشرة، فإنه يحضر ببعده النفسي والصراعي بين الحياة والموت، بتجليات مختلفة فرضتها طبيعة الطلل (الواقع)،و إعادة إنتاجه شعريّا، ومنحه بعدا جماليا فريدا وخاصا " فالمكان والزمان مثلا، يشكّلان في القصيدة الجاهلية صيغا نسقية تعكس موقف الشاعر الجاهلي من مضامينها و قضاياها ،وعليه " فإن الشاعر الجاهلي يسهم بدوره في إثارة أنساق المكان والزمان، ومن ثم إشكاليات الوجود، لا لمجرد الإثارة والرصد فحسب، وإنما ليأخذ من عامل الإثارة وسيلة لإثبات مركزية الإنسان الإيجابي في خلق التّجربة، وثقافة العمل، فيتمكن من التّصدي لكل ما يتضاد مع أفقه أو يهدّد كيانه"[2].

بهذه الطريقة يبني الشاعر/ الأعشى عوالم قصائده على نحو خاص، يسِمها الترابط و التلاحم البنائي الفني من تيمة إلى أخرى، ومن فضاء إلى آخر، إن حضور المرأة أو استحضارها في هذه التيمة بالذات (الوقوف على الأطلال) يحمل بين ثناياه أكثر من دلالة، إنه استحضار للزمن الذاهب الآيب، ليخرج من قلب هذه العناصر الأكثر تدميرا وجذبا و فناء إلى فضاءات بديلة تُنسي الشاعر زمن الفراق وأهوال التّمزق، ليعيش عبر هذا الإنتقال زمنا نموذجيا، تحكمه مقاصد محدّدة ترتبط بما أسماه النقاد " التّأثيث القصيدي الذي يتّخذه الشاعر وسيلة للولوج إلى عوالم القصيدة، والذي يتجاوز في رأي كمال أبوديب نفي إمكانية حضور التّمثل المكاني اقتصاره على المطالع باعتبارها مفاصل هيكليّة خالية من الروح استجابة لمعايير البناء"[3]، إلى أبعاد ودلالات أثمرتها تجربة الشاعر مع المكان وتحويلاته وواقعيا وتخييليا.

---

[1]–باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص 229.

[2]– يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي أنموذجا)، **مرجع سابق**، ص48.

[3] – باديس فوغالي: الزمان و المكان في الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص257.

حيث تترشّح تلك الأماكن لتكون أماكن وفضاءات، لا تحمل دلالة في ذاتها بل تتصل بحالة شعورية عامة تطغى على القصيدة كافة، لتجعله واقعا في إسار الزمن القديم عبر نمط توظيفه الذي تختاره الذات في كل نص، ليعكس تفرّدها داخل هذه العوالم بلغة الإختراق والتّصدي رغبة في تعميق وعيه بإمكانية الإنجاز والفعل والتجلي البديل، حيث يتم التشبُّث بهذه الأماكن، في الوقت الذي يعبث به الزمن، هذه المرحلة التي تسترجع فيها الذات شيئا من قوتها لتخرج من عالم الذكرى إلى عالم إنجاز الحركة عبر إنجاز الوسيط نحو دائرة العُبور (موضوع النّاقة)، حيث يوظّف صورة الطبيعة حسب موقفه النّفسي، وقد اتّخذها الأعشى مطيّة يتنقّل بها داخل التّجربة الشّعرية من مستوى الواقع حسب الرؤى ونمط التجارب، حيث تتموضع الرحلة (العبور) في القصيدة الجاهلية كمقطع شعري يعقُب مباشرة مقطع الطلل، لتشكّل معمارا نموذجيّا تتوارى خلفه الأسرار والمخاوف. يكثّف بها عالم الرّحلة، ليعيد بذلك خلق التّوازن النفسي والنصي.

المطلب الثاني: المكان/ الناقة (تية الصحراء / ثقافة العبور)

هكذا تتناسل صورة الناقة في رمزية مُشبعة بالأنساق والدلالات، توجّهها مقصديّة الذات، وتحكمها علاقات خاصة بين عناصر الرّحلة وأزمنتها وأمكنتها لتجسد فعل الحركة والإنجاز إيجابا، والنّاقة " تحقّق فكرة المعادل الموضوعي (objective correlative) لفكرة المرأة المسمّاة التي ترتقي إلى مرتبة الأسطوري، وهي تنتصر للحياة ومفرداتها الكبرى (المتعة)، وكأن الشاعر يخبر متلقي النص بأن الحفاظ على متع الحياة وجماليّتها مُرْتَهِنٌ بعنصر القوة الفاعلة، كما هو حال الناقة المؤنّث، التي تخوض غمرة الصّراع الوجودي، و تتحرّك في مرايا الحياة بغية إثبات موجوديّتها" [1].

لقد كانت الصحراء المكان الوحيد الذي يعبره الشاعر ويجتازه، هذا الإنتقال الذي يحقّق له فكرة التجاوز والتّحول إلى فضاءات بديلة تتعالى عن واقع المكان، وما حل به من فناء وخراب نحو تحقق فضاءات نموذجية، وبذلك يغيب التناقض، وتتناسل الدلالة وينمو المعنى، فبعد المقدمة الطلية والغزلية يخوض الشاعر في مرحلة وصف الرحلة بكل ما يحيط بها من مظاهر الطّبيعة، غير أن هذه الصورة أو تجلياتها تبدو متفردة في بعض وجهها ورموزها المنجزة شعريا " إن الناقة رمز لهذا الوعي الكبير بعناصر الإنسجام خاصة تلك المرتبطة بإحكام الموضوعات، وتآلف الروابط المعنويّة، وحسن التخلص من عالم إلى آخر ومن ذات إلى أخرى، ومن وحدة طللية إلى وحدة صراعيّة، بحيث تتجاوز ما هو واقعي أو مُعطى أو

[1]-يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي أنموذجا)، **مرجع سابق**، ص90.

مشاهد إلى ما يحقق بعدا إيحائيا يرقى إلى مستوى الرّمز المشبع بحمولاتٍ (وجوديّة) تطرح قضايا صراع الذات من أجل البقاء في تميّزها"[1].

و تتّخذ مشاهد التّحمل والإرتحال صورا شتى، تعكس الجوانب النفسية والعاطفية، فضلا عن الجانب الفني والدخول في المكان /العبور لا يعني الإنغلاق والإنعزال عن الواقع والإنقطاع عن الذات والعالم الخارجي، وإنّما يعكس العبور علاقة الشاعر بالواقع وإعادة كشفه، وفي الوقت نفسه عني العبور التطلُّع إلى أفق جديد، ونزوع إلى التّغيير والإبداع، لأن الشاعر يعيش تواترا وانفصالا دائمين[2].

وإذا كانت اللّحظة الطّللية لحظة تعبيريّة لها خصوصيّاتها المتفردة في النص الشعري، فإن سهير القلماوي لها فضل السّبق في اعتبار الطللية الجاهلية تعبير ذو خاصية وجودية، وذلك في مقال لها وسمته بـ (تراثنا القديم في أضواء حديثة) عام 1961 " إذ اعتبرت أن الطلليّة الجاهلية كانت أكثر من كونها بكاءً على الحبيب وتعبيرا عن لحظة سعادة انقضت، وإنّما هي صرخة متمرّدة يائسة أمام حقيقة الموت والفناء، لأن الشاعر الجاهلي لم يكن يؤمن بإله ولا جنة ولا ثواب، قد أحسّ حقيقة الفناء وحتمية الموت إحساسا ينبع من فلسفة وجوديّة محضة[3].

لقد سعى الشاعر إلى محاولة تملُّك المكان باللجوء إلى التجاوز والفعل والحركة (العبور)، فكانت الفروسيّة والمغامرة هي الصفة التي حقّقت له ذلك، فكان لها الأثر في توجيه حياته وسلوكه وبناء أفكاره، إن علاقة الشاعر بالصحراء وصراعهما مع خيبة الأمل و الفناء واللاتناهي، هذه الخيبة بوصفها مقترنا بتصدّعات الواقع من جهة، وانتظارات الشّاعر من جهة أخرى فآلية إحلال المرجعيّة النصية تتحقّق على مستوى استدعاء الحقل الدلالي للصحراء بتيمته السيميائية، والمعجم الشعري الذي تنبثق منه/ أو ينبثق منها.

ينفتح مقطع الرحلة بتنوّع دلالة بين كونه فضاء يكرّس التّلاشي والإندثار ، وكونه فضاء للمقاومة والتغلب يعكس صورة الذات في صراعها الأبدي مع الحياة، هذا الإنتقال والتحول نحو فضاءات بديلة يعمق نموذج الرحلة المتجذّر في بنية وتكوين القبيلة العربية الجاهلية، ضمانا للإستمراريّة، وفي هذا النّوع من الرحلة " يتحقّق بناء النص الشّفوي على تذكرات ووقائع وأحداث في علاقة ثلاثية بالفضاء المنتقل إليه (الذكرى– الجذب)، وبالطريق نحو المجهول " الصراع الداخلي بين الأمل في إيجاد الخصب وما يتولّد عنه من

[1] – حسن مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي، رؤية جديدة ، **مرجع سابق**، ص80–87.

[2] – ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال ، **مرجع سابق**، ص100.

[3] – محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص 83.

حديث عن الجنّ والغيلان والسّعالي والحروب مع قطاع الطرق...ثم المكان المنتقل إليه المشدود إلى (الغربة) والألفة[1].

إن مقاربة المكان (الصحراء) في النص الشعري للأعشى، ومحاولة فهم دورها في تكوين الفضاء الشعري والنفسي داخل القصيدة، يسهم في فهم بنية العقل العربي، لأن الإنسان الجاهلي كان عدوه الأول في بيئته هو " المكان، الصحراء" في حد ذاته فالصحراء هي الخارج والصحراء عدوّ لا تعطي، وهي مكان التغيّر والغياب، المكان لذلك ذو أهمية أولى في فهم الشعر الجاهلي [2].

لقد سلك الأعشى مناحي عديدة في التّعبير عن دلالاته ومراميه، من خلال صورة النّاقة التي بثها كثيرا من مشاعره أو حنينه أو فرحه، فكان لها حضورها البارز و الشّاخص البوّاح بالدّلالات والرموز " وتكتسب الأشياء في هذا المكان خصائص وصفات نوعيّة تميّزها، وتجسد طبيعة الإحساس بهذه الأشياء والتّعامل معها تعاملا يوحي بالتآلف والإنسجام أو النّفور منها، فهذا المكان– الصحراء– ليس بُقعة تمر عليها التجربة الشعرية مرورا عابرًا، وإنّما تتمخض التجربة من هذا المكان الذي يؤثّر في مجريات الحياة وأحداثها"[3].

تكشف القراءة العميقة لنصوص الأعشى الشعرية أن موضوع الظعينة، والرحلة تشكّل بنية محوريّة وقناة اتّصالية فاعلة في البنية الكليّة للقصيدة، إذ يتحدّى الشاعر بفعلها الصّحراء المقفرة" فتتحوّل النّاقة بوصفها أداة ثقافية فاعلة إلى أمل حقيقي في إحداث التغيير وابتعاث الحياة، والكشف عن قصة الشاعر في صراعه مع الصحراء، وكيفية انتصاره على المكان، الصحراء وإخضاعه لثقافته ولنسقه الذاتي، فالشاعر أضحى بثقافته المترجمة عملا، الناقة — الرحلة عارفا بمجاهيل الصحراء وأسرارها، وهذه المعرفة تقوده إلى ترك أثره الإنساني في المكان تماما، كما أبدى الطلل أثره على الإنسان/ المحبوبة"[4].

ويكون هذا التحول والإنتقال مشروط بحركة توازي الحدث، وترقى إلى مستوى المواجهة داخل فضاءات مُغايرة، حيث تلتقي الأصوات وتتفاعل الذّوات، لتخلق أزمتها وأمكنتها الخاصة (الواقعية والتخييليّة)، دائما عبر هذا المكون (الناقة، الصحراء) فيأتي العبور أو الإجتياز بعد الإنقطاع عن العالم الخارجي (قلق الحاضر) ، وبعد أن وجدت الذات راحتها النفسية في مشهد الطلل أو النّسيب ، وتحقيق

[1] – حفيظة روابنية: مقاربة فضاء الرحلة في النص الشعري العربي القديم، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، العدد 33، جامعة عنابة، 2013 ، ص28.

[2] – محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشّعر الجاهلي ، **مرجع سابق**، ص106 .

[3] – علي قاسم الزبيدي: دراسة النص الشعري العربي الحديث ، **مرجع سابق**، ص 61.

[4] –يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي — الشعر الجاهلي نموذجا– ، **مرجع سابق**، ص 140.

البعد الحنيني " النّوستالجي" بما يحمله من بعد نفسي ودرامي(صِدَامِي)، ليكون بمثابة هدم للحظة السكونيّة، فالحنين " النُّوسْتَالجيا" في المقدمة الطللية برهة زمانيّة تجمع القطبين في لحظة واحدة، لحظة حضور الماضي المتبقي لما يحمل من فرح وتفاؤل، ليظهر في الحاضر المأساوي من أجل صنع لحظة المستقبل المأمول عبر التّجاوز"[1] ، وإعادة خلق التّوازن المفقود ، ومن تشكّلاتها قول الأعشى :

وَبَلدَةٍ مِثلِ ظهر التُّرْسِ مُوحِشَةٍ للجِنّ بِاللّيْلِ فِي حَافَاتِهَا زَجَلُ
لاَ يَتَمَنّى لَهَا بِالقَيْظِ يَرْكَبُهَا إلاَّ الَّذِينَ لَهُمْ فِيمَا أَتَوْا مَهَلُ
جَاوَزْتُهَا بِطَلِيحٍ جَسْرَةٍ سُرُحٍ فِي مِرْفَقَيهَا إِذَا استَعرَضْتَها فَتَلُ
إِمَّا تَرَيْنَا حُفَاةً لاَ نِعَالَ لَنَا إِنَّا كَذَلِكَ مَا نَحْفَى وَنَنْتَعِلُ[2]

يصوّر الأعشى هذه الصّحراء الجرداء لا نبات فيها، عُرِّيت من كل شيء، فكأنها ظهر ترس، تسمع للجنّ بالليل في أطرافها زجلا، لا يجرأ على اقتحامها في القيظ إلاّ القويّ الذي قد اتخذ لرحلته الشاقة أُهْبته، بمثل هذه الصحراء أقتحم فأقطعها على ناقة قد تعوّدت الأسفار حتى أنهَكتها، وهي مع ذلك جَسُورٌ لا تأبى على الراكب، ولكنّها تنطلق في سهولة تكشف في انطلاقها الجريء عن مرفقين مفتولين ، وكنت خبيرا بما ينبغي لرجل الصّحراء أن يعرفه.

ولعلّ هذا التوصيف الكئيب للصحراء يُشعرنا بالوضع النفسي للشاعر حين أطلق هذه القصيدة ولعلّها لم تكن في المديح، الذي فيه عادة ما يطلق الشاعر وصفا آخر للصحراء إذ يجعلها مكسوّة بالإخضرار وكثرة الماء فيها، لكن هذا التشاؤم الذي بدا به الأعشى ربّما يعود إلى كون أن القصيدة قالها الشاعر مهاجما يزيد بن مسهر الشّيباني[3].

لقد صوّر الأعشى صحراءه كواقع حاله مُقفرة مُوحشة، تغرق بها الجن لتحيل على فضاءات سلبية مفتوحة على الموت الشامل، يمهّد الشاعر من خلالها لدخول عالم مُغاير، لتدفع بالذات إلى مواصلة رحلة الحياة ضد قهر الزمن، مُؤكِّدا من جديد صور التّخطي والتّجاوز، حيث تغدو(الرحلة/ الناقة) وسائط وأقنعة، تجتازها الذات/ الشاعر ليمر عبرها إلى عالم الحياة، إنّها إصرار على مواصلة الرحلة والإستمتاع بالحياة (المرأة) وإنتاج البدائل ، التّي تنوّع بتنوّع الموقف النّفسي والتّجربة الشّعرية.

[1] -محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي ، **مرجع سابق**، ص 108.

[2] – الديوان: القصيدة 6/ الأبيات 31-34

[3] – حسن حبيب الكريطي: الأعشى بين ناقديه في القديم والحديث ، **مرجع سابق**،.ص204.

يقول الأعشى:

رَحَلَت سُمَيَّةُ غُدوَةً أَجمـــالَها غَضبـى عَلَيكَ فَما تَقولُ بَدا لَها
هَذا النَهارُ بَدا لَها مِـــن هَمِّها مـــا بالُها بِاللَيـــلِ زالَ زَوالُهـــا

.....

وَغَريبَةٍ تَأتي الملوكَ حَكيمَـــةٍ قَـــد قُلتُها لِيُقالَ مَـن ذا قالَهـا
وَجَزورِ أَيسارٍ دَعَوتُ لِحَتفِهـا وَنِياطِ مُقفِرَةٍ أَخـافُ ضَلالَهـا
يَهماءَ موحِشَةٍ رَفَعتُ لِعَرضِها طَرفـي لِأَقدِرَ بَينَها أَميـــالَها
بِجُلالَةٍ سُرُحٍ كَـــأَنَّ بِغَرزِها هِرّاً إِذا اِنتَعَلَ المِطِـــيُّ ظِلالَهـا
عَسفاً وَإِرقالَ الهَجيرِ تَـرى لَها خَـدَماً تُساقِطُ بِالطَريقِ نِعـالَها
كانَت بَقِيَّةَ أَربَـــعٍ فَاِعتَمتُها لَمّا رَضيتُ مَـــعَ النَجابَةِ آلَهـا
فَتَرَكتُها بَعـــــدَ المِراحِ رَذِيَّةً وَأَمِنتُ بَعـدَ رُكوبِها إِعجـــالَها
فَتَناوَلَت قَيساً بِجُرِّ بِـــلادِهِ فَأَتَتهُ بَعـدَ تَنوفَـــةٍ فَأَنالَهـــا
فَإِذا تُجَوُّزُها حِبـــالَ قَبيلَةٍ أَخَـذَت مِنَ الأُخرى إِلَيكَ حِبالَها[1]

يلوم الأعشى صاحبته (سميّة) على صدودها عنه، فيخبرنا إنّها قد رحلت جمالها في الغداة غضْبى عليه، ثم يتساءل ما بدا لها؟، وفيم هذا الهمّ الطويل الذي ينتابها في الليل، وقد بدا النهار ويظهر عدم اكتراثه لصدودها، ويظهر الأعشى في هذه الأبيات يبتهل للرّبة المعبودة (سميّة/ المرأة) ، وربّما كان في دلالة اختيار اسمها (سميّة) دلالة على سموّها وقداستها، ورفعتها وهنا يتحول وقوفة على أطلالها ووصفه رحيلها، ورجائها بالرجوع ماهو إلاّ ممارسة طقس دينيّ ابتهاليّ لجلب الخير ولاستسقاء المطر، حيث يتوهّج المكان في مخيلة السارد الشاعر ليحدث انحرافا في خطية السارد، فتغدوا المقدمة الطللية شكلا خفيا من أشكال مقاومة الإنصياع أمام الزمن السارق للحظة الفرح ، إنّه احتجاج مقنع ضد البرهة المفْرغة ومحاولة تعويضيّة لخلق برهة الفرح المنهوبة، وبذلك يحقّق الشاعر الجاهلي حريته اتجاه الردع متيقّنا أن الخيال هو المجال الوحيد الذي لا يمكن للقهر أن يقهره[2].

وحتى يُثبت الشاعر أنه قادر على الإختراق والتجاوز يختار الناقة، ليبدع صورة تحكي زمن التغيّر والتّبادل، فيختار أقوى الصفات وأكثرها تأثيرا، وهنا ينتقل الشاعر إلى وصف الصّحراء في رحلته إلى

[1] – الديوان: القصيدة رقم 3/ ص26-29.
[2] – الديوان القصيدة رقم: 3/ص26-29.

ممدوحه(قيس بن مَعد يَكرُب). فهي مضلّة عمياء، موحشة، يمد فيها بصره ليقدر أميالها، فوق ناقة ضخمة سلسة القياد، تنطلق مسرعة وقت الهاجرة حين تنكمش الضّلال تحت أرجل المطيّ كأن هرًا قد علق برجلها، ويشير الدكتور شوقي ضيف أن الذّي يلفت الإنتباه هو أن الشّاعر" عبّر عن تقلص الضلال في الهجرة بأنّه لم يبقِ لناقته إلا ظلّ أخفافها، وهي تنقله في خطاها"[1].

لقد جمع الأعشى في وصف ناقته بين السرعة والذعر، حتى لكأنه يخيل لمن يشاهدها أن هرًّا قد علق برجلها(السّرعة) فهي هوجاء تعتسف الطريق اعتسافا، فتضطرب السّيور التي تشد جوانب الرّحل إلى أرساغها، تاركة ورائها أثر أخفافها مطبوعا على الرمال، وقد اختار الشاعر/ السارد ناقته هذه من بين أربع كرام" فهي في غير حاجة إلى من يستحثّها أو يستعجلها. ولم يزل يُعْمِلها، حتى تركها كالهالك هزالاً، كلما جوّزها حبال قبيلة أخذت من الأخرى حبالها إلى الممدوح "[2]، هكذا تجلى الذات صرعها مع قوى الطبيعة، ورحلتها مع عناصر الهدم.

إن رسم هذه الصورة الدقيقة في وصف الصحراء والناقة، إنّما تعكس قوة إرادة الشاعر في تأكيد انتصاره المعرفي على المكان، عبر إنجاز حركات نموذجيّة (الرحلة) سواء عبر ربطها بفعل الزّمن أو بفعل المكان، إن الناقة بهذا المفهوم وعلى مستوى الدلالة أو الرؤيا النصية تحمل معنى العبور والإنتقال لتحقق الذات فعل التّجاوز "فيأخذ السرد بناءً قائما على الإمتلاء الروحي، وتجاوز جبروت الطبيعة والزمن، ويعكس رؤية متجذّرة في اللاّوعي الجمعي في رفض الإستسلام، والتوقّف أمام الزمن المتغيِّر، فالصحراء مكان يكمن فيه العمل لأجل إثبات الذات أمام المكان والزمان في بعدهما الوجودي"[3] .

ويستمر الوصف في النص إلا أنه ليس وصفا لذاته، إنما يتداخل مع السرد ليقدّم مشهدا حركيّا دراميّا ، فإذا أرضى الشاعر نفسه من تصوير هذه الرّحلة الشّاقة انتقل إلى المدح، فقد احتل وصف الناقة موقعا متميّزا في شعر الأعشى، فبعد المقدّمة الطّللية والغزلية يخوض الشاعر في مرحلة وصف الرّحلة بكل ما يحيط بها من مظاهر الطبيعة، ويتخلّل ذلك وصف دقيق للناقة في قوتها وصبرها، وفي علاقتها بإنجازات القصيدة الأخرى ، وبذلك يصبح فضاء الرحلة في شعر الأعشى مطيّة للعبور من الواقع – المرجع- إلى المجهول أو التّخييل بدءً بالإختراق بكل تنويعاته وتمثيلاته، فتتحول الرحلة إلى رمز نمذجةٍ جماليّةٍ (رمز للقوة

[1]- شوقي ضيف :العصر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص363.

[2]- الديوان: ص28.

[3]- محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي ، **مرجع سابق**، ص100.

والحركة) ، خاصة " وأن الإقامة مَظنَّة الثّبات والجمود وعدم التّغير والواقعيّة، والرحلة محفز يفتح آفاق غير الممكن لرؤية مجاهل لم تُرَ"[1] .

ولأن الناقة ليس لها وجود مستقلٌ ، فلطالما أوردها الشّعراء ذريعة إلى وصف حيوان الصّحراء من حمار وحشيّ وثور ونعامة وظليم، فكانت رموزا شعريّة خصبة وهو ما يذهب إليه علي البطل:" أن صورة الحيوان في العصر الجاهلي تنبّئ عن أصول أسطورية قديمة، كالثور الوحشي والظّليم والنّاقة والحصان، فهي من المعبودات الأساسيّة القديمة"[2].

لقد احتلت الناقة مظهرا من مظاهر قصائد الأعشى، ولذلك كان الحديث عنها وارتباطها بذهن الشاعر الجاهلي عامة والأعشى خاصة، هو من الموروث الذي تختزنه العقلية الجاهلية في اللاّوعي الجمعي والفكري المرتبط بالقوة والخصب والقدرة على مواجهة التّحديات واستمرار الحياة لقد "كانت التّعبير الصالح عن فكرة الثبات والقهر والصمود"[3]، ومن ثم فإن تقديس النّاقة هو تقديس لفكرة الخصب و العطاء، يقول الأعشى مصوّرا ناقته بالنّخلة وهي شامخة بجذعها وسعفها والنّياق الضخمة في تمامها وحسنها يقول:

يَهَبُ الجِلّةَ الجَرَاجِرَ، كالبُسْـ ـتانِ تحنو لدردقٍ أطفالِ[4]

ويقول: هُوَ الوَاهِبُ المِائَةَ المصْطَفَا ةَ كالنّخلِ طافَ بها المجترمْ[5]

ويقول: ترى الأدمَ كالجبارِ والجردَ كالقنا موهَّبةً منْ طارفٍ ومتلَّدِ[6]

وعندما يذكر الأعشى ذنب الناقة التي تدلى على أسنائها فإنّه يشبِّهه بعرجون النخل المتدلي يقول:

---

[1]– عمر بن عبد العزيز السيف: بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية، الأسطورة والرمز ، دار الانتشار العربي، ط1 ، بيروت ،2009.ص103.

[2] – علي البطل: الصور في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 بيروت، 1980، ص10-11

[3]– مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، 1995، ص 98

[4] – الديوان: 46/1

[5]– الديوان: 3/ 40

[6]– الديوان: 34/28

تَلوِي بعِذقِ خِصَابٍ كُلّما خَطَرَتْ عنْ فرجِ معوقةٍ لمْ تتّبعْ ربُعَا[1]

وفي هذا الإطار فإنّ الذّي يعنينا من صورة الناقة في شعر الأعشى، هو تلك الدلالات الفنية في النص برموزها ودلالاتها أكثر من كونها موضوعا أو مفردة من مفردات التّقليد الشعري، وجعلها بنية مركزية نوويّة في الشعر القصصي في تجربة الأعشى، تختزن طاقة شعرية بوّاحة بالمضامين والدّلالات تتعالق سياقيّا مع مختلف البناءات داخل النص، تهدف من خلالها الذّات الشاعرة إلى توسيع إمكانات كل فضاء وسلطته (البنية المولّدة).

إن الذي يجعل من فضاء الصّحراء (فضاء رحليا) أنّها تكشف قصّة التجربة الإنسانية والحركيّة الفاعلة للإنسان على المكان، إن الأثر الباقي للإنسان من مُساءلة المكان والوقوف فيه هو تعزيز الإحساس بفداحة الألم، وعليه تغدو المقدمة الطللية" تفريغًا لمقولة التّضاد بين الذات وموضوعها الساحق لها، وفي اتخاذ هذا التّضاد شكل قطبين متنازعين، أولهما الشاعر وثانيهما الواقع ،وهذا التضاد يجعل اللغة الطللية تستوعب السّلب وتُشعَّه وتعمل على تخطّيه"[2].

ولاينْبني التّخطي أو يتمأْسس إلاّ بفكرة الرحلة (الناقة) ليحقّق (العبور) الصحراء، إن قيمة الرحلة وجوهرها في النص الشعري الجاهلي لا تتأتّى صفتها إلا من خلال تحقيق صفة الديناميّة وعدم الثّبات، عبر ممارسة لعبة الإستبدال والبحث عن البدائل، لأن "العمل الفني لا يعني شيئا، ولا يحيل إلى معنى ما مثلما تحيل العلامة ، وإنّما هو يعرض نفسه في وجوده الخاص يجعل المتأمّل يتوقف عنده، فهو موجود بذاته إلى درجة حدوث عكس ذلك"[3].

يقول الأعشى مادحًا هوذة بن علي الحنفي:

وَيَهْمَاءَ قَفْـــرٍ تَخْرَجُ العينُ وَسْطَهـا وتلقـــى بها بيضَ النَّعامِ تَرَائِكَا
يَقُولُ بِهَا ذُو قُوَّة القَـــــوْمِ إذْ دَنا لصَاحِبِهِ إذْ خَافَ مِنها المهالِكَا
لكَ الوَيلُ أَفْشِ الطَّرْفَ بالعَينِ حوْلَنا على حَذَرٍ وَأَبْقِ مـا في سِقَائِكَا
وَخَرْقٍ مَخُوفٍ قـــد قَطَعتُ بِجَسْرَةٍ إذا الجِبْسُ أَعْيَا أنْ يَرومَ المسَالِكَا
قَطَعْتُ إذا مـا اللّيلُ كانتْ نجومُهُ تَرَاهُنَّ في جَوِّ السَّمَاءِ سَوَامِـكَا

[1] – الديوان: 26/13

[2] – يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي: دار الحقائق، ط2، بيروت، 1980، ص187.

[3] – مارتن هايدغر: أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، ط1 ، الجزائر،2001، ص18.

بأدمـــــــاءَ حُرْجُوجٍ بَرَيْتُ سَنَامَها بِسَيْرِي عليها بعدما كانَ تَامِكَا[1]

فبعد أن بدأ الشّاعر بذكر صاحبته "تيّا" ينصرف عنها إلى الصحراء، وكأنّه يلتمس في تِيهها العزاء "فهي صحراء عمياء إذ توسّطها المسافر لم يكد يهتدي لوجهه فتخرج عينه من شدّة الحيرة والفزع، يجسّد هذا قوله (تخرج العين وسطها...) كناية عن الذّهول والتّرقب والحيرة، ويعجل النعام فيها عن احتضان بيضه، فيتركه عاريا لينجو بنفسه (تصعيد دراميّة الحدث)، يقول فيها رئيس القوم (ذو قوّة القوم)، إذ يدنو من صاحبه، وقد خشي الهلاك لك الويل!! انظر من حولك في حذر واحرص على ما في سقائك من ماء، فالطّريق طويل بعيد " فكم من صحراء بعيدة الآفاق، ينخرق فيها الريح لا يقف في سبيله شيء، قد قطَعتها فوق ناقتي، حين يقعد عن مثلها الهيّابة الجبان، ولا يروم مسالكها . كم أدمنت الرحلة فيها في الليل.. وما أطول الليل في الصحراء، و إن نجومه لتبدو راكدة ثابتة في عليائها لا تتحرك "[2].

تستوقفنا الرحلة في قصيدة الأعشى على فضاءات حُبلى بالدلالات، وهي فضاء جدير بأن ينجزو يحقّق جملة من التّصورات والدلالات، ليغدو خطابا مؤطرا وموجها نحو الإنفتاح والحركة في خضم الصّراع الوجودي في أوسع معانيه "وتبنى العلاقة بين الشخصية والمكان في هذه الأبيات على السّلبية والإنتفاء (انتفاء شعور الأمان والطّمأنينة إذ يخاطب صاحبه بـ (لَكَ الوَيْلُ) ، ويطلب منه الحذر وذلك باستنفار حاستيْ السّمع والبصر، السمع فيتمثّل بالتّنصت لأصوات السباع والحيوانات الضارية، وتتحول الوسيلة الإستطلاعيّة (الطرف) إلى علامة بصرية/ سمعية لإفراز الحالة الشخصية النفسية ورؤيتها للمكان بوصفه مكانا مطلقا لامتناهيا لا يحيط النّظر باتّساعها"[3].

وبلغة الإختراق والتّصدي التي انطلق منها السارد في سرد حكايته الشعرية، يتكرّر الفعل (قد قطعت/ قطعت) مرّتين، مُحاولَة من الشاعر أن يغادر السّكون والهمود إلى الإنجاز والحركة والفعل، وقد ورد في المرة الأولى مسبوقا ب (قد)، ليؤكد ويعزّز قدرته على التّجاوز والعبور، ويختار السّارد (اللّيل) زمنا فيزيائيا لقصّته ينعكس على الحالة النفسية للشاعر (الزمن النّفسي)، فيترادف الموت مع رحلة العبور في هذا المكان (يَهْمَاءَ).

[1] – الديوان: القصيدة 11، ص89.

[2] – الديوان: ص88.

[3] – ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشرة الطوال ، **مرجع سابق** ، ص 103-104 .

إن فكرة/فضاء الرحلة تغدو خلقا لا حركة ،وهي التي تخلق الحياة البديلة وتأتي هذه الوحدة دليلا على الإستبدال الذي تشغله الذات في تحقيق إنجازاتها، وتحقيق رَأْبِ الصدع النفسي الذي أحدثه صرم (تيا) في بداية النص.

أَتَشْفِيكَ "تيّا" أمْ تُرِكْتَ بِدَائِكَا، وَكَانَتْ قَتُولاً للرّجَالِ كَذَلِكَا[1]

"وكأنه يريد التخلص من هذا الداء، ويتجاوز ذكرها ووصلها وتناسي صبوات الشباب وهنا تتحوّل علاقة الشّخصية بالمكان إلى الإيجابية، إذ يعيد السّارد روابط الوجود، بعد أن كان يتأرجحُ بين وعي الوجود وفقده، ويعيد توازنه الذّي اختلَّ، فكان سببا لإعادة ارتباطه بالواقع ،وأن يعبّرويقطع تلك الحواجز على ناقة بيضاء قوية ضخمة[2]، ليصل إلى ممدوحه (هوذة بن علي الحنفي)، ويهديه مدحه وثناءه ليغدق عليه من عطاياه.

عالمان مُتناقضان يتصارعان لإثبات الوجود، وتأكيد مظاهر الهيمنة داخل فضاءات وأزمنة وأمكنة، تمتزج فيها مجموعة من المشاعر والأخيلية المقصودة والموجّهة بإحكام، فالرّحلة هي الأخرى تجسيد لزمن متميّز تحيل إلى المواجهة (مظهر الصّراع)، من خلال محاولة إيجاد عالم بديلٍ، حيث يتحول الطلل من ثبات سلبي إلى حركة إيجابية "من هنا تتحرّك الذات نحو هذا المكان البعيد، تطوي المسافات وتصارع الأهوال تبتغي اللقاء.حيث لا تظل حركتها مجرد هروب، وإنّما خروجا من حالة النفي، نحو حالة الإثبات وتأكيد الوجود الفعلي، وإن كان دوما عبر الذاكرة"[3].

إذ يتم التعامل مع الرحلة كمشهد شعريّ يتّجه نحو الإنفتاح رغم القيود النّمطية التي تضبطه كتقليد شعري في القصيدة الجاهلية مؤطر بالواقعي والمحتمل. فضاءً تيميا عبر اختزانه لرؤى وعلامات وفق رؤى وغايات شعريّة ، تتساوقها غايات ذاتية تُعْلِي من شأن الصحراء، والناقة ينظرها الشاعر الجاهلي "بنظرة (شعائرية أو طقسية) نموذج القصيدة الجاهلية، ما جعل وفيق سليطين يعتبرها: نمطا تعبيريّا ثابتا، و تقليدا متّبعا قد يتسبّب غيابه في اختلال القصيدة أو في اضطراب بنيتها ،وانعدام التوازن بين أجزائها"[4].

---

[1]–الديوان: 26/13.

[2]–ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشرة الطول، **مرجع سابق** ، ص 106.

[3]– حسين مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي– رؤية جديدة ، **مرجع سابق**.ص 59.

[4] – حفيظة رواينية: مقاربة فضاء الرحلة في النص الشعري العربي القديم، **مرجع سابق**، ص31.

وتظهر النّاقة واحدة من وسائل الشاعر المختلفة في رحلة التّحدي ليقطع الصحراء المخيفة ، لتسرع رحلة الحياة والحركة بعيدا عن فضاءات ذاقت بفعل قوى الفناء، باتّجاه فضاءات جديدة وصولا إلى مرحلة (المواجهة)، والتّي تتطلّب بدورها إنجاز (حركة نموذجيّة)، والأعشى لا يهدف إلى إظهار براعته في وصف الصحراء والناقة " بقدر ما يتّخذ ذلك مطيّة وسبيلا لطرح قضيّة أعمق وأعقد، تتداخل فيها صورة ممتعة عبر إبداع تجليات جديدة، ليحقّق بذلك الإتصال من جهة والإنفصال من جهة أخرى، باعتبارهما وجهين متفاعلين لعملية شعريّة خاضعة لكل مشروع ذاتي"[1] .

إن فضاء الرحلة كقيمة فنّية إيجابيّة يقتضي جهازا علاميّا يُسائل فضاء القصيدة ويفهم عالمها المتخيَّل ، إن حضور الناقة في فضاء الصّحراء ليس حضورا اعتباطيّا ولا حضورا صدفيّا (الصّدفة) كون الرحلة حركة مُعاكسة لفضاء الطّلل أو مُكمِّلا أو مرادفا، إنّ الذّي يهمّنا من فهم وتحديد الوظيفة المرجعيّة لحضورها (الناقة/الصحراء) وتحوُّلها إلى الوظيفة الشعرية يساعد في فهم اشتغال فضاء الرّحلة، ودمج مقولات الشكل والبنية الذّي يتيح للمتلقّي فهم الفضاء الرّحلي في القصيدة الجاهليّة بأبعاده السوسيوثقافية والأنثروبولوجية، والتّي يستحضرها الشّاعر لإنتاج مجموعة من المتواليات الدلالية القيميّة وفقا لموقفه ورؤيته للعالم والأشياء .

إن انفتاح النص الشعري في ظلّ وعيٍ جديدٍ بمفهوم الأدبيّة/ الشعر، يجعل الشعر يستفيد من القصة يتضايف معها يفيدها ويستفيد منها في ظل علاقة تتّسم بالحركيّة والتّفاعل البنّاء، وفي ظل هذا التضايف تتبلور تعدّد البنية النصيّة، وتتحقق نشوة المتلقّي فالأعشى بخبرته الإبداعيّة يحاول تجاوز الأنماط الإبداعيّة الموجودة في محيطه كل مرة ، ليفتح مجالا أوسع في مفهوم الشعر، ويجعل شعريّته من داخله وفق رؤية واعية بمفهوم الإبداع والخلق الفنّي، دون أن يفقد الشعر هويّته وخاصيّات قوله، وهذا ما يمنح النص الشعري " القدرة أكثر على الإنسياب والتوغُّل في أعماق المتلقي، وامتلاك ذاكرة قويّة بمعنى أن النص الحكائي السّردي الشّعري الجيّد يمتلك خاصية هامة في ذلك التّداعي الذّكي إلى ذهن وذاكرة المتلقّي، من خلال الرّيْتم الحكائي الذي يُحوّل النص أوتوماتيكيا إلى عالم شعري له شُخُوصه ومَلامحه وأَبعاده"[2].

بهذه الطريقة يصل الشعراء بين موضوعاتهم ويبنون عوالم قصصهم ،على نحو خاص و مُشترك من الرّوابط والتّلاحم البنائي القائم على فكرة التضايف والتنافر وعلى فكرة التّأسيس الخاص، والإختراق لهذا التّأسيس (القصة) في آنٍ " فإذا كانت العمليّة التّواصليّة لا تتحقق إلاّ من خلال الجدل الدّائم بين أطرافها

[1] – حسين مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي– رؤية جديدة ، **مرجع سابق**، ص 120.

[2] – محمد الصالح خرفي: هكذا تكلم الشعراء، دار دحلب للنشر، (د. ط)، الجزائر،2007، ص45.

فإن المبدع/ الشاعر يقتحم عوالم تتيح لخطابه تعدديّة دلاليّة في ظل بنية معقّدة ثريّة تتّسم بالدراميّة، ويكسر الرتاج المفروض في ظل النّوعية الصّارمة، رغبة في اكتشاف ذاته في ظلّ أُطُر جمالية جديدة، تنشأ نتيجة التّداخل النوعي، الذي يهب النص حركيّة متدفّقة"[1].

لقد تأكدت أساسيّات البناء الشعري التّي تتّصل بالقصة (السرد)، وما يلتصق بها من أدوات بنائية جديدة (القصّة) مثل الصورة الشعرية التي تحوّلت من البعد الجزئي الذي يعتمد الكلمة أو البعد الكلي الذّي يعتمد على السياق الموسَّع للخطاب، بما يناسب الأطر الفكريّة والمعرفيّة للشاعر واختياراته المتعدّدة، بشكل أفقي ورأسي يناسب عملية انسجام الخطاب الشعري القصصي بما يتيحه للشّاعر التعبير عن قيمه الفكريّة والعاطفيّة والاجتماعية ، فأضاف الأعشى بذلك كشفا فنّيا جديدا للشّعر الجاهلي وجنّبه السّقوط في الذاتيّة المنغلقة، والغنائيّة المطلقة.

وعلى هذا النحو يتقاطع الإتجاهان: الوجودي والفنّي (المرجعي) في تفسيرهما لدلالية المكان، وواضح أن الشّاعر في هذه الوقفة يَمْتَحُ من الذاكرة الجمعيّة والفرديّة الذي يمارس وجوده الفعلي وآنيته في الظاهرة الشعرية، وهذا كلّه يتّسق مع رؤية القصيدة " وعليه فإنّ البحث في استكشاف ظاهرة الطّلل يمثّل اندثارا للعلامة أو لما هو إنساني في عالم الدّهر، إن الدهر إذ يؤسّس الطّلل يستعيد ما أخذه الإنسان منه، ويرده إلى عالم الطبيعة، فيجعله بذلك علامة على الإنفصال والإندثار، وردّ الفعل على ذلك هو (**الرحلة**)، التّي يمكن أن تعد ترميزًا للوعي الشعري... إن الرّحلة تعني أن تأسيس العالم الشعري يكمن في اختراق هذا الحدّ الفاصل بين الذّات ووجودها بالمعرفة"[2]، بما يفتح مكوّناتها بعضها على بعض يقول الأعشى في وصف قوة الناقة[3]:

وَفَـــــــلاةٍ كَأَنَّها ظَهرُ تُرسٍ لَيسَ إِلّا الرَجيـــعَ فيها عَلاقُ
قَد تَجاوَزتُها وَتَحتـــــي مَروحٌ عَنتَريسٌ نَعّابَةٌ مِعنـــــــــاقُ
عِرمِسٌ تَرجُمُ الإِكـــــامَ بِأَخفا فٍ صِلابٍ مِنها الحَصى أَفلاقُ
وَلَقَد أَقطَعُ الخَليـــــلَ إِذا لَم أَرجُ وَصلاً إِنَّ الإِخاءَ الصِداقُ
بِكُمَيتٍ عَرفـــاءَ مُجمَرَةِ الخُف فِ غَذَتها عَوانَـــــــةٌ وَفِتاقُ
ذاتِ غَربٍ تَرمـــي المُقَدَّمَ بِالرَد فِ إِذا مـــــا تَدافَعَ الأَرواقُ

[1]– عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، **مرجع سابق**، ص32.

[2]– هلال الجهاد: جماليّات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، **مرجع سابق**، ص29.

[3]– الديوان : القصيدة 32/ص211.ص213.

في مَقيلِ الكِناسِ إذ وَقَدَ اليَـو مُ إذا الظِلُّ أَحـــرَزَتهُ الساقُ
وَكَأَنَّ القُتــودَ وَالعِجـــلَةَ وَال وَفرَ لَمّا تَلاحَقَ السُـــــوّاقُ
فَوقَ مُستَبقِلٍ أَضَرَّ بِهِ الصَـــي فُ وَزَرُّ الفُحـــــولِ وَالتَنهاقُ
أَو فَريدٍ طـــاوٍ تَضَيَّفَ أَرطـا ةً يَبيتُ فـــــي دَفِّها وَيُضاقُ
أَخرَجَتهُ قَهباءُ مُسبِلَـةُ الـــوَد قِ رَجوسٌ قُدّامُها فُـــــرّاقُ
لَم يَنَم لَيلَةَ التَمامِ لِكَـــي يُص بِحَ حَتـــــّى أَضائَهُ الإِشراقُ
ساهِمَ الوَجهِ مِن جَديلَةَ أَو لِح يانَ أَفنـــــى ضِرائَهُ الإِطلاقُ
وَتَعادى عَنـــــهُ النَهارَ تُواري هِ عِراضُ الرِمـــــالِ وَالدَرداقُ
وَتَلَتهُ غُضفٌ طَـــوارِدُ كَالنَح لِ مَغاريثُ هَمُّهُـــنَّ اللُحـاقُ
ذاكَ شَبَّهتُ ناقَتـي إِذ تَرامَت بي عَلَيـها بَعـــدَ البِراقِ البِراقُ
فَعَلى مِثلِها أَزورُ بَني قَـــي سٍ إِذا شَطَّ بِالحَبيبِ الفـــِراقُ

لقد كانت الناقة سفينة بيئة الشاعر وصحرائه، ولأنّ الناقة من الحيوانات الطّوطمية الرّامزة إلى الأمل والخصب وباستمرار الحياة، وغالبا ما كان الأعشى يقرن الناقة بالصحراء المقفرة (فلاة، ترسٍ) ،يقول مصطفى الشوري في رمزيّتها "الناقة هي دليل على فكرة العمل والحركة، واستمراريّة الحياة التي كانت تشغل الجاهلي في بيئته الصعبة القاسية"[1]، فيصف الأعشى صحراءه قفر كأنّها ظهر تُرْسٍ.لا تبلّغ فيها الإبل إلا الاجترار واسترجاع مافي بطنها من طعام، قد تجاوزتها مُسافرا وتخطّيت أهوالها فوق ناقة نشيطة صلبة (عنتريسٌ) يمتدّ عنقها في سيرها، مسترسلة في سير فسيح مديد، ترجم الأكام (المرتفعات بأخفافها الصلبة)، فيتكسّر من تحتها الحصى والأحجار، ولقد أقطع ودّ الخليل إذا استيأست من وصله – وإنّما الإخاء صدق الود والصفاء.. بناقة دكناء صلبة الخفّ، رعت مائي (عَوَانَة)، (فِتَاق)، إنّها ذات حدة ونشاط تمضي في طريقها رامية صدرها بالأعجاز، إذ تدافع سائر جسدها في حركة لا تفتر، تستظل بالأشجار حين يلتهب الحرّ ، وتقوم الشّمس فوق الرّؤوس فتنكمش الظلال"[2] .

ومن ثم يستطرد مشبهّا إياها بحمار وحشي حيث نالت هذه الصورة عناية خاصة تكشف عن أبعاد أسطوريّة، باعتباره حيوانا طوطميّا ذا قداسة تحت الضلال الميثولوجيّة القديمة، وقد ظهر في أثناء تقديم صورة الناقة المثالية ، وهذه الرمزية تظهر في تداخل صورة الناقة بصورة الحمار الوحشي الطّوطم " فوق حمار

[1] – التّرس: صفحة من الفولاذ مستديرة تحمل للوقاية من السيف ونحوه.
[2] – الديوان : ص210.

وحش تضخّم وسمن بعد أن رعى النّبت وأكل البقول، يعاني حرّ الصّيف وعضّ الفحول والتّنهاق"[1]، وما يفتأ الشاعر أن يشبّه ناقته بثور وحشي " أو كأنَّ رحله ومتاعه فوق ثور وحش هزله الجوع، فأندسّ تحت شجرة من أشجار (الأَرْطَى) يبيت في جانبها على ضيق المكان"[2] .

لقد رسم الأعشى الثور الوحشي كثير النشاط والتّوجس والذّعر، وربّما كان أقرب إلى الضّمور والجوع " يُباغِته اللّيل بظلامه الدّامس، وبرودته الثّلجية، فيندفع إلى جذع شجرة الأرطى يحتمي بها من شدة العاصفة الباردة، ويحفر تحتها كناسا بقرنيه الصّلبة، ويبقى يراقب البرق والرّعد وينتظر الصّباح، ساكنا صامتا وقطرات الندى قد تجمدت على ظهره كأنه حبات اللّؤلؤ، ثم ينجلي الليل بعد أرقٍ شديدٍ وانتظارٍ طويلٍ، فتظهر أشعّة الشمس، وتتجلى الأنظار إنّها نهاية الوحدة واقتراب الفرج المنشود، لكن هذا الفجر لن يناله الثّور، بل يستعد لمغامرة جديد أكثر شراسة من الأولى، إنّها مساومة الحياة والموت، هاهي أصوات الكلاب الضّامرة متّجهة نحوه وتريدُه، فيحاول الثور الفرار"[3] .

والمتتبِّع لقصة الثور في شعر الأعشى يرى أن بروزه يكون من خلال تشبيه الناقة به، أوعقب صورتها التي ترسّخت في اللاّوعي الجمعي المتوارث عند الجاهليّين المتعلّق بالمعبودات الطّوطمية القديمة، التّي اعتقد أنّ لها نظائر في السّماء " فالثور له نظير في السماء. وهناك ثور بجانبه مجموعة من النجوم تسمى الجبّار، وصورة الكلاب التي تهاجمه لها ما يناظرها من النّجوم ومجموعتا الكلب الأصغر والكلب الأكبر، لا يبعدان عن الجبّار، والكلب الأكبر أسطع نجم في السّماء كلها، وهو الشّعرى اليمانية"[4] ، حتى إذا أشرق الصّباح لاح له على ضوء النّهار صائدٌ عابسٌ الوجهِ أفنى كلابه الضّارية كثرة الملاحقة في الصّيد، فيظل الثّور الوحشي متواريًا بالرّمال العريضة من الكلاب المنتشرة كالنّحل، والتّي لا همّ لها إلاّ لشدّة جوعها.

إن الصّورة التّي رسمها الشّاعر لناقته هي في ذاتها سرّ ترميز لتصوّر الشاعر لفكرة الهروب من الحياة إلى الموت ، ولعل هذه الأقنعة الرّامزة يمكن أن تكون بتجلّياتها الموضوعية ينْماز بفعلها حدود الصّراع الإنساني (الثّور /الكلاب)، فهي تتحرك في فضاء الوجود، تواجه وتُصارع المصاعب والأخطار "الزّمن

---

[1]- الديوان : ص210.

[2]- الديوان: **الصفحة نفسها**.

[3]- مصطفى عبد الشافي الشوري: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، **مرجع سابق**، .ص 129.

[4] - **المرجع نفسه** ،ص 118-119 .

الليلي" لتتصادم مع العالم المناقض(الكلاب/الصّائد) ، فتنطلق المواجهة والصّراع بفعل الحدث القصصي، ماجعل النص ينحو إلى الدراميّة "الفعل و الحركة و الصّراع"[1] .

وممّا يعزّز من حقيقة التقنية القناعيّة في هذه الأبيات، وجود التّشبيه في مفتتح الأبيات (وكأن القتّود والعِجلة أو فريد طاوٍ)، إذ يشي التّشبيه بحالة التّماثل بين رحلة الشاعر في الحياة، ومسار الثور ورحلته في الصراع مع الكلاب، ويظهر القص مركزيّا مرهونا بإطار ترميزيٍّ دال وفاعل، يحقّق تطوّرا في بنائية الحدث "إن كثافة هذا القص التصويري في النص الشعري الجاهلي بما يتضمنَّه من علاقات صِدامية وأنساق للصّراع، يعزّز من مقولتا مركزية الضّد في الشعر الجاهلي، ففكرة الصراع بين موجودات الحياة وموضوعاتها تغدو قضيّة جدليّة مصيريّة في البنية العقليّة الثقافية للشاعر الجاهلي...تكشف عن ثقافة عميقة عند الشّاعر في تقديم إجابات عن تعقيدات الحياة التّي يحاول الإنتصار عليها حسبما تُمليه ثقافته"[2].

إن هذه المشاهد الحركيّة أقنعة فعالة ودالة ،تخبِّئ أنساقًا مُضمرة فحمار الوحش والثور، تؤدي الوظيفة الفاعلة نفسها التي تؤدِّيها الناقة (طقس العبور)، وما يتطلّبه التنقل من صور وصفيّة للعالم الخارجي والدّاخلي، ليبقى فضاء الرّحلة أكبر من أن تستبدَّ بفهمه مرجعيّة واحدة ،إنّه فضاء للعبور من المرجع (الواقع) إلى التّخييل (عالم الشعر)، وإن كانت فكرة الطلل لا تنفصل عن رحلة العبور (الصّحراء)، فتغدو الرّحلة رد فعل لسكونيّة الطلل، نحو فضاءات بديلة لا يمكن أن تتحقق إلا عبر (الناقة/الرحلة) بحثا عن فضاءات بديلة " إنّها تشكّل عبر حركتها النّموذجية خلاصا من الهدم والموت الذي يغمر هذا الفضاء [الطّلل] إنها الأداة المثلى لتجاوزه"[3].

إن البكاء على الطّلل ينطوي على أبعاد وجوديّة، تجسّد إحساس الشاعر فعليا بالضعف والهزيمة والنّهاية " إن المكان وحده هو الخالد والباقي، قد تتغيّر مظاهره لكن لا يتبدَّد ،ولذلك نلفي المكان في التّجربة الشعرية الجاهلية يملك إمكانية الإنجاب، ومواصلة الحياة من خلال الحيوانات التّي تأهله بعد البشر، فالمكان باقٍ بقاءً أزليًّا، لكنّه يتَّخذ طابع التّجدد والإستمرار، ويكسب هويته بمن يسكُنه ويأهَله"[4].

إن المسألة وفي ضوء الشواهد الشعرية السابقة تؤكد أن الأعشى يتخذ من المكان أسلوبا فنيا للتّعبير في أسلوب قصصي، إن دلالية المكان تغدو فعلا يرتبط برؤية الشاعر للأشياء والعالم، إنّه رمز لمقاومة

---

[1]- أحمد الجوة: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث- تداخل الأنواع الأدبية ، **مرجع سابق**، ص 70.

[2]- يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجا)، **مرجع سابق**، ص111.

[3]- حسن مسكين:الخطاب الشعري الجاهلي (رؤية جديدة)، **مرجع سابق**، ص56.

[4]- باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي ، **مرجع سابق**، ص215.

التبدّد والتّلاشي في نسق التّوق إلى التّجدد وتأكيد الذات، وهكذا نتلمَّس وفق رؤية فنيّة جماليّة، إنه رمز لمقاومة الإنسان لعافيات الزمن وأهوال الطّبيعة، فتصبح الأطلال دورا مُحفِّزا في استيلاء هذه اليوتوبيا المتحرّكة (رحلة الظعائن) ، فالظّعائن جزء من تأويل فكرة الطّلل"[1].

لقد كات الأعشى في النص الرحلي- حريصا على إبراز الأشياء التّي تعترضه مستخدما الوصف العام، ومن ثمة محاولة مَوْضَعة هذه الأشياء في حقول ديناميّة تتّصف بالحركيّة والتّطور، وبذلك يصبح نص الرّحلة (الصّحراء) بكل مؤثّثاته تشكيلا " لعنفوان الإنعتاق والتّحرر - يحن إليها - يقصد الرحلة كل حين، وكأنها جزء أساسي من تركيبته الشّخصية"[2].

لقد كان الأعشى واعيا بأهمية المكان، وعليه فإن تلك المقدّمات الطللية بأبعادها النفسية والفكرية والوجدانيّة، نابعة من عمق وجدان العربي، تجسّد مكانة الشعر عند العربي، تلك التّي توازي عنده المكان الذي يجد فيه الرّاحة والإستقرار والحريّة"[3]، كما أن ظاهرة التّرحال (النص الرّحلي) لا يمكن أن تكون إلا سببا مباشرا للطلليّة فحسب، بل هي لحظة تعبيريّة متفرّدة ومتميّزة لها خصوصيّاتها في تجربته الشّعرية.

إنها الحقيقة في مواجهة الخيال، عالمان متناقضان، يتصارعان في النص الشعري في محاولة لإثبات الوجود، وتأكيد لمظاهر (الفناء واللاتناهي والتناقض) داخل فضاء يمتد من الطلل، وصولا إلى النص الرّحلي بكل محمولاته ومرجعيّاته نحو آفاق وفضاءات بديلة سِمتها الوحيدة الإنفتاح والإمتداد، ولعل هذا الصراع الوجودي لهذه العناصر الخفيّة كان المفجر الحقيقي للحظة الطللية " ومن هذه الرؤية الوجودية تنبعث لدى الناقد فكرة المحدودية التي أصابت ذهنية الشاعر الجاهلي ضمن محدودية الأفق، ومحدودية الزمن، ومحدوديّة الإطار العام الذي يوجّهه، فأراد أن يتخطى هذه المحدودية المتزامنة بغية الخلاص من القيود المجترّة ، التي لم يجعل حلا لمشاكله التي أرَّقت هواجسه، هكذا تنمو ذاته المتوهِّجة إلى الكشف عن أسرار الحياة"[4].

لقد كانت المقدمة الطّللية جوهر الصّراع الداخلي لدى الشاعر /الأعشى، وتأتي مخاطبته لتكشف عن وعي الشّاعر العميق بالمكان وإحساسه به، وهذا يوازي ما يذهب إليه الدكتور شوقي ضيف من أن "

---

[1] -مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، **مرجع سابق**، .ص64.

[2] - حبيب موسى: فلسفة المكان في الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص17.

[3] - جريدي حميد المنصوري: شاعرية المكان، **مرجع سابق**، ص9.

[4] - عبد القادر فيدوح:الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، **مرجع سابق**، ص 251.

المقدمة الطلية موطن لذكريات الشاعر الجاهلي، فهو يحن إليها حنينا قويا، لأن الحنين إلى المكان فطرة في النفس الإنسانيّة"[1].

ولكن شاعرية المكان في تجربة الأعشى الشعريّة قد تخرج من سياق التركيب إلى المحدود إلى سياق الفكر الشّعري، تُوهِم بالواقعية حينا ومن باب التّخييل أحايين أخرى، تسهم في بناء نموذج شعريٍّ، ينقل لحظات مأزومة بحدّة تقابلها سلسلة من اللحظات التّعويضية من حياة الشاعر، تفضي إلى تجسيد نص يشكّل لحظة درامية تجسّد الصراع الوجودي رؤيةً وإنجازًا شعريًّا، ليجسّد الجوهري من مآسيه في رحلة الوجود " وبذاك يصبح المكان والزّمان رمزا إنسانيّا يأخذ في كثير من دلالاته منحى جماليا، يعبّر عن موقف وجوديٍّ يتعدى المحدود الفيزيائي إلى اللاّمحدود المعرفي، فتتشرّب دلالاته أبعادا إنسانيّة عرفانيّة كونية، يعبّرفيها المبدع عن لحظة الخصوصيّة ذات الثنائية السرمديّة :المأساوي والتفاؤلي"[2].

والمكان يكتسب جماليّته من خلال هذا التّشابك داخل النص الشعري لنسق من العلاقات المتعددة داخل المنجز النصي، لقد شكّلت الصحراء بامتداداتها وكثافتها عبر مفهوم الرّحلة تيمةً في شعر الأعشى بما يميّزها ويحقّق فرادتها- في وجودها وبنائها- وفي ظل هذه الجدليّة:[الشاعر،الناقة]، [الصحراء،العبور] ، طَفِقَ الأعشى يؤسّس" للدّور الكبير الذي تؤدّيه الناقة في ثقافة الشاعر من حيث أداة خلاص، أو لتقمصها دور المخلِّص الذي يُخرج الشّاعر من محنته في الفقد، ومن ثم من حيث هي وسيلة حلميّة لتغيير الواقع المأساوي بالفعل والعمل"[3]، ولذلك أبدع الأعشى في رسم صورة الناقة في أثناء شروعه بالرّحلة فوسمها بمقوّمات الكمال والقوّة، وصوّرها في أوضاع متباينة شديدة التّباين.

ولأن اقتحام الصحراء يحتاج ناقة تتّصف بالصّبر والجرأة ، فقد حاول أن يميّزها بصفات تنمّ عن خطوط واسعة في التّقصي والدقّة والوضوح، إظهارًا لقوّته وقوة راحلته، فيصفها قبل السّفر بأنها ضخمة جَسْرة قويّة[4] ، اختارها من بين أربع كرام [5] بيضاء[6]، فإذا كانت الرّحلة فهي صبورة نشيطة في الهاجرة[7]

---

[1]-شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، **مرجع سابق**، ص212.

[2]- محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص102.

[3]- يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي- الشعر الجاهلي أنموذج ، **مرجع سابق**، ص102.

[4] - الديوان: القصيدة 2/ 24.25،القصيدة28.37/8، القصيدة 8.19/11، 14/21 القصيدة 10/29، 25/33-26، القصيدة 21/63-28: 9/79-11.

[5]- الديوان: 15/3، 18/4، 18/5.

[6]- الديوان: 18/5، 10/11-13، 21/63، 5/68-7

[7]- الديوان: 21/1-26، 24/13-25، 7/15، 10/17.

تصل اللّيل بالنّهار في غير كَلَلٍ[1]، وإذا شارفت الرّحلة على الإنتهاء صوّرها بالهزيلة الضّامرة، تشكو الكلال إلى صاحبها[2]، فيبثُّ فيها العزيمة على مواصلة الرّحلة ويغريها بما ستصيب من عطاءٍ من الممدوح[3].

إن الذي يهمّنا من هذا التّعداد لصورة الناقة في شعر الأعشى، هو تلك الدلالات الرامزة ونحن بذلك نستحضر باكتسابها بعدًا سيميائيًّا، حيث التّركيز فيه على البناء (طقس العبور) من الحاضر بهواجسه إلى المستقبل باستشرافه وألَقِه، ممّا يدل على جعل الراحلة مكوّنا بنائيّا في شعر الأعشى، تضمن لنصه التّلاحم و الإنسجام، لذا نراه في رحلة وصوله إلى الممدوح يحقّق لنفسه بعدا أنطولوجيّا من خلال ناقته التي تحقّق له الفعل والحركة.

إن حضور الصّحراء كمكانٍ بما يؤثّثها هو تجسيد للقلق والوحشة، من هنا كان المكان بؤرةً يتقاطع فيها الزّمان بالمكان، ليرسم بعدا أنطولوجيّا وجوديّا أسهم بشكل أو بآخر في إبراز معلم فنّي تجسّدت فيه نوستالجيّة العربي عامة – والأعشى خاصة – في غياب تام لمنابع الجمال واقعا وحضورها تخيُّلا ورمْزًا.

غير أن اللاّفت هنا هو التّوازي الفنّي المكثّف بين صورة الناقة (النص الرّحلي)، والحسرة والأسى نتيجة غياب (المرأة/ الطلل) ، إن الذات الشاعر تؤسس لحلم الإمتداد والإنفتاح ذكرى ولقاء واتّصالا لولوج فضاءات تكون الصورة النموذجية البديلة في وعي الشاعر، حيث يمارس وجوده من خلال صورة الإختراق، والتي لايمكن أن تتحقّق إلا من خلال (الناقة) و (الصّحراء) عبر تشكيلات تمثلاتها الرمزية التّي تحيل إلى مُكاشفة الوجود الإنساني في عمقه وفهم هويّة الصراع الوجودي.

إن إعادة النّظر في (الطّلل والمرأة والظعينة والناقة والزّمان والمكان) حقّقت للشاعر العربي عموما والأعشى خصوصا الشّكل الأمثل في إثبات الإستمراريّة، لها قوانينها المفتوحة التّي تعكس مستويات وطرائق إنجاز صور نمذجة الأشياء، عبر آليات فنية. منها ما تهيمن فيه الوقائع ومنها من تهيمن فيه الرّموز أو الصّور. ومنها ما يمزج بين هذه وتلك، لتخرج على نحو خاص يعكس انفتاح النص وتفاعل مقومات طبيعية بأخرى مستوحاة من الخيال، وضرب من التّصوير الذّي ينقلها من الواقع إلى المتخيّلات[4].

---

[1]– الديوان: 8/31–9، 21/63–28.

[2]– الديوان:33/1–37، 27/5–28، 11/31.

[3]– الديوان: 29/2، 12/28، 10/31، 30/55.

[4]– حسن مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي–رؤية جديدة– **مرجع سابق**، ص199.

إن نص الرحلة زاوية للإنجاز يعكس فرادة وتميّز هذه الرحلة، التّي تكفل للذات الشاعرة الإستمراريّة والبقاء، والتي تحيل بدورها على الإنطلاق والحركة والإنفتاح "ممّا يجعلها شرطا مهمّا لضبط الإنتقال بين فضاءات القصيدة الجاهلية، فهي تنقل المتلقي في مساحة دلالية طرفاها الواقعي والمتخيّل، الممكن وغير الممكن"[1] .

المبحث الثاني: موسيقى الإيقاع السردي/ القصصي

إن البحث في التّشكيل المعماري للشعر القصصي في ظل مقولة تداخل الأجناس الأدبية وكل ما يتعلّق بها من لغو وإيقاع وتصوير، وما يتولّد عنها من جماليات فنية وأبعاد دلالية، يعني أن الشاعر كان على وعي بأهمية وجود الخطاب القصصي (الحكائي) داخل القصيدة، بما يفتح لها آفاق جديدة في ظلّ وعي جديد بمفهوم (الأدبية/الشعر) ، فأخذت الآليّات السرديّة بمفهومها الحديث طريقها إلى النص الشّعري وأصبحت واحدة من جمالياتها الجديدة التّي يتكئ عليها ، مؤكدة وحدة الأنواع وتجاذبها وتحاورها[2].

ولما كانت وظيفة اللغة الشعرية، الأساسية إثارة الإحساس لدى المتلقي " فلا يهدف الشّاعر من استخدامه المتميّز للغة أفكار مجرّدة صريحة، أو يعمد إلى السرد والتقرير، فإنما يستخدم اللغة ليفجر طاقتها الفنية ، وذلك حين يبتعد بمفردات اللغة من دلالاتها المباشرة، ومعناها الشائع إلى معان ودلالات جديدة يغذّيها خياله الخصب ورؤيته المتميّزة للأشياء"[3]، واللغة الشعرية لا تعدو أن تكون كلمات وألفاظ تكونها الحروف، المتجانسة ذات الإيقاع المعبّرعن الفكر والعاطفة ، " إذ تعد الموسيقى بدلالاتها المتعدّدة سبيلا من سبل نقل أفكار الشّاعر وأحاسيسه، التّي قد لا تستطيع الألفاظ نقلها أو الإيحاء بها، فتكون لذلك رمزا موحيا ومعبّرا عن تلك الأفكار والأحاسيس"[4].

والأعشى يعتمد على الموسيقى في إظهار أحاسيسه بما توحيه هذه الموسيقى، وما تحدثه من أثر في نفس المتلقّي ، فالموسيقى الشعرية من أبرز صفات الشعر وعنصر أساس من عناصر ثباته ، فكانت الموسيقى في شعره تتناسب مع لغته السهلة الرقيقة الواضحة والتّي تأثرت بطبيعة الحياة المتنقِّلة بين الحواضر والمدن ، وأجواء التّرف واللّهو المجون والخمرة والنّساء، ولا شك أنّنا حينما نبحث في موسيقى الشعر عند

[1] – عمر عبد العزيز السيف: بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية، **مرجع سابق**، ص 104.

[2] – عبد الناصر هلال : آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، **مرجع سابق**، ص 10.

[3] – وسام عبد السلام وعبد الرحمان أحمد: توظيف الموروث في شعر الأعشى، **مرجع سابق**، ص 219.

[4] – حسن حبيب الكريطي : الأعشى بين ناقديه في القديم والحديث، **مرجع سابق** ، ص 56 .

الأعشى وعلاقتها بإضفاء البعد القصصي على نصّه الشعري، فإن أول ما يتبادر إلى أذهاننا هو اللقب الذي ألقه عليه النقاد (صنّاجة العرب) ، يقول أبو الفرج الأصفهاني (كانت العرب تسمّيه صنّاجة العرب)[1] ، ويروى عن الأعشى أنه كان يُوقِع شعره مُتغنِّيا به على الآلة المعروفة باسم الصّنج[2].

وفي الموسيقى تتجسّد العواطف، وتُتَرجم ما تعجز عنه الألفاظ ، فجاء شعره على الأوزان والقوافي الموروثة التي أكثر الجاهليّون النّظم عليها ، وكلها أوزان تتناسب مع لغته وموضوعه الذّي يطرقه ، ما جعل ديوانه متنوّعا ، فقد اشتمل على معظم بحور الشعر العربي، وعلى وسائل موسيقيّة مختلفة " فقد كان الشاعر عند الإنشاء (أو الكتابة في الذّاكرة) يعتمد على موروثات صياغيّة، في المعجم والوزن ونظام التّقفية ، وهذه الموروثات شفاهيّة طبعا، وهذه الشفاهية هي التي خلقت خصائص صوتية ووزنية وإيقاعية، لتسهيل إنشاء النص و إنشاده ، و هذه الممارسة تحولت بالممارسة إلى عنصر مهمّ من عناصر الشّعر، إذ كان على الشاعر العربي في البادية العربية أن يحفظ ما وصل إليه من شعر ونثر و حكم و أمثال و حكايات، لأنّه في بيئة رعوية، وواقع طبيعي و اجتماعي و سياسي متنقِّل يعتمد الرّحلة والهجرة ، و هنا أصبحت ذاكرة الشّاعر هي مكتبه و كرّاسه الذّي يُملي منها في خلق لغة خاصة بالشعر، والتّي تعتمد على مُرتكزات صوتية وإيقاعية ووزنية من مجمل هذا المحفوظ الموروث "[3].

وقد كشف ابن رشيق سرّ تفوُّق الأعشى قائلا : " سمِّي صنّاجة لقوّة طبعه و حِلية شعره ، يخيّل إليك إذا أنشدته أن آخر ينشد معك "[4]، ونتيجة هذا التّنويع المشار إليه في ديوان الأعشى أولى النّقاد موسيقى الشعر (أوزانه وقوافيه) اهتماما كبيرا ينم عن تميّز وفرادة، وإذا كان الشعر القبسلامي (القبل إسلامي / الجاهلي) غرّة الإبداع العربي وديوانه عهد ذاك، وغرّة العرب غرّة الشعر ذاك، ومعلّقتا الأعشى غرّة المعلقات مطلعهما :

- وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرَّكْبَ مُرتَحِلُ وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ
- مَا بُكَاءُ الكَبِيرِ بِالأَطْــلاَلِ وَسُؤَالِي ، فَهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِي

---

[1] – أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ، **مرجع سابق** ، ص 78 .

[2] – شوقي ضيف : العصر الجاهلي ، **مرجع سابق** ، ص 190 – 191

[3] – مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي (قضايا ومشكلات) ، دار المعارف : ط 3، القاهرة : 1995 : ص 81.

[4] – أبو علي الحسن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 1، تحقيق : صلاح الدين الهواري وهدى عودة، مكتبة الهلال، ط1،2002 ، ص 131 .

وإن كانت العرب قد اختارت لكل شاعر قصيدة مطوّلة ، فقد آثرت أبا بصير الأعشى باختيار مطوّلتين له[1].

لقد حاول المهتمّون بدراسة الشّعر وربطه بالغناء و العاطفة ، لأنّها الوشيجة التي تجمع بينهما فكلاهما يصدر ويعبّر عنها، يقول زكريا صيام « فالشّعر والغناء يصدران عن العاطفة والشّعور ويعبّران عنهما ، و بواعث الغناء في نظري هي بواعث الشعر، و الموسيقى تشكل نقطة الإرتكاز في كلّ منهما، إذ أن في الغناء الموسيقى والنغمات والألحان، وفي الشعر موسيقى الألفاظ والأوزان، فلا غرابة والأمر كذلك أن يكون بين الشعر والغناء أوثق الوشائج "[2]، وروى ابن سلام الجمحي وجهة نظر أصحاب الأعشى قائلا : « هو أَكْثَرُهُمْ عَرُوضًا، وأَذْهَبُهُمْ في فنون الشعر وأَكْثَرُهُمَ طَوِيلَةً جَيِّدَة، وأَكْثَرُهُم مَدْحًا وهِجَاءً ونَظَرًا ووَصْفًا"[3]، ففي الموسيقى تتجسَّد عواطف الشّاعر، وتُترجِم ما يعجز عنه الألفاظ، بل إنّها أقوى العناصر الإيجابية في الشعر.

لقد استطاع الأعشى أن يُنوِّع في تعبيراته من خلال هذه الأنغام المتغيّرة والمنبثقة من وزن بعينه ، ليعكس من خلالها معانيه وأحاسيسه المتناقضة، والتي تختلف من موقف نفسي إلى موقف نفسيٍّ آخر بحسب قدرة البحر بجرسه وموسيقاه (صوته) على توصيل التجربة والفكرة ، بل يمكن اعتبار منشأ النص الشعري العربي هو الموسيقي الداخليّة إلى جانب القافية يشكّلان بنية تركيبيّة أو مضمونيّة متوازنة، ممّا سمح بتنويع أوزانه وقوافيه، وما تنسجه له الأصوات اللغوية من ثراء إيقاعي يغني شعره، وبذلك يبني الشّاعر إيقاعه الخاص في التعامل مع اللغة الشعريّة من خلال توفُّرها على الإيقاع الداخلي والخارجي .

لقد كانت قدرة الأعشى الفائقة في انتقاء لغته الشّعرية ميسمًا للشّاعر " تنم عن معرفته بجرس اللفظ ، وموسيقى العبارة وعبقريّة الأداء وطريقته في تركيب العبارة، وتعرب عن فهم عميق للمضامين، وإدراك للفروق الدقيقة بين الأساليب المتشابهة "[4] .

إن مُساءلة النص الشعري إيقاعيّا ،والكشف عن علاقة تعبير الأعشى بالبنية الدّلالية يكشف عن ممارسة فنية متمرسّة في اختيار البحور والأوزان ، يقول إبراهيم عبد الرحمان : " إن الأوزان إذا استحالت

---

[1] – عبد الاله الصائغ : الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية (المقدمة وتحليل النص) ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 : الدار البيضاء : 1997، ص 241.

[2] – زكرياء صيام: الشعر الجاهلي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1984 ، ص 14

[3] – محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء، **مرجع سابق**، ص 54.

[4] – وسام عبد السلام وعبد الرحمان أحمد: توظيف الموروث في شعر الأعشى، **مرجع سابق**، ص 228 .

على يدي الشاعر الجاهلي إلى أدوات وآلات موسيقيّة خالصة ، يستخرج من الضّرب عليها ما يستخرجه الموسيقي عن طريق الضرب على آلاته المختلفة ، وقد استطاع الشاعر أن يُخرج هذه البحور أنغاما موسيقية مختلفة تتنوّع بتنوُّع عواطفه وأحاسيسه وتعبّر في انسجام صوتي متّسق على هذا التّوتر الدّائب الذّي قلنا أن حياة الجاهلي كانت مشغولة به ، وإذن فالموسيقى التي تنبعث "من الطويل" أو غيره من البحور في هذه القصيدة هي غير موسيقاه في القصيدة الأخرى ، بل نستطيع القول بأنّ موسيقى هذا البحر أو ذلك في القصيدة الواحدة تختلف من بيت إلى بيت، أو على الأقل من موقف نفسيّ إلى موقف نفسيّ آخر ، طبقا لما يطرأ على عواطف الشّاعر وأحاسيسه من تغيّر، ومعنى ذلك أيضا أن الشّاعر القديم قد استطاع أن يعبّر من خلال هذه الأنغام المتغيّرة والمنبثقة من وزن بعينه، أو قل على آلة موسيقية بعينها، عن معانيه وأحاسيسه المتناقضة التي يمتلئ بها عالمه النفسي الواقعي، تجد صداها في عالمه الشعري[1].

ولم يقرض كلّ شاعر في جميع البحور المألوفة، فقد اقتصر الأعشى في بحور قصائده على عشرة بحور (بما في ذلك الرّجز) ، فاستخدم الطّويل في ثمان وعشرين قصيدة ، اثنتا عشرة منها في المديح ، وثلاث في الوصف، واثنتان في الفخر، وتسع منها في الهجاء والعتاب، وواحدة في الحكمة، وقد انفرد البحر (الطويل) بنصيب وافر في شعره، لمناسبته الموضوعات الجليلة كالمدح و الوصف والحماسة باعتبارها المواضيع الأكثر تداولاً في شعره ، ويرى ابراهيم أنيس « أن البحر الطويل يجمع ميزات بحور أخرى، كحلاوة الوافر ورقّة الرمل ، وترسُّل المتقارب، كما تخلّص من جلبة الكامل "[2] .

لقد استطاع الأعشى بمهارته الفنية أن يضمِّن شعره موسيقى الشعر العربي بإجادة تامة ، فكانت أوزانه تعبّر عن طول نفسه حين لجأ إلى البحور الطويلة في أغلب قصائده، أمّا قوافيه فإنه استطاع أن يجعل منها منبعا لكثير من معانيه الشعرية، وموردا لسائر ألفاظه، وتراكيبه في آن واحد "[3]، وبحسب هذا التّنويع وفق قوانين اللغة، وتقاليد الموسيقى الشعرية جعلت شعره يشيع فيه الجرس الموسيقي الداخلي (القوافي المطلقة والمقيّدة)، يقول عبد الرحمان إبراهيم « وهناك ظاهرتان غالبتان على لغته وقوانينه هما : إيثاره للقوافي المطلقة ، وفتنته بأصوات اللّين التي ينثرها في أبيات قصائده"[4].

---

[1] – عبد محمد إبراهيم عبد الرحمان : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و الموضوعية ، **مرجع سابق**، ص 285 .

[2] – مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي (قضايا ومشكلات) ، **مرجع سابق**، ص 195 .

[3] – حسن حبيب الكريطي : الأعشى بين ناقديه في القديم والحديث ، **مرجع سابق**، ص 68 .

[4] – عبد محمد إبراهيم عبد الرحمان : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و الموضوعية ، **مرجع سابق**، ص 309

إن ارتباط موسيقى الشعر بمعناها، يؤكد تبعيّة الإيقاع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته الشّعرية « وقد يكون الإيقاع هادئا مطمئنا يوحي باضطراب النفس، بل قد يبدأ البيت بإيقاع هادئ مطمئن، ثم لا يلبث أن تثور ثائرته، فيصير مفاجئا حادّا صاعدا ، وقد يختلف إيقاع بيت عن آخر في قصيدة واحدة "[1].

وهذا التنوع في موسيقى وإيقاع الشعر في ديوان الأعشى جعله ديوانا شعريا يمثل في الواقع تنوعا موسيقيا واسعا، أتاح للشاعر أن ينظم في دائرته ويضمنه عواطفه وأحاسيسه ومواقفه النفسيّة والوجوديّة، والخروج بنص شعري يجمع بين المورث الشعري العربي وما تقتضيه من موسيقى وإيقاع مخصوصين « فقد اتفق محبُّوا هذا الشاعر وخصومه على فعل شعره في الأفئدة بفضل قدرته (المذهلة) في جعل متلقّيه أسير ظنّ مُؤداه أنه يسمح في خلال إنشاد شعره ضربات صنج (الصنج آلة وترية تشبه العود) ، وهذه الشهادة مبكّرة لامتياز هذا الشاعر في العمارة الإيقاعية "[2].

لقد كان الأعشى ينظم بكل أريحيّة فنية، إذ لم يشكل هذا القيد عقبة أمامه في الإفاضة الشعرية بكل مستوياتها معجما وتركيبا وجرسا، ولأن الإيقاع ينطوي في الشعر على دلالة من نوع ما « فنحن لا ننعم بلذّة الإيقاع في السمع والفهم، وإنما ننعم به كما لو أننا حقّقنا نجاحا باهرا في التّطابق والتلاؤم الساريين ما بين الأنغام والمعاني، إن الإيقاع لا ينحصر في الكلام ، إنّه يلائم بين الكلمة والمعنى "[3].

المطلب الأول: الموسيقى الداخلية (الإيقاع الصوتي ودلالته في شعر الأعشى)

يلعب الصوت دورا مهمّا في إبداع المعنى في الشّعر الجاهلي ، وقد استعان الشاعر بعدد من المؤثرات الصوتية (Sounds affects) في عرض معناه والإيحاء به وتصويره، بل يمكن عدّه عنصرا إبداعيا تصويرا مهمّا يقول جاري (Gurry):" إن الذي يجب أن لا يغيب عن بالنا أبدا في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة، هو ربطه بالعناصر التي تنشئ لنا وحدة واحدة ،ولذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائما مرتبطة بالمعنى والفكرة والتّخيل والإيقاع "[4] .

---

[1] – محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم – دراسة نظرية وتطبيقية– ، **مرجع سابق**، ص 38

[2] – عبد الاله الصائغ : الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية (المقدمة وتحليل النص) ، **مرجع سابق**، ص 241 .

[3] – أحمد حساني : الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة الدكتوراه –أدب قديم : جامعة يوسف بن حدة ، 2005 – 2006 ، ص 309 .

[4] – محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – مدخل لغوي أسلوبي : دار المعارف الطبعة الأولى ، (د . ب) ، 1988 ص 13 .

وللأصوات" دور بالغ الأهمية بوصفها المادة الأولى لتأليف أشكال هذه الموسيقى، بما يمتلكه كل صوت من صفات خاصة مستقلة[1]، ولهذا اهتم اللغويّون بما أسموْه القيمة التعبيريّة للحرف، فالصّوت " ليس ظاهرة (أكوستيكيّة) أو ظاهرة عدديّة، بل فاعل بنائي في المضمون "[2]، لتجسيد معنى إذ لكلّ عمل شعري إيقاعه الخاص، فالشاعر بحاجة دائمة إلى ضبط إيقاع نصّه والتحكّم فيه، لتعزيز قيمته الفنية والدلالية والجمالية.

ولما كانت الكلمات مجموعة من الأصوات والرموز المحمّلة بالمعاني، والتي تُضفي على معمار النّص الحيويّة والحركيّة والإنتظام، الذي يفرضه "التّصاوت الذي يحدث بين الحروف والحركات والقوافي والرويّ و المجرى، التي تشتغل كحزمة دلالية ندرك من خلالها القيمة الدلاليّة لتلك الأصوات : وهذا التّلاؤم الصّوتي « يقع في الكلام على أنحاء العالم منها، أن تكون حروف الكلام بالنّظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها ، وائتلاف كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج ،مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفّة وتشاكل ما، ومنها ألاّ تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الإستعمال، فتكون الواحدة في نهاية الإبتذال والأخرى في نهاية الحوشيّة وقلّة الإستعمال، ومنها أن تتناسب بعض صفاتها إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات، أو تتماثل أوزان الكلام أو تتوازن مقاطعها"[3]، ويمكننا أن نميّز بين صورتين أساسيّتين للتأثيرات الصوتية في شعر الأعشى :

1-المحاكاة الصوتية (إيقاع التكرار):

والمحاكاة الصوتية كما يقول أولمان (Ullman): " نوع من التّوافق (أو الهارموني) بين العلامة اللغوية ومعناها"[4]، وعليه فإن الصّوت المحاكى يجب أن يطابق الشّيء الموصوف في حركته وديناميّته محاكاة كليّة ، يقول الأعشى في معلقته :

وَقَدْ غَدَوْتُ إلى الحَانُوتِ يَتْبَعُنِي شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلشُلٌ شول[5]

---

[1] – ابراهيم السامرائي : في لغة الشعر ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، ط1 ، عمان – الأردن ، 1973 ، ص 73 .

[2] – محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة ، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب : ط 1 ، دمشق : 2001 ، ص 26 ، 27 .

[3] – منهاج البلغاء : ص 222 .

[4] – محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – مدخل لغوي أسلوبي – ، دار المعارف، الفاهرة ، 1988، ص 14 .

[5] – الديوان : القصيدة 3، ص 59 .

هكذا طغت المفردات الصوتية على اللوحة الشعرية فزادتها جمالا وروعة ، فقد كرّر حرف (الشّين) في عدّة كلمات تكرارا ملحوظا ، إذ يصف مشهد الحانة الذّي يحمل سمة الفرح ، فيصف تابعه الذي يحمل له لحم الشّواء ، و يتبعه إلى بيت الخمّار في نشاط وخفَّة وانطلاق ، إنّه يتعجَّل الخطو، وخلقه تابعه الذّي يمشي خفيفًا لاهيًا « ويبدو أن صوت الشّين كان من الأصوات المفضّلة عند الأعشى ، و كثيرا ما يرتكز عليه في الإيحاء بجوّ الشّرب واللّهو والسّكر، فالشّين ذات قيمة تصويريّة (wert stimmungs) ، وتقدر على نقل أصوات الشّاربين »، لا سيّما أنها تكرّرت في البيت ست مرات، وربّما كان من باب المصادفة اشتمال اسم الشاعر على حرف الشين ، يقول :

فَقُلتُ للشَّرْبِ فِي دُرْنا وَقَدْ ثَمِلُوا شِيمُوا، وَكَيفَ يَشِيمُ الشَّارِبُ الثَّمِلُ؟[1]

ويقول الأعشى مفتخرا بقتال قومه :

صَبَّحْنَاهُم مُشَعْشَعَة تَخَالُ مَصبها رَذَمَـــا
صَبَّحْنَاهُمْ ينتـــــاب كفيت مقعقع الأَدَمَا[2]

فقد أورد الشاعر تكرار الفعل(صبَّحناهم) وفق ما اقتضاه السياق القصصي قصد تكثيف المعنى في نصّه الشعري ،وفي مجلس من مجالس الشّراب يكرّر الشاعر الفعل "تغشى"فيقول:

تَكَادُ تُنَشّي، وَلَمّا تُذَقْ، وتغشي المفاصلَ إفتارها
تَدِبّ لَهَا فَتْرَةٌ في العِظَام، وتغشي الذّؤابةَ فوّارها[3]

إن أهم فتح يُحسب للشعر القصصي عند الأعشى أنه انه استطاع أن يوازن في تجربته الشعرية بين البنية الإيقاعية والبنية الدّلالية ، فالتّكرار كظاهرة أسلوبية لها فاعليتها في النص الشعري ، فأوجد مجالا رحبا للتّفاعل والتّعالق من الموسيقى، بما يخدم الإيقاع في قصائده، عبر استثماره كل الممكِنات المتاحة (إيقاعيا/دلاليا) ممّا يبرّر الصلة الوثيقة بين التكرار والإيقاع، من خلال توظيفه لفعل وكلمة أو حرف وتكراره مما يوّلد حالة إيقاعية لها آثارها ودلالتها وأبعادها يقول الأعشى:

وأثيثٍ جثلِ النّباتِ تروّيـ ـهِ لَعُوبٌ غَرِيرَةٌ مِفْنَاقُ[4]

[1] – الديوان : القصيدة 3/ ص 7.
[2] – الديوان : القصيدة 3 / ص 7
[3] – الديوان : ص 329
[4] – الديوان : ص 335

إن المتأمّل للنص أعلاه يلحظ أن تكرار صوت "الثّاء" يلعب دورا أساسيّا في الإيحاء بالمعنى في البيت بمحاكاته " يكاد صوت "الثاء" أينما وقع في الشعر والنّبات يدل على الوفرة والغزارة "[1].

وحتى ندلل على صحة ما نقول نذكر أبياتا من قصيدة له طويلة مدح فيها ذا فائش يستهلّها بذكر صاحبته ، وقد أخلفت ميعادها ، فبات ليلته ساهرا مؤرّقا يقول :

أَجِـــدَّكَ لَم تَغتَمِض لَيلَةً فَتَرقُدَهـا مَعَ رُقّادِهـــا

ثم ينتقل إلى وصف ولعه بشرب الخمر وأثرها في نفسه يقول :

وَأَبيَضَ مُختَلِـــــطٍ بِالكِرا مِ لا يَتَغَطّـــى لِأَنفادِها
أَتاني يُؤامِرُنـــي في الشَمو لِ لَيلاً فَقُلتُ لَهُ غـــادِها
أَرَحنـــا نُباكِرُ جِدَّ الصَبو حِ قَبلَ النُفوسِ وَحَسّادِها
فَقُمنا وَلَمّا يَصِـح ديكُنا إِلى جَونَةٍ عِندَ حَـــدّادِها
تَنَحَّلَها مِن بِكارِ القِطافِ أُزَيرِقُ آمِـــنُ إِكسادِها
فَقُلنا لَهُ هَـــــذِهِ هاتِها بِأَدماءَ فـي حَبلِ مُقتادِها[2]

والملاحظ على هذه الأبيات أن صّوت اللّين منثور في أبيات قصيدته ، وفي كلماتها بل جاءت مقترنة بالقافية (ألف الإطلاق) ، ولعل تكرار التّصريع الصّوتي في القافية من شأنه أن يتيح التّمهل والبطء ،ممّا يمهد للمتلقي والقارئ تفهُّم المعاني"[3]، لقد استثمر الشاعر المهام الوظيفيّة للقافية ، فعملت على إحداث الإنسجام والتّناغم بين التكرار الصوتي لأصوات اللين مع القافية، والأثر الذي أحدثته دلاليّا، فهذا الصوت يتناسب مع حالة الشاعر/ الأعشى النّفسية، فقد قضى ليلته مؤرَّقا ساهرًا يُكابد لوعة الإشتياق طول ليله، ولأن القصيدة مدحيّة، فإنّ (القافية) تناسب المديح والهجاء " إلا أن المديح أكثرهما استئثارًا بهذه القوافي المْطوطة الأصوات "[4].

لقد اعتمد الشاعر إيقاعا يستمدُّ أغلب مقوّماته من نظام الحركة وطرائق تفاعل العلاقة الداخلية، التّي أسهمت مجتمعة في بنية النص ودلالته ومنه تكرار النّداء في قول الأعشى مخاطبا يزيد بن مسهر الشّيباني :

---

[1] – محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، **مرجع سابق** ، 20

[2] – الديوان القصيدة : 8/4 – 16

[3] – محمد ابراهيم عبد الرحمان : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، **مرجع سابق** ، ص 311 – 312 .

[4] – **المرجع نفسه** : ص 311

أبَا ثَابِتٍ لا تَعْلَقَنْكَ رِمَاحُنَا، أبَا ثَابِتٍ اقْعُدْ وَعِرْضُكَ سَالِمُ
أفي كُلّ عَامٍ تَقْتُلُونَ ونَتّدِي، فتلكَ التّي تبيضّ منها المقادمُ
وَذَرْنَا وَقَوْماً إنْ هُمُ عَمَدوا لَنَا أبَا ثَابِتٍ، وَاجْلِسْ فَإنّكَ نَاعِمُ [1]

ومن أمثلة تكريره صوت الحاء قوله:

وَأَدكَنَ عاتِقٍ جَحلٍ سِبَحلٍ صَبَحتُ بِراحِهِ شَرِبًا كِراما[2]

ولا شكّ أن صوت (الحاء) من أنسب الأصوات التّي تحاكي فعل الخمر في شاربها ، « فقد نجح الأعشى بحاءاته الأربعة في أن يجعلنا نذوق الخمر المعتّقة اللاّذعة الحامية ، و نحس بتأثيرها في حلوقنا "[3]، و لما كانت الحاء صوتا حلقيا، فإنها تؤكد المعنى الذي أراده الشاعر من توظيفها، و على اعتبار أن الشعر بنية تأثيرية، فإن الأصوات جاءت لتدلّل تؤكد على الدلالة الإيحائية، على أن المحاكاة الصوتية لا تحاكي الموصوف تصويرا دقيقًا، و إنّما يكفي أن تقاربه، فيكفي أن يعمل التشكيل الصوتي على نقل سمات عامة أو خاصة للظاهرة سواء كانت وصفا لحدث أو لفعل ما .

لقد كان الأعشى يعتمد على اختيار الكلمات و الحروف في تكوين بنائه الشعري و إعادة تشكيل صوره و موسيقاه، وهذا يكشف عن علائقيّة الإيقاع والدلالات «إن تصور الإيقاع كنسقٍ، كإيقاع معزول عن دوره الوظيفي ليس أمرا ممكنا على العموم"[4]، ونستأنِس بقول ميشونيك في أن: " الإيقاع هو المعنى"[5]، ويكرّر الأعشى صوت القاف في وصف راحلته الخفيفة للدلالة على صلابة هذه النّاقة واضطرابها وهي تصعد الجبل قائلا:

وَقَدْ رَحَلَت المِطِيُّ مُنْتَحَلاَ أُزْجِي ثِقَالاً وَقَلْقَلاَ وَقَلاَ

فقد حملت القاف "عبء" محاكاة المعنى ، فلا شك أن مطيّته على خفّتها لا يخلو سيرُها من اضطراب وقَلْقَلَةٍ، إن هذا التّتابع في حرف القاف، إذ توحي الأصوات السابقة (القاف–الحاء– الشين)

---

[1] – الديوان : ص 266

[2] – الديوان: القصيدة 29/ ص197.

[3] – محمد العبد : ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي – مدخل لغوي أسلوبي – **مرجع سابق**، ص 21 .

[4] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج1، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء–المغرب، 1989، س178.

[5] – **المرجع نفسه**، ص178..

بمحاكاة الحدث، وربّما شدة الحدث ذاته: وقد أبدع الأعشى في المحاكاة باعتماد الضمة، لا سيما في رسم صورة المرأة الممتلئة يقول:

رعْبُوبة فتقُ حمضانـــة رُدُحُ قَدْ أُشْرِبَتْ مِثْلِ مَاءِ الدّر إشرابًا [1]

وقوله:

هِرْكَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرَافِقُهَا كَأَنَّ أَخْمَصَهَا بِالشّوْكِ مُنْتَعِل[2]

إن ازدحام الضمّات في البيتين جاء على نحو يحاكي تلك المرأة التّي تزدحم مفاصلها م أوراكها باللّحم، و لما كانت الضّمة أصعب الحركات نطقا ، فإن هذه المرأة ثقيلة الجسد لا تخف على الأرض بل تتكلّف عناء و مشقّة في مشيها ، يقول النّويهي معقّبا على قول الأعشى." إن الأعشى حين نطق بهذا الشّطر تعمّد أن يغالي في تضخيمها ليحمل سامعيه على مزيد من الإعجاب و السّرور "[3]، و يضيف قائلا : " على أن الذّي نريد أن ننبّهه الآن هو الضمات المتتابعة في إصدار هذه الغلظة، الضّمة على التّاء الأخيرة في الكلمة الأولى والضمات الثّلاث على الفاء، و النون في الكلمة الثّانية، والضّمتان على الدّال والميم في الكلمة الثالثة ... فإذا نطقت بهذا الشّطر تبيّن لك أن هذه الضّمات الست ترغمك على أن تمطّ شفتيك إلى الأمام ، و تكوّرهما في تكويرات متعاقبة في هيئة تحكي الصّورة الضّخمة المتكوّرة التّي يريد الأعشة أن يصوّرها " [4]. أما الصوة الثانية فهي إيحاء بعض أصوات اللغة بمعان مجرّدة كالميم و النّون، يقول في مدح قيس بن معد يكرب الكندي:

لَعَمرُكَ ما طولُ هَـــــذا الزَمَن عَلـــــى المرءِ إلّا عَناءٌ مُعَن
يَظَلُّ رَحيمـــــــاً لِرَيبِ المنونِ وَلِلسَقمِ في أَهلِـــــهِ وَالحَزَن
وَهـــــالِكِ أَهلٍ يُجَنّونَـــــهُ كَآخَرَ فـــــي قَفرَةٍ لَم يُجَن
وَمـــا إِن أَرى الدَهرَ في صَرفِهِ يُغادِرُ مـــــن شارِخٍ أَو يَفَن
فَهَل يَمنَعَنّي اِرتِيـــــادي البِلا دَ مِن حَـــذَرِ الموتِ أَن يَأتِيَن
أَلَيسَ أَخو الموتِ مُستَوثِقـــاً عَلَيَّ وَإِن قُلتُ قَـــــد أَنسَأَن
عَلَيَّ رَقيبٌ لَـهُ حـــــــافِظٌ فَقُل فـــــي اِمرِئٍ غَلِقٍ مُرتَهَن

[1] – الديوان: القصيدة 79/ ص361

[2] – الديوان: القصيدة 6/ص55.

[3] – محمد النّويهي : الشعر الجاهلي – منهج في دراسته و تقويمه ، **مرجع سابق** ، ص 48.

[4] – ا **لمرجع نفسه** : ص49.

أَزالَ أُذَينَةَ عَـن مُـــــــلكِهِ وَأَخرَجَ مِن حِصنِـــــهِ ذا يَزَن
وَخانَ النَعيمُ أَبا مـــــــالِكٍ وَأَيُّ اِمـــــــرِئٍ لَم يَخُنهُ الزَمَن
أَزالَ المُلوكَ فَأَفنـــــــــاهُمُ وَأَخرَجَ مِن بَيتِهِ ذا حَـــــــزَن
وَعَهدُ الشَبابِ وَلَذّاتُـــــــهُ فَإِن يَكُ ذَلِكَ قَـــــــد نُتَّدَن
وَطاوَعتُ ذا الحِلمَ فَاِقتادَنـــي وَقَـــــد كُنتُ أَمنَعُ مِنهُ الرَسَن
وَعاصَيتُ قَلبِيَ بَعدَ الصَبـــى وَأَمسى وَما إِن لَـــهُ مِن شَجَن
فَقَد أَشرَبُ الراحَ قَد تَعلَمـــي نَ يَومَ المُقامِ وَيَـــــــومَ الظَعَن
وَأَشرَبُ بِالريفِ حَتـــــّى يُقا لَ قَد طالَ بِالريفِ ما قَد دَجَن
وَأَقرَرتُ عَينـــــي مِنَ الغَنِيا تِ إِمّا نِكاحاً وَإِمّـــــــا أُزَن
مِـــــن كُلِّ بَيضاءَ مَكورَةٍ لَهـــــــــا بَشَرٌ ناصِعٌ كَاللَبَن
عَـــريضَةُ بوصٍ إِذا أَدبَـــرَت هَضيمُ الحَشاشَختَـــةُ المُحتَضَن
إِذا هُـــنَّ نازَلنَ أَقـــــرانَهُنَّ وَكانَ المِصاعُ بِما فـــــــي الجُوَن
تُعاطي الضَجيعَ إِذا أَقبَلَت بُعَيدَ الرُقـــــــــادِ وَعِندَ الوَسَن
صَليفِيَّةً طَيِّباً طَعمُهـــــــا لَهـــا زَبَدٌ بَينَ كـــــــوبٍ وَدَن
يَصُبُّ لَها الساقِيـــانِ المِزا جَ مُنتَصَفَ اللَيـــلِ مِن ماءِ شَن
وَبَيداءَ قَفـــرٍ كَبُردِ السَديرِ مَشارِبُهـــــــــا دائِراتٌ أُجُن
قَطَعتُ إِذا خَبَّ رَيعانُهـــا بِدَوسَرَةٍ جَسرَةٍ كَالفَـــــــــدَن
بِحَقَّتِها حُبِسَت في اللَجي نِ حَتّـــى السَديسُ لَها قَـــد أَسَن
وَطالَ السَنامُ عَلى جَبلَـةٍ كَخَلقاءَ مِـــن هَضَباتِ الضَجَن
فَأَفنَيتُها وَتَعـــــــالَلتُها عَلـــــــى صَحصَحٍ كَرِداءِ الرَدَن
تُراقِبُ مِن أَيمَنِ الجانِبـــي نِ بِالكَفِّ مِن مُحصَدٍ قَـــــد مَرَن
تَيَمَّمتُ قَيساً وَكَم دونَهُ مِنَ الأَرضِ مِن مَهمَـــــهٍ ذي شَزَن[1]

وما يلفت انتباهنا تكرار حرفي النّون و الميم بمعدّل (النون 46 مرّة، الميم 30مرّة)، وإن كانت (النون) حَمَلَت العبء الأكبر باعتبارها الأكثر انتشارا في أبياته ، لقد كشف لنا تكرير حرفي (النون و الميم) في بعث جوّمن الهدوء والوقار و الشّجن بما يناسب موقف المديح (مدح قيس بن معد يكرب)، لقد

[1] –الدّيوان : القصيدة 2/ص19.

أبدع الأعشى في توظيف الصّوت بشكله المكثّف، مما يوحي ببراعة الأعشى في رسم الصورة السّمعية التّي تشدّ ذهن المتلقي، وتجعله منساقا لهذه الأصوات التّي تتناسب مع موقف الشاعر النفسي، و التي تنم عن مقدرة في التعامل مع الأصوات وعبقريّة في الأداء، وتمكنا من موسيقى العبارة الدالة " إن الجمع بين انتشار النون في حشو الأبيات والتقفية بالنون الساكنة، التي يعلو معها الرّنين، ويبرز ويطول زمنه عما هو بالحشو، و كأنّها تمثّل في نهاية كل بيت (قمّة الرّنين) الذي يتردد و غايته" [1].

لقد وظّف الشّاعر هذه الأبيات توظيفاً جمالياً يؤكد حرصه على طبيعة تشكيل الصورة من خلال توظيف الصّوت بشكله المكثّف، و بشكل لافت عند استقراء نصوصه الشعرية ،على أن توظيف الأصوات رهين بالتّجربة الشعريّة ووعي الشاعر بهذا العنصر توظيفاً إبداعياً ينطلق منه في تجسيد بنية ، و ربّما هذا ما يجعل الإيقاع متجاوزاً الوزن، وهذه حقيقة يؤكدها هربرت ريد بقوله " إن شيئاً واحداً في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يقيني وثابت، وهو أن الشّعر تاريخياً وإبداعيّا يكتسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي، ويأتي الشّاعر أولاً ثم يأتي بعده العروضي " [2] .

وبهذا الشّكل يتولّد الإيقاع من خلال توظيف التّكرار، فإيقاعيّة الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها و مواضعها من العمل بغية التّسوية بين ما ليس بمتساوٍ، وبهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار التشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبداء التنوُّع من خلال الوحدة "[3].

2 – التقسيم والموسيقى الداخلية (إيقاع التوازي):

ويعرفه جون كوهين: بأنه " خطاب يكرّر كلاًّ أو جزء نفس الصورة الصّوتية "، و قد شاع مفهوم التّوازي (Parallélisme) باعتباره مفهوماً يعالج الوظيفة الشعريّة من ناحية الصوت في الأشكال المتنوّعة، فهو تقنيّة قائمة على التكرار أو ترديد وحدة بحيث تحدث حركة إيقاعية، يقول يوري لوتمان : " حين نحلّل دور التكرار في الشعر يكون منطقياً أن نتوقف بعض التّوقف عند مفهوم التوازي، فكثيراً ما يعالج هذا المفهوم عندما يكون النبر متعلّقاً بفنيّة الشعر "[4]، ممّا يعني أنه أشمل من التّكرار القائم على عنصر(التطابق) الذي لا يعني(التّماثل).

---

[1] – محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، مدخل لغوي أسلوبي – **مرجع سابق**، ص 29

[2] – هربرت ريد: طبيعة الشعر : ترجمة : علي الكاعوب ، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، 1997 ، ص 51.

[3] – يوري لوتمان : تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ، محمد فتوح أحمد، دار المعارف ، القاهرة ،1997 ، ص71/70

[4] – **المرجع نفسه:** ص 129.

ويكشف رومان ياكبسون (Roman Jakobson) عن تنوّعات الأشكال الصوتية والنحوية والمعجمية بقوله " هناك نسق من التّناسبات المستمرّة على مستويات متعددة في مستوى تنظيم و ترتيب البنى التركيبية، و في مستوى تنظيم و ترتيب الأشكال و المقولات النحويّة، و في مستوى تنظيم و ترتيب التّرادفات المعجمية، و تطابقات المعجم التامة، و في الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التّطريزية، وهذا النّسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحًا و تنوُّعا كبيراً في الآن نفسه " [1]، وفي كل الأحوال فإن التّوازي بهذا المفهوم يقوم على عنصرين مهميّن هما (التماثل و الإختلاف) ، على أن هناك أشكال بلاغيّة يندرج ضمنها هذا المفهوم (تساوي المقاطع ، إعتدال الأجزاء ، التوزيع المكانية، التصريع فالترصيع و التشطير و التّجنيس و المقابلة و الطباق و السجع ...) و غيرها ممّا يعد من الظواهر البديعيّة ، على أن هناك شبه اتفاق " على أن التّنظيم الصّوتي في الشعر يخلق الإيقاع ، باعتباره نظاماً من الأصوات المتوالية على مدى زمني معيّن " [2] .

تأسيسًا على ما سبق فإن هذا العنصر (التّوازي) يتداخل و يتشابك في النص الشّعري مع تكرارات جزئيّة أو كليّة في تشكُّلات صوتيّة تأخذ أشكالاً صوتية و دلالية لها أثرها البيِّن و اللاّفت، و هذا ما يقودنا إلى البحث عن الإيقاع الداخلي بكونه " حركة موقّعة في بناء القصيدة أو نسيجها ، مجرّدة من عنصر الصوت، وهي حركة لا يتمّ إدراكها من خلال حاسّة السّمع أو البصر، وإنّما من خلال فهم مُتكامل لنموّ الحركة " [3] .

2-1 التصريع :

والتّصريع في الشّعر :" تقفية المصراع الأوّل، مأخوذ من مصراع الباب، وهما مصراعان، وإنّما وقع التّصريع في الشّعر ليدلّ على أن صاحبه مُبتدئ إما قصّة، وإمّا قصيدة " [4]، وتكثر هذه الوسيلة الإيقاعية

---

[1] – رومان ياكبسون : قضايا الشّعرية، تر: محمد الولي ومبارك، 106 دار توبقال، ط1، 1988، ص106.

[2] – سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار شرقيات الشعر و التوزيع ط1 ، القاهرة 1996 ، ص 57 .

[3] – محمد الهادي الطرابلسي : التوقيع والتطويع (عندما تحول الكلام نشيد كيان) ، دار محمد علي للنشر ، ط1 ، صفاقس –تونس 2006 ، ص 15.

[4] – أحمد مطلوب : معجم النقد العربي القديم، الجزء الأول ، **مرجع سابق**، ص 346.

الدّاخلية في مطالع القصائد، وذلك يجعل مقطع المصراع الأوّل في البيت الأول مثل قافيتها، وهو ظاهرة عامّة في شعر الأعشى منها قوله في يوم ذي قار[1] :

أَتَرْحَلُ مِنْ لَيْلَى، وَ لَمَّا تُزَوَّدِ وَ كُنْتَ كَضَمْن قَضَّى اللُّبَانَة مِنْ دَدِ [2]

وقوله :

أَثْوَى وَقَصَّرَ لَيْلَـــةً لِيُزَوَّدَا وَمَضَى وَ أَخْلَفَ مِنْ قُتَيْلَةَ مَوْعِـــدَا[3]

وقوله :

فِدًى لِبَنِي ذُهْلِ بْنُ شَيْبَانَ نَاقَتِي و راكبها و يوم اللقاء و قَلتِ

وقوله :

وكانت وصاة و حاجات لنا كفف لو أن صحبك إذ ناديتهم وقفوا [4]

يعبّر الشّاعر في هذه المقاطع عن شعور يتعاظَم بتوازي الأسطر الشعرية عن طريق التّصريع، فاستطاع خلق حالة إيقاعية متصاعدة تختلف من بيت شعري إلى آخر ، ممّا منح الصورة إيقاعا وتأثيرًا جميلا ، و هذا يكون من حسن اقتدار الشاعر وسعة بحره، و هذه السّمات الفنية والموضوعية والموسيقية رفعته إلى مستوى فني لم يكد يبلغه غيره من معاصريه [5] .

إن الأعشى يشتغل على كل المِمكنات الصوتيّة التّي من شأنها أن تحقّق قيمة تأثيرية و انفعالية متميّزة " إن وظيفة هذه الموازنات الصوتية المحصورة في الإتجاه التكاملي للكلمات هي سمعية تناغُميّة، ونفس الوظيفة يحقّقها الصوت في الإتجاه التراكمي الكلمات ، إلاّ أنّها تختلف في هذا الإتجاه عنها في الإتجاه التفاعلي "[6].

---

[1] – هو ماء لبكر قريب من الكوفة جغرافيا ، أما تاريخيا فتعني اليوم الذي قال فيه النبي العربي صلى الله عليه وسلم : " هذا أول يوم انتصفت فيه العرب من العجم و بي نصروا "، نقلاً عن: نرجس حسين: ذي قار في شعر الأعشى الكبير، مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة بغداد، 2012، ص303 .

[2] – الديوان : ص49.

[3] – الديوان: ص56.

[4] – الديوان: ص113

[5] – محمد إبراهيم عبد الرحمان: الشعر الجاهلي وقضاياه الفنية والموضوعية، **مرجع سابق**، ص284

[6] – محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، ص148.

وأغلب الظن أن الشاعر لا يقصد إلى التصريع قصداً ، و إنّما تأتيه على هذا الضّرب ، فيلحق بالعروض وزنا و تقفية يقول الأعشى :

وَدِّعْ هُريرة، إن الركب مترحل .. وهل تطيق وداعا أيها الرجل [1]

و قوله : نَامَ الخَلِيُّ وَ بِتُّ اللَّيْلَ مُرتَفِقَا .. أَرْعَى النُّجُومَ عَمِيداً مُثْبَتَا أَرَقَا [2]

والملاحظ في مطالع هذين القصيدتين " أنّها تعطي فرصة لوقوع التّصريع في هذا الموقع، و إن صحّ القول بتميّز(الوثبة الإنفعاليّة الشعريّة) بالهدوء والإتّزان غالبا في مطلع القصيدة .. ممّا يميّز المطلع غالبا بالإنطباع البطيء، و هذا يشير إلى التّناسب بين (الوثبة) و (الإيقاع) تناسباً طرديا" [3].

وباعتبار القصيدة عملا استثنائيا يتجادله الحَرَاكُ والتّحوّل والبناء التّصاعدي، فإن قصائد الأعشى بمقدماتها الطلليّة وقوع التّصريع فيها، إنّما هو انعكاس لحالة الشاعر النفسيّة ضف على ذلك فإن كل قصيدة تحتوي على مطالعها الداخلية، والتّي تتطابق وتتماثَل مع عدد المحاور الموضوعيّة التي تدور حولها ، وهذا يقودنا إلى التّنبيه إلى قضيّة شكليّة مهمّة " و هي أن المطلع الدّاخلي لا يفصل بين جزئين مختلفين من القصيدة فحسب، وإنّما عن طريق اختلاف حركته الإيقاعية عن آخر بيت أو بيتين من الجزء السابق ، كأنّما ينبّه الشاعر بهذا الإختلاف إلى نهاية جزء من القصيدة و بداية جزء جديد " [4].

وهذا تأكيد على الدور الموسيقي للتّصريع كبنية شكليّة مُماثلة لحالة الشاعر النفسية " والإيقاع لا يتحقّق بمجرد تحقيق نوع من التّجانس الصوتي بين الكلمات و الحروف، و التي تعكس إيقاعا في المضمون فلكل نص شعري إيقاع ينبع من الحالة النفسية أو الشعوريّة للمُبدع، و عليه فإن البنية الإيقاعية جزء لا يتجزأ من البنية اللغوية ، وهذا يقودنا إلى ربط البنية الإيقاعية بالمستوى الدلالي ، فهو(الإيقاع) يتجاوز المعنى و يقابِله في آنٍ " لأنّ العزْل بين الجانبيْن يعني إلغاء مفهوم التّكامل في العمل الفني، علاوة على أن الصّوت المجرّد ليس له تأثير جمالي في حدّ ذاته، أو أن هذا التأثير يكون ضعيفاً "[5].

---

[1] – الديوان: ص 188

[2] –الديوان: ص62

[3] – محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، **مرجع سابق**، ص 42.

[4] – محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، **مرجع سابق**، ص46

[5] – رنيه ويليك و آوستن وارين : نظرية الأدب، **مرجع سابق**، ص 165

2-2 التّرصيع :

وهو ما يكون في حشو البيت من سجع ، يعرّفه قدامة بن جعفر بقوله : " و من نعوت الوزن التّصريع، وهو أن يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التّصريف [1]، أو ما يطلق عليه إسم القافية الداخلية ويشترك قدامة بن جعفر في (التّرصيع) أن تكون الألفاظ متساوية البناء، متّفقة الإنتهاء، سليمة من عيب الإشتباه، وشين التعسّف والإستكراه، يتوخّى في كل جزأين متواليَيْن أن يكون لهما جزآن متقابلان يوافقُهما في الوزن، ويتّفقان في مقاطع السّجع من غير استكراه ولا تعسّف "[2]، على أن الترصيع نوع من التّكرار وفق قوالب موسيقية متناسقة ، من ذلك قول الأعشى في قصيدة مدحيّة يمدح بها هودة بن علي الحنفي .

طَوِيلُ النَّجَادِ رَفِيعُ العِمَا دِ يَحْمِي المِضافَ ويُعطي الفقيرا[3]

وفي تكرار " أم" يقول الأعشى:

أَتَهْجُرُ غَانِيَـــــةً أَمْ تُلِمّ، أمِ الحَبْلُ وَاهٍ، بِهَا مُنْجَذِمْ

أمِ الصّبرُ أحْجَى ، فَإنّ امْرَأً سينفعهُ علمـــهُ إنْ علمْ[4]

فهذا التكرار اللغوي والتقطيع الصوتي يمثّلان ظاهرتين ثابتين من مظاهر موسيقى الشعر القديم، و لكنّهما يكثران في قصائده كثرة لافتة[5]، تكشف عن قدرة الأعشى الإبداعية في المواءمة بين الحروف المكرّرة ورويّ القصيدة ، ومثله قوله يمدح ربيعة بن حبوة :

سلس، مقلّدة أسيـ لِ خدّه، مرع جنابه[6]

---

[1] – قدامة جعفر : نقد الشعر ، تحقيق : د/عبد المنعم الخفاجي ، دار الكتب العلمية بيروت ، ص80

[2] – أحمد حساني : الإيقاع و علاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي ، **مرجع سابق**، ص 145 ، نقلا عن : قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ ، تقديم: محي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1932، ص3.

[3] –الديوان: القصيدة 35/12.

[4] – الديوان القصيدة 1/4–2.

[5] – محمد إبراهيم عبد الرحمان : الشعر الجاهلي (قضايا فنية و الموضوعية) ، **مرجع سابق**، ص 309.

[6] –الدّيوان : القصيدة 6/54.

إذ نلاحظ أن هذا التّقسيم والترصيع أعطى الأبيات الشعرية جرسا موسيقيّا قويا (النجاد / العماد) و(خدّه/ خبابه) و(مرع/ سلس) ، و التي تعمل على إعطاء تنوع موسيقي واضح و لافت بما يثيره من الخفّة والطرب، ويبدو جليا من مظاهر توظيف هذا الأسلوب ما يشيع من التّجنيس الإشتقاقي في توليد الإيقاع بلجوء الشاعر إلى تكرار هذا الأسلوب في كل من الصّدر و العجز، كما نتبيّنه في قوله:

عَلى كُلِّ حـــالٍ لَها حالَةٌ وَكُلُّ الأَجارِيِّ يُجرى بِها
فَكَيفَ بِدَهرٍ خَـــلا ذِكرُهُ وَكَيفَ لِنَفسٍ بِإِعجابِها
وَإِذ لِمَّتي كَجَناحِ الغُدافِ تَرنو الكَعابُ لِإِعجابِها [1]

ومنه قوله في أحدى مدحيّاته لقيس بن معد يكرب:

مـــــنْ ديارٍ بالهضبِ القليبِ فاضَ ماءُ الشّؤونِ فَيْضَ الغُرُوبِ
أخْلَفَتْني بِهِ قُتَيْلَةُ مِيعَا دي، وَكانَتْ للوَعـــــدِ غَيرَ كَذُوبِ
ظبيةٌ منْ ظباءِ بطنِ خسافٍ، أمُّ طفلٍ بالجـــــوّ غيرِ ربيبِ [2]

ومن ذلك قوله:

وما خلتُ رأيَ السّوءِ علّقَ قلبهُ بوهنانةٍ قـــدْ أوهنتها سناتها
رَأتْ عُجُزاً في الحَيّ أسْنَانَ أمّهَا لِداتـي، وَشُبّانُ الرّجَالِ لِدَاتَهَا

وهذا النوع من التطابق بين استخدام اللفظ بفعله وأحد مصادره، أفاد منه الأعشى في إيصال قوّة النغمة و إستمراريّتها إلى السّامع، أي تكرار لفظة أو ما تولد منها في سياق البيت الواحد، أو تناوب لفظة في سياق النّظم بين عجز بيت سابق أو بيت صدر لاحق، وهذا النوع من التّجنيس الإشتقاقي يقود إلى التركيز على نقطة حسّاسة في العبارة، وهو يشتغل كمنبّه صوتيٍّ يعتمد الحروف المكوّنة للكلمات، ولا يضطلع التكرار بتوليد الإيقاع فحسب، بل إنّه يمنح " امتدادا (prolongement)، وتناميا (Excraissanse) في شكل ملمحي انفصالي متصاعد" [3].

ومنه ما تفنّن الأعشى في توظيفه لتوليد الإيقاع كقوله:

وَإِني امْرُؤٌ قَدْ باتَ هَمّي قَرِيبَتـــي، تَأَوّبَنـــي عِنْـــــدَ الفِرَاشِ تأوّبَا

---

[1] –الديوان: ص36.

[2] – الديوان: ص44.

[3] – عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1990، ص211.

سأوصي بصيراً إنْ دنوتُ من البلى وَصَاةَ امْرِىءٍ قاسَى الأمُورَ وَجَرّبَا

.....

وصولا:

أرَانِي لَدُنْ أنْ غابَ قَوْمـي كأنّمَا يرانـيَ فيهـــمْ طالبُ الحقّ أرنبا[1]

إذ يصطنع التّكرار التّماثلي عن طريق استخدام التّجنيس الإشتقاقي وظيفتين جمالية ونفعيّة، فالقيمة الموسيقيّة للكلمة لا تقصد عليها موزعة بل تقصد إلى موضعها من الجملة الشعرية وما بين الكلمات المتقابلة من تنسيق وتجاوب في النّغم، أو تنافر مقصود فيه، وقد التفت العلماء إلى أنواع من التجاوب كالجناس و التّسميط ... ولكن هناك وسائل لم ينتبهوا إليها لها وظيفتها العضويّة في أداء المضمون .. منها ترديد الحرف الواحد بين كلمتين أو كلمات مُتتابعة أو مُتقاربة [2]، وهو ما يسمّيه جوزيف ميشال شريم بـ " الهندسات الصوتيّة "، وهذه الهندسات الصوتيّة هي نتيجة تنسيقات صوتية تعتمد التكرير.

ولما كان التّرصيع عنصرا إيقاعيا يتحدّد بتجانس الحركات في النص الشعري إذ يتأسّس الشعر بناء على مجموعة من العناصر الإيقاعية، والتي ربما كان من أهمها العلاقات الترصيعيّة التي تعتبر في جوهرها علاقات كميّة تتميّز بالتناظر بين الوحدات الزمنية، أو بعبارة أخرى تتميّز بالموازنة ما بين الصوائت بما فيها من أنواع المد و أنواع الحركات [3]، وقد يتّخذ من الموسيقى الداخليّة السّريعة التّي تتجانس مع القافية لفظا ودلالة لنفس حالته النفسيّة يقول:

ولقـدْ غبنتُ الكاعبا تِ أحَظُّ مِنْ تَخْبَاهَا
وَأخُونُ غَفْلَةَ قَوْمِهَا، يَمْشُونَ حَوْلَ قبَاهَا
حذراً عليها أنْ ترى، أوْ أنْ يُطَافَ بِبَاهِا
قالتْ قَضيتَ قضيةً عدلاً لنا يرضــى بها[4]

[1] – الديوان: ص 09.

[2] – محمد النويهي : الشعر الجاهلي منهج في دراسته و تقويمه ، الجزء 1 : الدار القومية للطباعة و النشر ، القاهرة ص65

[3] – فاطمة محمد العمري ، أفنان عبد الفتاح النّجار ، بسمة أحمد صدقي الدّجاني : دراسة لغويّة نقدية، مقارنة لمدحتين عند الأعشى الكبير و النابغة الذّبياني ، مجلة جامعة تكريت العلوم الإنسانيّة ، المجلّد (20)، العدد (7)، 2013، ص 20.

[4] –الديوان: القصيدة 12/39–39.

هذه الأبيات الموسيقيّة التّي تحكي لهوه مع النّساء، وحيلته الحذِقة مع محبوبته، والتّي تنمّ عن إيقاع سريعٍ متلاحقٍ يصوّر حركة الحدث و تناميه، لقد اختار لها الشاعر مجزوء الكامل والنّغم في الروي والقافية ومد اللّين الذي تسبقه الهاء اللّينة، والألفاظ الموظّفة في الغزل، فجاءت الموسيقى الداخلية تتناسب وحالته النفسية، وكلّها تسمى إلى تحقيق التّجانس بين القافية والموضوع لفظًا ودلالةً .

2-3 التدوير:

يعد التّدوير ظاهرة إيقاعيّة بارزة في شعر الأعشى، إذ تمكّن من خلال توظيفه في نصوصه الشعريّة بث تلك المشاعر المتأجّجة، ونقل إحساسه العميق بالموت والحياة و الفناء، إن عناية الأعشى بموسيقى شعره نابع من إدراكه "وأن ما تخلفه القصيدة في متلقّيها من طرب وتأثير مردّه إلى حد كبير إلى بنيتها الإيقاعية، وما توفّره تلك البنية من عناصر نغميّة ثَرَّة تجسّد أبعاد التّجربة الشعوريّة للمبدع" [1].

وبهذا فإن دراسته تلك العلاقات المتواشجة بين التّدوير والإيقاع الوزني والتّكرار و الصور الشعريّة و الظواهر اللغويّة ، في هذا السياق تأتي الوقعة التركيبيّة الدلالية محقّقة الإختلاف بين التركيب و الدلالة من جهة ، و الوزن من ناحية أخرى ذلك أن التّركيب و الدلالة يكتملان في السّطر الشطري، لكن الوزن يبقى ناقصًا يحتاج الإكمال في السطر الثّاني، وبهذا فإن الجملة الإيقاعية لا تطابق الجملة النحويّة، ومعنى ذلك أن التدوير يحقّق فائدة شعرية و ليسن اضطرارا يلجأ إليه الشاعر، بل إنّه يحقق جمالية فنّية تسبغ على البيت غنائيّة و ليونة لأنّه يمدّه و يطيل نغماته .

والبيت المدوّر هو" ما فيه كلمة مشتركة بين شطريْه (صدره وعجزه) "[2]، وعليه فإن التّدوير ليس مجرّد آلية شكليّة، بل إنه وسيلة فنية تحقّق للنص الشعري جملة من الأهداف يوجزها سيد البحراوي في العناصر الآتية :

1. أن التّدوير "يحقّق... تواصلا في السّطور ،يؤدي إلى أنّه يضمن وحدة المقاطع أو الأجزاء التّي يرد فيها" .
2. "أنه يحقّق وحدة نغميّة في القصيدة ككل" .
3. "وفي الوقت نفسه يسمح بتعدّد النغمات و تنوُّعها بين السّطر و الآخر"[3]

---

[1] – جليل حسن محمد : قراءات نصية في الشعر الجاهلي ، **مرجع سابق**، ص 92.

[2] – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، **مرجع سابق**، ص 177.

[3] – سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، **مرجع سابق**، ص 59.

لقد كان الأعشى متميّزا عن معاصريه في شعره و موسيقاه ، و قد وفّر له طول نَفَسَهُ الشّعري أن ينظِم في معظم بحور الشّعر العربيّ ، وقد حوى ديوانه (82) قصيدة جاءت على النّحو التّالي: الطويل (28) نصّا ، المتقارب (10نصوص)، البسيط (6) نصوص، الوافر (7) نصوص، الرّجز (6) نصوص، الكامل (6) نصوص، مجزوء الكامل (6) نصوص، الخفيف (5) نصوص، الرّمل (نصّان) ، السّريع نصان، المنسرح نص واحد ،مجزوء البسيط نص واحد، مجزوء الوافر (نص واحد)[1]، بلغت عدد الأبيات المدوّرة ماعدا أنموذج الدراسة (قصيدة ما بكاء الكبير بالأطلال)، 20 قصيدة بما يقارب 341 بيتا مدوّرًا "[2].

ولما كان عدد الأبيات هذه القصيدة 100 بيت، فإنّ التّدوير فيها شكل ظاهرة أسلوبية في (73 بيتا)، يقول الأعشى[3]:

ما بُكاءُ الكَبيرِ بِالأَطـــــــلالِ وَسُؤالي فَهَـــــل تَرُدُّ سُؤالي
دِمنَةٌ قَفرَةٌ تَعاوَرَها الصَـــــــي فُ بِريحَينِ مِن صَبـــاً وَشَمالِ
لاتَ هَنّـــا ذِكرى جُبَيرَةَ أَو مَن جاءَ مِنها بِطائِفِ الأَهـــوالِ
حَلَّ أَهلي بَطنَ الغَميسِ فَبـــادَو لي وَحَلَّت عُلوِيَّةً بِالسِخـــالِ
تَرتَعي السَفحَ فَالكَثيبَ فَـــذا قا رِ فَرَوضَ القَطا فَـــذاتَ الرِئالِ
رُبَّ خَرقٍ مِن دونِها يُخرِسُ السَف رَ وَميلٍ يُفضـــــي إِلى أَميالِ
وَسِقاءٍ يوكى عَلـــــى تَأَقِ المل ءِ وَسَيرٍ وَمُستَقـــــى أَوشالِ
وَإِدّلاجٍ بَعدَ المِنامِ وَتَهجـــــي رٍ وَقُفٍّ وَسَبسَبٍ وَرِمـــــالِ
وَقَليبٍ أَجنٍ كَأَنَّ مِنَ الـــــري شِ بِأَرجائِهِ لُقوطَ نِصـــــالِ
فَلَئِن شَطَّ بـــــي المزارُ لَقَد أَغ دو قَليـــــلَ الهُمومِ ناعِمَ بالِ
إِذ هِـــيَ الهَمُّ وَالحَديثُ وَإِذ تَع صـــــي إِلَيَّ الأَميرَ ذا الأَقوالِ
ظَبيَةٌ مِن ظِباءِ وَجرَةَ أَدمـــــا ءُ تَسَفُّ الكَباثَ تَحتَ الهَدالِ
حُرَّةٌ طَفلَةُ الأَنامِـــــلِ تَرتَب بُ سُخامـــــاً تَكُفُّهُ بِخِلالِ
وَكَأَنَّ السُموطَ عَكَّفَها السَـــل كُ بِعِطفَي جَيداءَ أُمِّ غَـــزالِ

[1] – بتول حمدي البستاني: التدوير في شعر الأعشى الكبير (ما بكاء الأطلال الكبير) أنموذجا–دراسة الدلالي في الإيقاعي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 9، العدد 1، جامعة الموصل–العراق، 2009، ص 205.

[2] – **المرجع نفسه**: ص215.

[3] – الديوان: القصيدة1/ 242–286.

وَكَأَنَّ الخَمرَ العَتيقَ مِـــــنَ الإِ سفَنطِ مَمزوجَةً بِمـــــاءٍ زُلالِ
باكَرَتها الأَغرابُ فـــي سِنَةِ النَو مِ فَتَجري خِلالَ شَوكِ السَيـالِ
فَإِذهَبي ما إِلَيكِ أَدرَكَني الحِـــل مُ عَداني عَن ذِكرِكُم أَشغالـــي
وَعَسيرٍ أَدماءَ حادِرَةِ العَـــــي نِ خَنوفٍ عَيرانَةٍ شِمـــــلالِ
مِن سَراةِ الهِجـــانِ صَلَّبَها العُض ضُ وَرَعيُ الحِمى وَطولُ الحِيالِ
لَم تَعَطَّف عَلـــى حُوارٍ وَلَم يَق طَع عُبَيدٌ عُروقَها مِن خُمـــالِ
قَد تَعَلَّلتُها عَلى نَكَظِ المِـــــي طِ وَقَد خَبَّ لامِعـــاتُ الآلِ
فَوقَ دَيمومَةٍ تَغَـــــوَّلُ بِالسَف رِ قِفارٍ إِلّا مِنَ الآجـــــالِ
وَإِذا ما الضَلالُ خيفَ وَكانَ الـــ وِردُ خِمساً يَرجونَهُ عَن لَيـــالِ
وَاستُحِثَّ المغَيِّرونَ مِنَ القَـــــو مِ وَكانَ النُطافُ مـــا في العَزالي
مَرِحَت حُـــــــرَّةٌ كَقَنطَرَةِ الرو مِـــيِّ تَفري الهَجيرَ بِالإِرقالِ
تَقطَعُ الأَمعَزَ المكَوكِبَ وَخـــــداً بِنَواجٍ سَريعَةِ الإيغـــــــالِ
عَنتَريسٌ تَعـــــدو إِذا مَسَّها السَو طُ كَعَدوِ المصَلصِلِ الجَـــوّالِ
لاحَهُ الصَيفُ وَالصِيـــــالُ وَإِشفا قٌ عَلـــى صَعدَةٍ كَقَوسِ الضَالِلِ
مُلمِعٍ لاعَةِ الفُؤادِ إِلـــــى جَح شٍ فَلاهُ عَنها فَبِئسَ الفـــــالي
ذو أَذاةٍ عَلـــى الخَليطِ خَبيثُ ال نَفسِ يَرمي مَراغَهُ بِالنُســـــالِ
غادَرَ الجَحشَ فـــي الغُبارِ وَعَدّا ها حَثيثاً لِصُوَّةِ الأَدحـــــالِ
ذاكَ شَبَّهتُ ناقَتي عَن يَمينِ الـــ رَعنِ بَعدَ الكَلالِ وَالإِعمـــالِ
وَتَراها تَشكـــــــو إِلَيَّ وَقَد آ لَت طَليحاً تُحذى صُدورَ النِعالِ
نَقَبَ الخُفِّ لِلسُرى فَـــتَرى الأَن ساعَ مِن حِلِّ ساعَةٍ وَارتِحـــالِ
أَثَّرَت في جَناجِنٍ كَإِرانِ الـــــ مَيتِ عولينَ فَوقَ عوجٍ رِســـالِ
لا تَشَكّي إِلَيَّ مِـــــن أَلَمِ النِس عِ وَلا مِن حَفاً وَلا مِـــن كَلالِ
لا تَشَكّي إِلَيَّ وَانتَجِعـــــي الأَس وَدَ أَهلَ النَدى وَأَهـــلَ الفِعالِ
فَرعُ نَبعٍ يَهتَزُّ فـــــي غُصُنِ المجِ دِ غَزيرُ النَدى شَديدُ المِحـــالِ
عِندَهُ الحَزمُ وَالتُقى وَأَســـا الصَر عِ وَحَملٌ لِمُضلِعِ الأَثقـــــالِ
وَصِلاتُ الأَرحامِ قَد عَلِمَ النـــا سُ وَفَكُّ الأَسرى مِـــنَ الأَغلالِ
وَهَـــــوانُ النَفسِ العَزيزَةِ لِلذَك رِ إِذا ما اِلتَقَت صُدورُ العَوالـــي

وَعَطاءٌ إذا سَـــــــأَلتَ إذا العِذ رَةُ كانَت عَطِيَّةَ البُخّـــــــــالِ
وَوَفاءٌ إذا أَجَرتَ فَمـــــــــا غُر رَت حِبـــــــالٌ وَصَلتَها بِحِبـالِ
أَريَحِيٌّ صَلتٌ يَظَلُّ لَهُ القَـــــــو مُ رُكوداً قِيامَهُم لِلهِـــــــــــلالِ
إن يُـــــعاقِب يَكُن غَراماً وَإن يُع طِ جَزيلاً فَإِنَّهُ لا يُبـــــــــالي
يَهَبُ الجِلَّةَ الجَراجِـــــــرَ كَالبُس تانِ تَحنو لِدَردَقٍ أَطفـــــــــالِ
وَالبَغايا يَرُكُضنَ أَكسِيَـــــةَ الإِض ريجِ وَالشَرعَبِيَّ ذا الأَذيـــــــــالِ
وَجِياداً كَأَنَّهـــــــــا قُضُبُ الشَو حَطِ تَعدو بِشِكَّـــــــــةِ الأَبطالِ
وَالمكاكيكَ وَالصِحافَ مِنَ الفِض ضَةِ وَالضامِزاتِ تَحتَ الرِجـــــالِ
رُبَّ حَـــــيٍّ أَشقاهُمُ آخِرَ الدَه رِ وَحَـــيٍّ سَقاهُمُ بِسِجـــــــالِ

.....

وَشُيوخٍ حَربى بِشَطّـــــــي أَريكٍ وَنِســاءٍ كَأَنَّهُنَّ السَعالـــــــي
وَشَريكَينِ فـــــــــي كَثيرٍ مِنَ الما لِ وَكانا مُحالِفَـــــــــي إِقلالِ
قَسَما الطارِفَ التَليدَ مِـــــنَ الغُن مِ فَآباكِلاهُما ذو مـــــــــالِ
لَن تَزالوا كَذَلِكُـــــــــم ثُمَّ لا زِل تَ لَهُم خالِداً خُلودَ الجِبـــالِ

والقصيدة التي تتصدّى لها الدراسة إحدى مدائحه في الأسود بن يعفر أخ النّعمان بن المنذر ملك الحيرة، و قد عدّها النّقاد من أجود شعره .

ومن هنا كان البحث الرّاهن محاولةً لفهم الإيقاعات الداخليّة ،التي تشكِّل المرتكز في إنتاج إيقاع يناسب الإنفعال النفسي و الحالة الشعورية و المعاني الدلالية، مما يُسهِم في بناء معماريّة الهندسة الصوتيّة، إذ هناك تلازمًا بين الموسيقى الخارجية والداخلية، وعليه فإن الإيقاع ذو وترين متلازمين يعزفان معا في نفس الملتقّي وفي أذنيه، و هما وتر خارجي يتجلى من خلال النّغم الصّوتي المتمثّل في الوزن والقافية، ووتر داخلي يتجلّى من خلال النّغم النفسي العميق[1] .

إذ تبرز فعاليّة الزمن حيث تصبح لغة البكاء شاهدةً على هذا الفشل في حياة الكبير، وهو يعيش حاضرا هشّا " هذه المرحلة التي تسترجع فيها الذات شيئا من قوتها ، لتخرج من عالم الذكرى إلى عالم إنجاز الحركة ،و الحياة التي تكفل لها الإستمرارية والخروج من دائرة الموت والصمت المطبِق على هذا الفضاء، نحو

[1] – تحليل موسى : الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر مطبعة الجمهورية ، ط1، دمشق، 1991، ص93.

فضاءات أخرى أكثر سعة ورحابة، واجتذابا لممارسة شتى أصناف التحدّي، وتأكيد أنماط القوة والإختلاف[1]، فيرتد إلى الماضي بألقِه ومغامراته الشبابيّة التي لا ينفكُّ يذكرها في شعره " فقد اقترن ذكر الأعشى عند القدماء بشعر الخمر، فعدّوه أشعر شعرائها والحقيقة أن الأعشى كانت شغوفا بالخمر و مجالسها لا يعدل بها شيئا، ولا يستطيع لها فراقا، حتى رُوِيَ أنّه في قدومه على النبي صلى الله عليه وسلم وعُدُولِه عن الإسلام " أنّه لم يهتمّ أو يجزع لتحريم الإسلام للزّنا و القمار والرّبا، ولكنّه جزع أشد الجزع حين علم أنه يحرِّم الخمر"[2] .

وفي قصيدة هذه يهجو فيها علقمة بن عُلاثَة مادحا عامر بن الطّفيل، وينهي نصّه بوصف الناقة وبيان قدرتها وجرأتها على اقتحام الفيافي والصّحاري، وقد قامت القصيدة على بحر الخفيف : بتفعيلاته الست كلها سباعيّة :

(فاعلاتن) – فرع (مفاعلين) – و (مستفعلن) ذو الوتد المفروق – فرع (فاعِ لاتن)

وعليه فإن وزنه العروضي كالآتي:

فَاعِلاَتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلاَتُنْ [3]

وكثيرا ما كان الشّعراء " ينظمون على البحر الخفيف في موضوعات قريبة من الأداء النفسي، فضلا عن إبراز الحوار الدّاخلي بين الشاعر و أعماقه"[4] ، وقد نظم الأعشى (5) قصائد على هذا البحر الذي " فجّر طاقاته الإبداعيّة، وصاغ عليه عواطفه وتحمّلت أنغامه المواقف المتضاربة والأغراض المتباينة ،وهو يكاد يكون من أخفّ البحور على الأذن، وأعذبها في النّطق ، وأكثرها حلاوة على السمع لما يتوفر فيه من النّغم الخفيف واللّحن الأليف والمعنى اللطيف"[5].

---

[1] – حسن مسكين : الخطاب الشعري الجاهلي : رؤية جديدة ، **مرجع سابق**، ص 38.

[2] – سهام حسن جواد : الصوت و دلالته الموضوعية في شعر الأعشى ، مجلة سامراء –جامعة تكريت ، المجلد الرابع ، العدد العاشر : السنة الرابعة ، 2008 ، ص 86 / 87.

[3] – موسى الأحمدي نويوات : المتوسّط الكافي في علمي العروض و القوافي، دار البصائر للنشر و التوزيع ، طبعة خاصة، 2009 ، الجزائر ص 267.

[4] – علي عباس علوان : تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1، بغداد، 1995، ص 236 – 237

[5] – بتول حمدي البستاني: التدوير في شعر الأعشى الكبير (ما بكاء الأطلال الكبير) أنموذجا–دراسة الدلالي في الإيقاعي، **مرجع سابق** ، ص 207.

لقد انفتح النص الشعري بـ (ما) الإستفهامية، والتي أسّس من خلالها للحظة حاسمة أسست لزمن الخروج والتّجاوز من زمن الهدم نحو زمن البناء، إنها لعبة الإستبدال مهّد لها (الكبير) بآليات الإنتباه واستحضار كافة آليات التّلقي (النداء – الوقوف – المساءلة) ، وهذا الإستفهام الذي يعكس عبثيّة الفعل الإنساني أمام الفناء والموت واللاّتناهي (مَا بُكَاءُ الكَبِيرِ بِالأَطْلاَلِ) ، فوظّف كلمة (الكبير) لبث أبعاد زمانيّة توحي بالموت والعجز في مقابل (الشّباب و القوّة) ويأتي العَجُزُ (سُؤَالِي وَ مَا تَرُدُّ سُؤَالِي) فجاء هذا الحزن الذي لم يَقَوَ الأعشى/ الراوي/ الإنسان مؤسّسا داخل وحدات دلالية، إنّها مقدّمة طلليّة بامتياز كشفت عن حالة الماضي (الفرح) وحالة (الحزن) الحاضر " وممّا يؤكد فعل الزمان في الإنسان في هذا البيت مجيء تفعيلاته صحيحةً من الزّحافات والعلل، ولم يأتِ البيت مدوّرًا إذ أن وقفة الشاعر كانت طويلة فيها بكاء وسؤال وتأمّل يستغرق زمنا طويلا، قد لا يتلائَم مع التّدوير الذي يوحي بالسّرعة"[1] .

ويتفاعل (الكبير) ويتوحّد مع المكان في البيت ،فتظهر كلمة (الصيف و الصبا) لتؤكد رمزية الإقفار، و الصّبا تحمل بعدا زمانيا (الصّغر) ، وهنا ينطلق التّدوير في رسم محدداتها والتّطابق بين المستوى الإيقاعي و المستوى الدلالي ، إن الشعر" هو المنطقة التي تتحوّل فيها العلاقة بين الصّوت و المعنى من علاقة خفيّة إلى علاقة جلية"[2]، ولأن الشّاعر يمارس لعبة الهروب من حالة الحزن إلى حالة اللّذة (الماضي) ، واختيار الوقائع البديلة يتوارى خلفها الشاعر يقول:

فَلَئِن شَطَّ بي المزارُ لَقَــد أَغ دو قَليلَ الهُمومِ ناعِمَ بالِ

إِذ هِيَ الهَمُّ وَالحَديثُ وَإِذ تَع صي إِلَيَّ الأَميرَ ذا الأَقوالِ

انطلاقا من تجربة الشّاعر ورؤيته تظهر (هي) لتشير إلى (المرأة/ جُبَيْرَةَ/عُلْوِيَّةَ) لينهل من الأزمنة المتقابلة، والأمكنة المترابطة بديلا عن عالم الموت من خلال توظيف كل معالم الجمال، فتحضر الأمكنة والأزمنة بشكلها الجديد من خلال تحويل السّكون إلى حركة والغياب إلى حضور، موظّفا التدوير ليُسهم في الكمال /الصورة ثم ينتقل الشاعر إلى بديل آخر هو الخمرة في البيت(15–16) لتزيل الهمّ عن الأعشى، وقد وقع التّدوير في كلمة (الإِسْفَنَط)، وتقاسم شطري البيت(16) لفظة (النّوم)، ثم يصيح الشاعر:

فَإِذهَبي ما إِلَيكِ أَدرَكَني الحِلـ ـمُ عَداني عَن ذِكرِكُم أَشْغَالِي

[1] – بتول حمدي البستاني: التدوير في شعر الأعشى الكبير (ما بكاء الأطلال الكبير) أنموذجا–دراسة الدلالي في الإيقاعي، **مرجع سابق** ص 208

[2] – رومان ياكبسون : قضايا الشعرية، **مرجع سابق**، ص 54

إنّ الإنزياح التّركيبي الموجود في هذا البيت بتقديم الجار والمجرور(إِلَيْكِ) على الجملة الفعليّة، واقتسام لفظة (الحلم) بين الشّطرين، وهي أداة المعرفة فضلا عن وجود عوامل الفناء في الأبيات السابقة، يؤكّد أن المرأة ليست هي همّ الشاعر، فهو مشغول بقضية أكبر عبَّر عنها بقوله (أَشْغَالِي) التي دخل عليها التشعيث، وتأتي كلمة (أشغالي) لتنفتح على بؤرة مركزية يتجاذبان بها النص الشعري "إن علّة التّشعيث التي دخلت على (أَشْغَالِي) فضلا عن التفعيلات الصّحيحة و المزحوفة في البيت لوَّنت الإيقاع، فليس هناك وحدات إيقاعيّة ثابتة، والإيقاع في تحوّل دائم شأنه في ذلك شأن المعنى، وشأن الصّياغة كلها"[1].

وينتقل (الكبير) في الأبيات (18–37) إلى لوحة النّاقة التي أسبَغ عليها كل صفات القوة والصلابة والجرأة في اقتحام الصحراء، فالناقة هي الأداة المثلى لتجاوز هذه الفضاءات ليكون الصّمت هو الوحيد المهيمن على هذا الفضاء الواسع، وقد تواشج المستوى الدّلالي مع المستوى الإيقاعي، وحقّق التّدوير بنية متنامية تُلائِم نشاط الناقة وقوتها، ويكشف عن معاناة الشاعر الداخلية، والتي استغرقتها اللّحظة الطّللية بنبرة الحزن الفارقة والسؤال المصيري عن مآل الوجود، فالكبير ينطلق من فعل مأساوي (الفراق)، ليُمارس فعل التّجاوز و دخول تجربة مغايرة وبذلك الإنتقال من الإنفصال إلى الإتّصال ، ولأنّ التدوير له بصمة الإتصال بين عَجُزَيْ البيت " فقد خلق التّدوير توتر أو بطئا نسبيّا ، وهذا له دلالته النفسيّة، إذ يظهر مدى تحسّر السارد/ الكبير على زمن الشّباب الذي ودّعه، ويجسّد تعلّقه لذاك الزمن بعد أن أصبح رهين زمن الشّيخوخة الذي لا فكاك منه، فتطابق المستوى الدلالي مع المستوى الإيقاعي لبيان هيمنة الزمان على كل شيء في الوجود وسرعة جريانه، وكأن التدوير يساعد الشاعر على الإتصال بموضوعه (واقعيّا أو تخييليّا أو فنّيا).

ويتكرّر التدوير في الأبيات (28–استفا/ق) البيت (30 عدا/ها)، البيت (32،الرا/عن) البيت 33(آ/لت)، البيت 34/الإذ/ ساع) ، البيت 35/ال/ميت) ، وفي هذا التّوظيف الذكي للتّدوير يجعل توظيفه واستحضاره الذكي والمعبّر للألفاظ التي تقاسمتها الأبيات الشعرية بين صدرها وعجُزها تتطابق مع الحالة النفسية التي أراد أن يبثّها للمتلقي، على أن ما يميّز التدوير كظاهرة أسلوبيّة في هذه القصيدة خاصة، وفي شعره القصصي عموما هو أن التّدوير جاء خادما لتقنيات السرد الذي يتّسع مداه إلى خارج البيت الواحد، ويأخذ التدوير أهمية من كونه يمنح الشاعر إيقاعا يناسب الإنفعال النفسي والحالة الشعورية والمعاني الدلالية

[1] – بتول حمدي البستاني: التدوير في شعر الأعشى الكبير (ما بكاء الأطلال الكبير) أنموذجا–دراسة الدلالي في الإيقاعي–، **مرجع سابق** ، ص211.

، والذي يسمح بتحديد وتمرير الإيقاع الداخلي "فالإيقاع الداخلي يؤدي دورا هامّا في تعميق الإيقاع النفسي، وفي خلق نغمات وإيقاعات أخرى تتوارى مع الإيقاع الخارجي للقصيدة"[1].

وفي هذه الأبيات يُبدع الأعشى محورا سرديّا، تخلِق فيه الأفعال جوّا دراميّا بتتابعها في النص(الحراك القصصي)، مما يسهم"في خلق أداء موسيقي له صفة التّتابع المستمر، وواضح أن التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتّصف بمثل هذه الصفات، وتحمل بتكوينها المتكرّر متطلّبات التّلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة " [2].

إن الشاعر/ السارد يحرّك نصه بالتّدوير، ثم ينتقل إلى لوحة الممدوح، والتي استغرقت (41 بيتا)، كان التدوير في (33 بيتا) منها فقد رافق المديح القصيدة العربية وسار معها في رحلتها الطويلة " فقد عبّر الشاعر العربي عن الموجودات الكونيّة والمظاهر الطبيعية للحياة، وناجى الآخر على المستوى الإنساني العام، بكلّ ما اعترى العلاقة بينهما من مشاعر،وحدّدها من ظروف فأنشأ محبّا غزلا، وواصفا متأمّلا وراثيا حزنا، وفاخرا مزهوّا، وهاجيا مؤلما، ومادحا مبجّلا، يرتفع بممدوحه إلى علياء المجد"[3].

فعندما فشلت الناقة في خلاصه لتغلغل عوامل الفناء فيها، لم يبق له إلاّ الممدوح الذي أضفى عليه كل ملامح البطولة والقوّة، فيستقرّ مادحا مكبّرا لممدوحه مادًّا في ذكر صفاته الكريمة(فهو فرع في غصون المجد صلب، غزير العطاء، بيد أنّه شديد النكال، يجمع بين الحزم والحذر، عنده دواء الصّرع للمُتعجرف التيّاه ، يصل الأرحام، يفكُّ الأسرى من الأغلال، نفسه العزيزة هيّنة في سبيل المجد وحسن الأحدوثة ، أريحيٌّ ماضٍ ،إذ عاقب كان غراما، يهب المسانّ من الإبل الضّخام، فلمن أطاعه العزّ، ولمن عصاه الخُسران"[4].

فللمجد غصن يهتزُّ به، وهذا ما يؤكّده الفعل(يهتزُّ) بالزاي المشدّدة، إذ نلمس في جرس حروفها دلالات توحي بالحركة والإستمرار، وكأنّ الشاعر أراد أن يؤكّد مرة ثانية أن مجد ممدوحه باقٍ، ما

---

[1] –فوزي عيسى : النص الشّعري و آليات القراءة ، منشأة المعارف ،(د.ط)، مصر ، 1997، ص441.

[2] – بتول حمدي البستاني: التدوير في شعر الأعشى الكبير (ما بكاء الأطلال الكبير) أنموذجا–دراسة الدلالي في الإيقاعي، **مرجع سابق** ، ص214.

[3] – فاطمة محمد العمري ، أفنان عبد الفتاح النّجار ، بسمة أحمد صدقي الدّجاني :"دراسة لغويّة نقدية، مقارنة لمدحتين عند الأعشى الكبير و النابغة الذّبياني، **مرجع سابق**، ص 470.

[4] – **المرجع نفسه:** ص470.

بقيت الحياة، ويتتابع التّدوير في الأبيات: (77،76،75،74، 73) في (محروبا، الدهر، السادات، الهيجا، واليت، غمرت)، ليكشف عن قوة عوامل الفناء، لتتضافر مع المستوى الدلالي ليؤكّد من جديد سلطة الزمان على الأحياء (الصّراع) في محاولة لتجسيد فكرة تجاوز طغيان المأساة ،ويحتفل الشاعر السارد بالنّصر في قوله:

قَسَما لطارِفَ التَليدَ مِنَ الغُن مِ فَآبا كِلاهُما ذو مـــــالِ
لَن تَزالوا كَذَلِـــكُم ثُمَّ لا زِل تَ لَهُم خالِداً خُلودَ الجِبالِ[1]

ويأتي النصر أو الإنتصار ولو تخييليّا مع شباب يسقون من ماء كرم، رد فعل على (وقوف الكبير بالاطلال) في البيت الأول " إن الشاعر في هذا النص يبدع لغة وإيقاعًا وصورًا يعمد إلى الحاضر الحزين ويصحو من حلمه، فيصبح صيحة يائسة نابعة من إدراك وجودي عميق"[2].

كُلُّ شَيءٍ مَصيرُهُ لِلزَوالِ غَيرَ رَبّي وَصالِحِ الأَعمالِ

لقد تناسب التّدوير في النص الشعري المشغّل بالدلالات، حيث يطيل النظر الى هذا الواقع الذي استحال حزنا عميقا بعد لذّة ومُتعة على اختلاف الرُّؤى وتنوُّع المقاصد لتنتج علاقات النّمذجة، اتّصالا وانفعالا في إنجاز الأعشى لوحدة الخلود تكشف فيه كل ذات عن تجربتها في التّصدي، ومواجهة الموت، في مشاهد يتداخل فيها الواقعي والطبيعي بالمتخيل، والفضاء الذي حدّده ليحتضنه بعيدا عن فضاءات ذاقت بفعل الفناء"[3].

إن استخدام الشاعر الأفعال أضفى على القصيدة حركيّة مُتنامية مُتصاعدة وطبعها بطابع سردي/قصصي، على أن التدوير جاء خدمة لرغبة (الكبير) في التّواصل ضد عوامل الإنفصال، ممّا عمق الإيقاع وأثرى التّدوير، فكان ظاهرة أسلوبيّة أسهمت في بنائه النص، فقد لجأ إليه في المواقف المتوفِّرة (الإنفصال)، وعدل عنه في حالات الإستقرار النفسي من خلال المواءمة بين موسيقى القصيدة وبين تجربة الشعرية، فكانت القصيدة بحقّ وحدة متكاملة فنّيا وصوتيّا من خلال التّوسع الفنّي/الرّمزي/الشّكلي/الدّلالي.

[1] – الديوان: القصيدة رقم 1/ ص11.

[2] – بتول حمدي البستاني: التدوير في شعر الأعشى الكبير (ما بكاء الأطلال الكبير) أنموذجا–دراسة الدلالي في الإيقاعي، **مرجع سابق** ، ص220.

[3] – حسن مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي–رؤية جديدة–، **مرجع سابق**، ص123.

المطلب الثاني: الموسيقى الخارجية

وترتبط الموسيقى الخارجيّة بالوزن والقافية اللذين يرسمان الإطار الخارجي لموسيقى الشعر باستغلالهما ما يقدّمه الصّوت من "حيويّة نغميّة موسيقيّة ترتبط ارتباطا صميميّا بموسيقى اللغة، وتركيبها الإيقاعي من جهة وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمّتها الفاعلية الفنية العربية "[1].

1- الوزن وتشكيلاته:

لقد ظل الوزن يحتفظ بخاصيّة التّمثيل للموسيقى الخارجيّة للشّعر، والذّي يحافظ على بنيته الشكلية الخارجيّة، وهو على ذلك يمثّل أساسا متينا في البنية الإيقاعيّة للشعر لارتباطه العميق بالتّعبير عن العاطفة و التّكوين الإنسانييّن، ولما كانت أغراض الشّعر شتّى، وكان منها ما يقصد به الجد والرّصانة، وما كان يقصد به الهزل و الرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتّفخيم، وما يقصد به الصّغار والتّحقير، وجب أن تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يجليها النّفوس[2]، ولقد سبق.لنيتشه عدُّ الوزن في الشعر أهم عنصر على الإطلاق، وقد كان يفضّل الشّاعر الذي يمتلك القدرة على التّحكم في المادة الموزونيّة ليخلق بها رنينا رائعا وإيقاعا فائقا، وإلى مثل ذلك يقرّ برتولد بريخت (Bertolt Brecht) حين أقرّ بأن الإلتزام بالأوزان، والأخذ بنصيب من القوافي شرطان ضروريّان، حتّى يكون الكلام جديرا بأن يسمّى شعرا[3].

وعليه فإن عنصر الموسيقى يغدو ركيزة من ركائز العمل الفنّي في الشّعر" أساس الشعر موسيقى ولا بد لهذه الموسيقى أن تطفو على السّطح مؤذّنة في الأذن ،وإلاّ فالشعر ضرب من النثر[4].

ويربط النّويهي سمات الوزن وخصائصه بالإنفعالات الإنسانية من الناحية الفيزيولوجية يقول" فليس الشّعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعدّدة، سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والتموُّج الصوتي الذي يأخذنا، ونحن نعاني الإنفعالات القوية، فالوزن الشعري يتردّد في اللسان بين إسراع و إبطاء، وضغط

---

[1]- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي ، دار الشؤون الثّقافيّة العامّة ، ط3، بغداد،1987، ص 230.

[2] -أبي الحسن حاتم القرطاجني:منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي، ط4 ، 2007، ص 266.

[3] - يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت 1982، ص 158.

[4]- عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية، دار صفاء ،ط1، عمان، 2010 ، ص21.

و ارتخاء و حِدِة و لين ،و يتردّد فيه الصوت بين انطلاق وانحباس، ورقّة و اكتظاظ و علوٍّ وهبوط، وهذه النّموجات الصوتية تحكي حكاية قرينة ارتعاد الجسم، وتراوح الصّوت في الأزمة العاطفية الشديدة"[1].

فظلّ الإيقاع الشعري لصيقا بالإيقاع الموسيقي ،فجاء ديوانه متنوّعا كثير الأعاريض والإفتنان، فقد كان أكثرهم عروضا ومن يقرأ ديوانه يحس بعذوبة موسيقية ناتجة عن أوزان شجيّة ورقيقة راقصة، يضيف الدكتور بيومي عجلان إكثاره من الأوزان الرقيقة الراقصة يقول: " نظم الأعشى كثيرا من شعره على أوزان بها رنين مرقّص، و إيقاع خلاّب، و ربّما تفرّد بذلك على لدّاته من شعراء الجاهليّة، وقد أكثر من المجزوءات ،و جاء له شعر على مجزوء الكامل و البسيط و الوافر و الرّجز"[2]، منها قول الأعشى على بحر البسيط:

ودّعْ هريـــــرةَ إنْ الركبَ مرتحـلُ، وهلْ تطيقُ وداعـــــاً أيها الرّجـــلُ؟
غَرّاءُ فَرْعَـــاءُ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهـــا، تَمْشِي الهُوَينا كما يَمْشِي الوَجي الوَحِلُ
كَأنّ مِشْيَتَهَا مِنْ بَيْتِ جارَتِهَـــا مرّ السّحابةِ ، لا ريثٌ ولا عجـــــلُ
تَسمَعُ للحَلي وَسْوَاساً إذا انصَرَفَتْ كمَا استَعَانَ بريـــــــحٍ عِشرِقٌ زَجِلُ
ليستْ كمنْ يكره الجيرانُ طلعتهـا، ولا تراهـــــــــــا لسرّ الجارِ تختتلُ
يَكادُ يَصرَعُها، لَوْلا تَشَدّدُهَـــا، إذا تَقُومُ إلى جَارَاتِهَا الكَسَـــــــــلُ[3]

إذ تتميّز هذه القصيدة بالبطء في موسيقاها ، والأمر عائد إلى طبيعته الإيقاعية ذات البنية المركّبة من تفعيلتين، و ما لهما من مرونة و طواعيّة فضلا عن الأبعاد الموسيقية، وقد كان هذا البحر من أكثر البحور الشعريّة بهاءً وجلالةً، فقد فرضت القصيدة إيقاعاتها على المتلقّي، فأعطت النص سلاسة و خفّة بعيدا عن الوُعورة و الجفاف، و ائتلافا واضحا مع المضمون الدّلالي من الناحية الإنسانيّة والوجدانيّة، ولم يقتصر الإيقاع على الوزن، وإنّما تجاوزه إلى بنية التكرار على مستوى القصيدة، بتكرار اللفظة الواحدة أو أحد مشتقّاتها في أحد مصراعيْ البيت، أو في المصراعين معا، مثال الأوّل(يَمْشِي،تَمْشِي، روضة، رياض، الحب، حبا، مخبول، مختبل، يلهي، اللّهو، شيموا، يشيم، نقاتلهم، نقتلهم، تنزلون، نزل)، ومن أمثلة

[1] – محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر الحديث للنشر والطباعة، ط2، القاهرة ، بيروت، 1971 ، ص 23

[2] – وسام عبد السلام عبد الرحمان أحمد: توظيف الموروث في شعر الأعشى، **مرجع سابق**، ص 291.

[3] – الديوان: القصيدة رقم 6/ ص55-57-61-63.

تشكّلات الثّاني التكرار في المصراعين معا (وَدِّعْ، وَدَاعًا، عُلِّقْتُهَا، عُلِّقَ، الشُّرْبُ، الشَّارِبُ، حُفَاةً ، نَحْفَى، نِعَال، نَنْتَعِلُ، سَائِلْ، اسْأَلْ).

على أن هناك إيقاعا موسيقيا حاصل عن سبْق القافية بلفظة مضمومة من غير فاصل بينهما(عشرِقٌ زَجِلُ ،الخصْرُ ينخزلُ، مفنَدٌ خبلُ، مسبلٌ هَطِلُ) ، والذّي ساهم في إغناء القصيدة صوتيّا، والقافية في هذه القصيدة كوحدة عروضيّة لها دور إيقاعي / دلالي مُتوازٍ، محمّلة بسياقات دلالية تتفاعل مع كافة معطيات القصيدة كمتن و كمُنجز إبداعي، وهي بذلك " ليست جزءً منفصلاً مكمّلا يدخل في صميم العملية الشعرية من الخارج ، كما أنّها ليست أداة قابلة للحذف والإستبدال والتّعديل لأن دورها في تحقيق اللغة الشعرية لا يسمح بذلك "[1].

وتتجلى الموسيقى الخارجيّة لهذه المطوّلة في اصطفاء البحر البسيط المتّسِم بغزارة موسيقاه، وقدرته على استيعاب المشاعر ذات الصلة بالشّجن و الحزن أو الغضب، و هذه المشاعر قد حقّقت الأُلفة بين أغراض القصيدة العربية المتعددة، ووحدتها في نسيج مُرْدَفٍ بتماسك مضموني مقبول ،وقد بُنيت القصيدة على حرف رويٍّ مضموم (اللاّم)، ولا يُستهان ما لهذه الحركة(الضّمة)من قيمة جمالية وخصب صوتي مع (اللاّم) هذا الحرف الأسناني اللّثوي المجهور المرقّق هنا، والذّي يعدّ من أحلى القوافي المسمّاة بالذُّلل "[2].

ويقول في قصيدة ثانية على البحر نفسه(البسيط):

نامَ الخَلِيُّ وَبِتُّ اللَيلَ مُرتَفِقـــــا أَرعـــــى النُجومَ عَميداً مُثبَتاً أَرِقا
أَسهو لِهَمّي وَدائي فَهــيَ تُسهِرُني بانَت بِقَلبي وَأَمســـــى عِندَها غَلِقا
يا لَيتَها وَجَدَت بي ما وَجَدتُ بِها وَكانَ حُبٌّ وَوَجدٌ دامَ فَاتَّفَقـــــــا
لا شَيءَ يَنفَعُني مِن دونِ رُؤيَتَهــا هَل يَشتَفي وامِقٌ ما لَم يُصِب رَهَقا
صادَت فُؤادي بِعَينَي مُغزِلٍ خَذَلَت تَرعـــــى أَغَنَّ غَضيضاً طَرفُهُ خَرِقا

[1] – محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2001، ص88.

[2] – جليل حسن محمد: قراءات نصية في الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص94-95.

وَبارِدٍ رَتِلٍ عَذبٍ مَذاقَتُـــــــــهُ كَأَنَّما عُـــــــلَّ بِالكافورِ وَاغتَبَقا
وَجيدِ أَدماءَ لَم تُذعَر فَرائِصُهـــا تَرعى الأَراكَ تَعاطـــى المردَ وَالوَرَقا
وَكَفلٍ كَالنَقا مالَت جَوانِبُـــــــهُ لَيسَت مِنَ الزُلِّ أَوراكاً وَمـــا اِنتَطَقا
كَأَنَّها دُرَّةٌ زَهراءُ أَخرَجَهـــــــا غَوّاصُ دارينَ يَخشـــــى دونَها الغَرَقا[1]

وهي إحدى القصائد التي فرغ فيها الأعشى للغزل ، يعلّق الدكتور : إبراهيم عبد الرحمان قائلا:" ... هذا البطء الموسيقي الذي فرضه الشّاعر على أبيات القصيدة جميعا، و هو يبدو طبيعيا، لأنّه يتلاءم وحالته النفسيّة، فقد قضى اللّيل ساهرا مؤرّقا " يرعى النّجوم، لأن صاحبته تلك التّي عزّ وصالها عليه قد " علقت قلبه، و قد عجز عن افتكاكه منها، إلى آخر هذه المعاني التّي راح يردّدها في هذه الأبيات، وقد تحقّق للشاعر هذا البطء الموسيقي بفضل أصوات اللّين التي نثرها في القصيدة نثرا، وحرص في الوقت نفسه على أن يحقّقها لروي قوافيه المطلقة "[2].

والأعشى باستعماله لبحر واحد (البسيط) ، إلاّ أنّه في القصيدة الأولى كانت موسيقاه تلائم معانيه (الصّخب والضجيج والبحث الدّائب عن المتعة والجري)، فعلى الرغم من أنّه كان ينثُر أصوات المدّ نثرا، إلاّ أنه استطاع تقصير هذه الأصوات الطويلة لتلائم الجوّ النّفسي الذي يُذيعه في القصيدة، بينما في القصيدة الثّانية ألفيناه يعمد إلى تقصير أصواتها ليخلق موسيقى سريعة " يلائم فيها بين الموسيقى ومعاني القصيدة .

والمعروف عن شاعرنا أنّه يختار البحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل لسبب ملائمتها للحالة النفسيّة، وقدرتها على انبجاس الأفكار واستيعاب العواطف الجيّاشة، يقول الأعشى مادحا بني شيبان بن ثعلبة في يوم ذي قار :

فِدىً لِبَني ذُهلِ اِبنِ شَيبانَ ناقَتـي وَراكِبُها يَومَ اللِقـــــــــاءِ وَقَلَّتِ
هُمُ ضَرَبوا بِالحِنوِ حِنوِ قُراقِـــــرٍ مُقَدِّمَةَ الهامَرزِ حَتـــــــّى تَوَلَّتِ
.....

[1] – الديوان: القصيدة 80/ص365.

[2] – أحمد حساني: الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، **مرجع سابق**، ص334.

فَثاروا وَثُرنـــــا وَالمَنِيَّةُ بَينَنـــــــا وَهـــــاجَت عَلَينا غَمرَةٌ فَتَجَلَّتِ

.....

فَجادَت عَلى الهامَرزِ وَسطَ بُيوتِهِم شَآبيبُ مَوتٍ أَسبَلَت وَاِستَهَلَّتِ

تَناهَت بَنو الأَحرارِ إِذ صَبَرَت لَهُم فَوارِسُ مِن شَيبانَ غُلبٌ فَـــوَلَّتِ

وَأَفلَتَهُم قَيسٌ فَقُلتُ لَعَلَّـــــــهُ يَبِلُّ لَئِن كانَت بِهِ النَعـــــلُ زَلَّتِ[1]

إنه إيقاع طويل ومديد يناسب نبرة المدح، المفعم بالشّوق الجارف إلى التّحوّل والإنتصار (يوم ذي قار)، وهذا التداخل بين أفكار الشاعر وآرائه و مشاعره إزاء الأحداث الدائرة يخلق صعودا في حركة الإيقاع، حيث نلمس تأثير الأفعال و الأسماء على الحراك القصصي لتنبئ عن حركة مستمرّة (النّشاط و التغيّر)، وهذه الأفعال وردت في جمل متتابعة يربط بينها حرف الفاء والواو، ممّا يجعل إيقاعاتها في تواصل مستمرٍّ، يؤكّد انسيابيّته التّي تتناسب مع المدح وبين حالته، وهو بحر له نصيب وافر في شعره يمتاز بكثرة مقاطعه، وتناسُبه مع الموضوعات الجليلة كالمدح والحماسة والوصف، يقول إبراهيم أنيس:" أن البحر الطّويل يجمع ميزات بحور أخرى، كحلاوة الوافر، ورقّة الرمل، وترسّل المتقارب، كما تخلّص من جلبة الكامل "[2].

ومن تمثّلات هذا البحر أيضا قوله:

مَن مُبلِغٌ كِسرى إِذا ما جاءَهُ عَنّـــي مَآلِكَ مُخمِشاتٍ شُرَّدا

آلَيتُ لا نُعطيهِ مِن أَبنائِنـــا رُهناً فَيُفسِدَهُم كَمَن قَد أَفسَدا

حَتّـــى يُفيدَكَ مِن بَنيهِ رَهينَةً نَعشٌ وَيَرهَنَكَ السَمـــاكُ الفَرقَدا

إِلّا كَخارِجَةَ المكَلِّفِ نَفسَـهُ وَاِبنَي قَبيصَةَ أَن أَغيبَ وَيَشهَـــدا[3]

على أن البحر الكامل له تفرّد خاص "يجعله إن أُريد به الجدّ فخما جليلا مع عنصر ترنّمي ظاهر ، وإن أُريد به الغزل، وما بمجراه من أبواب اللين و الرقة، حلوا مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من

[1] – الديوان: القصيدة 40/ص259-261.

[2] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1975، ص195.

[3] – الديوان: القصيدة/ص58.

الأُبَّهَة يمنعه من أن يكون خفيفا شهوانيّا "[1]، و يسمّى كاملا " لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشّعر "[2]، ومن صلاحيّات هذا البحر إبراز العواطف، يقول عبد الله الطيب عن هذا البحر :" هو بحر كأنّما خلق للتّغني المحض سواء أَأُريد به جدّ أم هزل، ودندنة تفعيلاته من النّوع الجهير الواضح، الذّي يهجم على السّامع مع المعنى، والعواطف والصّور، حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال "[3].

على أن هناك ملحوظة هامّة وهي" أن الشّعر فيضٌ تلقائيٌّ لمشاعر قويّة و جياشة عندما تجيش نفسه بالشّعر، لا يضع في اعتباره وزنا أو قافية، وإنّما يأتي هذا طواعيّة ليُلائم أحاسيسه وانفعالاته ، بحكم أن الوزن والقافية جزء لا يتجزّأ من العمل، وبحكم أن الصوت الموسيقي ليس لحنا خارجيّا، بقدر ما هو عنصر مُتفاعل، وعنصر مُلتحم مع بقية عناصر النص الشّعري "[4].

2- إيقاع القافية الشّعرية :

والقافية ركن من أركان الشّعر وهي : " مصطلح يتعلّق بآخر البيت ،يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها "[5]، واعتبرها الخليل بن أحمد الفراهيدي ما وقع بين آخر ساكنيْن، والمتحرِّك قبل أوّلهما، أما أبو العباس ثعلب[6]، و قطرب[7]، فيذهبان إلى أن القافية هي الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، ويسمّى رويّا، وليست القافية سوى تكرير أصوات لغويّة محدّدة تشمل الحركات و الصّوائت ، وهذا المفهوم تحوّل في الأبحاث الأوروبيّة إلى " تكرار لأصوات متشابهة أو متماثلة في فترات منتظمة، وغالبا ما تكون في آخر الأبيات الشّعريّة، فقد اعتبرها لوتمان تكرارا صوتيا[8].

---

[1] – عبد الله الطيب المجذوب: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، **مرجع سابق** ، ص195.

[2] – إبن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده، **مرجع سابق**، ص136.

[3] – عبد الله الطيب المجذوب: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، **مرجع سابق**، ص80.

[4] – عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، ط1، الأردن، 1998، ص74.

[5] – رشيد العبيدي: معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1، بغداد، 1986، ص207.

[6] –ثعلب: هو أحمد بن يحي بن زيد، بن سيار الشيباني أبو العباس المعروف بثعلب، إمام الكوفيين في النحو واللغة،كان راوية للشعر، توفي ببغداد 29 هـ.

[7] – قطرب: هو محمد بن المستنير أبو علي المعروف بقطرب، النحوي اللغوي، ت206 هـ، أخذ عن سيبويه، من مؤلفاته كتاب القوافي وكتاب النوادر.

[8] - I.Lotman ;de structure du texte artistique ; gallimard ; paris ;1970,p181 .

وهذا التّكرار يأخذ عدّة أشكال (التّكرار النّحوي و التّكرار الدّلالي) ، و عليه فإن القافية " مجموعة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، و تكرُّرها هذا يكون جزء هامّا من الموسيقى الشّعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة ، يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التّردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة مُنتظمة ، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى : الوزن "[1].

و تقسّم القافية إلى قسمين:

القافية المطلقة و القافية المقيّدة :" إمّا مُطلقة، وهي المتحرّكة الرّوي، وإما مقيّدة، وهي السّاكنة الروي "، وللأعشى سبع قصائد مقيّدة، وما تبقّى من شعره فقد جاء على القافية المطلقة ، وقد انصرفت عناية الأعشى في قوافيه المطلقة إلى أن تكون موصولة بصوت اللّين ألف المدّ، لأنّها تقوم بوظيفة موسيقيّة تجذب الإنتباه، وتساعد على الحفظ والرّواية "[2].

يقول الأعشى:

أَتاني وَعونُ الحوشِ بَيني وَبَينُكُم كَوانِسُ مِن جَنبـــَي فِتاقٍ فَأَبلَقا
تَأَنّيكُمُ أَحـــلامَ مَن لَيسَ عِندَهُ عَلى الرَهطِ مَغنىً لَو تَنالونَ مَوثِقا
بُنَيَّةُ إِنَّ القَومَ كـــــانَ جَريرُهُم بِرَأسِيَ لَو لَم يَجعَلوهُ مُعَلَّقـــــــا
أَفي فِتيَةٍ بيضِ الوُجـــوهِ إِذا لَقوا قَبيلَكَ يَومـــــــاً أَبلَغوهُ المِخَنَّقا
إِذا اِعتَفَرَت أَقدامُهُم عِندَ مَعرَكٍ ثَبَتنَ بِهِ يَـــــوماً فَإِن كانَ مَزلَق[3]

ومثلها قوله في قصيدة هاجيا عمرو بن المنذر بن عبدان ، و معاتبا بني سعد بن قيس :

كَفـــــى بِالَّـــذي تولينَهُ لَو تَجَنَّبا شِفاءً لِسُقمٍ بَعـــدَما عادَ أَشيَبا
عَلى أَنَّهـــــا كانَت تَأَوَّلُ حُبَّهـــا تَأَوُّلَ رِبعِـــيٍّ السِقابِ فَأَصحَبا
فَتَمَّ عَلـــــــى مَعشوقَةٍ لا يَزيدُها إِلَيهِ بَلاءُ الشَوقِ إِلّا تَحَبُّبـــــــا
وَإِنّي اِمرُؤٌ قَد باتَ هَمّي قَرينَتـــــي تَأَوَّبَنـــــــي عِندَ الفِراشِ تَأَوُّبا

[1] – إبراهيم أنس: موسيقى الشعر، **مرجع سابق**، ص246.
[2] – وسام عبد السلام عبد الرحمان أحمد: توظيف الموروث في شعر الأعشى، **مرجع سابق**، ص234.
[3] – الديوان: القصيدة 69/ ص337.

سَأوصي بَصيراً إن دَنَوتُ مِنَ البِلى وَصاةَ اِمرِئٍ قاسى الأُمورَ وَجَرَّبا[1]

يقول ابراهيم عبد الرحمان :" وهناك ظاهرتان غالبتان على لغته و قوافيه هما : إيثاره للقوافي المطلقة ، وفتنته بأصوات اللّين التّي ينثرها في أبيات قصائده "، وقد وجدنا أن الأعشى كثير الإستخدام للقوافي الذّلل، وهي القوافي السّهلة في النظم المتبوعة أحيانا بألف الإطلاق، والنون في غير تشديد، والمحصورة بالحروف الآتية (التاء والدال والراء واللام والميم)[2]، ومن تمثيلات هذه القوافي قوله مادحا بني شيبان بن ثعلبة في يوم ذي قار :

فِدىً لِبَني ذُهلِ اِبنِ شَيبانَ ناقَتي وَراكِبُها يَـــــومَ اللِقاءِ وَقَلَّتِ
هُمُ ضَرَبوا بِالحِنوِ حِنـــوِ قُراقِرٍ مُقَدِّمَـــــةَ الهامَرزِ حَتّى تَوَلَّتِ
فَلِلَّهِ عَينا مَن رَأى مِن عِصابـَةٍ أَشَدَّ عَلى أَيدي السُقاةِ مِنَ الَّتي
أَتَتهُم مِنَ البَطحاءِ يَبرُقُ بَيضُها وَقَد رُفِعَت راياتُهـــــا فَاِستَقَلَّتِ[3]

وقال لقيس بن مسعود حين وفد على كسرى بعد ذي قار :

أَقَيسَ بنَ مَسعودِ بنِ قَيسِ بنِ خالِدٍ وَأَنتَ اِمرُؤٌ تَرجو شَبابَكَ وائِلُ
أَطَورَينِ في عامٍ غَزاةٌ وَرِحـــــــلَةٌ أَلا لَيتَ قَيساً غَرَّقَتهُ القَوابِـــلُ
وَلَيتَكَ حـــــالَ البَحرُ دونَكَ كُلُّهُ وَكُنتَ لَقىً تَجري عَلَيهِ السَوائِلُ
كَأَنَّكَ لَم تَشهَـــــــد قَرابينَ جَمَّةً تَعيثُ ضِباعٌ فيهِمُ وَعَواسِـــلُ[4]

وقال مادحا النُّعمان بن النمذر:

إِلَيـــكَ أَبَيتَ اللَعنَ كانَ كَلالُها إِلى الماجِدِ الفَرعِ الجَوادِ المُحَمَّـدِ
إِلى مَلِكٍ لا يَقطَعُ اللَيـــلُ هَمَّهُ خَروجٍ تَروكٍ لِلفِراشِ المُمَهَّـــــدِ
طَويلَ نِجادِ السَيفِ يَبعَثُ هَمُّـهُ نِيامَ القَطا بِاللَيلِ في كُلِّ مَهجَـدِ

[1] – الديوان: القصيدة 14/ص113.
[2] – عبد الله الطيب المجذوب: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ، **مرجع سابق**، ص309.
[3] – الديوان: القصيدة 40/ص259.
[4] – الديوان: القصيدة 26/ ص137.

فَما وَجَدَتكَ الحَربُ إذ فُرَّ نابُها عَلى الأَمرِ نَعّاساً عَلى كُلِّ مَرقَدِ[1]

لقد وظّف الأعشى القافية المطلقة في قصائده توظيفا جماليا ،بحسب ما تقتضيه أهميتها الدلالية و الإيقاعية من موقعها في آخر البيت الشعري، ومن النّاحية الدّلالية، وهذا ما لاحظه يوري لوتمان من أن " القافية تعزّي السّياج الدلالي المحايد للكلمة في الإستعمال اللّغوي العادي ، لتشحنها بحُمولة كبيرة من الخبر و المعنى، و هذا ما يفسّر التّركيز المعنوي الذي تتمتّع به الكلمات الموضوعة في القافية "[2].

وتتّسم هذه القوافي المذكورة آنفا بسهولة مخرجها، وانسياب حروفها، وشيوع استعمالها " ومثل هذه العناية بهذا الصّوت من شأنها أن تؤكد حرص الشاعر على تحقيق البطء الموسيقي في شعره، فكان يريد من هذه القوافي توكيد المعاني و تثبيتها، وهذه الأصوات التّي تحقّقها حروف اللّين تتيح له مثل هذا التوكيد عن طريق التمهّل، أو قل عن طريق هذا البُطء الموسيقي الذّي يميّز قصائده تلك "[3] ، و لِمَا تحدثه تلك القوافي من التأثير النّفسي في عواطف المتلقي، فعكست بذلك الإنفعالات الباطنية و خلجات النّفس، وهو ما يمنح النص الشعري طاقة تعبيرية، تتفاعل مع إيقاع القافية الشّعري، وتتداخل معها لتسهِم في تشكيل معماريّة النص الشعري القصصي، وتوجيه النص نحو بُؤرة دلاليّة جوهريّة لما لها من القدرة في الإبانة عن كوامن النّفس، وتعميق المعاني المراد بثّها للمتلقّي، وهذا التّعويل على الوزن في بناء دلالية النص الشعري، يشحن النص بطاقات إيحائيّة وإيقاعيّة يتجاذبها (الأثر الصّوتي و البعد الدلالي والإنفعال النّفسي).

إن التّكامل الموسيق الخارجية والموسيقى الدّاخليّة مسألة أكثر انبثاثا في الشعر القصصي على جميع مستويات الأبنية لغوّيا ودلاليّا وتركيبا و تصويرا) ، الأمر الذي يجعله لُحْمَة واحدة توصل بين الشّكل والمضمون، وتضفي بعدا من التّناسق والتّماثل بين طابع الإنتظام النّفسي والموسيقي والزّمني، وعليه فإن الإيقاع السّردي في شعر الأعشى تتجاذبه سياقات إيقاعية وسياقات دلاليّة متشابكة ومتفاعلة تسهم في هندسة معماريّة النص الشّعري كمتن وكمُنجزٍ إبداعي .

[1] – الديوان: القصيدة، ص50.

[2] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1989، ص169.

[3] – محمد إبراهيم عبد الرحمان: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، **مرجع سابق**، ص311-312.

المبحث الثالث: دلالات التّقاطع الأجناسي

لقد نزع شعرنا العربي القديم نحو بلورة واقعه وتصوير الذات الجماعية تصويرا لا يخلو من حكي لقصص الفرد الذاتية أو الجماعية، كما عمد إلى تصوير الحياة بمفهومها الرمزي الواسع متنقّلاً تحت كل ما تقع عليه عيناه من الإنسان إلى الحيوان إلى البيئة، وكل هذا إنّما يعكس طبيعة الشعر المنفتِحة، بل احتلّت موقعا متميّزًا داخل نسيج التفكير الشعري القديم، فأضحت الطبيعة في شعره شكلا من أشكال البطولة، وأصبح الحيوان عنصرا هاما داخل بنية الشعر، وبذلك أصبحت الأشياء والموجودات معادلا رمزيا في الفن القصصي، بل تكاد القصيدة بوصفها نسقا كليا تكاد تكون مقتضى جماليا، وفنيا داخل العملية الشعرية.

إننا نتوخّى من هذا التصور التأكيد على أن الشاعر الجاهلي و إن استخدم القص، فهو لا يصوغ شعرا موضوعيا دراميا، بل تظل تلك السمات المتنوعة من أنواع أدبية أخرى حبيسة القوالب الثابتة للشعر و إن كانت الوظيفة الإحالية في القصة الشعرية تؤدي دورها فإنها تظل خادما للوظيفة الشعرية ولعل فكرة تداخل الأنواع و تلاقيها إنما تعكس في جوهرها طبيعة الأدب الجدالية والمنفتحة، وبذا فإن شاعرية النص تتحدد كما هو سائد من خلال قراءة تشريحية لعناصر النص المتعالية اللغة الشعرية بمستوياتها المتعددة، و درجات التخييل، والصيغ التشكيلية التي صيغ بها النص و المعاني المتخفية وراء المعنى في منظور النص إلى العالم، وموضوع النص كحدث انفعالي أو تأملي، ثم إيقاع النص[1]، لكن هناك متعاليات أي خصائص تولد من كل نص على حدة، وهذه المتعاليات هي ما يجعل السرد سردا، و الشعر شعرا، وإن انفتاحا و تلاقحا.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن كل قصيدة هي في أدنى مستوياتها محكي، مثلما أن كل محكي يحتمل درجة من درجات الشاعرية، وبذلك فإن الشعر حينما ينتزع من السرد بعضا من مكوناته و يستلهم من سماته، إنما ينفتح على التعبير في عمومه على التَّخييل القصصي المرتبط بوطأته وسحره على الشاعر ليحقق التأثير الإنساني المطلوب.

إن المدقّق في جزيئات هذه المسألة، يتّضح له الدور الذي تؤديه عناصر القص في تسلسل معطيات النص الشعري و تمتينه و تقويته، وهذه الحكائية تظل في علاقة طردية مع الغنائية ، إذ نجد أن ما يسمى الشعر الغنائي رغم أنه لا يفارق الذاتية والتَحلق حول الأنا الشاعرة إلا أنه لا يخلو من الموضوعية، فقد كانت بذرة السرد كامنة في أكثر القصائد كثافة وغنائية، وهنا تغدو النصوص المنفتحة مجالا للتعالق

[1] – عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، **مرجع سابق**، ص205.

فيما بينها، ذلك أن التعلق النصي في الدراسات الأدبية قدَّم إفادات هامة من العلاقات التي يمكن أن تأخذها النصوص من الأعمال الفنية المختلفة بعضها ببعض، كما أنه كشف عن أنظمة العلامات المتعددة، وكيفية تفاعلها من خلال إنتاج معين في نطاق خاص" [1].

إن الأجناس الأدبية إذ تتقاطع في كثير من الخصائص، تتفتح على بعضها وتتداخل فيما بينها إذ ليس هناك عمل شعريّ خالص الشعرية، أو عمل قصصي خالص القصصيّة، إنما تبقى الحالة الشعورية هي التي تفرض مدى الانفتاح على الفنون الأدبية، والتأثر بمزاياها فحينما يدخل السرد الحكائي إلى النص الشعري يبعده عن التشرنق حول الطابع الغنائي /الذاتي، وينقله إلى الدرامية / الموضوعية " فيحيط بالموقف إحاطة كاملة، تجعل تشكيل النص أقرب ما يكون إلى التشكيل السردي الحديث، وكان ذلك من الشاعر تخلِّيا عن بعض غنائيته متَّجها إلى الدرامية و الموضوعية"[2] ،و بذلك تتداخل الخصائص المؤسسة لهذا النوع، مكوّنة تنويعا و توسيعا لمجالات القول الشعري عبر تحويل غنائية الذات إلى غنائية الموضوع، و تحويل قصصية الموضوع إلى قصصية الذات، لينتُج بذلك فن شعري و قصصي في الآن ذاته.

على أن التطابق مع الأنواع الممكنة ليس شرطا لإتمامه، فالشعر القصصي لا تقتضيه طبيعته أن يحتوي على جميع عناصر القصة، وإنّما يتوقّف توظيفها في الشعر بحسب متطلبات الحالة الشعرية، يقول تودوروف " إن كل دراسة أدبية لابد أن تسير في حركة مزدوجة : من العمل المعيّن إلى الأدب في عمومه (أو النوع)، ومن الأدب في عمومه (أو النوع) إلى العمل المعين، ولا بد أن نعطي لهذه الحركة أو تلك الحق مؤقتا في أن تشير إلى الإختلافات والتّشابهات، فهذه العملية مشروعة تماما، بل إن من طبيعة اللغة أن تتحرَّك في إطار من التَّجريد، و في إطار من النّوعية"[3].

ومع هذا التداخل و الانفتاح بين الشعري و السردي، إلا أن الحديث عن التداخل الأجناسي والكتابة عبر النوعيّة يجب أن ينظر لها عبر منظار الإحتفاظ بالهويّات الأجناسية لا تماهي تلك الهويات، فقد حفّز هذا الحافز الأجناسي القصيدة العربية التقليدية عبر استثمار مُعطيات السرد الذي أضحى يغنيها، عبر اللغة التي تسمو وترتفع إلى سنام، إلى الذروة التي لم يلحقها أحد، فلطالما زاوجت وصاهرت

---

[1]– سعيد يقطين : من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى،، لبنان، 2005. ص 97.

[2]– محمد زيدان : البنية السردية في النص الشعري ، **مرجع سابق**، ص 20

[3]– تزفيتان تودوروف : الأنواع الأدبية ، مقال ضمن كتاب : القصة ، الرواية ، المؤلف، دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، **مرجع سابق**، ص 43

بين الصوت الشعري و الصوت السردي، كما واءمت في عزفها بين أصوات الشعر الثلاثة: الغنائي والسردي والحواري، وهذا ما يحفّزنا على ديمومة البحث واستمراريّته، وممّا يلفت الإنتباه هنا أن الشاعر الجاهلي الذي عبر بشعره تعبيرا ذاتيا عن وجوده و أحلامه، لم يكن رغم ذلك يتصور الشعر عملا فرديا يعبر من خلاله عن ذاته الفردية، بل كان يتصوره نوعا من النبوغ في التعبير عن أحلام القبيلة وآمالها ومخاوفها .

لقد ارتبط الشعر الجاهلي – في بداية مراحل تكونه ارتباطا وثيقا، حتى إن الشعر و الغناء أصبحا يمثلان شيئا واحدا عند العرب في تلك المرحلة المتقدمة، و كان الشاعر مغنيا و قاصا ، حيث يتماهى الصوتين الدرامي و الملحمي، أو الحواري والسردي، بما يجعل القصيدة الشعرية ملتقى إبداعيا للأصوات و الضمائر الثلاث(أنا، أنت، هو) ولحظة وصلٍ نحويّة و إبداعيّة بين الأزمنة الثلاثة(الماضي، الحاضر، المستقبل) ومنذ تراثنا الشعري العربي الموغِل في الذاكرة كان الشعري و السردي متآخيين، متصاديين في القصيدة، ويلاحظ أن استعمال السرد القصصي في الشعر القديم قد أسبغ على مراحل بناء القصيدة قدرة فنية عالية في استيعاب الحدث و تطويعه، و هذا ما أفادت منه القصيدة ذات المنحى الغنائي، في إكساب العواطف الذاتية المظهر الموضوعي، ومما يقوي فيها الوحدة العضوية[1] .

تخضع كل قصيدة شعرية لبناء معيّن يضمن لها تماسكها، هذا البناء يخضع في أغلب الأحيان للمستوى الدلالي، والذّي نستطيع بواسطته تقسيم القصيدة إلى وحدات شعرية مختلفة المضمون متآلفة الوزن والإيقاع، ليضحي هذا البناء مكونا شعريا في الأعمال الإبداعية المختلفة، إلا أنّه لا يمكن أن يكون مقياسا لتحديد درجات شعرية القصيد، إن الشعرية لا تتحقّق لا بوجود بناء معين، بناء يضمن للنص إنسجامه واتّساقه وتماسكه، ويُضفي عليه نوعا من الوحدة، هذا البناء الذي يختلف من نص إلى آخر ضمن الجنس الأدبي نفسه دون أن يكون هذا الاختلاف مقياسا للمفاضلة، و بذلك يتحقق للمتلقي متعتان : متعة تلقيه المعرفي لنصين منتميين إلى جنسين مختلفين (الشعر و النثر)، ومتعة الإيجاز التي تمت به عملية التداخل الأجناسي عبر الإستفادة معرفيّا وجماليّا من التّداخل الحاصل بين القصة و الشعر و تفعيلها، يقول ابن طباطبا " إن من أحسن المعاني و الحكايات في الشعر و أشدّها استفزازا لمن يسمعها الإبتداء بذكر ما يعلم السّامع له إلى معنى يساق القول فيه بعد استتمامه، و قبل توسُّط العبارة عنه"[2].

[1]– حاكم حبيب الكريطي وكوثر هاتف كريم : السرد القصصي في أشعار ديوان الأصمعيات، **مرجع سابق**، ص143.

[2]– محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر ، **مرجع سابق**، ص 160.

بهذا التصور و بالإصرار عليه، الذي يهدف إلى اكتناه جدلية الخفاء و التجلي بين الشعري والسردي، وأسرار البنية السردية و تحوّلاتها: طموحا إلى فهم عدد محدد من النصوص النوعية أو الظواهر في الشعر والوجود ثم إلى اقتناص شبكة من العلاقات التي تنبع من الشعر وإليه، وتصيد الدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، هنا يستحيل الشعر القصصي نوعا من الكتابة عبر النوعية و تبلغ هذه العلاقة حدا من الكثافة و التوتر في صورة شعرية، ما يحيل فاعلية السرد إلى نوع من الترابطات والتداعيات في فضاء من التّصورات الأساسيّة للوجود سمتها المميّزة أنها تصورات ثنائية يتجاذبها السردي والشّعري، هكذا تتجلّى هندسة الشاعر ضاربة جذورها في رحم القصيدة، مسكونة بها حسب التاريخ الإنساني و تفاصيل الكون المنظور (الطبيعة) ، ليبتدع كونه المسطور (القصيدة) " علاوة على ذلك فإنّ المهمة تقوم على إبراز العناصر المميّزة لشكل القصيدة، ودمج أو ربط هذه العناصر لتشكل بالتالي صورة أمينة لنوع أدبي قدر الإمكان ،و ذلك من خلال تمييز الجوهري عن العرضي"[1].

إن الشعر القصصي عنوان احتجاجي يفتح منذ البداية بوابة لسجال كبير بين القصة والشعر، وهو السّجال الذي يجعل استمرار الحياة قائما على ثنائية ضدية حين تثمر صياغة جديدة لهذا التوتر، إنه الفضاء الذي يشكّل حياة تعيش القصيدة فيه، وكأنما هذه المزاوجة بين السردي والشعري في القصيدة دليل على استمراريّتها.

وبناءً عليه يلعب البناء السردي دورا هامّا في تقويض النص الأدبي ورفع درجة توتره الجمالي، وهذا ما عبر عنه ابن طباطبا بقوله:" على الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعره، دبّره تدبيرا يَسْلَسُ له معه القولُ: ويَطِيلُ فيه المعنى فيبني شعره على وزن يحتمل أن يُحْشَى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخاطبه، أو نقص يحذف منه، وتكون الزّيادة والنّقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة عن حسن ما يقتضيه بل تكون مؤيدة له، وزائدة في رونقه وحسنه[2]، وهذا يعيدنا إلى رأي أدونيس حين تحدث عن قصيدة النثر، ورأى أن الشعر حتى وإن أستخدم عناصر الرواية أو الوصف " فذلك مشروط بأن تتسامى وتعلو به لغاية شعريّة خالصة"[3] .

وبذلك فإن ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية، لا تحط من قيمة أي جنس أدبي يستعير تقنيات أجناس أدبية أخرى مغايرة له، فلكل جنس حسب وجهة النظر هذه خصائصه الجمالية، ولغته ومنهجه

---

[1] – ريناتا ياكوبي: دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، **مرجع سابق**، ص 15 .

[2] – محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، **مرجع سابق**، 203/6.

[3] – باروت محمد جمال: الحداثة الأولى، **مرجع سابق**، ص 204.

الخاصان، وإلى ذلك أشار رنيه ويليك بقوله: "إن التّمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينهما تعبر باستمرار، والأنواع تخلط وتمزج والقديم فيها يترك أو يُحَوّر، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك"[1].

وفي هذا التداخل الذي لم تستطع عملية التمييز الأجناسي منعه، نجد أن التطابق مع الأنواع الممكنة والمكونة له ليس شرطا لإتمامه، إنّما يكون هذا التوظيف بحسب الحالة الشعورية، فالشاعر العربي عندما يستجلب إلى شعره، إنّما يقوم باستعارة بعض أدوات التعبير من فن القصة، كما تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحي المؤثر، إلا أن هذه القصة التي تتداخل مع القصيدة، تستخدم على أنها وسيلة تعبيرية، درامية لا على أنها قصة لها أهميتها في ذاتها، وقدم مشاهد باهرة في عشرات القصائد العربية، فاتكأ على الحكاية بوصفها "المواد قبل اللفظيّة في نظامها التاريخي"[2]، وهذه الحكاية تظل في علاقة طرديّة مع الغنائيّة، وإن لم تكن على إطلاقها، وبهذا يغدو تداخل السردي والشعري ليس ميزة بحد ذاته، كما أنّه لا ينقص من قيمة القصيدة، وإنما هو خيار متاح يتوافر بين يدي الشاعر .

لقد استطاع الطابع الغنائي منذ البداية تحقيق أول شروط الدراما، فالشاعر يصور مغامراته، وذلك بما أفرزته من منحى قصصي وأسلوب خطابي، وتكثيف الجملة الشعرية[3] ، وهذه المظاهر بقدر ما تتداخل فإنها تتكامل ولكن في تكاملها وتداخلها يأخذ النص الشعري مكونات بنائية لأجناس أدبية مجاورة، بما لا يفقد النص الشعري صفة الشعر بل تكون تلك العناصر روافد لإغناء النص الشعري، وهذه الأدوات " تسمح بانفتاح النص الشعري على آفاق مغايرة، وارتياد فضاء نصي جديد، ومخالفة لمراحل التشكيل السابقة[4].

فمنذ توارثنا الشعري العربي الموغل في الذاكرة كان الشعري والسردي متآخيين ومتصاديين في القصيدة، حيث ينحو القصيدة منحى دراميا و سرديا، ويحفل بمشاهد قصصية رائعة تقول تشخيصا وتصريحا ما يقوله الصوت الشعري الغنائي مجازا وتلميحا، ونحن إذ نؤمن باستقلالية التراث العربي، وتميّزه

---

[1] – رينيه ويليك: مفاهيم نقدية ، **مرجع سابق**، ص 376.

[2] – مارتن والاس: نظريات السرد الحديث، ص 139/ **نقلا** عن : نضال الصالح: النزوع الأسطورية في الرواية العربية المعاصرة، **مرجع سابق**، ص 165.

[3] – جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، **مرجع سابق**، ص71.

[4] – محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، **مرجع سابق**، ص23.

الإبستيمولوجي، والمنهجي... ومن هنا شرعية تناوله من متطور سردي/ حديث أو معاصر شريطة الوعي بالأبعاد الفكرية والمنهجية التي نتوسل بها في الوصول إلى عمق هذا التراث، نقول ذلك حتى لا نُتهم بممارسة سُكونيّة قديمة مشدودة إلى الماضي (Anachronism) ولا بمحاولتنا إسقاط ثمار فكر معاصر على فكر قديم[1].

والشعر القصصي لا تقتضيه طبيعته أن يحتوي جميع عناصر القصة، وإنّما يكون توظيف عناصر القصة بحسب متطلبات الحالة الشعرية، وليس العنصر القصصي في الشعر الغنائي إلا قالبا عامًّا لا يصح أن يخطر في بال أن ننتظر فيه نواحي نضج قصصي، يُحاكي بها النّضج الفني في القصة أو يقاربه، ولعل هذا التقابل بين السردي و الشعري يُفصح بين نوعين / شكلين أدبيين، لكل منهما مكوّناته و سماته، و التي تُهيمن في نمط تعبيريٍّ معيّن، وقد تخفُت حدّتها في نمط آخر ، لذا قيل أن القصيدة الجاهلية ستبقى مؤهلة لإعادة النظر و التأمل والدّراسة ، كلما انتهت الدراسات الأدبية المعاصرة إلى تحديد منطلقات نقدية وتحليلية جديدة على صعيد النظر إلى التراث، بل إنّنا لنزعم أن العودة إلى الشعر الجاهلي بعين التّأمل غير المقيد بالبديهيات الجاهزة كفيلة بأن تمنح الدراسة قدرةً على استجلاء ملامح وسمات ما تزال مجهولة لدى الباحثين"[2].

إن القصيدة العربية تعد بناءً قصصيا متكاملا توافرت فيها كل أطراف القصة، وتوحّدت في أشكالها كل الضروب الفنية والقدرات الأدبية التي دفعت بعض نماذجها إلى التّفوق بما يجعلها قادرةً على الأداء وفق العطاء الفردي، و الإلتزام الفني، " ذلك أن النص الشعري يبقى مشدودًا إلى خصوصية الظرف الذي ينبثق عنه و إلى الآفاق النفسية و الثقافية والفنية التي ترفُده وتمنحُه ملامحه الإبداعية الأصيلة "[3].

وربما كان من محاسن " نظريّة الأجناس " (La génologie)، كما يقول غراهام هو: " المبدأ الصحيح و الضّروري القائل بأن كلّ نوع أدبي يقدم درجةَ إشباعه الخاصة به، ويعمل حسب مُستواه الخاص به، كما أن له إجراءه المناسب له "[4]، فالجنس الأدبي جماليّة نابعةً من تقاليده الخاصة في التعبير، و هذه التقاليد هي مكوّناته الفنيّة الثّابتة التي تفرض نفسها على أيّ مبدعٍ مهما كانت أصالته في الخلق الفنّي، كما

---

[1] - محمود طلحة: تداولية الخطاب السردي- دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي، **مرجع سابق**، ص 2-3

[2] - محمود عبد الله الجادر: دراسات نقدية في الأدب العربي، **مرجع سابق**، ص 81.

[3] - ميثم مهدي صالح: البناء القصصي في القصيدة العربية- دراسة تحليلية في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي، مجلة مركز دراسات الكوفة، العدد4، 2005، ص 291.

[4] - غراهام هو: مقالة في النقد، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب، دمشق، 1973، ص78.

أنها تفرض نفسها على القارئ في ممارسته النّقدية، والتّأويلية، وبذلك يصبح الجنس الأدبي معيارا يوجّه الإبداع والنقد معا.

وإذا كان الشعر القصصي باعتباره (نصا / خطابا) فهو بنيات نصية مُنجزة تتحقّق فيها، من خلالها البنيات السردية، وعليه تكون العلاقة بينهما (الشعر / القصة) أن الأول تحقيق للأخير وتكوين له، لقد أصبح تجربة ناضجة على يد الأعشى على أن البدايات الأولى للشعر القصصي في التراث العربي استمدت موضوعاتها من البيئة العربية، و لو أردنا أن نجزم بأن الشعر القديم غنائيّ محض، فهناك أشكال دراميّة اتخذت طريق الشعر القصصي بسرد حادثة أو حوادث مع وصفٍ أو إفصاحٍ عن شعور وموقف ورأي، وكان للشاعر أن يُطوّر حكاياته لو وجد الدافع، أو أدرك أبعاد الأجناس الأدبية المختلفة .

يقول ابن طباطبا عن هذا التّداخل بين الشعر و القصة: "إنّ من أحسن المعاني الحكايات في الشعر و أشدّها استفزازا لمن يسمعها، الإبتداء بذكر ما يعلمُ السامع له إلى معنى يُساق القولُ فيه قبل استتمامه، و قبل توسُّط العبارة عنه "[1].

وعلى هذا فإن أسلوب القصص يعد شكلا من الأشكال المعمارية في القصيدة القديمة، وهذا يفسِّر التداخل بين القصة والشعر، وتفعيله والإستفادة منه معرفيا و جماليا، والنّهوض بالقصيدة بمقومات جديدة تساهم في تطويرها البنائي والتمثيلي لجنسها، ونظرا لهذا الإنفتاح صار لزامًا على النقد الأدبي الحديث أن يستجيب لهذه التطوّرات، وأن يكتسب مصطلح السرد دلالات أوسع من القص والحي، أي أن شعرية النص تنبثق من مجموع العناصر الدّاخلة فيه بوصفها نوعا حرًّا يستثمر خصائصه من أنواع أخرى.

استنادا إلى ما تقدم صار النقد الأدبي المعاصر يعدُّ كل نص شعري يشي ببعض عناصر السرد، ويوحي ببعضها يعدُّه شعرا سرديا ليبقى الشعر القديم أكبر من أن تستبد بتصنيفه مقولة نوعية واحدة " حتى أننّا نجد أكثر من قصة في القصيدة الواحدة، مع تفاوت في عناصر تلك القصص سواء في الشخصيات أم في الأحداث أم في الزّمان و المكان أم في الغاية، والنتيجة حتى عدت كل قصيدة تقصُّ حدث ما، و هذا الحدث يحمل في طيَّاته تصويرا حكائيا تظهر من خلاله الحكاية بوصفها إحدى معالم الشعر القصصي "[2].

[1]- محمد بن أحمد بن طباطبا: عيار الشعر، **مرجع سابق**، ص 160.

[2]- ميثم مهدي صالح: البناء القصصي في القصيدة العربية-دراسة تحليلية في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي، **مرجع سابق**، ص 291 .

وعلى هذا يغدو مفهوم الأجناس الأدبية حاضرًا في العملية الإبداعية، في القراءة و في النّقد، " و هو عامل في التواصل الأدبي يرسُم " أفق، انتظار " القارئ، باعتباره مجموعة من الخصائص البنيويّة المكوّنة للجنس أو عُرفًا مستقرا وتقليدا شائعا، ولا شك أن هذا الأُفق قابل للتّحول، وفق ما يطرأ على الجنس من تغييراتٍ تفدُ مع كل نص جديد، وهذا قد يتّسع أو يضيق، يكون عاما أو محدّدا بشكل دقيق...إن اعتبار الجنس عاملا في التواصل الأدبي يعني أنه يمثل ما يصطلح عليه " غلوينسكي " بالوعي الأجناسي "[1].

ويجب الإقرار منذ البدء بحقيقة هي أقرب إلى المسلّمة منها إلى مجرّد دعوى، يجب التدليل عليها أن السياق التّاريخي والثّقافي والشّعري الذي أطَّر الخطاب النظري والنقدي عن" الأجناسية" جعل هذا الخطاب " الشعر القصصي " حاملا لميْسمه : متحرِّكا ضمن حدوده وثوابته وإمكانياته، بما يعنيه ذلك من ضرورات الإنسجام و الشمول في الطرح ، إنتاجا و تلقّيا ودراسة، فيما يبدو سعيا حثيثا لإعادة الإعتبار للشعر الجاهلي وإخراجه من دائرة الغنائيّة، عبر تبلوُر هذا الوعي بتحفيز من الإنجازات التي حقّقها الخطاب الأوروبي وخصوصًا في مجال" تداخل الأجناس".

وهذا يسمحُ بتتبُّع الإنعطافات الممكنة لهذا النّوع كما أشرنا سالفا ، وصولا الى (الإضافات) الشّحنات الدلالية التي يكتسبها في ظل الشعريّة المعاصرة، وما تقدّمه من مفاهيمٍ وإجراءاتٍ ومقولاتٍ مع مراعاة الإنسجام بين المنطلقات والغايات بما يُحقق مقصديات الكتابة بناءً على استجماع المؤشّرات النصية بما يعنيه ذلك من رسم مسبق لحدود التأويل وسيرورة الدلالة .

واعتبارا لكل ما سلف نخلص إلى أن الشعر القصصي يرومُ إدخال المتلقي إلى فضاء النص، بالإستعانة بخطاب آخر هو القصة بأشكالها وثوابها وأبعادها النفسية والإجتماعية و الفنية، فكأنّ الكتابة عند المؤلفين القدامى" تعتبر عندهم أمرا جسيما خطيرا فكأنهم بحاجة إلى الإحتماء وراء سلطةٍ ما للشروع في التأليف، بهذا المعنى ليست الكتابة نتيجة قرار ذاتي بقدر ما هي استجابة لصوت خارجي ملحٍّ لأمر لا يجوز تغافُله أو التّغاضي عنه"[2].

لقد حرَّكت هذه الإسهامات في نظرية السرديات دافعَ مواكبة ما راكمه الخطاب النظري والنقدي، وهو أمر مبرَّر ومفهوم في نطاق الحاجة الإنسانية للمُثاقَفة على أنه يجب الإعتراف بأن الخطاب الغربي عن نظرية السرد يتضمن أفكارا ومصطلحات يمكن أن يُوظَّف بعضها في رصد البُنى السردية في

[1] – محمد مشبال: البلاغة و مقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، العدد 01، المجلد 30، الكويت، 2001 ، ص 62.

[2] – عبد الفتاح كليطو: لن تتكلم لغتي، **مرجع سابق**، ص86– 87.

الشعر الجاهلي –الشعر القصصي –مع انتمائه إلى مجال تداوليٍّ مُغاير بالنّظر إلى كفايتها الوصفيّة، التي ستحقّق كفاية تحليلية ذلك أن كل جنس أدبي يُؤسس وظائفه الخاصة عبر امتداده في الزمان والمكان، عبر اقتراحِ تنميط للقصة واستخراج مُحدِّداتها التجنيسيّة .

غير أنه بالمقابل لم يتم الإهتمام بما يكفي بالظواهر السردية في الشعر، إلا في حدود دراسات تقليديّة تناولت" الشعر القصصي" بوصفة موضوعا أكثر من كونه شكلاً ، ممّا يحرم قارئ هذا الشعر أو قارئ نقده من الإلتفات إلى كثيرٍ من جماليات النص، حيث نتعامل مع صورة شعرية جاءت في بناءٍ سرديٍّ، والمقصود بالبناء السردي في القصيدة أن الصورة الكلية تكون" مبنيَّة على حكاية حدثٍ أو أحداث متعدّدة تسلسل في ترتيب معقول ، وتتابُع واضح سواء في الأحداث أم التّصوير " على أن الوظيفة المرجعيّة (الإحاليّة) في الشعر القصصي بالذات لاتخدم في الحقيقة سوى الوظيفة الشعرية، وإذا كنا نقر مع ياكبسون بأن مبدأ المشابهة هو الذي يحكم الشعر، فإنّ أكثر القصائد القصصية في الشعر العربي كانت تُذعن الى مبدأ المجاورة ونزوعها الإستعاري، إنّما يتَّجه نحو الصورة الكنائية لأنها تجمع العناصر الدلالية وفق مبدأ المجاورة[1].

وعلى هذا الأساس مثَّلت القصة عنصرا هاما داخل بنية الشعر، بل تكاد تكون مقتضى جماليا داخل العملية الشعرية، وقد لخص تودوروف موقف الشّكلا نيين بقوله:" تُحقِّق اللغة الشعرية وظيفتها الغائية أي غياب أي وظيفة خارجية بكونها أكثر نسقية من اللغة العمليّة أو اليومية، إن العمل الشّعري هو خطاب زائد الإنْبناء، حيث يستقِيم كل شيء فيه بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يُحيل إلى مجال آخر" [2]، هذا ما يتّفق مع ما يذهب إليه مُؤلِّفا نظرية الأدب في صياغتها تعريفا لوظيفة الشعر بقولهما :" إن للشعر عدة وظائف ممكنة ، إن وظيفته الأولى والرئيسية هي أن يكون أمينا لطبيعته [3] ، فقد استطاع الشعر القصصي أن يُلغي المسافة بين الذاتي والموضوعي، من خلال المزاوجة بين الغنائية والدراميّة في النسق التعبيري للبناء الشعري، متجاوزًا النمط التقليدي القائم على الإنفعالية والتقريرية والمباشرة ، فأقترب الشعر من تُخوم السرد ، إلى التحرُّر من جِديته ومنطقيّته الزائدة، ومال إلى النهايات المفتوحة وتعدُّد مستويات المعنى.

---

[1] – طه وادي : جماليات القصيدة المعاصرة، **مرجع سابق**، ص 20.

[2] – تودوروف : نقد النقد، **مرجع سابق**، ص26.

[3] – رنيه ويليك، اوستن وارين: نظرية الأدب، **مرجع سابق**، ص98.

كما أن توظيف الشاعر الجاهلي للقصة ذات الطبيعة السردية في نصه الشعري ،أدى إلى تجديد وتطوير بنية الشعر ونسيجه وكسر الحواجز التقليدية بين ما هو سردي وشعري، فالشعر القصصي مهما أوغل في شِعَابِ السرد واستفاد من خصائص القصة والحكاية فإنّما دائما يحتفظ بخصوصيته الشعرية ، فالسرد أو القص فعل يقوم به الراوي الذي يُنتِج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب"[1]، وإذ نحاول في هذا الطرح أن نميز بين حدود الشعر والسرد، فإننا نصبو في الحقيقة إلى البحث عن خصوصية القصيدة العربية التقليدية وسماتها الفنية، فإذا كنا نقرُّ مع ياكبسون (Jakobson) بأن مبدأ المشابهة هو الذي يحكم الشعر، فإن القصائد القصصية العربية القديمة كانت تذعن في معظمها إلى مبدأ المجاورة ونزوعها الإستعاري، إنما يتجه نحو الصورة الكنائية أو لنقل إنها استعارات كنائية لأنها تجمع العناصر الدلالية وفق مبدأ المجاورة.

يأتي الإهتمام في الخطاب السردي" بالمادة الحكائية باعتبارها مَوئِل الجنس، وإننا في الخطاب نعني بالسردية التي بواسطتها تتميز حكائية عن أخرى، أي أننا ندخل هنا إلى مجال النوع الذي نجده كامنا في طريقة تقديم المادة الحكائية، وعن طريق اختلاف طرائق التقديم، تختلف الأنواع السردية قد تكون المادة الحكائية واحدة لكن أشكال تقديمها تختلف باختلاف الخطابات وأنواعها"[2]، إننا نتوخى من هذا التصور التأكيد على أن الشاعر وإن استخدم القص، فهو لا يصوغ شعرا موضوعيا دراميًّا ، بل تظل تلك السمات المنتزعة من أنواع أدبية أخرى حبيسة القوالب الثابتة للشعر، إذ تتأسس بنية السرد في الشعر القصصي وتنبثق من ركنين أساسيّين هما: " التّعاقب" و" السببيّة "، فلا بد أن تترابط الأحداث وتتحقّق جملة من التّحولات، ولابد أن تخضع هذه التحولات إلى " منطق القص" فتتولّد الأحداث وتتناسل بعضها من بعض، وتنشأ علاقات منطقية تُفسِّر جملة من التّحولات : إن السرد عادة ما يكون حاضرا وبقوة في القصيدة القديمة، وإن شئت فإنه العُنصر الجمالي الذي لا تُغيِّبه القصيدة، فإن كان الشعر كلاما موزونًا أو موقَّعا بغير مكوّنات الأوزان والقوافي، فإن السّرد هو حامل النص القصصي بأنماطه كافة.

فلا مناص إذا بعد هذا التحليل من قبول الطّرح القاضي بأن ارتباط الأجناس الأدبية بالأنساق الفكريّة والإجتماعيّة المحيطة بها يجعلها مقرونةً بها، ونتيجة ذلك " أن جماليّة الجنس ليست قارَّة، وإنما هي متغيِّرة من عصر إلى عصر، ومن أثرٍ إلى أثرٍ، وبالتالي فما تاريخ الجنس سوى تاريخ للتطور في العلاقات

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات (نقد الراوية) ، دار النهار للنشر، ط1، لبنان، 2002، ص 105.

[2]- سعيد يقطين: الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، **مرجع سابق**، ص224.

الرابطة بين الجنس ومختلف السياقات التي يندرج فيها"[1]، وعليه تغدو الأنساق الثقافية هي صاحبة السُلطة على البعد الجمالي للجنس الأدبي.

ولعل التّلاقح الأكثر انسجاما وأُلفة هو ما تحقَّق بين الشعر القصصي وأبنية السرد وعناصره لأسبابٍ تعود في طبيعتها إلى مكونات هذين الجنسين وموقعُهما من القارئ، كي ينهل الذّاتي من الموضوعيِّ على وفق ما يتناسب والأسس الرّاسخة للجنس المستقبِل من دون أن يُحدث التزاوج والتلاقح خلخلةً تُفضي إلى هدم معمارِهِ الفني " فضلا عن أن هذين الجنسين قادرين على استيعاب البُنى والأنساق الوافدة وتطويعها، فعناصر السرد الوافدة إلى القصيدة العربية مثلا لا تقْتل لغة البوْح البِكر التي فُطرت عليها القصيدة منذ ولادتها، ذلك لأن الشعر العربي في المقام الأول بنية بثٍّ وجدانيٍّ يستنبطن الذات الجماعيّة ليُسجِّلها تجربة تنبضُ بالحياة قوامُها الإحساس وركائزها وعي الشاعر وتتجلّى واقعية هذه الدعوة في الشعر العربي من خلال نماذجه ، فقد ظهرت قصائد تنحو منحا قصصيّا غلبت عليها البنية الشعرية... بل ظلت القصيدة العربية معمارًا شعريًّا في المقام الأول إذ تغلب الرؤية الشعرية على بنائِه القصصي " فحين وفدت السّردية إلى مملكة الشعر جاءت تحمل معها خدماتٍ جليلةٍ قدمتها على وفق رؤية موضوعية إذْ نأت به من الإنفلات والتّشتّت واقتربت من الإنضباط والتّحكم المنطقيّين في مسار البحث، وهي المسؤولة عن تخليص الشّعر من هيمنة الشعر الخالص بتجريديّته وفضائيّته"[2].

إن الشعر الجاهلي يحتمل طاقات دلالية هائلة، ومفاهيم فنية وجمالية لا حد لها والبحث عنها إنّما هو محاولة لرسم صورة كاملة، إذ أن كل تعاملاتنا القرائية مع الشعر مع ما يطرحه من طوابع حكائية أو قصصية، ليست مجرّد متابعة لقصص تروى أو حكايات يتم تقديمها، وإنما هي تجارب للعيش في النصوص ، تجارب للحياة في النص على النحو متخيّل، وكل قراءة هي إعادة إنتاج لـ (حكاية النص) ، هي حوار جدلي خلاقّ بين ما يطرحه النص، وما تقدمه موسوعة القارئ لفهم حبكة النص وعلاقات الشخوص ونظام الأحداث وعلاقاتها، وبعبارة أخرى محاولة الإنتاج عالم سردي موازٍ[3].

إن الشعر القصصي يكتسب جمالياته عبر قدرة الشاعر، والذي يفرض مع النص علاقات تقتضيها التجربة الإنسانية أن تشكِّلها بغض النظر عن مسألة النوع الأدبي، متجاهلين بذلك الخصائص الجنسيّة والشكلية الأخرى في الشعر الملحمي، لتبقى محاولة الأعشى في الشعر القصصي أو اختراع

---

[1]– محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي– دراسة في السردية العربية، **مرجع سابق** ، ص 26.

[2]– مصطفى ساجد مصطفى: السردية الشعرية في القصيدة الحديثة وتعدد المناهج القرائية ، **مرجع سابق**، ص08.

[3]– محمود العشيري: الشعر سردا ، **مرجع سابق**، ص17.

الأسلوب الملحمي عملا فذا لم ينسج أحد على منواله ، و إن كانت القصة ليست مقصودة لذاتها في نصه الشعري .

إن هذه الإتجاهات على تعدّدها تعد واسطة بين الشعرية والسردية القصصية، واعتبار النص كتلة أدبية واحدة، تتجاور فيها مستويات الخطاب وتتفاعل فيها تقنيات التعبير وأساليبه المتعددة، حيث يلعب السرد بآلياته في هذا التوجه دورا كبيرا على مستوى اعتماد تيمة تعدد الخطاب، وتعدد الضمائر وتحولها والإتكاء على تحديد عناصر المكان والزمان والحدث، والبناء الدرامي القصصي، والوصف بتشخيصه للأشياء، وقد اتخذنا من الأعشى نموذجا لهذه الدراسة باعتباره اتخذ آليات هذه البنى والإتجاهات معيارا وأسلوبا أبدع من خلاله نصوصه الشعرية، وكان بحق ديوانه يشي بوعيه بآليات السرد، وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، حيث تهيمن القصة على هذه التقسيمات، وتجمع بين خصوبة الشعرية وتفاعلات النصوصية القصصية، وعبر مراوغة النصوص تلك، يتبادل الشعري والقصصي الدّور الذي أقرته الذائقة العربية.

يطرح هذا البحث أسئلة تتعلق بالبنية ومكوناتها، وبالعلاقة بين البنية والرؤية ويمثل هذا السعي، يمكن أن نفجر طاقات جديدة بنّاءة لإعادة قراءة الشعر الجاهلي قراءة مستجدة في ظل تداخل الأنواع والأجناس، عبر استقرائه من خلال قراءة نقدية لمختلف المقاربات التي تناولت هذه المسألة باعتماد معطيات حديثة في التصنيف الأجناسي للشعر الجاهلي، ونقض مقولة الغنائية عبر إثبات نص موازٍ هو مقولة السرد في النص الشعري الجاهلي "من هنا يعيد البحث استكشاف قضية النوع الشعري العربي في محاولة لتبيان قيمته الجمالية النوعية العليا منطلقا من مفهوم الزمان الجمالي، الذي ينبثق من إيقاعية الوعي الشعري، وتتشكل بفعله القصيدة وتنطوي عليه دائما، ويتظاهر في إيقاع دلالي يضبط مسار التّشكيل، ويطوّره إلى النهاية... فتكتسب الظاهرة الشعرية بذلك وجودها العيني أو شكلها الجمالي"[1].

إن وعينا بالتشكيل الشعري يحيا تأزُّما حادًّا بين انتمائه إلى الآخر والتماهي فيه، وهذا التأزّم يُباطن كل لحظة في القصيدة، وربّما كان الحافز إلى تشكيل المعنى، بهذا تغدو الظاهرة الشعرية ظاهرة جمالية بامتياز " إن التشكيل الجمالي غائي وغايته تأسيس المعنى، والحقيقة التي تكشف عن وجود الإنسان وفعالية

[1] – هلال جهاد: جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2007، ص20.

وعيه، وهكذا يتحول الوجود الإنساني إلى وجود من أجل المعنى، والجمال هو الذي يحدث هذا التحول فيتحول العالم إلى نظام للمعنى وإلى سلسلة من الظواهر الجمالية"[1].

وإذا كان الشعر القصصي والذي برع فيه الأعشى ثمرة التداخل في الشعر والقصة فهو يميل إلى الغيرية والتفاعل الموضوعي، مستمدا من القص أهم مكونات بنائه، إلا أنه يظل محملا بالذاتية التي تسرّبت إليه من الشعر الغنائي، مكونة بذلك تنويعا وتوسيعا لمجالات القول الشعري عبر تحويل غنائية الذات إلى غنائية الموضوع، وتحويل قصصية الموضوع إلى قصصية الذات عبر متتاليات قصصية تضمن كل جزء منها مشاهد معينة ترتبط بما قبلها وما بعدها ارتباطا وثيقا، اعتمادا على أشكال السرد من فضاء وزمان وأحداث وحوار وشخصيات.

وهذا بدوره يخلق انفلاتا ربما يتناغم هذا الإنفلات مع القصيدة الجاهلية خارج التوصيف والتسميات، إن الكشف عن المهارة السردية في تركيبة الشعر يجعل هذه السردية بمنطوقها الظاهر القريب من الحدث والحكاية أكثر من الموسيقا الآنية التّطريبية، " فالشاعر يقتحم عوالم تتيح لخطابه تعدديّة دلالية في ظل بنية معقدة ثرية تتسم بالدرامية، رغبة في اكتشاف ذاته في ظل أُطر جمالية جديدة، تنشأ نتيجة التداخل النّوعي، الذي يهب النص حركية متدفقة، فإذا كان السرد قد استوعب تقنيات الشعر بوصفه بنية لسانية فاعلة، فليس هناك ما يمنع الشعري بإيقاعاته ومجازاته من أن يتوسّل تقنيات سردية في بناء شعريته /جمالياته الخاصة.

وهذا ما نعاينه في الشعر الذي يقف في المقام الأول من هذا الوصف، فالنص الشعري بنية معرفية موغلة في التشعب المعرفي والتواصل الأجناسي، فضلا عما يختزنه من دفق عاطفي، وهو ما يجعل الأمر أكثر إلحاحا على الإستفادة من معطيات المناهج المختلفة السيميائي / السردية /التأويلية، وبذلك تتأسّس قراءة منهجية منفتحة على الآخر، ومن هنا يغدو مفهوم الشعر مفهوما فنيا جماليا تتداخل في قراءته النقدية اللغة الواصفة الموضوعية، والكتابة الشعرية الذاتية التي تستهدف الكشف عن المكونات القصصية /الحكائية للشعرية العربية القديمة، " ما يؤدي إلى إثراء النص الشعري،ويطرح على الشاعر تحديات جمالية تتولد من محاولته إخضاع المادة المبلورة في صيغة سردية في إطار الشّكل الشعري"[2].

على أن البحث في البناء السردي في ديوان الأعشى – شعره- يهدف إلى نقض إنفراد مقولة " الغنائية " من خلال تحقيق مقولة أخرى مقابلة هي مقولة " السرد" ، إذ أن أغلب رؤيتنا للسرد في ديوانه

[1] – هلال جهاد: جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، **مرجع سابق**، ص 13.

[2] – خديجة بصالح :تداخل الأجناس الأدبية من منظور النقد العربي القديم "القصة أنموذجا"، **مرجع سابق**، ص 92.

ينطلق من البحث عن المبادئ العامة للسرد و اشتغالها في قصائده بما يصبح معه السرد عجلةً تدور عليها الفاعليّة الشعرية لإنتاج القصيدة ، أو قوة فاعلة في القلب من مركز إنتاج الفاعليّة الشعرية نفسها" فالنوع الشعري الصرف الذي لا تشوبه شائبة من نوع آخر غير موجود على الإطلاق" [1] ، إذ يكشف الديوان عن بعض جوانبه السردية عبر فحص شعريّتها و تصنيف أغراضها، و بذلك فإنّه يقدم مجمل أبعاد الذات العربية و بنياتها الذهنية و الفكرية، إنه يقدِّم جانب من الهوية السردية للذات العربية، وهنا يسائل البحث الهوية من باب السرد، ونعني بـ" الهوية السردية" ما عناه بول ريكور (Paul Ricour) " تلك الهويّة التي يكتسبها الإنسان من خلال وساطة (الوظيفة الحكائية) ، أي عبر إنتاجه لمختلف ضروب القص و السرد و الحكاية و انفعاله بها"[2].

فالشكل يتحدّد أساسا وفق قوانين جدلية معينة، تنطلق أولا من التجربة الفردية للشاعر بكل أبعادها الحياتية والثقافية، مرورا بمعطيات العصر، وبمجمل المؤثرات الحضارية الأخرى، وقد تحقق هذا التوازن في ديوان الأعشى، وهذا ما يرسِّخ حقيقة حضور الجانب السردي في الخطاب الشعري، حيث" تتفاعل داخل تشكيل ذي تحفيزات تأليفية وواقعية وجمالية، تحمل رؤية فلسفية أو طرحا اجتماعيا أو نفسيا في شكل يمزج بين الشعرية و السردية" [3].

لقد إجتهد النص الشعري كثيرا للإفادة من كل ما هو متاح لرفد طرازه بمزيد من القابليات الجمالية والتِّقانات الفنيّة، وضخة بما تسيَّر من الطاقات الجديدة التي تسهم في الارتفاع بقيمته الفنية والشعرية، ومضاعفة قواه السردية " فقد أصبحت الكتابة الإبداعية – لسبب أو لآخر – اختراقا لا تقليدًا، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال، لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لإرضاء الذات والعرفان"[4].

لقد أستطاع الأعشى أن يضمِّن شعره قصصا تاريخية من الأمم الماضية والقبائل البائدة ،كما استطاع أن يصوغ لنا قصة وفاء السموءل بن عادياء، التي ضرب بها المثل في الوفاء بالعهد، وذكرها الأخباريون : و فصَّلها الأعشى في شعره حينما مدح شُريح بن حصن بن عمران بن السموءل بن عادياء[5]، و يتحدث الأعشى في مواضع كثيرة من شعره عن قبائل العرب التي بادت و أفناها الدهر

---

[1]– محمد مفتاح : تحليل الخطاب، الشعري (إستراتجية التناص)، **مرجع سابق**، ص 339.

[2]– حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند ريكور ، **مرجع سابق**، ص 26.

[3]– أحمد مداس: الفعل السردي في الخطاب الشعري، مجلة كلية الآداب و اللغات ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العددان العاشر والحادي عشر / جانفي 2012، ص 34-35.

[4]–إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية) ، دار الآداب، الطبعة الأولى، بيروت، 1993، ص 41.

[5]– الديوان : القصيدة 25، ص 229 و ما بعدها .

ليستخلص العبرة من ذكر هؤلاء الذّين ملكوا الدنيا، و دبروا أمور النّاس، و أتت عليهم صروف الزمان فأبدلت حالهم و انتهوا إلى الزَّوال[1].

وشعر الأعشى كما هو واضح يتميّز بظواهر فنية تصبغه بصبغةٍ معيّنة فإلى جانب بساطة الأسلوب وسهولة الألفاظ واعتماده على الصور البسيطة، نجد عنده ترابط المعنى (أي تماسك الأبيات وترابط معانيها)... كما يغلب على الأعشى أيضا روح السرد القصصية حتى في حديثه عن مجالس الخمر والغناء وفي وصف رحلاته وأسفاره، فقد أشهر الأعشى بكثرة تنقُّله بين البلاد مما زاده هذا التنقل والتِّرحال خبرة واسعةً بأخبار الأمم وثقافتهم ولغتهم وعاداتهم وتقاليدهم، وأكسب شعره مزيدا من الرِّقة والتحضُّر"[2]، وهو ما يؤكد خصوصيّة المزاج القصصي، وارتباطه الشديد بحساسية الذات الساردة واستجابتها لفكرة الترحال والسّفر وثقافتها، ودرجة انفعال الشاعر القصصي ضمن دائرة هذه الرؤية التشكيلية والفّنية وداخل معماريّة التجربة و فضاءاتها .

إذ تدخل الحكاية بوصفها أحد أهم عناصر الشعر القصصي، حتى تتخلَّق قصصيا سواء على صعيد المكونات والمرجعيات أو الإحالات والممكنات والتقانات التي تسخَّر جميعا لنقل التجربة من مستوى التمثُّل الشعوري إلى مستوى الإبداع الفني، وعلى هذا الأساس فإن دخول القصة في الشعر " ضرورة وإن أساسها هو تصادفية حيوية تغذّيها الدهشة يجب أن تتمتع جميع القصص الجيدة بعاطفة مركزيّة قائمة تكون أساسية و صارمة، ويجب أيضا أن تتمتع بالدفق الداخلي للقصيدة الغنائية، وهذا ما نستشفه في تجربة الأعشى، والتي حاول فيها الاستفادة من الإمكانات المرحَّلة من الفنون الأخرى، لتطوير تجربته و تخصيبها وصولا إلى العلاقة التفاعلية بين القصيدة كواقع نصي، وما تعبر عنه كواقع ثقافي أو اجتماعي يعطي شرعيّة التساؤل حول الأبعاد الدلالية للقصيدة ، ويؤكد الحضور الفني للواقع الثقافي داخل الواقع النصي للقصيدة، و هو ما تطرحه " جوليا كريستيفيا (Julia Kristeva) في كتابها : ثورة اللغة الشعرية (La Révolution du langage poétique) " سيميوطيقا للنص الشعري بتقديم التغيّرات التي تطرأ على مستوى الكتابة، باعتبارها عمليات اجتماعية و نقدية اجتماعية"[3].

---

[1]- محمد مصطفى فتحي أبو شوارب: العلاقة بين العرب و الفرس وآثارها في الشعر الجاهلي ، دار عالم الكتب للطباعة للنشر و التوزيع، ط1، الرياض المملكة العربية السعودية ، 1996، ص 213.

[2]- **المرجع نفسه**، ص 214- 215.

[3]- بيير زيما : النقد الإجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، تر: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد سيد بحراوي، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، القاهرة- مصر، 1991، ص 101.

إن محاولة البحث في الجوانب السردية في النص الشعري يستمد مفاهيمه و مصطلحاته من النص السردي الخالص في العصر الحديث " و يمكّن ذلك من الإنفتاح بين النص الشعري و القصة سواء ذلك على مستوى حركة السرد، أو كان ذلك على مستوى الرؤية بصفة عامة " [1]، و لذلك فإن هناك من الباحثين من لفت الإنتباه إلى ظاهرة الشعر القصصي، بل جعل فكرة جمال السرد من شروط إبداع الشعر القصصي الذي ينبني على " حسن الوصف، وإجادة السّبك، وبراعة التعبير، ودقة النسيج وجمال السرد"[2].

وإذا كان من الضّروري أو الممكن تفسير ظاهرة من هذا النوع في أن " شعر الأعشى" يرتكز على مجموعة من التّقاليد التي يفرضها مُدخل شبه درامي إلى الموضوعات المختلفة التي يعالجها، ورغم أن الشاعر يبدو كأنه ينطق بلسان الشخصية (propria-persona)، وهو لا يمثل شعر الذّات بل شعر المونولوج، أو الحوار الدرامي... غير أن المدخل إلى المحتوى الشّعوري لفكرة ما يمكن التماسه في معالجة الموضوعات اللاّشخصية من قبيل موضوعات الزّمان والمكان، وقد تكون ملائمة للتقاليد الدرامية، لكنها حين تُشكّل موضوعات شعريّة مستقلّة، فإنها تتحوّل شعوريًّا إلى تعميمات متماثلة[3] .

من هنا نتأكد بطريقة أكثر وضوحا وتمظهرا الحساسية السردية في شعره، وما تعكسه من خصوصية في السرد القصصي داخل هندسة الشعر، وعملا بكل المقاربات التي حشدناها ومراقبة تحوُّل حساسيتها ورؤيتها الحكائية المتبلورة سرديا : ولعل الشديد الذي يمارسه الشاعر في ضبط لغته القصصية والارتفاع بمستوى حساسيتها، ومضاعفة طاقاتها الشعرية ينتج لنا مغامرة جمالية للشعر القصصي تذهب إلى افتتاح آفاق تعبيريّة وأسلوبية مبتكرة، لتنزع منزعا مضافا تتأكّد فيه قيمتها الإنسانية، على النحو الذي تحقق فيه ما يدعى في أدبيات نظرية القراءة و التلقي بـ" الإتصال الأدبي" الذي يُفهم على أنه نشاط مشترك بين القارئ و النص، بحيث يؤثر أحدهما في الآخر في عملية تنظيم تلقائية "[4]، و في ذلك حياة التجربة حيث جنسية الأدب إلى الشعر تنتسب " إنما تلاقح وتجنيس بثمرات فرادة إبداعية"[5]،

---

[1]– محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري ، **مرجع سابق**، ص 16– 17 .

[2]– قسطاكي بك الحمصي الحلبي: منهل الوراد في علم الانتقاد، تقديم وتحرير: أحمد إبراهيم الهواري، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة–مصر، 1999، ص 163.

[3]– ك.د الجليش: معالجة بعض ملامح العاطفة في ديوان الأعشى، **مرجع سابق**، ص 42

[4]– عبد الله إبراهيم : التلقي و السياقات الثقافية –بحث في تأويل الظاهرة الأدبية– ، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، لبنان، 2001 ص 7.

[5]– عبد الرحمان عبد السلام محمود: تعالقات الخطاب ، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر والدراسات، ط1، مصر،2005، ص 3.

تفرضها مقتضيات الحالة الفنية، بحيث يغدو نسيج أحدهما من الآخر في بنية تركيبية يستثمرها الشاعر لتحقيق فعاليّة أكثر لنصه، والوقوف به على عتبات دلالية، لا يمكن أن يحققها الشعر وحده.

ومن هنا نستكشِف دلالات التّقاطع الأجناسي بين الشعر والقصة، فقد حفل شعر الأعشى عبر تحقُّقاته المختلفة بقيم فنيّة مختلفة كانت مُحصّلة تفاعل جدليٍّ بين تشكيلهم له وتشكليه لهم ، فطالما ثمَّة حدثٌ أو قولٌ وثمة فاعلٌ فثمّة سرد على الدوام، وليس الحديث عن سردية أو قصصية القصيدة نوعا من مُسايَرة الشائع بالبحث عن كل ما هو سردي، إذ تكشف لنا التجربة القصصيّة في شعر الأعشى عن بعض جوانبها السردية أن الأعشى ليس قاصّا وإنما شاعر يجنح إلى القص في شعره بكثرة.

خاتمـــــــــة:

وقد تم التوصل إلى النتائج التالية:

❖ لم تعد نظرية الأنواع الأدبية في مقاربة النصوص الإبداعية تحتل الصدارة على اعتبار أنّ التداخل والتضايف بين الأنواع والأجناس الأدبية هو السمة التي تتصف بها، ممّا يعني أنها عرفت تراجعا كونها كانت المدخل الأساس للتمييز بين نوع وآخر، وهذا دليل على حركية التحول والتغيّر التي يعرفها النوع الأدبي.

❖ إن الحديث عن التداخل في الأجناس والكتابة عبر النوعية يجب أن ينظر لها عبر منظار الإحتفاظ بالهويات الأجناسية لا تماهي تلك الهويات، فقد حفز هذا التّداخل الأجناسي القصيدة العربية التقليدية على استثمار معطيات السرد التي أضحت مقتضى جماليّا وفنّيا وميسما للقصيدة الغنائية، فاستوعبت بذلك الأنماط الشعرية .

❖ إذا كان السرد من أهم المكونات الأساسية للشعر القصصي، فيجب الإشارة بداية إلى السرد يستمد مفهومه من الحكي، إذ لا يمكن أن نتكلم عن السرد إلا في ظل القصة وعلى ضفافها.

❖ لقد زاوجت وصاهرت القصيدة العربية الجاهلية بين الصوت الشّعري والصّوت السردي، كما واءمت في عزفها بين أصوات الشعر الثلاثة الغنائي والسردي والحواري، وهذا ما يحفّز على ديمومة البحث واستمراريته، ومما يلفت الانتباه هنا أن الشاعر الجاهلي إذا عبر بشعره تعبيرا ذاتيا عن وجوده وأحلامه وآماله فإن ذلك يكون من خلال صوت القبيلة وطموحاتها.

❖ إن التداخل الأجناسي القصصي كان صيغة من صيغ التفاعل المنتجة للنصوص الأدبية، بما يقنع المتلقي أنه أمام نصّ شعري قصصي له مقوماته الفنية التي تمكنه من ولوج الحدث والحبكة، واعتبارها نصّا سرديّا قصصيا.

❖ كل قصيدة هي في أدنى مستوياتها محكي، مثلما أن كل محكي يحتمل درجة من درجات الشاعرية، إن القصيدة تحول العالم إلى شعر، مثلما يحول السرد لعالم إلى لوحات فيها صراع وشخصيات وحبكة وحوار وتوتر أي إلى بنية حكائية، يصطدم فيها القارئ بالعالم ليفسّره ويعيد تأويله في ظل الهوية السردية.

❖ إن التقابل بين الشعري والسردي يفصح عن تقابل بين شكلين أدبيين نوعيين لكل منهما مكوناته وسماته، والتي قد تهيمن في نمط تعبيري معيّن، وقد تخفت حدتها في نمط آخر. مما يدفع للقول بأن ليس

هناك سرد ينأى بنفسه عن التأثر بشيء من الشعرية، وإن ظل الشعر شعرا مهما اقترض من السرد و السرد سردا مهما استعان بالشعر.

❖ يقوم البناء السردي في هذا السياق بالاستعانة بالعناصر الحكائية /القصصية ، دون إغفال الخصوصية الشعرية ومتطلباتها، وتكون القيمة المهيمنة هي السبيل الأوحد للكشف عن العناصر القصصية في الشعر.

❖ لقد تسللت إلى مكونات البنائية للنص الشعري عناصر قصصية وأساليب سردية، بما يدخل النص صوب ظاهرة التداخل الأجناسي، وينقله من الشعر الغنائي الذاتي إلى الشعر التمثيلي الموضوعي، بما لا يفقد النص انتماءه للشعر، فبمجرد تداخل السردي بالشعري يعد دليلا كافيا على وعي الشاعر العربي بأهمية التقنيات السردية وعلى وعي الشاعر العربي بأهمية هذه التقنيات، ودورها في التخفيف من ذاتية الشاعر والخروج به من حيّز الإستعارية إلى المقاربة الكنائية.

❖ يتميّز الشعر القصصي بزمنيته الخاصة وإيقاعه الساحر وتقطعه السردي وعالمه المختزل، وبنيته الحلزونية الدائرية، التي تجعل الحكي في حالة التفاف دائم حول نفسه، وهذه السمات قد تتقاطع أحيانا مع سمات منتزعة من أنواع أدبية أخرى تخدم الشعر، وتضيف إليه دون أن تهدم بنيته الأساس وخصوصيته النوعية.

❖ بين الموضوعية السردية و الذاتية الشعرية مساحة فنية شاسعة، إلا أن التطور الإبداعي والنقدي منه على وجه الخصوص، استطاع أن يلغي هذه المساحة ليقرب الجنسين من بعضهما، وربما استطاع هذا التطور أن يخلق منطقة تداخل أجناسيّ فيما بينها (الشّعر/القصة)، لينهل كل منهما مما لدى الآخر من طاقات تعبيرية، ليثري به ذاته،كي يظهر إلى الوجود بحلة من الإبتكار الشكلي والغنى التعبيري.

❖ يكتسب الشعر القصصي جمالياته عبر قدرة الشاعر،بغض النظر عن مسألة النوع الأدبي متجاهلين بذلك الخصائص الجنسية والشكلية الأخرى في الشعر الملحمي، لتبقى دائما محاولة الأعشى إنشاء القصة عملا فذا لم ينسج على منواله.

❖ الأعشى شاعر تدفعه حقيقة الإستعمال الأدبي إلى موضعة (ذاته) الأدبية في سياق رؤيا متحوّلة احتوت زمانه الشخصي، وزمان أعماله التاريخي،لذا كان ديوانه بما يحتويه من قصائد لا يعبر عن أنويّة مسيطرة على حقيقة الإنتاج الأدبي، إن معلومية أعماله ومركزيتها في تقاليد الإنتاج، تنم عن شاعر يصور

تقاليد العصر الأدبية، أكثر من تصويره لشخصه إذا استثنيا مقدمات القصائد التي يتحدث فيها الشاعر عن حبه ولهوه، فكان شعره بحق ينقل صورة العصر وأحداثه وقيمه.

❖ إن تجربة الأعشى في العصر القصصي تجربة ناضجة تستحق التقدير، وله فيه أسلوب يميّزه،كما أن دخول القصّة إلى عالم الشعر ليس عيبا في بناء القصيدة، وإنما هو خيار متاح يتوافر بين يدي الشاعر، يوظفه متى شاء وفق ما تقتضيه الحاجة الشعرية.

❖ لقد كان الشكل الشعري المتحقق في القصيدة العربية الجاهلية- ممثلا بديوان الأعشى- لم يكن تلقائيا جاهزا خارج الإرادة الإنسانية، بل كان حلقة من سلسلة متواصلة داخل التجربة الإبداعية، عبر خلق شكل من التوازن بين الغنائية والقصصية، والذي برع فيه الأعشى من خلال القضاء على الجانب التنازعي بين الذاتي والموضوعي من خلال التداخل بين فني الشعر والقصة، فهو يميل إلى الغيرية والتفاعل الموضوعي، مستمدا من القص أهم مكونات بنائه، مكونا بذلك تنويعا وتوسيعا لمجالات القول الشعري عبر تحويل غنائية الذات إلى غنائية الموضوع، وتحويل قصصية الموضوع إلى قصصية الذات، عبر متتاليات قصصية تضمن كل جزء منها مشاهد معيّنة ترتبط بما قبلها وما بعدها ارتباطا وثيقا، اعتمادا على أشكال السرد من فضاء ووصف وحوار وأحداث وشخصيات.

❖ لقد أبدع الأعشى وسم نصه الشعري بميسم الشّعر القصصي، حيث ندرك من خلال القصائد المحلّلة أنّ عناصر السرد تنشط جميعا في إعلاء صرح التشكيل القصصي في ديوانه، بحيث يتماسك الزّمن الشعري أعلى درجات التماسك داخل أجواء العمل القصصي بما يقدّمه السّرد من إمكانات سردية كثيفة ومثمرة، واستطاعت البنية الشعرية بأفقها الرّحب، وسياقها الشّامل أن تستوعب العناصر السردية، وتتعامل معها في مجموع نصّي، ولأغراض شعرية بحتة.

❖ لقد استطاع الأعشى ببراعته الفنية أن يقضي على الجانب التنازعي بين الشعري والقصصي، فأنتج نصّا إبداعيا تتعايش تحت خيمة الشّعري والسّردي على نحو فاعل من الخضوع للرؤيا الشّعرية، إذ يتوجه الشعر نحو القصّ(السّرد)، ليأخذ منها آليات معيّنة تناسب وصفه وحكايته ورؤيته الفنية والجمالية، من أجل فتح أفقها التشكيلي والتّدليلي على مسارات تعبيريّة جديدة مخصّبة ومطوّرة.

❖ لقد هيمنت الوظيفة الشّعرية على سائر الوظائف الأخرى، وفي كلتا الحالتين يعود الأمر لظروف ثقافية ربّما كان في مقدّمتها الطابع الشفاهي للثقافة العربية، وعلاقة هذه الأخيرة بالوزن والإيقاع بوصفه مقوّما من مقوّمات حفظ المادّة المرويّة، فيتحوّل السّرد إلى خاصية في الشعر يكون فيها واسطة بين التشكيل اللغوي والبنية النّصية.

❖ لقد استطاع الأعشى أن يضمّن شعره قصصا تاريخية عن الأمم الماضية والقبائل البائدة، وشعر الأعشى كما هو واضح تغلب عليه روح السّرد القصصية فقد اشتهر الأعشى بكثرة تنقله بين البلاد، ممّا زاده هذا التنقل والترحال خبرة واسعة، وأكسب شعره مزيدا من الدّقة والتحضّر، وهو ما يؤكّد خصوصية المزاج القصصي،وارتباطه الشّديد بحساسيّة الذّات السّاردة (الأعشى)،واستجابتها لفكرة التّرحال والسّفر وثقافتها، ودرجة انفعال الشّاعر القصصيّ ضمن دائرة هذه الرؤية التّشكيلية والفنيّة، وداخل معماريّة التّجربة، وفضاءاتها.

❖ إن السّرد من هذا المنطلق يمنح الأشياء أبعادا تزيحها عن المباشرة إلى ما يشكّل عمقا دلاليّا، وأداة حاسمة في تنظيم التّجربة الإنسانيّة، ومنحها صيغا وأشكالا تعبيريّة.

ومن هنا يغدو السّرد في مظانّه وتحقّقاته، إنتاجا، والإنتاج معناه الخروج من الدّائرة المحدودة والضيقة للوصف الموضوعي إلى ما يميل إلى التأويل باعتباره سلسلة من الإحالات البانية لسياقاتها الخاصة(تسريد الوصف)، وممّا يجدر إليه أنّ الوصف في الشّعر القصصي ليس عنصرا منفصلا، بل عنصر متداخل مع العناصر الشّكلية الأخرى التي تتضافر وتتشابك مع عناصر القصّة. يشكل فيها المكان ركيزة مهمّة يتّكئ عليها السّرد، ويأتي في الشّعر متواشجا مع العناصر الأخرى.

❖ يلعب الحوار دورا هامّا في الشّعر القصصي بوصفه تقنية أضافت للنّص الشعري طاقات شعريّة تختزن قدرات هائلة تحقّق دورا في تشكيل بنية الشّعر لقدرته على حمل الأفكار، ونقل تجارب الآخرين ممّا يشكّل قناة اتصال بين الشّاعر بأدواته والعالم الخارجي، دافعا للحدث الشّعري في حركة حيويّة وتصاعديّة لا تتوافر للشّعر دونه وتبرز التّجربة الإبداعيّة والجمالية للحوار، والتي تنم عن قدرة الشّاعر بأدواته اللّغوية وحواره القصصي من تشكيل النّموذج الإبداعي المتمثّل في شكل القصّة، يتجاوز الحقيقة اللّغوية إلى كونه وسيلة سرديّة، وركن من أركان التّعبير يعمل على خلق القصّة، وتتابع الأحداث وتقديم الشخصية.

❖ تظهر الشّخصيات داخل بنية السّرد الشّعري بنية تسهم في تغيير مسار الحدث، فلا تكتمل ملامح الشخصية إلاّ باكتمال النص في علاقته بشروط إنتاجيه وتلقيه، وتتضافر مع المكونات والعناصر الأخرى، لإظهار فاعليته، وما توحي من دلالات وما تحمله من رؤى وأفكار، وعليه يصبح النّص مذابا في الماضي ومتشاكلا أو متعالقا مع الواقع، ومختزنا للمستقبل(نصّ إستشرافي) وفق مقتضيات سرديّة توجّهها أعراف النّوع.

❖ يعدّ الحدث هيكلا أساسيا في بناء الشّعر القصصي،يكتسي الشّخصيات وما يدور حولها،ولما كانت الشّخوص من العناصر السّردية للقصّة،والمساحة الشّعرية لا مجال فيها لتقديم توصيفات عن الشّخصية.من هنا يكون تبرير وجودها منوطا بما يصاحبها من أحداث تتعالق نصيّا مع مرجعيّات أكثر كثافة ورمزية.تأخذ بواسطتها عناصر السّرد أشكالها وهيئتها داخل فضاء الحكي وفق علاقات تركيبية تنتج أبعادا دلالية،وقد اتّخذ الحدث عدة أنساق (النّسق المتتابع- النّسق المتداخل-أسلوبيّة القصّ الدائري) يُسهم في إحداث توتّرات في بنية النصّ من خلال إحداث قفزات زمنية، وكيفية أداء بنائه الفنيّ.

❖ لقد ارتبط المكان بكيان الشّاعر ووجوده في سيرورة الحياة الإنسانية، غير أن حضوره في التجربة الشّعرية يفقده بعضا من خصوصيّته الواقعية ويزوّده بجملة من الخصائص المجازيّة، فيتشرب المكان بدلالات فنية وجمالية متعالية على الواقع، حيث تترشح تلك الأماكن لتكون أماكن لا تحمل دلالة في ذاتها، بل تتمثل بحالة شعورية عامّة تضفي على القصيدة أبعادا جمالية، وتجعله واقعا مرجعيا في بناء هندسة نصّه الشّعري وتشكيل رؤاه، فقد شكّل الطّلل لوحة فنيّة توحي بالحنين والنّوستالجيّة، تشي بمهارة عالية بين كونه فضاء يكرّس الإتصال والإنفصال، وصولا إلى مقطع الرّحلة بتنوّع دلاليته بين كونه فضاءً يكرّس التّلاشي والإندثار وكونه فضاءً للمقاومة والتّجاوز لتأكيد ثقافة العبور في النص الشعري للأعشى.

❖ يتكشّف التّشكيل المعماري للشّعر القصصي في ظل مقولة تداخل الأجناس الأدبية، وكل ما يتعلّق بها من لغة وتصوير، وما يتولّد عنها من جماليات فنيّة وأبعاد دلالية بما يفتح لها آفاقا جديدة في ظل وعي جديد بمفهوم(الأدبية/ الشّعرية) فجاءت الموسيقى مجسّدة للعواطف، ومترجمة ما تعجز عنه الألفاظ، فجاء شعره على الأوزان والقوافي التي تتناسب مع لغته وموضوعه الذي يطرقه، مشكلة حراكا سرديّا أسهم في إغناء الشّعر القصصي، والتي تختلف من موقف نفسي إلى موقف آخر، بحسب قدرة البحر بجرسه وموسيقاه على توصيل التجربة والفكرة.

قائمة المراجع

- **المراجع باللغة العربية** (تم اعتماد الترتيب بالحروف الهجائية دون اعتبار الـ التعريف)

أولا:المصادر

1- ديوان الأعشى الكبير/ ميمون بن قيس، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، مصر،(د ت).

ثانيا:الكتب

1- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم- الأنواع والوظائف والبنيات، الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، لبنان، 2008.

2- إبراهيم عبد العزيز زيد: السرد في التراث العربي(كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجا)، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 2009،

3- إبراهيم عبد الله:السردية العربية، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.

4- إبن المنظور : لسان العرب ، دار صادر للنشر ، (د ط) ، بيروت- لبنان، 1992.

5- إبن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده، الجزء الثاني: دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981.

6- أبو العباس أحمد بن يحي ثعلب : قواعد الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق رمضان عبد التواب ،مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، القاهرة ، 1995.

7- أبو علي الحسن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 1، تحقيق : صلاح الدين الهواري وهدى عودة، مكتبة الهلال، ط1، 2002 .

8- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: الشعر و الشعراء، الجزء الأول، دار الثقافة بيروت لبنان.

9- أبو محمد عبدا لله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: الشعر و الشعراء ، تحقق و تقديم : عمر الطباع، شركة دار الأرقم ابن أبي الأرقم، الطبعة الأولى، بيروت، 1997.

10- أبوديب كمال: الرؤى المقنعة (نحو منهج سنوي في دراسة الشعر الجاهلي) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

11- أبي الحسن حاتم القرطاجني:منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط4 ، 2007.

12- أبي عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسن الزوزني : شرح المعلقات السبع ، الطبعة الرابعة، دار الكتاب العربي، بيروت ،1993.

13- إحسان عباس: في الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع،ط2 ، 1993 .

14- أحمد أحمد بدوي:أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، ط1، القاهرة، 1996.

15- أحمد الجوة: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث- تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الأول، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر.

16- أحمد الجوة: من الاستثنائية إلى الدارسة الأجناسية، قرطاج لنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، صفاقص- تونس، 2007.

17- أحمد أمين: النقد الأدبي، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967.

18- أحمد أمين: فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969.

19- أحمد رحيم الخفاجي: المصطلح السرد في النقد الأدبي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، 2012.

20- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، الطبعة الأولى، دار البيضاء للنشر والتوزيع، عمان، 2012.

21- أحمد طالب: الفاعل في المتطور السيميائي، دار العرب للنشر و التوزيع ، ط1، وهران، الجزائر، 2002.

22- أحمد طالب: الفاعل في المتطور السيميائي، دار العرب للنشر و التوزيع ، ط1، وهران- الجزائر، 2002.

23- أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، الجزء الأول، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1989.

24- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2001.

25- أدوار الخراط: الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، دار الآداب، الطبعة الأولى، بيروت، 1993.

26- إسماعيل بن حمادي الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1979.

27- الأصفهاني أدو الفرج : الأغاني، تحقيق : عبد علي مهما و سمير جابر ، دار الفكر ، الطبعة الثالثة ، بيروت، 1995.

28- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، 2015.

29- أنس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، دار المعارف، ط3، 1993.

30- أنطونيوس بطرس: الأدب،تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، لبنانّ 2005

31- إيفالد فاغنر: الشعر العربي القديم (أسس الشعر العربي الكلاسيكي)، تر وتعليق: سعيد حسن بحيري، ط (2)، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة- مصر ، 2010.

32- باديس فوغالي: الزمان و المكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث ، عمان- الأردن ، الطبعة الأولى، 2008.

33- باروت محمد جمال: الحداثة الأولى، إتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1991.

34- بدوي طبانة: دراسة تاريخية في عيون الشعر الجاهلي، دار الثقافة، بيروت- لبنان، 1984.

35- بشرى الخطيب: القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام و العصر الأموي ،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1990.

36- بشرى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994

37- بن رمضان فرح: محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، حوليات الجامعة التونسية، العدد 32، 1991.

38- بوجمعة بوبعيو : جدلية القيم في الشعر الجاهلي (رؤية نقدية معاصرة) ، إتحاد الكتاب العرب ، (د.ط)، دمشق ، 2001.

39- بيير زيما : النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، تر: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد سيد بحراوي، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، القاهرة- مصر، 1991.

40- جابر عصفور: في محبة الشعر، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، مصر، 2009.

41- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، الجزء الأول، دار الجبل، بيروت، لبنان، (د،ت).

42- جبور عبد النور : المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 2010.

43- جريدي سليم منصوري: شاعرية المكان، مطابع شركة دار العلم للطباعة والنشر، جدة، 1992.

44- جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشد للنشر، العراق، 1982.

45- جليل حسن محمد: قراءات نصية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012

46- جمال بوطيب: الجسد السردي، أحادية الدال و تعددية المرجع، منشورات الديوان ، ط1، المغرب، 2006.

47- جميل شاكر سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة أفاق عربية، بغداد، 1996.

48- جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة-تحليلا وتطبيقا ،دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1986.

49- جميل نصيف التكريتي: موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية- الصورة- المنهج، الطبع المنفرد)، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1993.

50- جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، آوند دانش للطباعة والنشر، ط1، 1995.

51- جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، مجلد 1، دار مكتبة الحياة، الطبعة الأولى، لبنان، 1983.

52- جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي- مقاربة في السيميائيات منشورات الأوراس ،(د.ط) ، (د.ت).

53- حاتم الصكر : ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية، 1988.

54- حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة- المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعريّة، دار كتابات، بيروت، 1993.

55- حاتم الصكر: مرايا نرسيس- الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة-، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، لبنان، 1999.

56- حاتم حبيب الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2009.

57- الحاج علي: الزمن النوعي و إشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي ، الطبعة الأولى، لبنان ، 2008.

58- حبيب موسى: فلسفة المكان في الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

59- حزيس أحمد: ثنائيات الخراط النصية، دراسة في السردية وتحولات المعنى، دار الأزمنة، عمان، 1998.

60- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.

61- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي –الفضاء المكان الزمان، المركز الثقافي العربي، ط1،الدار البيضاء، 1990.

62- حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند ريكور، منشورات الاختلاف، ط2، 1992،.

63- حسن حبيب الكريطي: الأعشى بين ناقديه في القديم والحديث: دار الرضوان للنشر والتوزيع ، طبعة الأولى، عمان – الأردن، 2012.

64- حسن مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء– المغرب، 2005.

65- حسن ناظم: مفاهيم شعرية، المركز الثقافي، ط1 ، بيروت، 1994.

66- حسين المناصرة: مقاربات في السرد (الرواية والقصة في السعودية)، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، إربد– الأردن ، 2012.

67- الحسين بن أحمد الزوزني أبو عبد الله: شرح المعلقات السبع، الدار العالمية، 1993

68- حسين طه: في الأدب الجاهلي، الطبعة 17، دار المعارف، مصر، (د، ت).

69- حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار الجيل للطبع والنشر والتزيع ، ط2، مصر، 1987.

70- حسين عطوان: بيئات الشعر الجاهلي، دار الجيل للطبع والنشر والتزيع، ط1 ، بيروت، 1993.

71- حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب– أسسه وتطوره إلى القرن السادس مشروع قراءة، الطبعة الثانية، منشورات كلية الآداب منوبة –تونس، 1994.

72- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع الدار البيضاء – المغرب ، 2000،

73- حميد لحميداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم، مطبعة النجاح، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1997.

74- حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي ،الطبعة 12، المكتبة البولسية، لبنان، 1987.

75- خالد الزواوي: تطور الصورة.. في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية، 2005.

76- خالدة سعيد: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) ، دار العودة ، ط2، بيروت ، 1982.

77- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2003

78- خليل موسى : الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية ، ط1، دمشق، 1991.

79- داغر شربل: الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي) ، دار توبقال، الدار البيضاء، 1989.

80- داود أنس : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، دار المعارف ، ط3 ، القاهرة، 1992.

81- دليلة مرسي و آخريات : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، ط1، المغرب، 1985.

82- ديوان حاتم الطائي: ابن عبد الله الطائي حاتم، الديوان، دار صادر، بيروت–لبنان، 1981.

83- رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001.

84- رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي– انجليزي– فرنسي، دار الحكمة ، الجزائر، 2000.

85- رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

86- رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق– الدار البيضاء، الطبعة الثانية، المغرب، 1992.

87- زكريا صيام: دراسة في الشعر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

88- سامي سليمان أحمد: الإختصاص وتداخل الأنواع الأدبية بين النقد العربي الوسيط والنقد الإحيائي –تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الأول ، مؤتمر النقد الدولي 12 الثاني عشر 2008.

89- سعيد الغانمي: أقنعة النص ـ قراءات نقدية في الأدب ، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، 1991.

90- السعيد الورقي: اتجاهات جديدة في القصة " المعاصرة" مجموعة أبحاث وشهادات ضمن كتاب أبحاث مؤتمر القصة بإتحاد الكتاب ، القاهرة، 2008.

91- سعيد بنكراد : السرد الروائي و تجربة المعنى ، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء – المغرب ، 2008.

92- سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميئيات السردية، منشورات الاختلاف، ط2، 2003.

93- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب العربي ، بيروت/ الدار البيضاء ، 1995.

94- سعيد يقطين : الرواية و التراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة ، 2006.

95- سعيد يقطين : الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1998.

96- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ، 1989.

97- سعيد يقطين : قال الراوي ، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت ، 1997.

98- سعيد يقطين : من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى،، لبنان، 2005.

99- سعيد يقطين: السرد العربي القديم (مفاهيم وتجليات)، الدار العربية للعلوم، القاهرة ، الطبعة الأولى، 2011.

100- سيد إسماعيل ضيف الله : آليات السرد بين الشفاهية والكتابية – دراسة في السيرة الهلالية و مراعي القتل ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة ،2008.

101- سيزا قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت–لبنان، 1985.

102- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، بيروت، 1994.

103- شجاع مسلم العاني:قراءات في الأدب والنقد، اتحاد كتب العرب، دمشق، 1999.

104- شرح ديوان امرؤ القيس للزوزوني، منشورات دار الإمياء العربي، الطبعة الثانية.

105- شرف الدين خليل : الموسوعة الأدبية المسيرة–الأعشى–، بيروت : دار الهلال للطباعة و النشر، 1997.

106- شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموي:معجم البلدان، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، 1997.

107- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي– العصر الجاهلي–، الجزء الأول، دار المعارف المصرية، الطبعة ط11.

108- الصادق قسومة: تحليل الخطاب السردي، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.

109- صلاح صالح : سرد الآخر (الأنا و الآخر عبر اللغة السردية) ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى، الدار البيضاء . المغرب ،2003.

110- صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار العودة، د.ط، بيروت، لبنان، 1981،

111- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت–لبنان، 1995.

112- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، (د.ط) ، بغداد ، 1987.

113- ضياء الكعبي : السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، عمان – الأردن ، 2005.

114- طه حسين: في الشعر الجاهلي، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، (د ت).

115- طه عبد الرحمن : تجديد المنهج في تقويم التراث، ط3، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان،2007.

116- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة، 2000.

117- عباس بيومي عجلان: عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر و التوزيع، الإسكندرية، 1985.

118- عبد الاله الصائغ : الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية (المقدمة وتحليل النص) ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، الدار البيضاء، 1997.

119- عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارا نقديا، مؤسسة الثقافة الجامعية، ط1، الإسكندرية، 2010

120- عبد الجبار المطلبي : مواقف في الأدب و النقد ، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام ، الجمهورية العراقية، 1980.

121- عبد الحميد بورايو: منطق السرد- دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2008.

122- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1990.

123- عبد الرحمان عبد السلام محمود: تعالقات الخطاب ، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر والدراسات، ط1، مصر،2005.

124- عبد الرحيم الكردي: السرد و مناهج النقد الأدبي مكتبة الآداب ، القاهرة، 2004.

125- عبد الرحيم جيران: علبة السرد-النظرية السردية من التقليد إلى التأسيس، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2013.

126- عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2012.

127- عبد العزيز رفيق: في السرد – دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، ط1، تونس، 1998.

128- عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، دار محمد علي الحامي، تونس، 2001.

129- عبد العظيم علي قناوي: الوصف في الشعر العربي، الجزء الأول: الوصف في العصر الجاهلي، مطبعة مصطفى ألبابي الحلبي، الطبعة الأولى، مصر، د س.

130- عبد العظيم علي قناوي: الوصف في الشعر العربي، الوصف في العصر الجاهلي، الجزء 1، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاه، مصر، (د ت).

131- عبد الفتاح كليطو: الحكاية والتأويل–دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، الدار البيضاء–المغرب، 1999.

132- عبد الفتاح كليطو: لن تتكلم لغتي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2002.

133- عبد القادر الرباعي :جماليات المعنى الشعري– التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999.

134- عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية، دار صفاء ،ط1،عمان 2010.

135- عبد القادر قيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، عمان، 1998.

136- عبد الله إبراهيم : البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد و البناء في الرواية العراقية المعاصرة) ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1988.

137- عبد الله إبراهيم : التلقي و السياقات الثقافية –بحث في تأويل الظاهرة الأدبية– ، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، لبنان، 2001.

138- عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1990.

139- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الإستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت–الطبعة الأولى،2013.

140- عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي: النقد التطبيقي التحليلي – مقدمة لدراسة الأدب عناصره في ضوء المناهج النقدية، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، 1986.

141- عبد الله التطاوي : أشكال الصراع في القصيدة العربية (في العصر الجاهلي) ، الجزء الأول، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 2002.

142- عبد الله التطاوي: قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف والإمارة، دار قباء الحديثة، للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 2001.

143- عبد الله الطيب المجذوب: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، الجزء الأول، دار الفكر، ط2، بيروت، 1970.

144- عبد الله محمد: السرد العربي القديم من الهامش إلى المركز، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد 98 ، ربيع 2007 .

145- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي–معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق–، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر، 1995.

146- عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية ، عالم المعرفة– الكويت، 1998.

147- عبد المجيد يونسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي ، شركة النشر والتوزيع، ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2002.

148- عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعي أبو سعيد: الأصماعيات، تحيق وشرح: أحمد محمد شاكر أبو الأشبال – عبد السلام محمد هارون، دار المعارف — مصر، الطبعة الخامسة.

149- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة القصور الثقافة، الطبعة الثانية، مصر، 1997.

150- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، القاهرة ،2009

151- عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، ط1، مصر، 2006.

152- عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية و شعرية النوع الهجين – جدل الشعري و السردي –، النادي الثقافي الأدبي بجدة، الطبعة الأولى، المملكة العربية السعودية ،2012.

153- عبدا لله إبراهيم: السردية العربية، بحث عن البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2000.

154- عثماني ميلود: شعرية تودروف: منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء،(د.ت) .

155- عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1 ، بغداد.

156- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر–قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط1، بيروت، 2007.

157- عز الدين المناصرة : الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، الرؤية للنشر و التوزيع ، الطبعة الأولى، الأردن ، عمان، 2010.

158- عز الدين المناصرة : علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى، الأردن ، 2006.

159- عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق، 1984.

160- عصام واصل : في تحليل الخطاب الشعري(دراسات سيمائية): الطبعة الأولى ، دار التنوير، الجزائر ،2013.

161- عفيف عبد الرحمان : الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت لبنان، 1984.

162- على جعفر العلاق: الدلالة المرئية–قراءة في شعرية القصيدة الحديثة–، دار الشروق للنشر والتوزيع– عمان، الطبعة الأولى، 2002.

163- علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية– دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ، 2003.

164- علي جواد : المفصل في تاريخ قبل الإسلام ، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة، 1980 .

165- علي حوم : أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر (الشعر المصري نموذجاً : دراسة نقدية)، دائرة الثقافة والإعلام ، الطبعة الأولى ، الشارقة، 2000.

166- علي عباس علوان : تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1، بغداد، 1995.

167- علي فاضل عبد الواحد: عشتار ومأساة تمور، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، 1973.

168- علي قاسم الزبيدي: دراسة النص الشعري العربي الحديث (دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح)، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2009.

169- عمر بن عبد العزيز السيف: بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية، الأسطورة والرمز ، دار الانتشار العربي، ط1 ، بيروت ،2009.

170- عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت،2010.

171- عنان غزوان: التحليل النقدي والجمالي للأدب، دار آفاق عربية للصحافة و النشر، بغداد ، 1985.

172- عيسى مرسي وآخرون: فن الخبر القصصي- دراسة تأصيلية في بدايات الدراما العربية-، دار الهاين، الطبعة الأولى، القاهرة، 2002.

173- غازي طليمات ، عرفان الأشقر: الأدب العربي- قضاياه أغراضه أعلامه فنونه ، ط1، مكتبة الإيمان ، دمشق، 1992.

174- غنام هزاع عبيد المريخى المطيرى: القصة في شعر عمر بن أبي ربيعة، جامعة الملك سعود - كلية الآداب، 2005.

175- فاتح عبد السلام : الحوار القصصي (تقنيات وتقنيات سردية) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: الطبعة الثالثة ، 1999.

176- فاتح عبد السلام: ترييف السرد-خطاب الشخصية الريفية في الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت، 2001

177- فاضل تامر : الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 بغداد ، 1992.

178- فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1994.

179- فاطمة الوهيبي:المكان والجسد والقصيدة الموجهة وتجليات الذات ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1 ، المغرب، 2005.

180- فتحي النصري: السردي في الشعر العربي الحديث : في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر ، الطبعة الأولى، تونس، 2006.

181- فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006.

182- قاسم المقدادي : هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال، دمشق، 1984.

183- القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي، طبع مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، 1966.

184- قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، القاهرة 2015.

185- قسطاكي بك الحمصي الحلبي: منهل الوارد في علم الانتقاد، تحرير و تقديم : أحمد إبراهيم الهواري (د.ط)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، 1999.

186- كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي لدراسة الشعر الجاهلي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986.

187- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، بيروت–لبنان، 1987.

188- لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، دار النهار للنشر ، الطبعة الأولى ، لبنان ، 2002.

189- محمد مفتاح: في سيمياء الشعر العربي القديم (دراسة نظرية وتطبيقية)، دار الثقافة للنشر والتوزيع : الدار البيضاء، 1989.

190- محمد إبراهيم عبد الرحمان : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و الموضوعية ، مكتبة الشباب، القاهرة ، 1979

191- محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الطبعة الثالثة، 1980.

192- محمد التنوجي : الأعشى شاعر المجون والخمرة ، توزيع الشركة المتحدة للتوزيع، جامعة حلب (د.ت)

193- محمد الصالح خرفي: هكذا تكلم الشعراء، دار دحلب للنشر، د ط، الجزائر، 2007.

194- محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي– مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1988.

195- محمد القاضي و آخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط (1)، تونس، 2010.

196- محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.

197- محمد الناصر العجمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم – الشعر الجاهلي نموذجا–، الجزء الأول والثاني، مركز النشر الجامعي، تونس، 2003.

198- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر الحديث للنشر والطباعة، ط2، القاهرة ، بيروت، 1971.

199- محمد الهادي الطرابلسي : التوقيع والتطويع (عندما تحول الكلام نشيد كيان) ، دار محمد علي للنشر ، ط1 ، صفاقس –تونس 2006.

200- محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي– بحث في تجليات القراءة السياقية، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2004.

201- محمد بن سلّام : طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة- السعودية، د ت.

202- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1989.

203- محمد بوعزة : تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم ، دار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

204- محمد جمال باروت: الحداثة الأولى ، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، الشارقة، 1991.

205- محمد زيدان : البنية السردية في النص الشعري ، سلسلة كتابات نقدية ، عدد 149: الهيأة المصرية العامة لقصور الثقافة ، مصر (د.ط) ، 2004.

206- محمد صابر عبيد : المغامرة الجمالية للنص القصصي ، عالم الكتب الحديث : الطبعة الأولى: إربد ، 2010.

207- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2001.

208- محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب الجاهلي و الإسلامي، دار الجيل، ط 1، بيروت- لبنان، 1992.

209- محمد عبيد الله : السرد العربي (أوراق مختارة من ملتقى السرد) ، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، عمان، 2001.

210- محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن، دار نهضة مصر، الطبعة الثالثة ، (د. ت).

211- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة،1977.

212- محمد محمد حسين: أساليب الصناعة في الشعر الخمر والأسفار بين الأعشى والجاهلين ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1972.

213- محمد محمد حسين: الهجاء و الهجاؤون في الجاهلية ، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة- مصر، (د.ت).

214- محمد مصطفى فتحي أبو شوارب: العلاقة بين العرب والفرس وآثارها في الشعر الجاهلي، دار عالم الكتب للطباعة للنشر و التوزيع، ط1، الرياض المملكة العربية السعودية.

215- محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996.

216- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب ، 1985.

217- محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم — دراسة نظرية وتطبيقية- دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ، 1989.

218- محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع، ط1، القاهرة، 1998.

219- محمود العشيري : الشعر سردا (دراسة في نص المفصليات)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2014.

220- محمود شكري الألوسي البغدادي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، الجزء الثالث، تحقيق: محمد بهجة الأثري، دار الكتاب المصري.

221- محمود طلحة: تداولية الخطاب السردي- دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي، عالم الكتب الحديث، ط1 ، إربد، 2012.

222- محمود عبد الله الجادر: دراسات نقدية في الأدب العربي، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر، العراق، 1990.

223- مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي (قضايا ومشكلات) ، دار المعارف، ط 3، القاهرة : 1995.

224- مراد الكبسي: جماليات النقد العربي، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.

225- مصطفة فتحي أبو شارب: العلاقة بين العرب والفرس وآثارها في الشعر الجاهلي، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 1996.

226- مصطفى الجوزو: صناجة العرب الأعشى الكبير، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت ،1977.

227- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، الجزء الأول، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 2008.

228- مصطفى عبد الشافي الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996.

229- مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، 1995.

230- مصطفى ناصف: نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، ط1، المملكة العربية السعودية، 2000.

231- المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم الضبي: المفضليات، تحيق وشرح: أحمد محمد شاكر أبو الأشبال وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، الطبعة السابعة.

232- منذر ذيب كفافي : الشعر الجاهلي في كتب المختارات الشعرية – دراسة في الشكل والمضمون ، عالم الكتب الحديث – جدار للكتاب العالمي، ط1، الأردن، 2006.

233- موريس أبو ناصر : الألسنية والنقد الأدبي – في النظرية و الممارسة ، دار النهار للنشر، بيروت – لبنان.

234- موسى الأحمدي نويوات : المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، طبعة خاصة، 2009.

235- موسى سلمان : الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، ط 1،بيروت ،1969.

236- موفق رياض المقدادي: البني الحكائية في أدب الأطفال الحديث، سلسلة (عالم المعرفة) عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 2012.

237- مي يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف– مصر، الطبعة الرابعة، 1986.

238- مي يوسف خليف: العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1988.

239- مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي و أثرها في الأداء القصصي ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 1998.

240- ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارا أو مصطلحا نقديا معاصرا، الطبعة الرابعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

241- ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد الطوال، دار غيداء للنشر، الطبعة الأولى ، الأردن، 2013.

242- نبيل حمدي الشاهد: بنية السرد في القصة القصير، سليمان فياضا– نموذجا ، مؤسسة الوراق، ط1، عمان– الأردن، 2013.

243- نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، دار غريب للنشر والطباعة، القاهرة، 1994.

244- نسيمة راشد الغيث : تجاوز ضفاف المألوف (دراسة في شعر الأعشى الكبير)، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، الحولية الخامسة والعشرون: الرسالة 224، جامعة الكويت ، 2005.

245- نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، إتحاد الكتاب العرب، 2001.

246- نوري حمودي القيسي : وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر،العراق، 1974.

247- نوري حمودي القيسي وآخرون : تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام ، مطبقة وزارة التعليم العالي الموصل، الطبعة الثانية، العراق، 1989.

248- نوري حمودي القيسي: لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، الموسوعة الصغيرة، منشورات دار الجاحظ للنشر، الجمهورية العراقية، 1980.

249- الهاشم أسمهر: عتبات المحكي القصير (في التراث العربي و الإسلامي – الأخبار والكرامات والطرف)، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، 2001.

250- هلال الجهاد : جماليات الشعر العربي- دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، سلسلة أطروحات الدكتوراه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007.

251- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي و إشكاليات النوع السردي : مؤسسة الانتشار العربي ، الطبعة الأولى ، لبنان ، 2008 .

252- يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت، 1982.

253- يمني العيد: تقنيات السرد الروائي- في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3 ، بيروت ، 2010.

254- يمين العيد: في الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، ط1، بيروت، 1998.

255- يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي: دار الحقائق، ط2، بيروت، 1980.

256- يوسف حسين بكار: إتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري: دار المعارف : مصر، 1998.

257- يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت-لبنان، 1982.

258- يوسف عبد الجليل حسني: الإنسان و الزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1988.

259- يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة 1، عمان-الأردن، 2004.

260- يوسف نوفل: النص الكلي، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العربية لقصور الثقافي، القاهرة، 2004.

ثالثا: الكتب المترجمة:

1- أرسطو طاليس: فن الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات/ دار القلم، الكويت/لبنان، 1979.

2- أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة ، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة : توفيق صالح ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشر ، بيروت ، 1963.

3- إنري أندرسون إمبرت: القصة القصيرة–النظرية والتقنية–، ترجمة: إبراهيم على منوفي، د ط ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000.

4- إيغلتون تيري: مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة:إبراهيم جاسم العلي، مراجعة عاصم إسماعيل إلياس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.

5- إيفالد فاجز: الشعر العربي القديم : أسس الشعر العربي الكلاسيكي، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، 2008.

6- بارت رولان: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدب– دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، الطبعة الأولى، 1992.

7- بارت رولان: الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة ، دار الطليعة ، بيروت، 1982

8- بارت رولان: النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، عويدات للنشر والطباعة، ط1، بيروت ، 2017.

9- بارت رولان: لذة النص، تر: فؤاد صفاء و الحسين سحبات، توبقال، الدار البيضاء، 1988.

10- بارت رولان:مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة وتحقيق: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري السلسلة، 1993.

11- برنار سوزان: قصيدة النثر (من بودلير الى أيامنا): تر: زهير مجيد مغامس ، دار المأمون، بغداد 1992

12- بول ريكور :الوجود والزمان والسرد، تحقيق: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1999.

13- بول ريكور: الحياة بحثا عن السرد، (مقال) ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد–فلسفة بول ريكور، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1999.

14- بول فيرون: السردية حدود المفهوم، تر: عبد الله إبراهيم، الثقافة الأجنبية بغداد، العدد الثاني، 1992.

15- بيير غيرو: علم الدلالة : تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، الطبعة الأولى، بيروت، 1986.

16- تزفيتان تودروف وأخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي ، ترجمة : الحسين سحبان، اتحاد الكتب ، الرباط–المغرب، 1992.

17- تزفيتان تودروف: الشعرية، تر:محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء–المغرب ، 1990.

18- تزفيتان تودوروف : ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، ترجمة : فخري صالح ، سلسلة آفاق الترجمة — الهيئة العامة لقصور الثقافة — القاهرة ،1996.

19- تزفيتان تودوروف : نظرية المنهج الشكلي" نصوص الشكلانين الروس"، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين وشبكة الأبحاث العربية، بيروت–لبنان، 1982.

20- تزفيتان تودوروف وآخرون: القصة الرواية المؤلف– دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

21- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مراجعة:محمد برادة، دار الكلام ، الرباط، 1993.

22- تزيفيتان تودوروف : نقد النقد–رواية تعلم، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة– العراق، الطبعة الثانية، 1996.

23- تيري إيغلتون: مقدّمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، 1991.

24- جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي ، ترجمة غسان السيد ، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

25- جورج مونان: مفهومات في بنية النص، تر: وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1،سورية ، 1996.

26- جوليا كريستيفا: علم النص: تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء– المغرب، 1991، ص 78.

27- جون كوين: اللغة العليات (النظرية الشعرية) ، ترجمة وتحقيق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة ، ط2، مصر، 2000.

28- جون كوين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا)، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

29- جيرار جنيت : مدخل لجامع النص ، ترجمة : عبد الرحمان أيوب، منشورات توبقال ،الطبعة الثانية، المغرب، 1986.

30- جيرار جنيت: حدود السرد ، تر: بتعيسي بوحمالة ، مقال ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب: مطبعة المعارف الجديدة ، ط1، الرباط ، 1992،

31- جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) : تر: عبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2 ، القاهرة ، 1997.

32- جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة وتحقيق: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء–المغرب، 2000.

33- جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ،ترجمة ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، ط1 الدار البيضاء ، 1989.

34- جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1، القاهرة، 2003.

35- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، الطبعة الأولى، دار ميريت للنشر ، القاهرة، 2009.

36- جيرالد برنس: معجم المصطلح السردي، تر: عابد خازندار، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 1997.

37- جيمس مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة: فضل بن عمار العماري، دار الأصالة للثقافة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الرياض، 1987.

38- رودلف زلهايم: الأمثال العربية القديمة، ترجمة عبد التواب رمضان، مؤسسة الرسالة،ط2 ،بيروت، 1982.

39- رولان بارت : من العمل إلى النص ضمن كتاب: دراسات في النص والتناصية، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماط الحضاري، الطبعة الأولى، حلب – سورية ، 1998.

40- رومان ياكبسون : قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك، دار توبقال، ط1، 1988.

41- ريناتا ياكوبي: دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ترجمة: موسى رباعة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط2، 2011.

42- رينه ويليك، أوستن دراين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.

43- رينية ويليك: مفاهيم نقدية :ترجمة محمد عصفور : عالم المعرفة ،110، الكويت، 1987.

44- عبد الفتاح كيليطو: المقامات– السرد والأنساق الثقافية ، ترجمة: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1993.

45- غاستون باشلار : حدس اللحظة ، ترجمة : رضا عزوز وعبد العزيز زمزم ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

46- غاستون باشلار:جماليات المكان: ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984.

47- غراهام هو: مقالة في النقد، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب، دمشق، 1973.

48- فريت أنتروفرن: التحليل السيميائي للنصوص ، مقدمة / نظرية – تطبيق ، ترجمة ، حبيسة جدير ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1، 2012

49- فكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية ، ترجمة: محمد الولي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى، المغرب ، 2000.

50- فلا ديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، تر : أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة1989.

51- فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الطبعة الأولى، الرباط، 1990.

52- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب، تر:حميد لحميداني–الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، (د ط)، 1987.

53- كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، الجزء الأول ، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر، د س .

54- مارتن هايدغر: أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، ط1 ، الجزائر،2001.

55- ميخائيـل بـاحثين: شـعرية دوستويفسـكي: تـر: جميـل نصـيف الترتيـبي :دار توبقـال للنشـر،الدار البيضاء، 1986.

56- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي: تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، 1987.

57- نورثروب فراي: تشريح النقد – محاولات أربع ، ترجمة:محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية: عمادة البحث العلمي، عمان–الأردن، 1991.

58- نيقـولاي برديـائف، العزلـة والمجتمـع، تـر: فـؤاد كامـل، مرجعـة: علـي أدهـم، دار الشـؤون الثقافية العامة، ط.2، بغداد، 1986

59- نيكولاس برديائيف: العزلة والمجتمع ، تر: فؤاد كامل، مراجعة : علي أدهم، المنشورات الجامعية ، الطبعة الأولى، طرابلس– لبنان، 1985

60- هربـرت ريـد: طبيعـة الشـعر : ترجمـة علـي الكـاعوب ، منشـورات وزارة الثقافـة — دمشـق، 1997.

61- يان مانفريد: علم السرد– مدخل إلى نظرية السرد: ترجمة: أماني بورحمة، مراجعة دريد سعيد، مكتبة الجيل العربي، الموصل، العراق، 2009.

62- يوري لوتمان : تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ، تر:محمد فتوح أحمد، دار المعارف ، القاهرة ،1997.

63- يوري لوتمان وآخرون: مداخل الشعر، ترجمة سيد البحراوي وأمينة رشيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1991.

رابعا:الدوريات والمجلات:

1- إبراهيم أبو طالب: مرايا الفراشة ونارها–قراءة في القصيدة الخليجية الحديثة ، لغتها وانفتاحها على الأجناس والفنون، مجلة عجمان للدراسات والبحوث، المجلد الرابع عشر ، العدد الثاني، 2015.

2- أحمد مداس: الفعل السردي في الخطاب الشعري–قراءة في مطولة لبيد، مجلة كلية الآداب واللغات، العددان العاشر والحادي عشر، جامعة محمد خيضر بسكرة، جانفي وجوان 2012

3- أحمد مناس: السردي في الخطاب الشعري، مجلة كلية الآداب و اللغات ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العددان العاشر والحادي عشر ،جانفي 2012.

4- أسامة غانم: التجربة الجمالية للمكان في الرواية العربية، مجلة الطليعة الأدبية، العدد الثالث، 2002.

5- أفنان النجار: نماذج من تجليات الغنائي والسردي في لغة الشعر العربي الحديث : شعر حجازي وأبي شقرا وجبرا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية الجامعة الأردنية ، المجلد 43، ملحق 5، 2016.

6- ألحان عبدالله محمد،علي كمال الدين الهادي": حوار الشخصيات القصصية في شعر ما قبل الإسلام ، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية ، المجلد 17، العدد 10 ، 2010.

7- بتول حمدي البستاني، ميلاد عادل جمال المولى: تشبيه الاستدارة في شعر الأعشى (دراسة في الصورة): مجلة التربية والعلم، العدد الأول، لسنة 2010.

8- بوعيشة بوعمارة: تشعير السرد وتسريد الشعر في الخطاب الشعري العربي المعاصر – قراءة في البنية السردية للشعرية العربية المعاصرة، مجلة التواصل الأدبي الصادرة عن جامعة باجي مختار عنابة، العدد 8 جوان 2017.

9- توني بنيت: سوسيولوجيا الأنواع– عرض نقدي–، ضمن كتاب: تزفيتان تودوروف :القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: جيزي دومة، ص187.

10- حاتم الصكر: السرد في الشعر العربي القديم، إستراتيجيات الرؤية.. وآليات القصص (مقدمة نظرية..وتطبيق نصي)، مجلة آفاق– اتحاد كتاب المغرب، العدد 62/61، 1999.

11- حاكم حبيب الكريطي : السرد القصصي في ديوان أشعار الأصمعيات ، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية بجامعة الكوفة–العراق، العدد التاسع، 2011.

12- حفيظة روابنية: مقاربة فضاء الرحلة في النص الشعري العربي القديم، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، العدد 33، جامعة عنابة، 2013 ، ص28.

13- حميد لحميداني: البنية القصصية و التخيل : في شعر الناقة الجاهلي، معلقة لبيد، آفاق مجلة إتحاد كتاب المغرب، عدد 62/61، 1999

14- خديجة بصالح :تداخل الأجناس الأدبية من منظور النقد العربي القديم "القصة أنموذجا"، مجلة إشكالات في اللغة و الأدب ،العدد العاشر، ديسمبر 2016.

15- رعد عبد الجبار حواد، ياسين عباس حسين: القصص الغرامي في الشعر الجاهلي، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 57، 2009.

16- سامي سليمان أحمد: إقتصاد وتداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ، المجلد الأول.

17- سعيد أراق: قصيدة النثر في ضوء الحداثة، مجلة علامات، النادي الثقافي الأدبي الجدة، ج 71، مجلد 18، 2010.

18- سعيد حسون العنبكي :جماليات تلقي الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية لدراسة تطبيقية في المعنى الشعري، مجلة الأستاذ، العدد 206 ، المجلد الأول ، 2013.

19- سلام أحمد خلف: السرد القصصي في شعر أبي تمام ، مجلة كلية الأدب بجامعة بغداد ، العدد 101، 2018.

20- سهام حسن جواد : الصوت و دلالته الموضوعية في شعر الأعشى ، مجلة سيمرن رأي –جامعة تكريت ، المجلد الرابع ، العدد العاشر : السنة الرابعة ، 2008.

21- سهام حسن جواد :الصوت ودلالته الموضوعية في شعر الأعشى ، مجلة سرى من رأي جامعة سامراء–العراق ، المجلد الرابع، العدد 10، السنة الرابعة، ماي 2008.

22- شريط أحمد شريط: سيميائية الشخصية الروائية–تطبيق أراء قليب هامون على شخصيات رواية "غدا يوم جديد للأديب عبد الحميد بن هدوقة، السيميائية والنص الادبي–أعمال الملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة–الجزائر، 1995.

23- صبري مسلم: بناء الحدث في فن القصصي، رؤية تنظيرية، مجلة اليرموك، العدد 60، الأردن، 1998.

24- صدوق نور الدين: " السردي و الشعري – حدود التمفصل و التمازج"، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 38، 1986.

25- عبد الرحمان بن ناصر السعيد: التدوير في شعر الأعشى – دراسة عروضية إحصائية تحليلية–، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 2012.

26- عبد الرحيم الكردي: " السرد الروائي و تداخل الأنواع "، أسئلة السرد الجديد (مجموعة أبحاث) ، كتاب أبحاث مؤتمر أدباء مصر، مرسي مطروح ، 2008.

27- عبد المجيد زراقط: الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع و تميز النوع ، تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الأول ، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر من 22 إلى 24 جويلية 2008، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن، 2009.

28- عبد المجيد زراقط: الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع و تميز النوع ، تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الأول ، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر من 22 إلى 24 جويلية 2008، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن، 2009.

29- عبدة الملك مرتاض: تعددية النص (النظرية النقد ونظرية النص)، مجلة كتابات معاصرة، العدد الأول، 1988.

30- علي فرحان جواد : الدلالة الهامشية لألفاظ الليل في ديوان الأعشى (ميمون بن قيس) ، مجلة أوروك للأبحاث الإنسانية لكلية التربية، جامعة المثنى–العراق ، العدد الثاني ، 2009.

31- فاطمة محمد العمري، أفنان عبد الفتاح النجار، بسمة أحمد صدقي النجار: دراسة لغوية نقدية مقارنة لمدحتين عند الأعشى الكبير والنابغة الشيباني، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 20، العدد 7، 2013.

32- فاطمة محمد العمري، أفنان عبد الفتاح النجار، بسمة أحمد صدقي النجار: دراسة لغوية نقدية مقارنة لمدحتين عند الأعشى الكبير والنابغة الشيباني، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 20، العدد 7، 2013.

33- فخري صالح، سعدي يوسف: شعرية قصيدة التفاصيل، مجلة فصول الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد رقم 3، جويلية، 1996.

34- فرهاد رجبي وشهرام دلشاد :عناصر القصة في شعر عبد الوهاب البياتي، مجلة دراسات في اللغة العربية و آدابها ، السنة الخامسة، العدد 18، 2014.

35- ك.د الجليش:" بعض ملامح معالجة العاطفة في ديوان الأعشى، ضمن مجلة قراءة الشعر القديم فصول مجلة النقد الأدبي: المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، 1995.

36- كرنفال أيوب محسن : الملامح السردية في ديوان عنترة بن شداد العبسي، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد ،العدد 95 ،2011.

37- ليلا قاسمي حاجي آبادي، مهدي ممتحن: الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي ، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة ، العدد التاسع، مقال على صفحة الويب: http://cls.iranjournals.ir/article_197_cf950b8ce2734999956d66e67ff9cc27.pdf

38- متول حمدي البستاني، ميلاد عادل جمال المولى: تشبيه الاستدارة في شعر الأعشى– دراسة في الصورة : مجلة التربية والعلم، المجلد 17، العدد (1) ، الموصل–العراق، 2010.

39- محمد أحمد المسعودي: السرد في الإمتاع والمؤانسة، مجلة كتابات معاصرة فنون وعلوم، العدد 20، الشركة العربية للتوزيع، بيروت– لبنان، 1993– 1994.

40- محمد أحمد المسعودي: السرد في الامتناع والمؤسسة، مجلة كتابات معاصرة، فنون وعلوم، العدد20، الشركة العربية للتوزيع، بيروت، لبنان 1993-1994.

41- محمد القاضي: الشعري والسردي، مجلة أقلام، العدد السادس ،1999.

42- محمد عابد الجابري : التراث ومشكل المنهج، مقال ضمن كتاب: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، ط1 ،الدار البيضاء ، 1989.

43- محمد عبيد الله: السرد العربي القديم من الهامش إلى المركز–، المجلة العربية للعلوم الإنسانية–جامعة الكويت، العدد 98، 2007.

44- محمد مشبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، العدد 01، المجلد 30، الكويت، 2001.

45- محمود الجابر : البناء القصصي في القصيدة الجاهلية، مجلة الأقلام، مج (16)، العدد (3-5)، 1981.

46- محمود الضبع: السردي في الشعري الشعري في السردي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مؤتمر أدباء مصر " أسئلة السرد الجديد "، الدورة الثالثة والعشرون محافظة مطروح 2008.

47- محمود الفرغلي: الشعر والسرد فاعلية الشعر في أخبار الأغاني، مجلة الخطاب لجامعة مولود معمري ، العدد 19، 2015.

48- مصطفى ساجد مصطفى: السردية الشعرية في القصيدة الحديثة وتعدد المناهج القرائية، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد الثالث، 2010.

49- مصطفى ساجد مصطفى، السردية الشعرية في القصيدة الحديثة ، وتعدد المناهج القرائية– دراسة في القصيدة جفاف لمحمود درويش، مجلة جامعة الأنبار للغات والأدب، العدد ،2010.

50- مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة –المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، العدد 218، 1997.

51- موسى سامح ربابعة: الأنواع الأدبية في الشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، مجلة جامعة أم القرى، السنة التاسعة، العدد 11، 1995.

52- موفق نادر: إنما للشعر قصة، مجلة الكويت، العدد 222، 2001.

53- *ميثم مهدي صالح*: البناء القصصي في القصيدة العربية دراسة تحليلية في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي، مجلة مركز دراسات الكوفة بجامعة الكوفة العراق، السنة الثانية العدد الرابع، 2005.

54- م م حسن لطيف، م/ ستار جبار رزيخ، معالم البناء القصصي في شعر امرئ القيس، مجلة جامعة ذي قار، العدد 3، المجلد3، 2007.

55- أحمد حسين علي الظفيري: الأداء السردي في قصيدة النثر / قراءات مختارة ، مجلة كلية التربية الأساسية/ جامعة بابل، العدد، 2013.

خامسا: الرسائل الجامعية

أ-رسائل الدكتوراه

1- حاكم حبيب عزرة: ملامح السرد القصصي في القصيدة العربية قبل الإسلام ، رسالة دكتوراه كلية الآداب- بغداد، 1986.

2- فاتح عبد السلام نوري : الحوار في القصة العراقية (1968 . 1980) دراسة فنية ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب، جامعة الموصل-العراق، 1995.

3- محمد عروس: تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر جماليته الفنية و أبعاده الدلالية، رسالة دكتوراه ،جامعة محمد خيضر- بسكرة، 2014.

ب-رسائل الماجستير

1- بثينة بديع عبدالله: البنية السردية في شعر طرفة بن العبد، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة تكريت-العراق، 2008.

2- غنام بن هزاع المرخي المطيري: القصة في شعر عمر بن أبي ربيعة ،رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود-السعودية، 2005.

3- محمود إبراهيم الضبغ: السرد الشعري ، رسالة ماجستير ، كلية البنات ، جامعة عين شمس .

4- وسام عبد السلام عبد الرحمان أحمد: توظيف الموروث في شعر الأعشى ، رسالة ماجستير بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية بنابلس- فلسطين، 2011.

سادسا: صفحة الويب

1- جميل حمداوي: " الشخصية الروائية على ضوء مقاربات النقد العربي القديم والحديث (من الإحالة إلى العلامة) " ، مقال على صفحة الويب: http://www.almothaqaf.com/nessos/nessos-14/213-qadaya2009/18103،

2- حاكم حبيب الكريطي وكوثر هاتف كريم : السرد القصصي في أشعار ديوان الأصمعيات، على صفحة الويب: https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=11983.

3- سعيد حسون العنبكي : صورة الناقة في القصيدة الجاهلية بين الوظيفة الشعرية و إنتاج الدلالة الرامزة على صفحة الويب: https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=43372

4- الشعري والسردي في الشعر العربي المعاصر، مقال على صفحة الويب: http://www.nizwa.com

5- صالح السروي، الأنواع الأدبية العابرة للنوع، مقال منشور في ديوان العرب على صفحة الويب: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article17699.

6- عبد الكريم السعيدي : الوصف بين الشعر و السرد ، مقال على صفحة الويب، تاريخ الاطلاع 9 حانفي 2016، https://www.academia.edu/13350094

7- عبد الله البريمي : الزمان والسرد في فلسفة بول ريكور، مقال على صفحة الويب، تاريخ الاطلاع 12مارس 2016 http://fac.ksu.edu.sa/sites/default/files/lzmn_wlsrd.pdf

8- عبد الله بن أحمد الفيفي: الحساسيَّة السرديَّة في تجربة الأعشى الشِّعريَّة، دراسة على صفحة الويب: http://www.alraimedia.com/Home/Details?Id=c96dee97-81c6-4484-af5b-1793ae2341ce

9- عبد المنعم السيوطي : معلقة الأعشى على مائدة الجن ، دراسة على موقع الانترنت: http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=49922

10- محمد فائز جيجو: ملامح العلاقة بين الشعر والسرد ، 04 أكتوبر 2013، مقال منشور على صفحة الويب: https://www.azzaman.com/?p=46076

11- محمود العشيري: القصيدة الجاهلية بين سردية الشعر وسردية التاريخ ، مقال مؤخوذ من صفحة الويب:

12- هشام مشبال: السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة، مقال على صفحة الويب: تاريخ الإطلاع: 13 مارس 2016 https://www.aljabriabed.net/n98_06machbal.htm

13- ثائر زين الدين: الشعر الحديث يستعير تقنيات السرد، مقال على صفحة الويب: http://www.arabicstory.net

14- عادل بدر ، الشعر العربي والأشكال السردية، مقال على صفحة الويب :
http://gate.ahram.org.eg
15- عبدالله محمد العقيلي: القصة في شعر الأعشى .. دراسة نقدية تحليلية، مقال على صفحة الويب:
https://www.okaz.com.sa/article/450694
16- ناهض زقوت: السرد في قصيدة النثر قراءة أولية(2-1) ، مقال على صفحة الويب:
https://www.yemeress.com/algomhoriah/2123809
17- جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء الرابع، ص 1225، متوفر على صفحة الويب: https://www.ust.edu/usty/images

- **المراجع باللغة الأجنبية:**

livres

1. Algirdas Julien Greimas: Du sens - Essais sémiotiques, Paris, Seuil, 1983
2. Bakhtine M , « La structure de l'énoncé »,in Todorov T.,le prencipe dialogique , Paris, Edition du Seuil, 1981.
3. Chris Baldick : the concise dictionory of litarary terms (Oxford uvrirsity) .press.2001.
4. Collectif, philosophies de notre temps, JURGEN harbemas : La communication fondement du social, Ed. sciences Humaines, Paris, 2000.
5. Hans Robert Jauss: Pour une esthétique de la réception, *Gallimard* , paris 1978.
6. Jean Yves Tadié : Le Récit poétique , Paris, Gallimard, Tel,1994.
7. Judy Pearsall, The New Oxford Dictionary of English, Oxford University Press, 2002.
8. Jürgen Habermas: Collectif philosophies de notre temps da communication fondement du social , Ed sciences Humaines, paris.2000.

9. JURGEN Harbemas : Collectif, philosophies de notre temps,: La communication fondement du social, Ed. sciences Humaines, Paris, 2000

10. Lotman, Youri Mikhailovich : la structure du texte artistique [par] Iouri Lotman. Traduit du russe par Anne Fournier [et al.] sous la direction d'Henri Meschonnic. Préf . d'Henri Meschonnic, NRF éditios Gallimard, 1975.

11. Roman Jakobson : Essais de Linguistique générale, Éditions de Minuit ,1981.

12. The new oxford : jvdypearsal ; oxford university ; press, 1999

13. Tzvetan Todorov: Les Genres du discours, paris, du seuil, collec. Poétique, 1978.

14. Valerie Shaw, The Short Story: A Critical Introduction, Routledge,, U S A, 2013.

15. Walter. Benjamin, Essais sur Brecht , Paris, La Fabrique, 2003.

16. Yves stalloni : les genres littéraires, Dunod , Paris, 1997.

Page web

.

1. J.Sumpf , Les problèmes de typologie , Langages, 4 année, n°13, 1969,p.46, sur une page Web: https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1969_num_4_13_2508

2. Proceedings of the 1st International Conference on the History of Arabic Literature Kyiv, 2015, available: file:///C:/Users/HP/Downloads/52373029.pdf

الفهرس

مقدمـــــة:.....أ

مدخل: الشعر ســـردًا (تجليات السرد في القصيدة الجاهلية).....**10**

المبحث الأول: حدود الشعر والسرد في القصيدة العربية.....**11**

المطلب الأول: في ظاهرة تداخل النوع الأدبي بين الشعرية والسردية.....**16**
(تجليات السردي في الشعري)

المطلب الثاني: سمة الغنائية وزمن القصة الشعرية.....**26**

المبحث الثاني: الشعر سرداً / تسريد الشعر.....**31**

المطلب الأول: الشعر سردًا.....**31**

المطلب الثاني: القصيدة فعل إنجاز–الصياغة الخطابية للسرد.....**49**

المبحث الثالث: تسريد الشعر في القصيدة الجاهلية.....**60**

المطلب الأول: تسريد الشعر بين الإنتماء الأجناسي والتحليل الموضوعاتي.....**60**

المطلب الثاني:الخطاب الشعري الحكائي بين التصنيف الأجناسي والتحليل الموضوعاتي.....**73**

الفصل الأول: الشعر القصصي بين الذاتية الشعرية والموضوعيـة السرديـة **85**
من منظور علم السرد

المبحث الأول: الشعر القصصي بين الذاتيـــة والموضوعية في ظل نظرية السرد.....**85**

المطلب الأول:الشعر القصصي وخصوصية النمط السردي.....**85**

المطلب الثاني: الشعر القصصي بين النفي والإثبات في الدراسات العربية والإستشراقية.....**100**

المبحث الثاني: الشعر القصصي بين الغنائية والموضوعية.....**107**

المطلب الأول: الشعر الجاهلي شعر غنائي.....**109**

المطلب الثاني: غياب الغنائية عن الشعر الجاهلي.....**115**

المطلب الثالث: الشعر القصصي بين الغنائية/ الذاتية والموضوعية السردية.....**118**

المبحث الثالث: الشعر القصصي وعلاقته بالحكي في القصيدة.....**123**

المطلب الأول: الشعر القصصي – المفهوم والإنتماء.....**125**

المطلب الثاني: الشعر القصصي منفتح قابل للتنوع.....**148**

المطلب الثالث: علاقة الشعر بالقصة.....**160**

المطلب الرابع: حدود المنهج بين الذاتية الشعرية والموضوعية السردية.....**166**

الفصل الثاني: أساليب بناء السرد في ديوان الأعشى.....**172**

المبحث الأول: الحساسية السردية في تجربة الأعشى الشعرية **173**

طبيعة البنية السردية في ديوان الأعشى

المطلب الأول: التداخل الأجناسي في ديوان الأعشى.....**175**

المطلب الثاني: أساليب بناء السرد في الشعر القصصي.....**186**

المبحث الثاني: الوصف حدوده ودلالته في تجربة الأعشى الشعرية.....**190**

المطلب الأول: الوصف بناء السرد ودلالته في تجربة الأعشى.....**190**

المطلب الثاني: الوصف (تسريد الوصف).....**193**

المطلب الثالث: شعرية اللغة الواصفة.....**211**

المبحث الثالث: الحوار ودوره في تشكيل الخطاب القصصي..... **225**

المطلب الأول: الحوار الداخلي.....**228**

المطلب الثاني:الحوار الخارجي.....**240**

المطلب الثالث: الإرتجاع الفني.....**248**

المطلب الرابع: تيار الوعي (التداعي الحر/ تيار الشعور).....**261**

الفصل الثالث: حركية السّرد.....**286**

المبحث الأول: الشخصية والشعر القصصي.....**287**

المطلب الأول:بناء الشخصية ووظائفها.....**290**

المطلب الثاني: الشخصيات الفاعلة بين السكون والحركة.....**295**

المطلب الثالث: الشخصيات غير الفاعلة بين التأثير والهامشية..... **312**

المبحث الثاني: الحدث وتشكلاته في الشعر القصصي.....**320**

المطلب الأول: النسق الخطي المتتابع.....**325**

المطلب الثاني: النسق السردي المتداخل (التضمين).....**335**

المطلب الثالث: البناء الدائري (إنفتاح البؤرة السردية وأسلوبية القص الدائري).....**346**

الفصل الرابع: البنية الدلالية في شعر الأعشى ودلالات التقاطع الأجناسي.....**362**

المبحث الأول: الأبعاد الدلالية لجمالية المكان في ديوان الأعشى.....**363**
(من التقاليد الأدبية إلى تعيين الأماكن والشخوص)

المطلب الأول:المكان/ الذكرى (طللية المكان وثقافة الحنين).....**370**

المطلب الثاني: المكان/ الناقة (تية الصحراء / ثقافة العبور).....**383**

المبحث الثاني: موسيقى الإيقاع السردي/ القصصي.....**401**

المطلب الأول: الموسيقى الداخلية (الإيقاع الصوتي ودلالته في شعر الأعشى).....**405**

المطلب الثاني: الموسيقى الخارجية.....**428**

المبحث الثالث: دلالات التقاطع الأجناسي.....**437**

خاتمـــة:.....**454**

قائمة المراجع:.....**459**

الفهرس:.....

الملخص

لاشك أن مقاربة القصيدة العربية، من حيث العلاقة الوشيجة والمتداخلة بين الشعري والسردي تثير عدة تساؤلات متصلة بالكتابة الشعرية الخارجة عن القوالب الجاهزة والخاضعة للشرط الجمالي الذي يرسخ هذا التداخل بين الأجناس الأدبية، فالقصيدة الجاهلية تميزت بهذا الحضور لما هو شعري في تعالق متين مع ما هو سردي، بل هناك هيمنة واضحة للنفس القصصي في المتن الشعري القديم، ونقصد بالانفتاح احتضان أشكال تعبيرية فرقت بينها المقاربات النقدية، ولأن رغبة الإنسان في الحكي رغبة إنسانية تكشف رؤيته الأشياء وتحدد علاقته وموقفه من العالم، فهذا يرسخ حقيقة حضور الجانب السردي / القصصي في الخطاب الشعري، وهذا دليل على حيوية هذه العلائقية والتجاذبية داخل تشكيل تحفيزات تأليفية وواقعية وجمالية في شكل يمزج بين الشعرية و السردية .

Summary

There is no doubt that the approach of the Arabic poem, in terms of the intertwined and intertwined relationship between poetic and narrative, raises several questions related to poetic writing outside the ready-made mold and subject to the aesthetic condition that establishes this overlap between the literary genres. What is narrinal, but there is a clear dominance of the same story in the old poetic text, and we mean openness embrace expressions expressed by monetary approaches, and because the desire of the human desire to reveal a humanitarian vision of things and determine its relationship and position of the world, the side S "narrative" in the poetic discourse, and this evidence of the vitality of this relational and gravitational within the formation of motivations of composition and realistic and aesthetic in a form that combines poetic and narrative.