

تحليل الخطاب

قراءة جديدة في شعرنا القديم

تأليف

د. عايدى على جمعة

الكتاب: تحليل الخطاب.. قراءة جديدة في شعرنا القديم

الكاتب: د. عايدى على جمعة

الطبعة: ٢٠٢٢

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

هـ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم –

الجيزة - جمهورية مصر العربية

هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ – ٣٥٨٦٧٥٧٦ – ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣



<http://www.bookapa.com>

E-mail: info@bookapa.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

جمعة، عايدى على

تحليل الخطاب.. قراءة جديدة في شعرنا القديم/ عايدى على جمعة

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٦٩ ص، ٢١*١٨ سم.

الترقيم الدولي: ؟؟ – ؟؟؟؟ – ؟؟؟؟ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع: ؟؟؟؟ / ٢٠٢١

تحليل الخطاب

قراءة جديدة في شعرنا القديم

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»



الهداء

إلى أخي الكريم/ السعيد على جمعة

في رحاب الله

مقدمة

حول مفهوم الخطاب وفاعلية التلقى

يأخذ مفهوم الخطاب في الدراسات المعاصرة أهمية كبيرة، وذلك من خلال دراسات متنوعة كان لها إسهامها الواضح في بلورته. "ويمكن تمييز مظهرين أساسيين في الدراسات الحالية للخطاب (وعلى الخصوص الخطاب الأدبي) واحد ينحصر في اعتبار النص كحضور ممتلئ غير قابل للتعويض بحد ذاته، فهو يحاول اكتشاف نظام في النص ذاته منشغلا بالأشكال اللسانية التي تكونه، والآخر يسلم بأن نظام النص يتوقع خارجه ويأخذ مكانه في مستوى وضع تجريدي، ويرى أن النص هو تجل لبنية يتعذر إدراكها بالملاحظة المباشرة"^(١). ومن البدهى أن عملية التحليل والقراءة للخطاب تختلف من قارئ لآخر، وكل عملية قراءة من المفترض أن يكون لها منطقتها الخاص. وهنا لا يخفى أثر التكون المعرفي والرؤية الخاصة لكل قارئ في إنتاج قراءته المختلفة عن قراءات الآخرين. لأن النص أو الخطاب ملئ بالفجوات التي ينهض القارئ بملئها بطريقته الخاصة كما أنه في الوقت نفسه يمتلك عمقا غير معروف. ويرى أمبرتو إيكو أن "النص إذا نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التي يجب ملؤها، وأن الذي أنتجه (أرسله) كان ينتظر دائما أنها ستملأ، وأنه تركها لسببين، أولهما لأن النص إوالية بطيئة

^١ ترفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن زيان، منشورات الاختلاف، ص ٢٤.

أو(اقتصادية) تعيش على فائض قيمة المعنى، الذى يدخله فيه المتلقى ولا يتعقد المعنى بالحشو إلا فى حالات التصنع القصوى والاهتمامات التعليمية المفرطة أو حالة الضغط المفرط، الذى تنتهك فيه القواعد التخاطبية العادية، ثم لكى يمر النص شيئاً فشيئاً من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، حتى إذا أراد النص بصفة عامة، أن يكون مؤولاً بهامش كاف، من التواطؤ والمحافظة على نفس المعنى فى مختلف أشكاله، فالنص يريد أن يساعده أحد على الاشتغال.^(١) ومن المعروف أن للسياق الذى أنتج فيه الخطاب دوراً فى غاية الأهمية فى عملية الفهم لدى المتلقى، حيث "إنه كلما توفر المتلقى عن معلومات عن هذه المكونات (المتكلم/ المتلقى للرسالة/ الزمان والمكان ونوع الرسالة) تكون له حظوظ قوية لفهم الرسالة وتأويلها، أى وضعها فى سياق معين من أجل أن يكون لها معنى"^(٢). ولذا فإن النظر إلى مرجعية الخطاب أو سياقه يعد ذا أهمية بالغة. "ويدعى فان دايك أنه فى حين أولت الدراسات النقدية للخطاب اهتماماً مكثفاً فى العقود الأخيرة لبنى النص والكلام، فإنها - فى اعتقاده - لم تع بالقدر الكافى ضرورة تطوير العلاقات القائمة بين النص والسياق."^(٣). وهنا "تعتبر مقولتنا الزمان والمكان، من بين أهم العناصر التى يتكون منها

^١ مجموعة باحثين، نظرية الأدب: القراءة - الفهم - التأويل، الطبعة الأولى، ترجمة د أحمد بو حسن، الرباط، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤، ص ٣٢.

^٢ محمد خطاى، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، الطبعة الأولى، المركز الثقافى العربى، المغرب، ١٩٩١، ص ٢٩٧.

^٣ مناهج التحليل النقدى للخطاب، تحرير روث فوداك، ميشيل ماير، الطبعة الأولى، ٢٠٨٨، ترجمة حسام أحمد فرج، عزة شبل محمد، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٤، ص ٤٠.

السياق، حيث لا يمكننا أن نفهم أى خطاب كان بين مرسل ومرسل إليه معينين، إلا بالعودة دائما إلى ظروف إنتاجه والتي نعنى بها الظروف الزمانية والمكانية^(١). كما أن الاهتمام بسياق القراءة له أهميته البالغة أيضا، فالسياق الذى يظهر فيه القارئ يعمل فى ذهنه بقوة.

فى ضوء ماسبق ينهض هذا الكتاب بتحليل الخطاب الشعري عبر أربعة نصوص من الشعر العربي القديم، حيث جاء الفصل الأول بعنوان "الحجاج فى قصيدة تأبط شرا" ملقيا الضوء على الطبيعة الحجاجية على نص من نصوص الصعلكة ذات الحضور الواضح فى الذاكرة الشعرية العربية، فتوقف هذا الفصل فى البداية حول مفهوم الحجاج بصورة عامة. ورصد بعض الملامح الحجاجية فى قصيدة تأبط شرا. مثل الحجاج بالواقعة، وكيفية الاستغلال الحجاجى للواقعة المعروفة عن الذات الشاعرة ورفيقه الشنفرى الأزدي وعمرو بن براق، حينما استطاعوا النجاة من موت محقق على يد قبيلة بجيلة الناقمة. وبذا تكتسب هذه الواقعة قيمتها الحجاجية بسبب انتمائها للواقع ومعرفة المتلقين بحدوثها. كما أن هذه الواقعة تمنح قوتها الحجاجية لأنها تكشف عن طبيعته الصارمة التى لن تعدم وسيلة للتصرف فى المواقف الصعبة.

بعدها ظهر الحجاج بصنع المثال، حيث أخذ تأسيس الصورة المثالية للرجل الحق الذى يعول عليه تأبط شرا وقفة مطولة فى هذه القصيدة، استغرقت أربعة أبيات. وتم إلقاء الضوء على الحجاج بالرحلة، حيث تبدو

^١حكيمة حبي، السياق التداولى فى كلية ودمنة لابن المقفع، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري بتيزو وزو، الجزائر، ص ٥٨.

ثيمة الرحلة التي لا تعرف الكلل ذات قيمة حجاجية. كما تم الكشف عن الحجاج بالزمان والمكان والمحددات الحسية. ويأخذ المكان في تفاعله مع الزمان دوره الحجاجي في هذه القصيدة، حيث تكون طبيعة الأرض التي تتحرك عليها الذات الشاعرة وطبيعة اللحظة الزمنية أيضا لها غواية خاصة ترشح لحس المغامرة الفائق لدى الشاعر، مما يسهم بدوره في رسم الصورة المائزة للشاعر عن مجاليه. وظهر أيضا الحجاج بالانتقال، حيث كشفت الانتقالات الحكائية عن قيمة حجاجية واضحة في هذا القصيدة، لأنها إلاح على حكايات مختلفة، ولكنها في النهاية تصب في مصب التكريس لهدف واحد، هو رسم صورة البطل المتفرد فيما يواجهه. وظهرت أيضا استمرارية الحجاج بالرحلة. وتوقف الفصل أمام الحجاج بالإيقاع، فنهض الإيقاع بمهمتين محورتين: الجمالية والحجاجية. كما ظهر الحجاج بالشخصية، فشخصية تأبط شرا تمنح للحجاج مصداقية كبيرة بسبب صورتها المتكونة لدى المتلقين. وأخير توقف هذا الفصل أمام الحجاج الاجتماعي الذي يطل بوضوح من خلال الحركة التفاعلية بين الذات الشاعرة، وما تمثله من شريحة اجتماعية من ناحية والعوامل المضادة لها من ناحية أخرى.

أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان "البنية الزمنية في قصيدة عبد يعقوث اليماني" التي يرثي فيها نفسه، فتم إلقاء الضوء على البنية الزمنية في هذه القصيدة، ومن خلال التمعن فيها نجد الغلبة الواضحة لبنية الارتداد، باعتبارها تنهض بالعودة إلى مناطق كانت فيها الذات الساردة ذات حضور فاعل، في حين نرى تراجع بنية الاستباق، حيث تتأكد الذات الساردة من موتها المحقق قريبا، وهنا فإن تخيل أحداث تقع في المستقبل، والانفعال بها لا

يكتسب مساحة كبيرة في هذا النص. ولذا بدت رحلة الذات الساردة إلى الداخل أوضح منها إلى الخارج، وبدا العالم الخارجي من خلال هذه الذات الساردة، وبدا الإحساس بتضخم هذه الذات. من خلال عملية الارتداد. التي جعلت هذه الذات في الموقع الأرفع من البطولة، وكأنه محاولة للثبات أمام تلاشيها الوشيك، وقد تجسد هذا التلاشي لكل مواطن العظمة من خلال البيتين الأخيرين، حيث بدا من خلالهما أن كل ما كانت تتمتع به الذات الساردة من مجالي العظمة وكأنه محض وهم. وبذا فقد انطلقت عملية التداخي الحر عبر الزمان وعبر المكان، بطريقة عفوية، كان لها أكبر الأثر في الكشف عما يعتمل داخلها، وإن كان كل هذا الامتداد الزماني والامتداد المكاني قد تم في لحظة زمانية محددة، هي اللحظة التي يستغرقها الحكى، أو قول هذا النص، كما تم في بقعة مكانية محددة، هي ذلك الموطن الذي قيدت فيه الذات الساردة بعد أسرها، وأصبحت تنتظر تنفيذ حكم الإعدام فيها.

وجاء الفصل الثالث من هذا الكتاب بعنوان "البنية السردية في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي" متتبعا عناصر البنية السردية فيها، وهي قصيدة يرثي فيها الشاعر أبو ذؤيب الهذلي أولاده الأربعة الذين ماتوا في عام واحد، وهو في شيخوخته، حيث ظهرت أربع شرائح في هذه القصيدة: الشريحة الأولى يظهر فيها الحزن الشديد للذات الشاعرة على فقد الأولاد، وقد ظهرت فيها تقنيات سردية مثل الزمان والمكان والراوي والشخصيات والحدث.

أما الشريحة الثانية فقد رصدها الشاعر لموت الحمار الوحشى وأتته الأربعة، وجاء السرد فيها بالضمير الثالث هو، وتم إلقاء الضوء على الزمان

والمكان والشخصيات والحدث أيضا.

أما الشريحة الثالثة، فإنها تتناول موت ثور مسن على يد صائد، وكان الضمير الثالث هو النسق المعتمد فيها، وبدا عنصر الزمان ذا وضوح بارز في هذه الشريحة، حيث كان التوقيت الذى حدثت فيه الأحداث هو توقيت الشتاء، بما فيه من برودة قاسية، وقد كان الوقت صباحا فى فصل الشتاء، حيث انتظر الثور ما تأتى به الغيوب، وحدث ما توقعه تماما، حيث بدت الكلاب المتتابعة فى عملية المطاردة الرهيبة، وكانت الصحراء الممتدة هى المكان الذى وقعت فيه أحداث هذه الشريحة.

أما الشريحة الأخيرة، فتتناول موت فارسين فى منتهى القوة والخبرة فى معركة بينهما. وتتخذ هذه الشريحة من السارد المحايد نسقا معتمدا لها. أما عن الزمان فى هذه الشريحة، فهو يوم الكريهة بما فيه من غبار، لكنه لم يحدد تحديدا كاملا، فلا نعرف فى أى شهر كان هذا اليوم، أو فى أى فصل من فصول العام، أو فى أى عام قد وقع، وهنا تبدو الطبيعة الإجمالية التى يتميز بها الشعر مهيمنة على الطبيعة المفصلة التى يتميز بها السرد. أما عن المكان فى هذه الشريحة، فهو مكان الحرب ولم تقف الذات الساردة كثيرا أمام طبيعة المكان بالتفصيل، مما تواءم مع طبيعة الشعر، لأن هذه القصيدة رغم اهتمامها البالغ بالسرد، فإنها تنتمى إلى ما يسمى بـ "الشعر السردى".

أما الفصل الرابع والأخير فإنه ينهض بمهمة تحليل قصيدة ابن خفاجة الأندلسى الشهيرة فى وصف الجبل منطلقا من نص القصيدة، فى تفاعل مع بنيتها التشكيلية لتخرج هذه القراءة من خلال عملية التفاعل الخلاق بين

قارئ معيّن له بنيته الثقافية في لحظة زمنية معيّنة وسياق اجتماعي خاص من ناحية وبنية تشكيلية تنتمي لابن خفاجة الأندلسي لها سياقها الاجتماعي الخاص ولحظتها التاريخية المتفردة من ناحية أخرى. ومن خلال عملية التفاعل بين النص وقارئه والوقوف أمام البنية التشكيلية تم التوصل إلى هذه القراءة التي خرجت بهذا الشكل، لتكون دفقة في نهر القراءات المتجددة لهذه القصيدة.

وقد توقفت هذه القراءة أمام عنوان القصيدة . كما شاع في التلقى الأدبي لها . ملقية الضوء على الدور الذي ينهض به في هذه القصيدة، وتوقفت أمام البنية الصغرى متمثلة في الجملة، وبعض السمات التي صاحبته، وبعض العوامل التي أسهمت في تشكيلها، كما سلطت الضوء على الشرائح الموجودة في هذه القصيدة حيث تجلت شريحتان لهما وضوح تشكيلي بارز وشريحة ثالثة يسهم المتلقى في تصورها.

كما سلطت الضوء على البنية الكبرى التي تشكلت من خلال تتابع البنى الصغرى والشرائح وتآزرها. وتوقفت أمام التشكل الدلالي الذي تجلّى من خلال عملية التفاعل بين هذه التشكيلات وأفق القارئ واضعة نصب عينيهما السياق الاجتماعي الفاعل في عملية الإنتاج وعملية التلقى أيضا. ومن هنا فإن هذه القراءة تحاول أن تنهض بردم الفجوة القائمة بين البنية الداخلية للنص والبنية الخارجية له، وذلك من خلال عملية المعايشة له.

الحجاج في قصيدة تأبط شرا

يقول الشاعر الجاهلي تأبط شرا:

ياعيدُ مالك من شوقٍ وإِبراقِ
يسرى على الأينِ والحَيَاتِ محتفيا
إننى إذا خلعة ضننت بنائلها
نجوتُ منها نجائى من بُجيلةِ إذ
ليلة صاحوا وأغرروا بى سراعهم
كأنما حثحثوا حُصًا قوادمُه
لا شئ أسرع منى ليس ذا عذر
حتى نجوت ولما ينزعوا سلبى
ولا أقول إذا ما خلعة صرمت
لكنما عولى إن كنت ذا عولِ
سباق غاياتِ مجدٍ فى عشيرته
عارى الظنابيب ممتدٍ نواشرُه
ومرّ طيفٍ على الأهوالِ طرّاقِ
نفسى فداؤك من سارٍ على ساقِ
وأمسكت بضعيفِ الوصلِ أحداقِ
ألقىتُ ليلة خبت الرهطِ أرواقى
بالعيكيتين لدى معدى بن بزّاقِ
أو أم خشفٍ بذى شتٍ وطّباقِ
وذا جناح بجنب الريد خفاقِ
بواله من قبيض الشد غيداقِ
يا ويح نفسى من شوق وإشفاقِ
على بصيرٍ بكسبِ الحمدِ سباقِ
مرجع الصوتِ هدا بين أرفاقِ
مدلاج أدهم واهى الماء غساقِ

حَمَّالُ أَلْوِيَّةٍ، شَهَّادُ أُنْدِيَّةٍ
 فِذَاكَ هَمَّى وَغَزَوَى أَسْتَعِيثُ بِهِ
 كَالْحَفَفِ حَدَّاهُ النَّائِمُونَ قَلْتُ لَهُ:
 وَقَلَّةُ كَسْنَانَ الرَّمْحِ بَارِزَةٌ
 بَادَرَتْ قَتْنَهَا صَحْبِي وَمَا كَسَلُوا
 لَا شَيْءَ فِي رِيْدَهَا إِلَّا نَعَامَتَهَا
 بِشِرْثَةِ خَلْقِ يَوْقَى الْبَنَانِ بِهَا
 بَلْ مِنْ لَعْدَالَةِ خَدَالَةِ أَشْبِ
 يَقُولُ أَهْلَكَتْ مَا لَا لَوْ قَنَعْتَ بِهِ
 عَاذَلْتُ إِنْ بَعْضَ اللَّوْمِ مَعْنَفَةٌ
 إِنْ زَعِيمٌ لَنْ لَمْ تَتْرَكُوا عَذْلِي
 أَنْ يَسْأَلَ الْقَوْمَ عَنِّي أَهْلَ مَعْرِفَةٍ
 سَدَدَ خِلَالِكَ مَنْ مَالٍ تَجْمَعُهُ
 لَتَقْرَعَنَّ عَلَيَّ السِّنُّ مِنْ نَدَمٍ
 قَوَالٍ مُحْكَمَةٍ جَوَابِ آفَاقِ
 إِذَا اسْتَعْنَتْ بِضَافِي الرَّأْسِ نَعَّاقِ
 ذُو ثَلْتَيْنِ وَذُو بَهْمٍ وَأَرْبَاقِ
 ضَحْيَانَةٌ فِي شَهْوَرِ الصَّيْفِ مُحْرَاقِ
 حَتَّى نَمَيْتَ إِلَيْهَا بَعْدَ إِشْرَاقِ
 مِنْهَا هَزِيمٌ وَمِنْهَا قَائِمٌ بَاقِ
 شَدَدَتْ فِيهَا سَرِيحًا بَعْدَ إِطْرَاقِ
 حَرَّقَ بِاللَّوْمِ جَلْدِي أَيْ تَحْرَاقِ
 مِنْ ثَوْبِ صَدَقٍ وَمَنْ بَزَ وَأَعْلَاقِ
 وَهَلْ مَتَاعٌ وَإِنْ أَبْقَيْتَهُ بَاقِ
 أَنْ يَسْأَلَ الْقَوْمَ عَنِّي أَهْلَ آفَاقِ
 فَلَا يَجْبِرُهُمْ عَنِّي تَابِتٌ لَاقِ
 حَتَّى تَلَاقِي الذِّي كُلَّ امْرِيٍّ لَاقِ
 إِذَا تَذَكَّرْتَ يَوْمًا بَعْضَ أَخْلَاقِي^(١)

حول مفهوم الحجاج:

"يعرف بيرلمان الحجاج بأنه دراسة " التقنيات الخطائية التي تسمح بإثارة

^١ المفصل الضبي، المفضليات ١، طبعة دار المعارف، تحقيق محمد شاکر، عبد السلام هارون.

الأذهان، أو زيادة تعلقها بالأطروحات التي تعرض من أجل أن نقبلها"^(١)
وقد كان الحجاج هو الوصفة السحرية التي ضخت في البلاغة دماء
جديدة، وأرجعتها للحياة مرة أخرى بعد أن وصلت إلى طريق مسدود.

" إن البلاغة الجديدة تتمحور أساسا حول تحليل "تقنيات الحجاج"
وهذه التقنيات يتم بسطها على محورين كبيرين: من جهة محور الخطاب ذاته،
خاصة بنيات الحجاج الموضوعية موضع التنفيذ، ومن جهة أخرى محور تأثير
هذا الخطاب على المتلقي، وذلك في علاقته بقصدية منتج الخطاب، ففي
الحالة الأولى تجرى دراسة الحجج وتصنيفها، وفي الحالة الثانية تتم دراسة
الموقف التواصلى الذى يمثل حدث الحجاج"^(٢)

وعلى الرغم من ارتباط الحجاج في الأذهان بالجدل والصراع فإن
بيرلمان وتينكاه استطاعا تخلص الحجاج من هذا التصور، ومن هنا فإن
الإقناع يعد هدفا أساسيا للحجاج. حيث " إن الترابط بين الحجاج
والتواصل يتوسع ليشمل ذلك الذى يقوم بين الحجاج والإقناع، فالحجة لها
غاية إقناعية أصيلة. لأنها تبحث عن إقناع المتلقى بفكرة ما، أو جعله يتخذ
سلوكا معينا. أى أن الاهتمام بالحجة يقتضى ضمنا الاهتمام بالإقناع.
والتوقف عند أسباب حصول الموافقة على رأى ما لا يكون إلا من خلال
الالتفات للآليات التى يمكن عبرها الحصول على تلك الموافقة. وغالبا ما

^١ فيليب بروتون، جيل جوتيه، تاريخ نظريات الحجاج، ص ٤٢، ترجمة محمد صالح ناحى الغامدى، جامعة

الملك عبد العزيز، الطبعة الأولى، ٢٠١١

^٢ فيليب بروتون، جيل جوتيه، تاريخ نظريات الحجاج، ص ٤٦، ترجمة محمد صالح ناحى الغامدى، جامعة

الملك عبد العزيز، الطبعة الأولى، ٢٠١١

يكون لهذا الاهتمام بالإقناع وجه أخلاقي، فتحليل الحجج يكون أكثر ثراء عندما تتم مناقشة مشروعية آليات الإقناع بل والإقناع ذاته.^(١)

ومن هنا قد قام كل من بيرلمان وتيتكاه بعمل لافت في هذا المجال. "فالباحثان قد عملا من ناحية أولى على تخلص الحجاج من التهمة اللائحة بأصل نسبه وهي الخطابة. وهذه التهمة هي تهمة المغالطة والمناورة والتلاعب بعواطف الجمهور وب عقله أيضا. ودفعه دفعا للقبول باعتبارية الأحكام ولا معقوليتها. وعمل الباحثان من ناحية ثانية على تخلص الحجاج من صرامة الاستدلال الذي يجعل المخاطب به في وضع ضرورة وخضوع واستلاب. فالحجاج عندهما معقولة وحرية. وهو حوار من أجل حصول الوفاق بين الأطراف المتحاورة، ومن أجل حصول التسليم برأى آخر بعيدا عن الاعتبائية واللامعقول اللذين يطبعان الخطابة عادة، وبعيدا عن الإلزام والاضطرار اللذين يطبعان الجدل. ومعنى ذلك كله أن الحجاج عكس العنف بكل مظاهره."^(٢)

وبذا فإن الفكر له حضوره الكبير في الحجاج، وكما يقول بول ريكور "والفكر هو أساس الحجاج"^(٣).

وتهتم الحجة بالتواصل بين المتحاججين، وهذا التواصل يحمل في طياته

^١ فيليب بروتون، جيل جوتيه، تاريخ نظريات الحجاج، ١٤ ص، ترجمة محمد صالح ناسي الغامدي، جامعة

الملك عبد العزيز، الطبعة الأولى، ٢٠١١

^٢ عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطقاته ومناهجه، من خلال "مصنف في الحجاج - الخطابة الجديدة"

لبرلمان وتيتكاه، ضمن كتاب نظريات الحجاج من أرسطو إلى اليوم، ص ٢٩٨.

^٣ بول ريكور، الاستعارة الحية، ص ٩١، ترجمة محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى،

٢٠١٦.

أن الحججة تقوم على عنصر الاستدلال كما تقوم على عنصر الاختلاف وتضع نصب عينها فكرة الإقناع.

ومن هنا "لابد من استحضار شبكة التواصل التي تجمع بين الأطراف المتحاوره. أى ضرورة تحديد الوسائل اللسانية والإستراتيجيات الخطابية التي تهدف إلى تثبيت مؤسسة الحجاج وتقويتها، وهنا لابد من الاستعانة بنظرية سياق التلفظ كما عند بنفيناىست.. بتحديد المتلفظ وطبيعته وسياق تواجده، وكذلك خصائص المتلفظ إليه، وبيان الإرسالية وسياقها الزمانى والمكانى والدلالى. والهدف من هذا كله هو استجلاء البعد المؤسساتى والاجتماعى عبر عملية التواصل الواقعية أو الافتراضية. ويعنى هذا ترابط الحجاج بالواقع."^(١)

وفى هذا الصدد فإن دور السوفسطائين فى الحجاج لا ينكر لأنهم جعلوا الحقيقة نسبية.

وعلى الرغم من ارتباط الحجاج بفن الخطابة منذ نشأتها فإن الكثيرين من الباحثين لفتوا الأنظار إلى البنية الحجاجية فى الشعر أيضا، وظهرت دراسات عديدة تلقى الضوء على الطبيعة الحجاجية فى الشعر.

بل إن البعض ذهب إلى "أن كل قول حتى ولو كان لفظا واحدا هو حجة حذف أحد عناصرها"^(٢).

^١ جميل حمداوى، نظريات الحجاج، ص ٦٠، شبكة الألوكة .

^٢ طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، أو التكوثر العقلى، ص ٢٥٥، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧.

وهذه الدراسة تحاول أن تكشف عن الطبيعة الحجاجية في نص جاهلي ينتمي لشعر الصعاليك، هو قصيدة تأبط شرا التي جعلها المفضل الضبي في صدر مختاراته الشهيرة بالمفضليات.

وقد لُقّب ثابت بن جابر بن سفيان . في أرجح الأقوال . بتأبط شرا لأنه يوما تأبط سيفاً، وخرج، وحينما سئلت أمه عنه قالت لقد تأبط شرا وخرج، فسَمّي لذلك تأبط شرا.

وهو أحد صعاليك العرب المشهورين في العصر الجاهلي، وكان مشهوراً بالعدو على قدميه بحيث لا يكاد يلحق به أحد.

وحينما أسرته قبيلة بجيلة هو والشنفرى الأزدي وعمرو بن براق تمكنوا من النجاة جريا على أقدامهم ولم يدركهم أحد^(١)، وفي هذا يقول تأبط شرا:

إنى إذا خلة ضنت بنائلها	و أمسكت بضعيف الوصل أحداق
نجوت منها نجائي من بجيلة إذ	ألقيت ليلة خبت الرهط أرواقى
ليلة صاحوا وأغروا بي سراهم	بالعيكتين لدى معدى بن براق
كأنما حنثنوا حصا قوادمه	أو أم خشف بنذى شت وطباق
لا شئ أسرع منى ليس ذا عذر	وذا جناح بجنب الريد خفاق

الحجاج بالواقعة:

وهنا تكتسب الواقعة المعروفة عن الذات الشاعرة قيمة حجاجية، فقد

^١ عن قصة الفرار من قبيلة بجيلة انظر هامش المفضليات ١.

ذكرت الكتب القديمة التي تناولت حياة تأبط شرا قصته الذائعة مع بجيلة وفراره منها حيث دبر حيلة مع صاحبيه الشنفرى الأزدي وعمرو بن بن براق واستطاع الفرار من قبيلة بجيلة بجيلة بارعة مع صاحبيه بعد أن كان موته محققا، وبذا تكتسب الواقعة التاريخية قيمة حجاجية.

لأنها حدثت بالفعل ويعرفها مجتمع المتلقين عنه، وإذا حدث شئ في الماضي فلا مانع طبعاً من تكرار حدوثه في المستقبل. وبذا تكتسب هذه الحجة قيمتها الحجاجية بسبب انتمائها للواقع من ناحية ومعرفة مجتمع المتلقين بحدوثها من ناحية أخرى. كما أن هذه الواقعة تمنح قوتها الحجاجية لأنها تكشف عن طبيعته الصارمة التي لن تعدم وسيلة للتصرف في المواقف الصعبة.

"ومن هنا تظهر الحاجة للعناصر السياقية داخل النص الشعري، إذ يمنح وجودها فضاءً تأويلياً إضافياً.

إن الحاجة إلى العناصر السياقية في النصوص الشعرية أو التجارب الإبداعية ليست حاجة إلى التأويل فحسب بل هي حاجة للبناء أو الإنتاج، إذ يعتمد الشاعر إلى استغلال العناصر السياقية وتحويلها إلى عناصر رمزية تعمل على إتمام الفعل الشعري"⁽¹⁾.

وهنا تجعل الذات الشاعرة من الماضي قيمة حجاجية مؤثرة في الحاضر وفي الوقت نفسه يقوى الحاضر والمستقبل بأثرهما هو معروف وحادث

¹ شيتز رحيمة، تداولية النص الشعري، جمهرة أشعار العرب نموذجاً، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب، المقدمة ص ٢٢٦، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، السنة الجامعية ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩

في الماضي، وما أنتجته هذا الماضي من سردية طبيعية يرددها المجتمع في العصر الجاهلي عن تأبط شرا ورفاقه.

وفان دايك " يميز بين سردية طبيعية وسردية مصطنعة، باعتبارهما وصفى أفعال. غير أن السردية الأولى تحيل إلى أفعال ممثلة وكأنما جرت فعلا (على سبيل المثال شتى الأحداث المذكورة في الجرائد)، في حين أن السردية الثانية تعالج الأفراد والوقائع المنسوبة إلى عوالم ممكنة مختلفة عن العالم الواقع تحت حسنا واختبارنا"^(١).

وقد حمل المقطع السابق الذي كرسته الواقعة حجاجيا تقنيات حجاجية مختلفة، منها الحجاج بذكر الاسم.

وقد نض ذكر الاسم هنا بالذات بقيمة حجاجية لأن ابن برّاق معروف لدى الجماعة بصفاته الخاصة به، وكأن ذكر الاسم يكفي عن ذكر صفاته، ففيه محتوى الصفات المعروفة. لأن ذكره يستدعي السرعة الشديدة والشجاعة الفائقة والإخلاص في الصحبة والرفض لما يسود المجتمع من تمهيش له ولرفاقه.

كل هذه الصفات وما يدور مدارها يستدعيها الاسم بمجرد ذكره، وذلك بسبب شهرته ومعرفة الجماعة له.

وقد لعبت الصورة في المقطع السابق دورا حجاجيا، و كانت من عناصر الصورة الحجاجية . في الأبيات السابقة . صورة التشبيه التمثيلي بما

^١ إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ص ٨٨، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٦ .

يحمّله من امتداد لعناصر الصورة في قوله:

نجوت منها نجائي من بجيلة إذ ألقيت ليلة خبت الرهط أرواقى

ويتم تكريس الصورة المعروفة لدى مجتمع المتلقين عن السرعة الفائقة لتأبط شرا، وذلك ضمن الطرف الثاني من الصورة التشبيهية التمثيلية، فيقوى بذلك الحجاج.

فالذات الشاعرة هنا لا تتمسك بود زائف، فإذا تنكر الصاحب لحق الصداقة، أو الخليفة لحق علاقة الود فإنه سرعان ما ينجو من هذه العلاقة، وهنا يستدعى الفعل نجوت عالم الخطر الذى يعيشه الصعلوك، فالنجاة دائما تكون من خطر محقق، وهنا تبدو العلاقة لدى الصعلوك لا تعرف المنطقة الوسطى، فإما ود حقيقى وإما علاقة عداء تنجو منها الذات الشاعرة. وهنا يبدو الضمير الأول ذا نسق فاعل في عملية المواجهة، فالذات الشاعرة تعتمد دائما هذه النبرة الذاتية لأنه يقف وحيدا في مواجهة الخطر. وبذا تطل التجربة الوجودية من خلال الخطر المحدق بالذات الشاعرة. والوجودية " تبقى على الميل للعدل الاجتماعى والنزعة الفردية على السواء"^(١).

ويبدو تحويل النسق الثقافى المهيمن في قوله نجوت . بما يستدعيه من عالم الخطر المحدق . حيث لا يستنكف الصعلوك أبدا من ظاهرة الفرار، فهو يفتخر بهذا الفرار، في حين كانت الثقافة السائدة في المجتمع الجاهلى تركز لظاهرة الشجاعة في المواجهة حتى الموت.

^١ جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، قراءات في شعر صلاح عبد الصبور، ص ٣٠، كتاب دى الثقافية،

الإصدار ١٤٥، ط١، مارس ٢٠١٦

وبهذا الفرار استطاعت الذات الشاعرة النجاة منهم بسرعة فائقة، وكأنما هو قد تحول إلى ظليم أى ذكر النعام، أو ولد ظبية لا يبارى فى سرعة عدوه. وهنا يبدو تداخل العوالم فى عملية الفراق لما لا يوده الصعلوك والنجاة منه من خلال تداخل عالم الطير والحيوان مع عالم الإنسان. وقد اختارت الذات الشاعرة من هذه العوالم ذكر النعام الذى يتميز بسرعته الفائقة وولد ظبية أيضا وهما من ذكور الحيوانات المتميزة بسرعة فائقة جدا فى الصحراء العريضة.

ويبدو تداخل العوالم هذا مشيرا إلى توحد الصعلوك وهو إنسان مع عالم الطير والحيوان، لأنه يرى نفسه مع هذا العالم فى مقابل فراره من عالم الإنسان صاحب الود الزائف، وصاحب الظلم المبين.

وتسهم الصورة هنا بما أنتجته من تداخل العوالم فى إظهار طاقة حجاجية واضحة، لأنها تستدعى فى مجال السرعة الفائقة للذات الشاعرة صورة عالم الطير متمثلا فى ذى ظفر من ناحية وذى جناح خفاق من ناحية أخرى.

وإذا كان المتلقى الذى لا يعرف تأبط شرا قد ينكر سرعته الفائقة فإنه لا يستطيع أن ينكر السرعة الفائقة لهذه الحيوانات، وبذا تظهر الطاقة الحجاجية للصورة، لأنها قامت بالجمع بين عالم الطير والحيوان من ناحية وبين تأبط شرا من ناحية أخرى، فيجد المتلقى صعوبة فى أخذ جانب وترك جانب آخر.

كما تقوم الصفة بدورها حجاجيا فى المقطع السابق، فقد وصف الجناح بأنه خفاق، وهى صيغة مبالغة تستدعى الكثرة والعدد، ويستغرق

وصف هذه العوالم فائقة السرعة مساحة كبيرة من هذا البيت مما يجعلها تضح طاقتها الحجاجية لصالح سرعة الذات الشاعرة.

ومنذ البداية تظهر الطبيعة العامة للصراع. فالعلاقة دائما علاقة صراع بين الذات الشاعرة المتمثلة في الصعلوك وبين المجتمع. وهنا يبدو توحد الصعلوك مع ذاته ومع من يشبهه من الصعاليك في مقابل مجتمع كامل يحاول الإمساك به.

وتظهر منذ البداية الطبيعة الحجاجية التي يعتمدها الصعلوك. فهو حجاج اجتماعي يغير الصعلوك فيه صورة الصراع في المجتمع وطبيعته، ويؤسس لثقافة مختلفة تقف على النقيض من ثقافة المركز.

إذ "لم تكن الصعلكة إلا ضربا أو ثمرة من ثمرات الشعور بانعدام التوافق مع قيم الجماعة ربما لغياب العدل وربما لتخلف بعض الشروط الضرورية التي يعتمد عليها مبدأ التكافل، وهو مقدمة ضرورية لمبدأ التكافل بين أبناء القبيلة أو بين القبائل"^(١).

ومن هنا فإن عملية المواجهة هنا مختلفة عن السائد في ثقافة المجتمع. فالذات الشاعرة حينما تضمن خلة بنائلها تنجو منها كما نجت من قبل من قبيلة بجيلة. وتستمر الصورة في دعم البنية الحجاجية، فبدلا من أن يقول كنت سريعا يقول:

كأنا حثحثوا حصا قوادمه أو أم خشف بذى شث وطباق

^١ بركات محمد مراد، مفهوم الاغتراب بين الفكر الغربي والفكر العربي الإسلامي، مقال بمجلة علامات، العدد

وينهض النفي بالدفع في عملية الحجاج إلى خطوة أبعد، وذلك حينما يقول:

لا شئ أسرع منى ليس ذا عذر وذا جناح بجانب الريد خفاق
لأن "النجاء من" هو السائد وليس المواجهة. ويبدو هنا تأسيس ثقافة الهامش " الصعلوك " في مقابل ثقافة المركز " القبيلة "، حيث يظهر الاعتداد بالفردية في مواجهة الجماعة، فالذات الشاعرة تنجو من قبيلة بجيلة وخصوصا سراعها. وهذه النجاة قائمة على الفرار والفخر به، وليست قائمة على الثبات والمواجهة. ولا يخفى ما نهضت به الواو في عملية تقوية الحجج، وذلك عن طريق ترتيبها والوصل بينها على المستوى الأفقى، وليس على المستوى الرأسى الذى يتبدى بوضوح من خلال السلم الحجاجى.

وهو فى سرعته الفائقة يصل إلى غايته، فيقول:

حتى نجوت ولما ينزعوا سلبى بواله من قبض الشد غيداق
"فالعامل "حتى" فى الملفوظ يساعد على تقوية إيقان المتقبل بالنتيجة بل إن العامل قبل ذلك يرسم له صورة المسلك الذى ينبغى أن يقطعه للوصول إلى النتيجة. وهو فى أثناء ذلك كله يقوى النتيجة التى يروم الملفوظ إيصالها ولذا فإن السلمية يفضحها العامل فى حد ذاتها"^(١).

ومن هنا يبدو إسهام العامل حتى فى التوجيه الحجاجى والسلم الحجاجى. يقول ابن يعيش عن حتى " حتى الواجب فيها أن يكون ما

^١ العوامل الحجاجية فى اللغة العربية، ص ١٣٣

يعطف بها جزءا من المعطوف عليه إما أفضله كقولك مات الناس حتى
الأنبياء أو أدونه كقولك قدم الحجيج حتى المشاة"^(١).

الحجاج بصنع المثال:

يبدو الحجاج بصنع المثال بوضوح في الأبيات التالية:

لكنما عولى إن كنت ذا عول	على بصير بكسب الحمد سباق
سباق غايات مجد في عشيرته	مرجع الصوت هدا بين أرفاق
عارى الظنائب ممتد نواشره	مدلاج أدهم واهى الماء غساق
حمال ألوية، شهاد أنديّة	قوال محكمة جواب آفاق

يبدو الحجاج الصرفي بوضوح في المقطع السابق، ويأخذ دوره في
الإسهام بصنع المثال حيث بدت صيغ المبالغة مسجلة حضورا واضحا.
وهي بما لها من بنية صرفية ومعنوية تستدعي الكثرة والمبالغة في الصفة، مما
يسهم في تكريس البنية الحجاجية. ويتم تأسيس صورة البطل النموذج الذي
يعول عليه من خلال هذه البنية الحجاجية. فالبطل الذي يعول عليه ليس
ببصركيفية كسب الحمد فقط، وليس مبصرا بما فقط أيضا، وإنما هو
بصير، كما أنه لا يسبق فقط ولا سابق فقط وإنما سباق. وهو لا يدلج أدهم
واهى الماء ولا مدالج لأدهم واهى الماء وإنما هو مدلاج. وكذلك في قوله
حمال وشهاد وقوال وجواب. لأنه من المعروف أن صيغ المبالغة تسجل
مكانة مرتفعة في السلم الحجاجي، فالفعل يأتي في أسفل السلم الحجاجي

^١ ابن يعيش، شرح المفصل، ص ٩٦، الجزء الثامن، دار صادر..

واسم الفاعل يسجل مكانة مرتفعة عن الفعل في حين تسجل صيغة المبالغة المكانة العليا من السلم الحجاجي. وقد ساعدت صيغة المبالغة هنا على المدح. كما أنها لا تحمل شحنة عاطفية فقط وإنما تحمل بداخلها دلالة توجيحية.

وعلى الرغم من حضور الصوت الواحد في هذا المقطع إذ لا يوجد صوت آخر معارض لصوت الذات الشاعرة مما قد يعطى انطبعا عند النظرة المتعجلة بعدم وجود حجاج ولكن "هل هناك ما يمنع أن يكون القول حجاجيا جدليا إذا اضطلع بفعل المساءلة طرف واحد؟"^(١).

وتبدو بوضوح . في الأبيات السابقة . الأهمية الحجاجية التي نهض بها الرابط الحجاجي "لكنما" فقد تركزت عملية النفي الكبير لما قبلها، وجاءت لكنما لكي تثبت ما جاء بعدها رغم ظهور التعارض بين ما قبلها وما بعدها. فالذات الشاعرة تنفي تعويلها على أي إنسان، وتثبت سرعة النجاة ممن يظهر ضعف وصله حتى ظننا أنه ينفي التعويل على أحد من الناس مطلقا، وجاءت لكنما لكي تثبت شيئا آخر.

و "لكن" رابط حجاجي " يربط بين حجنتين متعاندتين، ويشير إلى قوة الثانية في مساندتها لنتيجتها مقارنة بمساندة الأولى لنتيجتها المعاكسة"^(٢).

ولا يخفى دور العامل الحجاجي "إن" في ضخ تصور خاص عن الذات

^١ هشام الرفي، الحجاج عند أرسطو، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية منذ أرسطو إلى اليوم، ص ١٢٦، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس ١، كلية الآداب، منوبة.

^٢ رشيد الراضي، مفهوم الموضع وتطبيقاته في الحجاجيات اللسانية لأنسكومبر وديكرو، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد ٤٠، ٢٠١١، ص ٢١٩

الشاعرة وتفردتها الفائق في الاعتماد على النفس فقط، ولكن عند الضرورة القصوى في تخيل إمكانية تعويله على الآخرين فإنه يكون على فذ مثالي. فالذى يعول عليه تأبط شرا هو ذلك الرجل الذى يجعل همه كسب الحمد، وهو عارى الظنابيب ممتد النواشر. والظنابيب جمع ظنوب وهو حرف عظم الساق وقد جعلها تأبط شرا عارية لشدة هزالها والنواشر هى عروق ظاهر الذراع، فالذى يعول عليه تأبط شرا هو ذلك الرجل الذى لا يتصف بالسمنة. وتبدو كلمة عارى هنا مؤسسة لثقافة مضادة لثقافة المركز التى تكتسى بقشرة الحضارة فى حين تنهض ثقافة الصعلكة بتعرية هذه القشرة.

كما يكتسب تأسيس المثال الفذ . فى الأبيات السابقة . لمن يعول عليه تأبط شرا قيمة حجاجية عالية، فقد أخذ تأسيس الصورة المثالية للرجل الحق الذى يعول عليه تأبط شرا وقفة مطولة فى هذه القصيدة، استغرقت هذه الوقفة أربعة أبيات كاملة. وكل بيت يحمل زحما واضحا للصفات المؤسسة للقيمة. وعند الانتهاء من قراءة هذه الأبيات الأربعة تظهر العملية الكبرى للحجج المضمره فى هذه الحجج الظاهرة، فتأبط شرا من خلال هذه الحجج التى يسندها للآخر الذى يعول عليه إنما يسنده فى الوقت ذاته لنفسه هو، بل ويكرس لتحقيقها فى ضمير الجماعة المتلقية، ويجعلها نموذجا مثاليا يجب تحقيقه لدى الكرام من البشر.

وبذا تظهر القيمة الحجاجية التى يكشف عنها صنع المثال فى هذه الأبيات. وهنا تبدو أهمية التعريف بالمثال الذى ينشده تأبط شرا، ودور هذا التعريف حجاجيا حيث " يشكل التعريف فى الغالب مدخلا للحجاج لأننا نحتاجه حينما نريد تحديد مفهوم حتى تكون هناك أرضية تقوم على قواعد

مشتركة بين المتخاطبين من أجل إقناع أحسن"^(١).

ويظهر بالطبع دور القارئ في رتق ما لا يقال " ما لا يقال يعني الذى ليس ظاهرا فى السطح، على صعيد التعبير: على أن "ما لا يقال" هذا هو الذى ينبغى أن يفعل على مستوى تفعيل المضمون، وهكذا يكتسب نص ما، بطريقة أظهر من أى رسالة أخرى، حركات تعاضدية فاعلة وواعية من جانب القارئ"^(٢).

الحجاج بالرحلة:

وفى قوله " مدلاج أدهم واهى الماء غساق " تبدو ثميمة الرحلة التى لا تعرف الكلل. فالليل الأدهم الممطر شديد الظلام يقتحمه هذا البصير بكسب الحمد دون أن يعرف الخوف طريقا إلى قلبه.

و فى قوله " جواب آفاق " تتأكد ثميمة الرحلة التى لا تهدأ ولا تستقر كما تكررست بعد ذلك فى شخصية السندباد البحرى^(٣)، وتكرست من قبل فى شخصية أوديسيوس اليونانى^(٤)، وجلجامش البابلى^(٥) وإن كانت رحلات أوديسيوس بدا فيها مضطرا أكثر منه مختارا، فى حين تبدو فى رحلات السندباد إرادة الرحلة ذات وضوح بارز. ويبدو الهدف من الرحلة عنده

^١ عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، نحو مقارنة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، ص ١٤٢،

أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠٦.

^٢ إمبرتو إيكو، القارئ فى الحكاية، التعاضد التأويلى فى النصوص الحكائية، ص ٦٢، ترجمة أنطوان أبو زيد،

المركز الثقافى العربى، الطبعة الأولى، ١٩٩٦

^٣ انظر ألف ليلة وليلة.

^٤ انظر هميروس، الأوديسة.

^٥ انظر ملحمة جلجامش، ترجمة عبد الغفار مكاوى، المركز القومى للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.

الكسب المادى. وتبدو أيضا إرادة الرحلة عند جلجامش البابلى، ولكن يبدو نبل الغاية والمقصد فى رحلة جلجامش لأنه قام برحلته الفائقة من أجل الحصول على عشبة الخلود كى يعيد الحياة لصديقه الحبيب أنكيدو.

وقد ذكرت الملحمة البابلية أن جلجامش نجح فى الحصول على عشبة الخلود، ولكنه فشل فى الاحتفاظ بها، حيث سقطت منه فى طريق العودة أثناء عبوره الماء والتقطتها الحية.

وبذا فإن الفشل هو المحصلة النهائية لرحلة جلجامش البابلى. لأنه رجع إلى نقطة الصفر، بل أقل من نقطة الصفر لأنه قبل رحلته كان يحدوه الأمل فى الحصول على عشبة الخلود، وإعادة صديقه أنكيدو إلى الحياة، أما بعد الرحلة فقد ضاع هذا الأمل ورجع أكثر حكمة وأكثر حزنا

وهنا تبدو علاقة الصداقة فى أسى صورة على نحو لا يكاد يبدو فى الرحلات الشهيرة لأساطين الرحلة فى الآداب العالمية. وهنا يسجل أدب منطقتنا القديم هذه القيمة الفائقة.

وعند تأبط شرا تبدو الآفاق هى المسرح الذى لا تحده حدود لرحلات الذات الشاعرة الشجاعة التى لاتعرف الوهن أو الراحة.

ولا تخفى القيمة الحجاجية الكبيرة التى تمنحها عملية التراسل بين مضمون الرحلة كما هو ظاهر فى هذه القصيدة لتأبط شرا من ناحية ومضمونها كما هو ظاهر فى الرحلات الأدبية الكبرى من ناحية أخرى.

فهذا التراسل يقوى من قيمة القصيدة حجاجيا ويجعلها تضرب بجذورها فى عمق الوجود الإنسانى، لأن نموذج الرحلة من النماذج الأصلية الضاربة

بجدورها في اللاشعور الجمعي.

ويسهم هذا التراسل بدوره في ضخ عوامل من القوة الفائقة في المثال الذي يصنعه تأبط شرا لمن يعول عليه.

الحجاج بالزمكان والمحددات الحسية:

وتستمر عملية الحجاج بالرحلة في الأبيات التالية، ويأخذ المكان في تفاعله مع الزمان دوره الحجاجي في هذه القصيدة، حيث تكون طبيعة الأرض التي تتحرك عليها الذات الشاعرة وطبيعة اللحظة الزمنية أيضا لها غواية خاصة ترشح لحس المغامرة الفائق لدى الشاعر، مما يسهم بدوره في رسم الصورة المائزة للشاعر عن مجاليه.

فليست الأرض المستوية هي المسرح الوحيد للرحلة، وإنما قمة الجبل المنفردة التي تشبه في حدتها "سنان الرمح" على حد قول الذات الشاعرة. يقول:

وقلة كسنان الرمح بارزة ضحيانة في شهور الصيف محراق
بادرت قنتها صحي وما كسلوا حتى نمت إليها بعد إشراق
لا شئ في ريدها إلا نعامتها منها هزيم ومنها قائم باق
بشرثة خلق يوقى البنان بها شددت فيها سريحا بعد إطراق

فهو يشبه قمة الجبل بسنان الرمح، وهذا التشبيه يستدعي الجانب الحسي، والجانب النفسي معا. فالجانب الحسي يبدو في هذه الشراكة الحسية بين منظر قمة الجبل وبين منظر سنان الرمح. أما الجانب النفسي فهو يشير

إلى الموت الذى تستدعيه هذه القمة المخيفة، والموت الذى يستدعيه سنان الرمح المخيف أيضا. وهذا التشبيه أسهم فى إظهار الشجاعة الفائقة للذات الشاعرة، وكوّس لثيمة الرحلة التى تتأكد على امتداد هذه القصيدة الرائعة التى جعلها المفضّل الضبى أول قصيدة فى مختاراته. كما يكشف بصورة واضحة عن طبيعة اللحظة الاجتماعية التى أنتجت هذا النص.

وهنا يبدو بوضوح أثر عناصر الصورة فى الحجاج، فتصوير القلة بسن الرمح يقوى من عملية الإقناع، ويسهم فى تكريس صورة التفرد التى تود الذات الشاعرة تكريسها فى ذهن المتلقى عنها.

كما تلعب الجهة دورها فمن المعروف أن قنة الجبل تتميز بالعلو وصعود الذات الشاعرة إليها قبل أصحابه يصب فى مصلحة تصوير تفرد الشاعر وعلو كعبه ليس على الناس العاديين فقط، وإنما على المتميزين بالشجاعة الفائقة والهمة العالية من رفاقه الصعاليك.

"فالجبل يخلق فوق الجماعة البشرية ويقف شامخا مهيبا، مرعبا حاميا، ويمثل صعود الجبل رحلة روحية من أسفل إلى أعلى، من الأرض إلى السماء، كما أنها تمثل قدرة الإنسان على قهر الطبيعة وقهر نفسه فى آن واحد"^(١).

وهنا تبدو عملية تسامى الذات الشاعرة إلى الأعلى "إن الفكر البدائى يرى أن الجنة هى فى السماء والجحيم فى الأرض أو تحت الأرض، ولذلك فكل صعود إنما هو تسامى واكتساب صفات تتخلص من أدران البشر. فى

^١ سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، ص٥٦، مكتبة الأسرة ٢٠١٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

حين أن المسار إلى الأسفل فهو على العكس من ذلك." (١).

وهنا تبدو عملية تسامى هؤلاء الصعاليك على مجتمعهم، فالقلة التي تشير إلى الأعلى تبدو في تفردا الفائق ملائمة لتفرد الصعاليك في مجتمعهم. ولذا فإن من يصعد إليها هو تأبط شرا ورفاقه، وليس غيرهم مما يقسم المجتمع إلى قسمين: القسم الأول هم سواد الناس الذين يقنعون بالأرض وهم الكثرة والقسم الثاني لا يقنعون بالأرض وإنما يسمون إلى السماء وهم القلة. وبذا تبدو القيمة الحجاجية بوضوح. تلك القيمة التي تجعل الصعاليك هم الأرقى. لأن قدرتهم على المغامرة فائقة، وكان للجبل دوره في إظهار هذه القدرة حيث " تحتل الجبال مكانة مهيبية في جميع الثقافات والحضارات القديمة والحديثة، البدائية والمتطورة. إن الجبال في جميع الثقافات هي المكان الذي يتقابل فيه الإلهي والإنساني، إنها محور العالم حيث تلتقي الأرض بالسماء، ويشعر الإنسان أمامها بمقارته وضالته، إن الجبل هو المكان المقدس بامتياز، فالجبال في الثقافات لا تحصى من كثرتها" (٢).

كما تبدو الأهمية الحجاجية للعناصر الحسية في تشكيل الصورة، لأنها تمنح المتلقى شيئا ملموسا لا يستطيع بسهولة مخالفته. وقد بدت العناصر الحسية في عملية التحديد في هذه القصيدة، ومنها بالطبع الأبيات السابقة، تحديد المكان قلة الجبل كمشبه، وهي شئ حسي تشاهده الجماعة، وتحديد

^١ بول ريكور، الاستعارة الحية، ص ٣٦، ترجمة محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى،

٢٠١٦

^٢ سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، ص ٥٦، مكتبة الأسرة ٢٠١٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

سنان الرمح كمشبه به، وهو طرف حسى تشاهده الجماعة أيضا، وتحديد الزمان حيث تطل شهور الصيف التى تسهم فى جعل هذه القلة "محرّاق" على حدّ تعبير الذات الشاعرة. وهى صورة حسية تجعل المتلقى يتحسس جلده.

وكان الليل هو مسرح السباق بين الرفاق من الصعاليك ذوى الهمة الذين لا يعرف الخوف أو المستحيل طريقا لقلوبهم، فى عملية الحركة اللافتة من أجل الصعود لهذه القلة، وامتداد الزمان إلى ما بعد إشراق الشمس حيث نمت إليها الشاعر سابقا لهم بعد إشراق.

وتحديد الشخصيات التى تبذل منتهى الجهد من أجل الوصول لهذه القلة الكونية المخيفة يمنح الأبيات طاقة حجاجية، لأن المكرس له فى الواقع الاجتماعى للذات الشاعرة أن أصحابه هم قلة من ذوى البأس والشدة والسرعة الفائقة من الصعاليك، والتفوق عليهم فى الوصول لقمة الجبل أعلى فى السلم الحجاجى.

وهنا تلعب الجملة الاعتراضية دورها القوى فى عملية الحجاج المستمرة على مدار القصيدة، حيث جاءت جملة . وما كسلوا . لتنفى ظن الكسل أو التهاون من المتلقين بهؤلاء الرفاق فى عملية الصعود الكبير لهذه القلة. وإنصاف الصحاب يحمل فى جوهره تفوقا لافتا للذات الشاعرة فى العدو، لأن عملية التفوق على ذوى الهمة أكثر حجاجية من التفوق على ذوى الكسل والتهاون.

ولا يخفى ما نهض به الرابط الحجاجى "حتى" فى قوله حتى نمت إليها

بعد إشراق، فقد جاءت بمنتهى الغاية في السباق الدائر بينه من ناحية وصحبه من ناحية أخرى حتى وصل قبلهم، وهنا يدفع الرابط الحجاجي حتى القول إلى نتيجة أقوى من النتيجة الظاهرة قبلها.

كما تبدو عملية التحديد الحسى ذات طاقة حجاجية في اللقطات الدالة في قوله:

لاشئ في ريدها إلا نعامتها منها هزيم ومنها قائم باق
وهنا تلعب البنية الحكائية دورها في عملية الحجاج، وتأتى مسهمة في تكريس عملية التفرد التي تحرص الذات الشاعرة على تكريسها.

فتتوالى مجموعة من الحجج التي تكشف عن التفرد في اقتحام المخاطر والسبق في اقتحامها، فالحجة الأولى نهضت بعملية تبئير واضحة لهذه القلة، أو الرؤية من خارج، فهي كسنان الرمح بارزة، وبذا يتم استدعاء عالم الموت وخرق البنية الجسدية من خلال صورة الرمح، والرمح هنا في موقف علو فهو يطل من عل على البشر، وبذا يكون الخوف أعمق لأن هذا الرمح . القلة . في علوه يأخذ بمجامع النفس ويملؤها بالخوف.

ويتحول إلى نذير لا يتزحزح للبشر، يذكرهم دائما بحرق بنيتهم الجسدية بلا رحمة. وينفث من روحه في واقعهم الاجتماعي الملى بالرمح والدم.

ثم تتوالى الصفات لهذه القلة بما يجعلها تسهم في تصوير عنفها الواضح ضد البشر، فهي ضحيانة في شهور الصيف محراق، فلا تكتفى الذات الشاعرة بصورة الرمح فقط رغم رعبها، وإنما تجعلها ضحيانة، وتصفها بأنها محراق، فتستدعى صورة الحريق عنفا واضحا أيضا في عملية القتل. وبذا نجد

عنفا على عنف مما يقوّى من بنية الحجاج.

وهنا يبدو مدى التعبير الحى حيث " إن التعبير الحى هو ما يعبر عن الوجود الحى"^(١).

الحجاج بالانتقال:

وفى اللوحة التالية من القصيدة تظهر قيمة بل فى التوجيه الحجاجى، لأن هذه الأداة تفيد الإضراب الانتقالى فانتقلت الصورة تماما إلى موقف آخر يحمل صورة أخرى، والانتقال سلمية حجاجية.

ولاشك أن هذه الانتقالات الحكائية تمثل قيمة حجاجية واضحة فى هذا النص للشاعر الجاهلى تأبط شرا، لأنها إلحاح على حكايات مختلفة، ولكنها فى النهاية تصب فى مصب التكريس لهدف واحد، هو رسم صورة البطل المتفرد فى مواجهة الجماعة من البشر وفى مواجهة عنف الطبيعة وقسوتها ضد الإنسان.

يقول:

بل من لعدّالة خدّالة أشب حرّق باللوم جلدى أى تحراق
يقول أهلكت مالا لو قنعت به من ثوب صدق ومن بز وأعلاق
عاذلتى إن بعض اللوم معنفة وهل متاع وإن أبقيته باق
إنى زعيم لئن لم تتركوا عدلى أن يسأل القوم عنى أهل آفاق

^١ بول ريكور، الاستعارة الحية، ص ١٠٣، ترجمة مجّد الولى، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى،

أن يسأل القوم عن أهل معرفة فلا يخبرهم عن ثابت لاق
سدد خلالك من مال تجمععه حتى تلاقى الذى كل امرئ لاق
لتقرعن على السن من ندم إذا تذكرت يوما بعض أخلاق

تظهر أهمية الرابط الحجاجي "بل" في الدفع بحركة القصيدة إلى مجال
آخر، فهو رابط من روابط التعارض الحجاجي، فقد قام بعملية الإضراب
عما سبقها، والدخول إلى عالم ما بعدها.

وعلى الرغم من أن بل تفيد الإضراب مما يوحي بانفصال ما بعدها عما
قبلها، ويشى لدى المتعجل بتفكك القصيدة فإن النظر إلى بنيتها العميقة
يفيد مدى التماسك في حركة المعنى بين ما بعد "بل" وما قبلها.

فقد بدت الذات الشاعرة منذ البداية وهي تبذل مجهودا فائقا من أجل
تحسين وضعها، وكادت أن تلاقى الموت الزؤام وهي في حركتها الطاحنة من
أجل ذلك التحسين. وقد ظهر ذلك بوضوح في الأبيات التي تسبق بل،
وتأتى الأبيات بعد بل لتسجل أثرا واضحا للنعمة التي حققتها الذات
الشاعرة فقد أهلكت مالا من ثوب عز وغيره، مما يوحي بتحسين الوضع.

وقد نهضت بل بالبداء في الإضراب عن لوحة قديمة والبداء في لوحة
جديدة، يتمثل الصراع فيها بين فرد وفرد: الفرد الأول هو العذالة الخذالة
الأشب والفرد الثاني هو الذات الشاعرة. وتنهض الصفة وتعددها بدور
التعويض عن التسمية الصريحة للفرد الأول، ويذكر الصفات بدلا من الاسم
الصريح.

إن الذات الشاعرة هنا تلجأ في حجاجها إلى الهجوم على شخص الخصم أولاً، وليس الهجوم على موقفه. وعلى الرغم من أن الهجوم على شخص الخصم يعتبر عند الكثيرين حجة غير صحيحة فإن بعض الباحثين يعتبر " أن الهجوم على شخص الخصم ليس بالضرورة حجة غير صالحة"^(١). وهنا تنقل لنا الذات الشاعرة حواراً مع خصم له توجه مخالف للذات الشاعرة. وهو حوار يكشف عن التفاعل بين الإنسان والإنسان.

"ويرى والتون أن أى حوار، مهما كان نوعه، يسير وفق أربع مراحل متتالية، هي مرحلة البداية، ومرحلة المواجهة، ومرحلة الحجاج، ومرحلة الإنهاء"^(٢). وهذه المراحل الأربع ظهرت من خلال هذا الحوار الذى جذبته الانتقال ببل، وكان هو الخطوة الأخيرة في رحلة هذه القصيدة.

ويلفت النظر أن المقطع الحوارى ظهر في الختام، مما يتواءم مع الواقع الاجتماعى الذى اشتبك مع حركة الصعلكة في الشعر الجاهلى. فقد وصلت هذه الحركة بدأبها إلى إظهار الحراك الاجتماعى حولها، وبدأت عملية التفاعل معها اجتماعياً هي الذروة التى وصلت إليها.

وهنا تسهم حجة الصوت الآخر الذى يقف مجادلاً للذات الشاعرة في الدفع بحركة القصيدة إلى مسار أوسع والإتيان بدفقة أخرى مخالفة للدفقة السائدة التى تنتمى للذات الشاعرة. ولا شك أن هذه الدفقة المخالفة لها إسهامها في امتداد القصيدة وتعميق مجراها. وكانت حجته هي المنظمة

^١ تاريخ نظريات الحجاج، ص ٨٠

^٢ تاريخ نظريات الحجاج، ص ٩١

للحجج التي أتت بها الذات الشاعرة من أجل دفعها.

"إن الرد على العاذل يقتضى بلوغها درجة من الإلحاحية والتكرار تحول دون سكوت الشاعر"^(١).

وقد ظهرت تقنيات حجاجية في هذه اللوحة الختامية للقصيد والى تحمل عنوان الحجاج بالانتقال. ومن هذه التقنيات الحجاجية المعتمدة في هذا المقطع تقنية الحجاج بصيغة المبالغة، حيث تنهض صيغ المبالغة بدور واضح في السلم الحجاجي في هذه القصيدة، فتسجل حضورا فاعلا، وهى تحمل طاقة حجاجية في الملفوظ. ففي صيغة المبالغة تظهر مقولة الصفة مضافا إليها مقولة العدد. مما يجعلها تترقى في السلم الحجاجي، وتمنح الأسلوب فاعلية أقوى.

وتلحق الذات الشاعرة تاء التأنيث لصيغة المبالغة الدالة على المذكور، فتصبح صيغة "فَعَال" "فَعَالَة" وهذا أقوى في السلم الحجاجي لأنه يدل على منتهى المبالغة. فالخصم لا يعذل وليس عاذلا ولا عدّالا فقط وإنما عدّالة. ولا يخذل وليس خاذلا ولا خذالا فقط وإنما خذالة.

ومن التقنيات الحجاجية المعتمدة في المقطع السابق الحجاج بالعطف، حيث بدا بوضوح في الأبيات السابقة، فظهر في قول ذلك الخصم الذى تنهض حججه بمقارعة الذات الشاعرة على نحو ما نجد في قوله من ثوب صدق ومن بز وأعلاق حيث أعطى حرف الواو الملفوظ درجة حجاجية

^١ شيتز رحيمة، تداولية النص الشعري، جمهرة أشعار العرب نموذجاً، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب، المقدمة ص ١٠٣، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج

لحضر باتنة، الجزائر، السنة الجامعية ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩

عليها، ورتب الحجج ووصل بينها على المستوى الأفقى. لأنه أتى بأشياء متعددة ولكنه جمع بينها فى الحكم. مما كشف عن نجاعة الحجة التى استخدمها هذا العذالة الخذالة الأشب.

ويظهر فى هذا المقطع بوضوح تضاد الصوتين فى صوت كل واحد منهما حجة مضادة لحجة الآخر، مما يتجلى عنه إشكالية العالم الإنسانى وعدم سيره فى اتجاه واحد.

وهنا تبدو أهمية تعريف ويلار للحجة " فهو يعرف الحجة كشكل من التفاعل يتخذ فيه المشاركون مواقف متعارضة وتتخذ الحجة مكانها كما يعتقد فى سياق انشقاق ((dissension وبالتالي نشاط جدلى ومجاهمة"^(١).

وتستخدم الذات الشاعرة فى الحجاج أحكام القيمة، فقد وصفت صاحب الصوت الآخر بأنه عذالة خذالة أشب وكلها أوصاف سلبية لصاحب الحجة الأخرى. وقد كان لهذه الأوصاف السلبية لصاحب الصوت الآخر دور واضح فى تفرغ حجته القوية من طاقتها الحجاجية، فحجته تفقد الكثير من فاعليتها رغم قوتها ونصاعتها وفعالها فى نفوس الكثيرين من البشر الذين يحبون أن تسير حياتهم فى الاتجاه السائد، ولا يمتلكون ثورة تغيير المكرس له لأن السياق الذى جلبته الذات الشاعرة قبلها جعل من هذه الحجة نارا حارقة مما أثار رد فعل عنيف ضدها، لأنها جاءت من شخص يحمل فى قلبه الحقد للذات الشاعرة ولا يحمل الحب لها والحدب عليها. مما

^١ فيليب بروتون، جيل جوتيه، تاريخ نظريات الحجاج، ص ٩٢، ترجمة محمد صالح ناحى الغامدى، جامعة الملك عبد العزيز، الطبعة الأولى، ٢٠١١

أثار الشك حول نبل الغرض في حجته.

وقد استدعت صورة اللوم صورة النار التي تحرق الجلد بلا رحمة، وتتجاوب هذه الصورة مع نار إبراهيم عليه السلام ومع نار جهنم التي صورها القرآن الكريم بعد ذلك، تلك النار التي تجعل الجلود تنضج، وتتجاوب مع ما يقوله العلم الآن عن دور الجلد في الإحساس الكبير بالألم. وهنا ينهض تشديد الحرف بالكشف عن سلمية حجاجية أيضا لأنه لا يحرق وإنما يحرق مما يجعل الألم أشد وأنكى.

هذا العاذلة يريد جذب تأبط شرا إلى ثقافة المركز، والسير مع ما تكررته هذه الثقافة من المحافظة على المال، حيث يمتلك الصعلوك ما يخاف عليه وهو المال. وإذا وجد المال فمن الطبيعي أن يقيم صاحبه بجانبه، وتتحول حركة الصعلوك التي لاتعرف الهدوء إلى سكون، فتندمج الصعلكة في نظام القبيلة السائد، ويتحول الصوتان: صوت المركز / صوت الهامش في العصر الجاهلي إلى صوت المركز فقط. ولكن تأبط شرا وهو من أساطين الصعلكة ومن أكبر مؤسسيها ومن أكبر سدنتها ما كان له أن يقع في هذا الخطأ فيهدم ما بناه من مجد، ويتحول إلى ثقافة المركز مضحيا بصوت نفسه، ولذا ظلت هذه القصيدة ذات ثنائية لا تعرف الالتقاء، تماما كما هو في واقع العصر الجاهلي من وجود ثنائية المركز / الهامش. واكتسب المجتمع الجاهلي ثراء خاصا على مستوى البنية الاجتماعية وعلى مستوى القصيدة وبنائها بسبب من وجود هذه الثنائية.

وينهض استخدام الجملة الإنشائية عوضا عن الخبرية بدوره في السلم

الحجاجى وذلك فى قوله: "وهل متاع وإن أبقيته باق" لأن هذه البنية أوقع فى جعل المتلقى يقر بوجهة نظر الذات الشاعرة، لأنه لا يبقى متاع حتى وإن أبقاه الإنسان؟

وعلى الرغم من وجهة الحجة التى أتت بها الذات المضادة للذات الشاعرة فإن الذات الشاعرة جعلت من لومها حريقا.

وقد كان لقوله " وهل متاع وإن أبقيته باق؟ " دور واضح فى الكشف عن موقف الذات الشاعرة تجاه حجة هذا العاذلة، لأنه يحمل فى طياته الرفض لاكتناز المال والحفاظ عليه، وكأنه يقول لن أبقي على مال ومتاع، لأن إبقائى له لن يبقيه أبدا. وهذا يعد دليلا ضمنيا يدل على موقفه من الإبقاء على المال والمتاع. وحجة الذات الشاعرة حجة تأسيسية، فهى تؤسس لنظرة مغايرة للنظرة الغالبة على التفكير السائد فى المجتمع.

وإذا كانت هذه الحجة تحمل بداخلها طاقة استدلالية كاشفة تجعلها تنتمى للجانب العقلى فى الحجاج وتدخلها الدائرة الباردة فى الحجج العقلية فإن الذات الشاعرة استطاعت أن تضح فيها الكثير من حميا العاطفة القوية، وذلك من خلال صعود النغمة الراضية التى تسربت فيها من خلال بنية الاستفهام الإنكارى.

وبذا جمعت هذه الحجة بين الاستدلال العقلى الواضح ودفق العاطفة الهائج. واستطاعت أن تكسب إلى جانبها مواقف المتلقين فى المواجهة الحجاجية مع الصوت الآخر الذى يمثل اللوم، لأن هذه الحجة لها صداها القوى من الواقع الاجتماعى والتاريخى الذى يعرفه جمهور المتلقين ويختبرونه

في واقعهم، لأن جواب هذا الاستفهام من هذا العاذلة بل ومن جمهور المجتمع المشاهد لا يمكن إلا أن يكون بالنفي أى ليس متاع باقيا وإن أبقيته. وبذا تقوم الحجة الملزمة لهذا الخصم ومن على شاكلته، لأنه توصل إلى النتيجة الضمنية بنفسه. وهذا أنجع حججيا، لأنه جعل المتلقى يملأ الفجوات الماثوثة في النص بنفسه.

"فالنص إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها، ومن بينه يتكهن بأنها "فرجات" سوف تملأ، فيتركها بيضاء لسبيين: الأول، وهو أن النص يمثل آلية كسولة (أو مقتصدة)، تحيا من قيمة المعنى الزائدة، التي يكون المتلقى قد أدخلها (إلى النص)، والحق أنه لا يوسم باللغو ولا يكتسب تعيينات لاحقة إلا في حال بلوغه ذروة الحذقة، وذروة الاهتمام التعليمي أو في حال من الكبت قصوى إلى الحد الذي تنتهك فيه القواعد التحادثية المألوفة"^(١).

وقد كان لهذه الحجة دورها في الإسهام في إظهار النقاء للذات الشاعرة، وتجميلها لأنها تبدو في موقف الحكيم المنتصر.

وإن كان الحرص الشديد على المتاع قد أسهم في تكوين نظرية عامة لدى الكثيرين مضمونها وجوب الإكثار من المتاع لمواجهة الظروف القاسية التي يتعرض لها أبناء الجزيرة العربية في ذلك الوقت فإن بنية الاستفهام الإنكاري في قول تأبط شرا "وهل متاع وإن أبقيته باق؟" تقوم بتقويض هذه

^١ إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ص ٦٣، ترجمة أنطوان أبو زيد،

المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٦

النظرية، وتصوير مدى العبث الذى يقع فيه الإنسان المكثّر من المال لأن هذا المال لن يبقى رغم ما بذل فى جمعه من جهد. وهنا تكتسب هذه الحجّة قوتها من الواقع الذى يراه الناس مجسداً أمامهم.

وقد كان بيرلمان يرى أن الحقيقة فى الحجاج توجد خارج الذات وما يضمن صحتها هو الواقع الذى يراه الناس^(١).

كما أن بنية الاستفهام الإنكارى تجعل الخصم ومن وراءه من جماعة المتلقين يعيدون النظر فى نظريتهم العامة من وجوب الإبقاء على المتاع والمال لأنهم ينهضون بدورهم فى عملية إنتاج المعنى الذى أوحى إليهم به الذات الشاعرة، ولم تفرض عليهم رؤيتها فرضاً وإنما جعلت . من خلال الإيحاء . دوراً لهم فى عملية الإنتاج للمعنى بأنفسهم ومن ثم الاقتناع به لأنهم مسهمون فى التوصل إليه. ويسهل إلزامهم بالحجّة التى تريدها الذات الشاعرة.

كما أسهمت هذه البنية أيضاً فى نسف كل ما يمت إلى مفردة البقاء بصلة، فقد تكرر مفهوم البقاء مرتين فى هذه البنية وذلك فى كلمة "أبقيته" وفى كلمة "باق" ولكن الاستفهام الإنكارى أعطى قيمة حجائية كبيرة فى اتجاه نسف هذا البقاء.

وقد كان للسانيات الحديثة دور كبير فى إلقاء الضوء على الدلالات غير الملفوظة للكلام حيث " يذهب غرايس (Grice) إلى أن للكلام

^١ انظر أمينة الدهرى، الحجاج وبناء الخطاب فى ضوء البلاغة الجديدة، ص ٤٣، شركة النشر والتوزيع

المدارس، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١١

دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة أو واضحة، مثل قولنا: ألا ترورني؟ فالظاهر من الكلام سؤال لكن الغرض دعوة للزيارة"^(١).

وهنا الظاهر من قول تأبط شرا: وهل متاع وإن أبقيته باق؟ سؤال لكن الغرض نفى بقاء المتاع حتى وإن اجتهدت في إبقائه.

ومن هنا فإن عملية الانتقال تتم بسهولة من الأمر المتفق عليه بين الجماعة، والمعروف لديها إلى الأمر الذى يريد تأبط شرا من المتلقين القبول به، والذى يكتسب قبولاً أيضاً لدى الجماعة. وبذا تمتزج الوظيفة الحجاجية مع الوظيفة الشعرية فى تألف عميق.

وهنا يبدو التفاعل ذا دور مهم فى رسم ملامح الخريطة الحجاجية فى هذا النص.

ومن التقنيات الحجاجية فى هذا المقطع الختامى العدول عن الاسم إلى الصفة، وليس بخاف بطبيعة الحال فى هذا المقطع الأهمية الحجاجية للعدول عن الاسم إلى الصفة، فالذات الشاعرة لم تذكر الاسم الصريح لصاحب الصوت المضاد الذى يقف فى المواجهة مع الذات الشاعرة، وإنما عدلت عن ذلك إلى ذكر صفته. مما جعل لحكم القيمة طاقة حجاجية سلبية من خلال الصفات السلبية التى ألحقتها الذات الشاعرة به، وجعلنا فى الوقت نفسه نأخذ موقفاً سلبياً مسبقاً من صاحب هذا الصوت قبل أن نسمع

^١ نعمان عبد الحميد بوقرة، الخطاب والنظرية والإجراء، ص ٢٠، دار جامعة الملك سعود للنشر. ط ١،

حجته أصلا.

وهنا يتضح "أن الحوار يحتاج آليات إقناعية يستخدمها المتحاورون من أجل تمرير خطاباتهم أو آرائهم"^(١).

وقد استطاعت الذات الشاعرة هنا التخلص من الموقف الضعيف بذكر اسم العلم، لأنه ربما لا يكون معروفا لدى الكثير من المتلقين . على العكس من ذكر اسم العلم في بداية القصيدة ونهايتها كما سنرى لأنه معروف لدى الجماعة وهناك سردية دائرة في المجتمع حوله . وبالتالي يغيب محتواه الوصفي إذا ذكر بسبب جهل الكثير من المتلقين به، وبالتالي فإن ذكر الصفة تعويضا عن الاسم أغنت الذات الشاعرة عن ذكر هامش للتعريف بصفات هذا الشخص المشهورة عنه.

كما كان للتعويض هنا بذكر الصفة عن الاسم دور واضح في التحريك الدلالي من الخاص إلى العام، لأنه قد يدل على أى شخص يدور في ذهنه لوم واعتراض على موقف الذات الشاعرة، ومن المعروف أن التعميم يمتلك طاقة حجاجية أكبر من التخصيص.

"على أن المقصد الحجاجي من إطلاق الصفة ليس وضع الموصوف في خانة ما مع سائر العناصر التي تشاركه تلك الصفة وليس الكشف عن موقفنا منه فحسب، وإنما المقصد الحجاجي من إطلاق الصفة تحديد نوع الموقف الذى ينبغى أن يحكم به عليه. فقولنا عن شخص إنه سارق يتجاوز

^١ شيتز رحيمة، تداولية النص الشعري، جمهرة أشعار العرب نموذجاً، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم فى الأدب، المقدمة ص د، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، السنة الجامعية ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩

مجرد الإدانة إلى تحديد نوع العقاب الذى ينبغى أن يلقاه." (١).

وهنا تظهر بوضوح الصبغة الحجاجية للكلمة، حيث "إن للكلمة خصائص فى ذاتها تستمدّها من اللغة ومن التداول تجعلها مؤهلة بطبيعتها لتكون ذات صبغة حجاجية، وترشحها لتكون من معجم الخطاب الحجاجى وقوام جداوله اللغوية، وإن لها فى الخطاب بناء على تلك الخصائص حركة تقصى فيها غيرها وتعوضه، وتحل محله ليكون الخطاب أوغل فى الحجاج، وأذهب فى الإقناع، نسمى تلك الخصائص "خصائص الكلمة الحجاجية" ونسمى تلك الحركة "حركة الكلمة الحجاجية" (٢).

ومن التقنيات الحجاجية المعتمدة فى هذا المقطع أيضا تقنية عكس التقنية السابقة، وهى تقنية العدول عن الصفة إلى ذكر الاسم الصريح، وذلك فى قوله:

أن يسأل القوم عنى أهل معرفة فلا يخبرهم عن ثابت لاق

وهنا تبدو القيمة الحجاجية لأسلوب الالتفات، وتظهر قيمة ذكر الاسم "ثابت" وهو اسم تأبط شرا الحقيقى، وهو اسم يستدعى عنصر الثبات، ولكنه يأتى فى معرض الحركة الدوارة التى لا يستطيع مسايرتها أحد.

وذكر اسم العلم هنا له قيمته الحجاجية لأنه بمجرد ذكره هنا يظهر للمتلقى محتوى صفاته، بسبب شهرته العريضة، وما يدور حوله من حركة

١ عبد الله صولة، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج فى التقاليد الغربية منذ أرسطو إلى اليوم، ص ٣١٦، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس ١، كلية الآداب، منوبة.

٢ عبد الله صولة، الحجاج فى القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص ٧٤، دار الفارابى، بيروت، لبنان، ط ٢، ٢٠٠٧.

مدوية.

وتظهر في هذا المقطع أيضا تقنية الحجاج بالصورة، فتكشف الاستعارة في قوله "حرق باللوم جلدى أى تحراق" عن سلمية حجاجية لأن صوت الذات المضادة للذات الشاعرة لا يلوم فقط وإنما يحرق الجلد.

ولا يخفى ما في تضعيف حرف الراء من نقل المعاناة الشديدة بسبب هذا اللوم، مما يجعل من الرفض الحاد ضرورة لهذه المواجهة.

وقد كان ريتشاردز يرى في الاستعارة "الأداة التي لا يمكن تفاديها في أى مجال خطابي، شعريا كان أم خطابا يوميا أم خطابا علميا. بل إنها مكون أصلى ومتجذر في اللغة. بل إن اللغة لا تقوم بدونها." (١).

في حين يرى بول ريكور أن الاستعارة "هى مغامرة الكلمة" (٢).

كما تنهض الكناية بدورها في السلم الحجاجي، من ذلك قوله:

سدد خالك من مال تجمععه حتى تلاقى الذى كل امرئ لاق

وفي البيت السابق تلعب الصيغة الكنائية دورها الحجاجي فقد عدلت الذات الشاعرة عن ذكر الموت إلى التعبير عنه بالكناية "تلاقى الذى كل امرئ لاق"، مما بدت معه طاقة حجاجية واضحة، فقد جعل كل امرئ لاقيا للموت، فيتأكد بذلك إقرار عام يذكّر كل غافل عن الموت الذى لا بد

^١ من مقدمة محمد الولى لكتاب بول ريكور، الاستعارة الحية، ص ١٧، ترجمة محمد الولى، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦

^٢ بول ريكور، الاستعارة الحية، ص ٩١، ترجمة محمد الولى، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى،

من ملاقاته. ويسحب القيمة الحجاجية من حجة الخصم التي تحرق الجلد، لأنه طالما أن ملاقاته الموت لا بد منها للجميع، فإن تسديد الخلال من المال المجمع يكتسب قوة إقناعية بأثر من الكناية المذكورة في الشطر الثاني.

وتبدو القيمة الإنجازية للأفعال الحجاجية في البيت السابق: سدد خلالك من مال تجمعه حتى تلاقى الذى كل امرئ لاق.

حيث تحمل هذه الحجة الظاهرة بداخلها حجة مضمرة، وكأن الذات الشاعرة تقول أنا أسدد خلالى من مال أجمعه.

وبهذه الحجة يتم نسف حجة الصوت المناهض لصوت الذات الشاعرة، وهو صوت العذالة الخذالة الأشب، لأنه يعد ردا على حجتها التي حرقت جلد الذات الشاعرة بلومها، بسبب إضاعته للمال. فأنت هذه الحجة لكي تبين الجانب الآخر من الرؤية والذي يعنى أن إضاعته للمال هي بسبب نهبه بتسديد خلاله من هذا المال الذى يجمعه. كما يتم أيضا التركيز على القيم الخالدة لمنطلقه، فيجعل هذا التركيز لمنطلقه في عدم تجميع المال صحة لا يستطيع الآخرون دفعها. ففي قوله:

سدد خلالك من مال تجمعه حتى تلاقى الذى كل امرئ لاق

تظهر القيمة الحجاجية من خلال الاستدلال حيث تتحدد القضية في البيت السابق: أنا سددت خلالى من المال الذى أجمعه حتى ألقى الموت أنا إذن إنسان فاضل. أطلب منك تسديد خلالك من المال الذى تجمعه النتيجة ستكون إنسانا فاضلا مثلى. وهنا ينهض الحجاج بتأسيس صورة مثلى للذات الشاعرة تجعلها ذات غواية للجميع.

"إن الجملة ليست وحدة نحوية دلالية فحسب، بل تلعب دورا جوهريا عند إنجاز أحداث لغوية، أى يمكن أن تستخدم أساسا لأبنية براجماتية"^(١).

ويظهر الدور الحجاجي لصيغة الأمر في البيت السابق "لكن ليس لهذه الصيغة قوة إقناعية على عكس ما يعتقد، إذ يستمد الأمر طاقته الإقناعية من شخص الأمر، وليس من ذات الصيغة، ولهذا يتحول الأمر إلى معنى الترجي، حين لا يكون الأمر مؤهلا شرعيا لتوجيه الأمر"^(٢).

كما يبدو اعتماد الكناية في صنع الصورة الحجاجية في البيت التالي أيضا، حيث يقول:

لتقرعن عليّ السن من ندم إذا تذكرت يوما بعض أخلاقي

فتوكيد الفعل المضارع تفرع بمؤكدين لام التوكيد في أوله ونون التوكيد في آخره يرفع الطاقة الحجاجية إلى درجة مرتفعة، ذلك فضلا عن اجتماع حروف انفجارية لها صوت واضح في الأذن في هذا الفعل، ثم دخول هذا الفعل على السن بما يكشف عن تأجج الموقف الانفعالي الذي خرج عن دائرة إخفائه إلى دائرة تصويرية أخرى لها وجود حسي واضح يكشف عن فرط المشاعر في القلب وفرط الندم.

وتسهم الكناية في ضخ طاقة حجاجية واضحة تسهم في تكريس القيمة الأخلاقية التي تتمتع بها الذات الشاعرة.

^١ فان دايك، علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، ص ٢٤٧، ترجمة سعيد بحري، القاهرة، ٢٠٠١

^٢ عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطقاته ومناهجه، من خلال "مصنف في الحجاج - الخطابة الجديدة" لبرلمان وتيتكاه، ضمن كتاب نظريات الحجاج من أرسطو إلى اليوم، ص ٣٢١

وهنا تبدو الكناية حجة و" لا يعتبر بيرلمان الكناية صورة أسلوبية، وإنما ينظر إليها كحجة، وذلك على عكس ما تقوله كل التقاليد الأدبية، إنها تنبئ كما يقول على شاكلة المماثلة، والتي هي تكثيف لها يعمل " بفضل الاندماج بين الموضوع والمثيل " (١).

وهنا تنتهي المواجهة الحجاجية بين الصوتين المتعارضين، حيث تتركه الذات الشاعرة وتمضى ولديها اقتناع تام بترك معارضته.

"الحوار يفترض اللاتناظر، لا تناظر يجب بادئ ذي بدء أن يدرك من خلال الاختلافات الملازمة للبنيات السيميوطيقية ("اللغات") التي يستعملها المشاركون في الحوار، وبعد ذلك من خلال الاتجاهات التناوبية التي يسلكها تدفق الإرساليات. هذا العنصر الأخير يشير إلى أن المشاركين في حوار ما، يتحولون بالتناوب من وضعية البث إلى وضعية "التلقى" وأن الخبر يتداول وفق قطائع لا متصلة منفصلة بمسافات" (٢).

لأن الصعلوك لا يعرف ثقافة المواجهة والثبات، وإنما يعرف الفرار، وهو يفخر بهذا الفرار، على عكس ثقافة المركز السائدة. وفي القصيدة لا يواجه لائمييه وإنما ينطلق عنهم في الآفاق البعيدة، وعلى الرغم من ذلك فإن القوم يسألون عنه، لأنهم يعرفون قيمته الفائقة، ودوره الحقيقي في المجتمع، وهذا ما يكرسه البيت الأخير، الذي يقول:

^١ فيليب بروتون، جيل جوتيه، تاريخ نظريات الحجاج، ص ٥٦، ترجمة محمد صالح ناعي الغامدي، جامعة

الملك عبد العزيز، الطبعة الأولى، ٢٠١١

^٢ يورى لوتمان، سيمياء الكون، ص ٦٣، ترجمة عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى

٢٠١١، الدار البيضاء.

لتقرعن على السن من ندم إذا تذكرت يوما بعض أخلاقي

وبذا نصل إلى المرحلة الرابعة من مراحل الحوار، وهي مرحلة الإنهاء.

وتظهر طاقة حجاجية من خلال تقديم جواب الشرط على الشرط، فقد قدمت الذات الشاعرة "لتقرعن على السن من ندم" وهي جواب إذا الشرطية على أداة الشرط إذا وجملة فعل الشرط. وهنا يظهر الأثر القوي من خلال هذا التقديم. للذات الشاعرة وأخلاقها.

كما يبدو استغلال التكرار حجاجيا في هذا المقطع، حيث تتكرر مفردة " الآفاق " مرة ثانية مما يشير إلى حضورها الغد في هذا النص للشاعر الجاهلي الصعلوك تأبط شرا، " ومن طرائق عرض الخطاب عرضا حجاجيا اعتماد التكرار لإبراز شدة حضور الفكرة التي يريد إيصالها والتأثير بها"^(١).

كما يظهر التكرار باعتباره قيمة حجاجية فاعلة في تكرار ما يقرب من شطر كامل على مدار بيتين متتابعين، فقد قال " أن يسأل القوم عنى أهل آفاق" وكررها في البيت الذي يليه. ولكنه غير آفاق إلى معرفة وهنا يكون التكرار " ليس هو ذلك التكرار المولد للرتابة والملل أو التكرار المولد للخلل والهلهلة في البناء، ولكنه التكرار المبدع الذي يدخل ضمن عملية بناء النص أو الكلام بصفة عامة، إنه التكرار الذي يسمح لنا بتوليد بنيات لغوية جديدة باعتباره أحد ميكانيزمات عملية إنتاج الكلام، وهو أيضا

^١ عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطقاته ومناهجه، من خلال "مصنف في الحجاج - الخطابة الجديدة"

لبرلمان وتيتكاه" ضمن كتاب نظريات الحجاج من أرسطو إلى اليوم، ص ٣١٨

التكرار الذى يضمن انسجام النص وتوالده وتناميته"^(١). ويرسخ هذا التكرار مفهوم الرحلة فى شعره.

استمرارية الحجاج بالرحلة.

يبدو الحجاج فى المقطع السابق بالتراسل مع الرحلات الأدبية الكبرى التى تضرب بجذورها فى عمق الوجود الإنسانى. وهنا تطل مقولة رولان بارت "إننا نعلم أن أى نص ليس مجرد سطور من الكلمات لكى يطلق معنى أبديا أو لاهوتيا لا اختلاف بشأنه، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تمتزج فيه وتتصادم النصوص الأخرى التى لا يمكن حصرها، سواء السابقة أو المزامنة للنص الجديد"^(٢). وإذا كانت الآفاق عند امرئ القيس لا تستغرق عمره كله، وذلك فى قوله:

وقد طوّفت بالآفاق حتى رضيت من الغنيمة بالإياب

فإن الآفاق عند تأبط شرا تستغرق الحياة بكاملها، ولا يبدو أمل العودة واردا من تجواله ذلك فى الآفاق. فامرؤ القيس طوّف بالآفاق واقتنع تماما بفشله فى رحلته. ورضى من الغنيمة المنتظرة من هذا التجوال بالأوبة فقط. فقد رجع إلى نقطة الصفر، بل أقل من نقطة الصفر لأنه قبل تجواله كان يحدوه الأمل فى غنيمة كبرى. وهاهو بعد تجواله رجع أكثر حكمة وأكثر حزنا تماما مثل جليجامش البابلى، فى حين نجد السندباد البحرى كما صورته ألف ليلة وليلة يعود من تجواله فى الآفاق بعد سبع رحلات كاملة، وهو

^١ أبو بكر العزاوى، الخطاب والحجاج، ص ٤٨، الأحمديّة للنشر، ط ١، ٢٠٠٧

^٢ نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص ٦٧٦، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لوجمان، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣.

محمل بالكنوز التي لا تكاد تنفذ. فهو قد طوّف في الآفاق ورجع محمّلاً بالغنائم، لكن تأبط شرا الصعلوك يمضى في تجواله في الآفاق بلا صاحب إلى مالا نهاية. وهذه الرحلة تبدو بلا نهاية من ناحية المكان وتبدو أيضا بلا نهاية من ناحية الزمان.

وهناك جانب التهديد في الرحلة عند تأبط شرا إلى جانب الرحلة فعلا، فهو يهدد لائمه بقوله:

إني زعيم لئن لم تتركوا عدلى أن يسأل القوم عنى أهل آفاق
وفي بيت امرئ القيس فقد حدثت الرحلة فعلا، وذلك في قوله "وقد
طوّفت في الآفاق" كما أنّها حدثت فعلا مع السندباد كما تصوره "ألف ليلة
وليلة" ومع جليجامش البابلي وأوديسيوس اليوناني.

ومما يلفت النظر في رحلة تأبط شرا أن الدافع إليها . في جانب منها . هو اللوم من المجتمع، وكأن المجتمع يجبر الصعلوك على الرحيل والمغادرة، ولكن هذا الصعلوك إذا غادر المجتمع ورحل فإن القوم يسألون عنه، ويسرون في الآفاق من أجل السؤال عنه. وهنا تبدو الصعلكة في العصر الجاهلي ضرورة اجتماعية لا يستطيع المجتمع أن يعيش بدونها، لأنه هو الذي أنتجها.

وتبدو أحداث الرحلة عند جليجامش وأوديسيوس والسندباد ذات حضور فذ، وهذه الأحداث غوايتها الفائقة للمتلقى. في حين تبدو أحداث الرحلة في بيت امرئ القيس وفي قصيدة تأبط شرا لا تمتلك مثل هذه الغواية الفائقة، وإن كانت تأخذ مساحة واضحة في قصيدة تأبط شرا، ولها غوايتها

الخاصة أيضا.

ويبدو حضور الذات الفردية في مقابل الجماعة في قوله "لئن لم تتركوا عدلى"، فهم جماعة وهو فرد، وكذلك "القوم"، و "عنى" مما يؤشر إلى أن تأبط شرا أمة وحده. والعجيب أنه يمضى بثيمة الرحلة إلى عنفوانه حتى أن أهل الآفاق الواسعة والمعرفة القوية بالدروب والمسالك لن يعرفوا عنه شيئا، ولن يستطيعوا إخبار السائلين عن تأبط شرا بشئ.

ومما ساهم في رسم المجال لثيمة الرحلة في هذه القصيدة البنية الزمنية، وما نهضت به من فاعلية حجاجية، حيث بدت الحركة الزمنية في هذا النص ذات سعة واضحة. فهي تتحرك عبر الزمن الماضى والحاضر والمستقبل في حرية تامة ورشاقة غير معهودة مما تواءم بشكل حقيقى مع رشاقة تأبط شرا في الانطلاق والحركة التي اشتهر بها. فقد كان من أعدى العدائين في عصره، ولم تكن الخيول السريعة التي تطارده في عرض الصحراء تدركه، أو تنال منه شيئا، رغم جدها في الطلب. كما تبدو البنية المكانية أيضا لا حدود لها، وهنا يبدو دورها في الحجاج.

الحجاج بالإيقاع:

في هذه القصيدة للشاعر الجاهلى تأبط شرا ينهض الإيقاع بمهمتين محوريتين: المهمة الأولى هي المهمة الجمالية والمهمة الثانية هي المهمة الحجاجية. وهاتان المهمتان متحاورتان. فهناك حوار خلاق بين هاتين المهمتين، حيث تتسرب مياه البنية الجمالية إلى أرض البنية الحجاجية وتتسرب في الوقت نفسه مياه البنية الحجاجية داخل أرض البنية الجمالية مما

يجعلهما متداخلتين بوضوح.

وتجب الإشارة إلى أن هاتين المهمتين لا تتعاكسان في النص. لأن الجمالي لا يقف مناوئاً للحجاجي كما أن الحجاجي بدوره لا يقف مناوئاً للجمالي. فجمال الحجاج وحجاج الجمال من الوضوح بمكان في هذا النص الشعري. وفي غيره بالطبع.

ويتجلى الحجاج في الشعر، ولكنه يتجلى أكثر في الخطابة وفي المرافعات والمناظرات وغير ذلك لأن هذه المجالات يظهر فيها جانب عرض الحجج وتفنيدها دون أن تكون ذات المتكلم مصغية لصوت الإيقاع العميق الذي قد يشغلها إلى حد ما عن الاستغراق في مجال البنية الحجاجية.

ومن هنا فقد يظهر أن الإيقاع يؤثر بالسلب على الطبيعة الحجاجية لأن انتماءه للجمالي يكون هو الظاهر.

لكن عند التدقيق نجد أن الطبيعة الإيقاعية إذا كانت على المستوى الظاهر قد تؤثر على الطبيعة الحجاجية في النص بالسلب فإنها في الوقت نفسه تعد مصدر قوة حجاجية هائلة. ونظرة في الطبيعة التداولية للشعر التي تكشف عن جانب حجاجي ترينا هذه الحقيقة بوضوح. ويعد التمثل بالشعر من الوضوح بمكان في كثير من المواقف والتي تبعها اتخاذ قرار معين، وظهور تصرف معين سواء من الممثل بهذا الشعر أو من جماعة المستمعين.

إن الإيقاع مصاحب أساسي لإنتاج النص الشعري على مستوى البنية العميقة والبنية السطحية. وهو ينهض بدور كبير في العملية الحجاجية، لأنه يتوغل داخل نفس المتلقى فيحصل منه على طاقة كبيرة تمهد للتقبل العقلي

والإقناعى.

والحقيقة أن "الإيقاع فى القصيدة هو العنصر الذى يميز الشعر عما سواه، فضلا عن أنه حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التى يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به فى الاستخدام العاد"^(١).

وفى هذه القصيدة نهض الوزن والقافية والتكرار والتصريع وحسن التقسيم وإيقاع الدلالة بدور كبير فى استقرار هذه القصيدة فى النفوس وفى العقول، وساعد ذلك على حفظها والتمثل بها وتمثل عالمها الثرى. وبالتالي ساهم فى عملية الإقناع التى تعد الهدف الأكبر من أى عملية حجائية.

لقد تراسلت العناصر السابقة وتفاعلت فى البنية العميقة للنص، وظهر هذا التراسل والتفاعل بينها على مستوى البنية السطحية للنص أيضا. وكان لذلك أبلغ الأثر فى التفاعل الخلاق بين بنية هذا النص من ناحية والبنية الخارجية التى مثلت دوائر تلقيه فى عصره وعبر العصور اللاحقة من ناحية أخرى.

فقد جاء الوزن على بحر الطويل وهو من البحور المركبة التى تتراسل مع عملية التركيب الواضحة للتجربة الثرية لهذا النص من شعر الصعلكة، وجاءت القافية وتمثل حرف رويها فى القاف المكسورة، واتخذ الشاعر من التصريع فى البيت الأول مدخلا لعالم التلقى يحمل سمة جمالية وحجائية، وجاء حسن التقسيم فى بعض الأبيات معلما من النبرة الموسيقية وكان

^١ يورى لوتمان، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، ص ٧١، ترجمة محمد فتوح، ط ١ دار المعارف، مصر.

للتكرار بأشكاله المتعددة حضوره المتفاعل مع العناصر السابقة التي تفاعلت مع إيقاع الدلالة. التي اتخذت مسارات متعددة في النص. حيث بدأ النص بخطاب العيد، ثم حدث إعلان صفة قوية موجودة في الذات الشاعرة وهي نجاؤه بسرعة فائقة من ضعيف الوصل كما نجا من قبيلة بجيلة من قبل، وصنع المثال للرجل الفذ الذي من الممكن أن تعتمد عليه الذات الشاعرة، ثم الصعود لقمة الجبل واختتمت بحوار حجاجي بين الشاعر وهذا العاذلة.

ومن هنا تبدو الطاقة الحجاجية التي نتجت عن الإيقاع واضحة في هذا النص للشاعر الجاهلي تأبط شرا.

الحجاج بالشخصية:

وقد ظهر بوضوح قيمة الشخصية الناطقة بالخطاب وما تمنحه من قيمة حجاجية. فشخصية تأبط شرا تمنح للحجاج مصداقية كبيرة بسبب صورتها المتكونة لدى جمهور المتلقين. "والوسائل التي تبين من تحقيق الغرض وبلوغ المآرب عديدة منها ما يأتي من صورة المتكلم لدى السامع، فإذا كان المتكلم مشهورا بالأخلاق المحمودة وحبه للحق وحرصه على العدل وتمكنه من القضايا التي يتحدث فيها مما يجمعه مصطلح يوناني هو (ethos) كان حظ الخطاب من الإقناع أوفر وتأثيره في متلقيه أبعد غورا."⁽¹⁾.

وهنا تظهر القيمة الحجاجية للموضع، حيث يتم تكريس موضع الكيفية، لأنه فرد واحد ويواجه الكثرة متمثلة في قبيلة بجيلة، ومع ذلك فقد

¹ الحجاج من أرسطو إلى اليوم حمادى صمود مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح، ضمن كتاب الحجاج من

أرسطو إلى اليوم ص ١٢

استطاع الإفلات منها، وهنا تطل بوضوح مقولة الكيف في مقابل مقولة الكثرة، فمقولة الكثرة تغلب الشجاعة وهي من مواضع الكم متعطلة هنا. في مقابل ظهور مقولة "ولرجل خير من ألف رجل" وهي من مواضع الكيف. "ويمكن تلخيص قيمة المواضع في الحجاج وحصر أهميتها في نقطتين: قيمتها الاستدلالية... وقيمتها الخطابية..."^(١).

الحجاج الاجتماعي:

وعبر مقاطع القصيدة المفصلية تبدو الشخصية المضادة للذات الشاعرة. ففي اللوحة المفصلية الأولى تبدو الشخصية المضادة متمثلة في بجيلة ورجالها شديدي العدا للذات الشاعرة، ولكن النجاة كانت للذات الشاعرة من هذا العدو الشرس. وفي اللوحة الثانية تمثلت الشخصية المضادة في قلة الجبل، ولكن الذات الشاعرة اقتحمتها بجسارة واضحة. وفي اللوحة الثالثة تمثلت في العذالة الخذالة الأشب، ولكن الذات الشاعرة استخدمت حججها في التغلب على هذه الشخصية المضادة.

ولا شك أن الواقع الاجتماعي يطل بوضوح من خلال الحركة التفاعلية بين الذات الشاعرة والعوامل المضادة لها.

من هنا تبدو عملية التفاعل الخلاق في هذه القصيدة للشاعر الجاهلي تأبط شرا بين الوظيفة السردية والوظيفة الحجاجية وذلك ضمن التيار العام الذي صنعتها الوظيفة الشعرية، مما أكسبها تنوعا وعمقا واضحين.

^١ عز الدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، ص ١٠٠، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس،

"وفي استطاعتنا أن نتحدث عن انفعالات الإنسان الشخصية أو بيئته أو أحوال عصره كما نشاء، بشرط أن نكون قادرين على إيجاد روابط واضحة بين ما نقول به وبين تركيب العمل الفني ذاته"^(١).

خاتمة:

تبدو "الأنا" في هذا النص ذات وضوح بارز، كما تبدو من سماته الواقعية، والاستعانة بعناصر القصة، خصوصا قصة فراره من قبيلة بجيلة التي أسرتة، وقصة صعوده قمة الجبل المخيفة في مغامرة من مغامراته.

ومن هنا فقد أشاع تأبط شرا ورفاقه من الشعراء الصعاليك حركة عارمة في العصر الجاهلي، فعشنا في سرديتهم الكبرى أجواء الكر والفر، والمطاردة السريعة على ظهر الخيول النجائب للصعلوك الذي لا يلحق، وبدت الصحراء المترامية مسرعا واسعا لهذه الحركة السريعة التي لا تكاد تنتهي.

ولم تكن الصحراء المستوية هي المسرح الوحيد لهذه الحركة السريعة، وإنما بدت حركتهم السريعة أيضا على الجبال المتناثرة في هذه الصحراء، وعلى قممها التي تشبه في حدتها أسنة الرماح، وبدت البطولة في نص الهامش / الصعلكة ذات قيم مختلفة عن البطولة في نص المركز / القبيلة.

فأضافت هذه المجموعة المهمشة، ومنها بطبيعة الحال الشاعر تأبط شرا تقاليد جديدة للقصيد الجاهلية وقفت بشموخ باهر بجانب النمط السائد لها كما تبدى في شعر المعلقات، كما قدمت خطابا مختلفا عن الخطاب

^١ من مقدمة د فؤاد زكريا لكتاب النقد الفني: دراسة جمالية، تأليف جيروم ستولنتز، ترجمة فؤاد زكريا، ص

٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠١٣

السائد. لكن ما يبدو ذا غواية خاصة في هذا النص للشاعر الجاهلي ثابت بن جابر بن سفيان الملقب بتأبط شرا هو تكريس ثيمة الرحلة مما جعلها تتراسل مع ثيمة الرحلة على نحو ما هو معروف في الرحلات الأدبية الكبرى. وأسهم هذا التكريس بدوره حجاجيا.

لقد بدت الطبيعة الحجاجية بوضوح في هذا القصيدة. وذلك عبر مقاطعها المفصلية التي تماسكت بصورة قوية جعلت من هذه المقاطع المفصلية تيارا حجاجيا لا يكاد يتوقف.

وقد توقف هذا الفصل في البداية حول مفهوم الحجاج بصورة عامة. ورصد بعض الملامح الحجاجية في قصيدة تأبط شرا. فظهرت ملامح الحجاج في الحجاج بالواقعة. وكيفية الاستغلال الحجاجي للواقعة المعروفة عن الذات الشاعرة ورفيقه الشنفرى الأزدي وعمرو بن براق. حينما استطاعوا النجاة من موت محقق على يد قبيلة بجيلة الناقمة. بعدها ظهر الحجاج بصنع المثال والحجاج بالرحلة والحجاج بالزمان والمحددات الحسية وظهر أيضا الحجاج بالانتقال واستمرارية الحجاج بالرحلة وتوقف البحث أمام الحجاج بالإيقاع والحجاج بالشخصية والحجاج الاجتماعي.

الفصل الثاني

البنية الزمنية في قصيدة عبد يغوث اليماني

يقول عبد يغوث بن وقاص اليماني^(١)

ألا تلوماني كفى اللوم مايبا
المتعلما أن الملامة نفعها
فياراكباً إما عرضت فبلغن
أباكرب والأيهمين كليهما
جزبالله قومي بالكُلاب ملامة
ولو شئتُنجتني من الخيل نهدة
ولكنني أحمي ذمار أبيكم
أقول وقد شدوا لساني بنسعة
أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا
فإن تقتلوني تقتلوا بي سيداً
أحقاً عباد الله أن لست سامعاً

وما لكما في اللوم خير وماليا
قليل ومالومي أخي من شماليا
نداماي من نجران ألا تلاقيا
وقيساً بأعلى حضرموت اليمانيا
صريحهم والآخريين المواليا
تري خلفها الحو الجياد تواليا
وكان الرماح يختطفن الحاميا
أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا
فإن أحاكم لم يكن من بوائيا
وإن تطلقوني تحربوني بماليا
نشيد الرعاء المعز بين المتاليا

^١ المفضل الضبي، المفضليات ٣٠، تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، ط٧.

وتضحك مني شيخة عبشمية
وطل نساء الحي حولي رُكَّداً
وقد علمت عرسي مليكة أني
وقد كنت نحار الجزور ومعمل الـ
وأخبر للشرب الكرام مطيَّتي
وكنت إذا ما الخيل شمصها القنا
وعادية سوم الجراد وزعتها
كأني لم أركب جواداً ولم أقل
ولم أسبأ الزقَّ الروي ولم أقل
كأن لم تر قبلي أسيراً يمانياً
يراودن مني ما تريد نسائياً
أنا الليث معدواً عليّ وعادياً
مطي وأمضي حيث لاهي ماضياً
وأصدع بين القبتين رداًنيا
ليبقاً بتصريف القناة بنانيا
بكفي وقد أُنحوا إلى العواليا
لخيلي كرى نَفسي عن رجاليا
لأيسار صدق: أعظموا ضوء ناريا

تكشف هذه القصيدة للشاعر الجاهلي عبد يعوث بن وقاص اليماني عن بنية زمنية ذات نسق خاص، وهي قصيدة يرثى فيها الشاعر نفسه، حينما علم أن الموت قادم قريباً جداً لاحتمال، فقد وقع في الأسر في يوم الكلاب الثاني، وحاول أن يفتدى نفسه، ولكن أعداءه رفضوا، وصمموا على قتله، وقد ربطوا لسانه بسير من الجلد خوفاً من هجائه، ولكنه طلب منهم إطلاق لسانه كي يرثى نفسه، ويلوم قومه، ففعلوا، فقال هذه القصيدة.

وقد بدت البنية الزمنية فيها بطريقة لافتة، فهي لا تعتمد الخطية، وإنما جاءت على طريقة التداعي الحر، وبدت الانتقالات الزمنية كاشفة عما يمور

بداخل السارد، مما يستدعى وقفة للكشف عن تجلياتها

وهى تبدأ بقوله:

ألا لا تلوماني كفى اللوم مايا وما لكما في اللوم خير ولا ليا

ألم تعلمنا أن الملامة نفعها قليل وما لومي أخی من شماليا

على عادة الجاهليين تبدأ القصيدة بخطاب الصاحبين، لكن يبدو هنا عدم اتحاد الثلاثة، ففي الغالب يكون خطاب الصاحبين طلبا لاشتراك في عمل يندمج فيه الثلاثة، لكن هنا يبدو نوع من الخلاف بين الجماعة / الثلاثة فهناك صاحبان يلومان الثالث الذي هو السارد، والثالث يرفض هذا اللوم، بل وينهاهما عن ذلك، لأن ما به يكفى وزيادة عن لومه.

وقد جاءت ما هنا لتشير إلى حادثة أسر السارد في يوم الكلاب الثاني، وتصميم الآسرون على قتله. إذن فالسارد ينطلق من لحظة حاضرة ضاغطة، وتعكس الجمل توترا نفسيا حادا، ومحاولة الاستسلام تماما للقدر الغالب، وذلك من خلال كثرة حروف المد بصورة واضحة، حيث تسهم هذه الحروف بصورة واضحة في تبطئ الحركة الزمنية لأن اللحظة التي يعيشها السارد ينوء بثقلها.

وإذا كانت القصيدة تبدأ بصوت السارد من خلال نهيهِ للائمين، فإن صوت هؤلاء اللائمين محذوف، ولكنه موجود، وكأن القصيدة تبدأ قبل كلماتها، وقد ظهرت بدايتها السابقة غير الملفوظة من خلال بدايتها الملفوظة.

فصوت الصاحبين نستدل عليه من خلال نهي السارد لهما عن لومه،
مما يعطى حوارية أحد طرفيها صامت الآن، لكن صوته موجود، وبذا تمتد
القصيدة خطوة أعمق في عمق الزمن، خطوة أبعد مما تبدو للوهلة الأولى.

وإذا كانت بدايتها الملفوظة تنطلق من الزمن الحاضر، فإن بدايتها غير
الملفوظة انطلقت في الزمن الماضي، وذلك من خلال ما ينهض به المتلقى
من إنطاق الصاحبين بألفاظ اللوم نفسها في الماضي، والتي يرفضها السارد
تماماً.

لكن من الممكن أن يتحول المتلقى إلى الزمن المستقبل، فيرى أن
الصاحبين لم يلوما السارد، وإنما تصور السارد أهما سيلومانه على وقوعه في
الأسر . رغم فروسيته . فاستبقهما، وقطع عليهما تفكيرهما، وذلك من خلال
تهيئتهما عن تنفيذ ما يحاولان تنفيذه من لومه.

وبذا يبدو نوع من التجاذب الزمني بين الحاضر . الماضي، والحاضر .
المستقبل، فيبدو الماضي والمستقبل وهما مندجان في طيات الحاضر، الذي
يضغط على السارد بلا رحمة، فتبدو بنية الحاضر وهي منسحبة على الزمن
الماضي، بقدر ما هي منسحبة في الوقت نفسه على الزمن المستقبل.

ثم تبدو بنية التقديم والتأخير في قوله " كفى اللوم مايبا " فيرصد السارد
" مايبا " للقافية بما بها من مد، وحروف علة، فتسهم في التوقيف الزمني،
فيبيّر السارد وضعه المزعج، وما فيه.

وإذا كانت البنية المستخدمة في البداية هي بنية طلبية، من خلال النهي
عن اللوم، فإن السارد يتحول إلى البنية الخبرية لينهض بتعليل سر نهيته عن

اللوم، حيث يبدو في حالة صعوبة تكفى لكف اللوم عنه، وليس هناك نفع أو خير في لومه، سواء لصاحبيه أم له.

وتكرس البنية الخبرية التعليلية في قوله " وما لكما في اللوم خير ولا ليا "صورة الانقسام بين الجماعة / الثلاثة، واختلاف الرؤية بينهم، فهو يقف في مواجهتهما، كما تأتي بنية الاستفهام التقريرى في البيت الثانى لتكرس لعدم جدوى اللوم، حيث تكرر كلمة اللوم، ومشتقاتها في البيتين أكثر من أربع مرات، في إصرار واضح من السارد على محاولة نفيها.

ثم ينتقل السارد إلى نداء صاحب في قوله:

أيا صاحبا إما عرضت فبلغن نداماى من نجران ألا تلاقيا

حيث ينحاز إلى البنية الزمنية التى تدل على المستقبل، ولكن هذا المستقبل فيه إيجاب وسلب: إيجاب حيث يقوم هذا الصاحب بتبليغ نداء السارد، وسلب فى إمكانية التلاقى مرة أخرى. وهنا تلعب حروف المد دورا كبيرا فى تبطئ الزمن، ذلك حينما يستخدم السارد " فيا صاحبا إما... " حتى يأخذ فترة طويلة من الوقت حتى يقف هذا الصاحب الذى جاء بصيغة النكرة غير المقصودة، فهو أى واحد . فى طريقه إلى قومه . وقد علم ما ألم بالسارد.

ثم تأتى حروف المد أيضا لاعبة الدور نفسه فى قوله: "نداماى من نجران ألا تلاقيا " فى إشارة من السارد إلى توقيف الزمن فى " نداماى " ليلقى ضوءا كافيا على صحبته، ولكى يطيل الزمن مع حالة تذكره لهم، و " نجران " وكأنه يسترجع كل بقعة مكانية فيها، أو كل بقعة زمنية له مع هذا الوطن، الذى

لن يراه، ولن يرى نداماه فيه مرة ثانية، وهنا يأتي المد في " ألا تلاقيا " ليمتد مع الحالة الشعورية المتحسرة على هذا الحكم القدرى الذى لا فكاك منه.

وإمعانا من السارد فى معايشة هؤلاء الندامى، فإنه يذكرهم بالاسم، وهم أباكرب والأبهمين كليهما وقيسا بأعلى حضرموت اليمانيا

فيقوم السارد بذكر وتفصيل ما أجمل من قبل فى كلمة " ندامى "، حيث يذكرهم بالاسم، ويعيد ذكر وطنه مرة ثانية، بعد ذكر " نجران " فيعود ذاكرا " حضرموت اليمانيا "، وكأن السارد يريد أن ينغمس أكثر فى هذه التفاصيل، سواء من ناحية أسماء الأشخاص أم من ناحية المكان، ليتغلب على اللحظة الضاغطة التى لاترحمه، وهنا تبدو الأهمية الكبيرة لهذه التفاصيل، " لأن التفاصيل (نثرية الحياة) يمكن أن تسهم فى إلقاء أضواء على سير الحدث أو مسار الشخصية ومصيرها، وبالتالي تساعد القارئ على استنباط العلاقة بين الشخص وعامله وحق الكاتب وعالمه." (١)

وهذا الانغماس فى التفاصيل ساهم فى تحريك مؤشر البنية الزمنية إلى السوابق الزمنية أو إلى الارتداد، أو الاسترجاع، والاسترجاع هو " مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضى بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة، (أو اللحظة التى يتوقف فيها القصة الزمنية لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع) (٢)

١ شكوى عزيز الماضى، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص ٦١

٢ جيرالد برنس، المصطلح السردى، ص ٢٥، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ٣٦٨، ط ١، ٢٠٠٣.

. وبذا تتحرك البنية الزمنية عبر الأزمان الثلاثة بطريقة متداخلة، تكرر لتيار الوعي، ويساهم في ظهور تيار الوعي المناجاة أو المونولوج، الذى يرتد بالزمن إلى الوراء، حيث يقول:

جزى الله قومي بالكلاب ملامة صريحهم والآخريين المواليا

تأتى كلمة " ملامة " هنا لتحول مؤشر الدلالة إلى لوم السارد لقومه، بعد أن كان ضد اللوم تماما فى البيتين الأولين، حيث كان لا يرى فى اللوم أى خير أو نفع، لكنه هنا يدعو بحرقه واضحة على قومه، أن يجزيهم الله جميعا ملامة، سواء كانوا من صرحاء القوم أم من مواليهم.

وهنا تتحرك البنية الزمنية إلى الماضى، حيث يوم الكلاب الثانى، الذى أسر فيه الشاعر السارد. كما تبدو لعبة حروف المد ذات حضور بارز أيضا فى البيت السابق، مما ساهم فى التنفيس عن شعور مكبوت من الشاعر السارد تجاه قومه.

ثم يأتى البيت التالى بقوله:

ولو شئت نجتى من الخيل نهدة ترى خلفها الحو الجياد تواليا

فينحسر المد فى الشطر الأول، مما يتواءم مع السرعة الفائقة فى الفرار، وأن فعل النجاة قد تم بسرعة، ثم يسجل المد حضورا ملحوظا فى الشطر الثانى، مما يساهم فى تطويل الزمن، فيتواءم هذا التطويل فى إظهار صورة المطاردة، ورؤيتها حيث تبدو الخيول الكثيرة وهى تتوالى خلف فرس الشاعر السارد فى محاولة منها للإمساك به، واللحاق بفرسه، ولكن هذه المحاولة لن تكون بذات جدوى، لأن فعل النجاة قد ورد فى الشطر الأول، غير أن كل

ذلك صورة خيالية لم تحدث، حيث جاء الحرف " لو " الذى أفاد امتناعا لامتناع.

ولكن على الرغم من استطاعة الشاعر السارد، وقدرته على الفوار، فإنه لم يفعلها، لأنه يحمى الذمار، ويدافع عنها، رغم علمه أن الرماح يختطفن المحامى عن هذه الذمار.

ويبدو استخدام الزمن فى بث الدلالة، فقد استخدم الفعل المضارع " أحمى " بما يمنحه من دلالة التجدد والاستمرار، فكأنه فى كل حياته يحمى الذمار، ويأتى الفعل المضارع " يختطفن " مع الرماح، ولكنه تحول إلى الماضى باستخدام الفعل " كان "، مما كرس للسوابق الزمنية، والارتداد الزمنى إلى اليوم المشؤوم الذى وقع فيه فى الأسر.

ثم تحدث قفزة زمنية من الماضى إلى الحاضر، وتستمر هذه القفزة، وذلك حين يقول:

أقول وقد شدوا لساني بنسعة أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا
أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا فإن أخاكم لم يكن من بوائيا
فإن تقتلونى تقتلوا بى سيذا وإن تطلقونى تحربونى بماليا

يبدو التوافق الزمنى بوضوح فى هذه الأبيات، " ويعنى به توافق الحالات الشعورية والنفسية للسارد أو الشخصية الروائية مع زمن الأحداث المسرودة إذ إننا نجد توافقا بين الإيقاع الزمنى للحدث، وبين الحالات الشعورية

والنفسية للذات الراوية وذلك من حيث سرعة الإيقاع وبطنه. ^(١)

وهنا يبدو الزمن موافقا للسرد، فقد نقل السارد ما قاله في لحظة زمنية يستغرقها قوله، ولكن البيت الأول فيه تبطؤ للزمن، وذلك حينما يقول:

أقول وقد شدوا لساني بنسعة أمعشر تيم أطلقا عن لسانيا

حيث يبدو التوافق الزمني في قوله " أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا، ولكن قوله " وقد شدوا لساني بنسعة " تحمل تبطيئا زمنيا واضحا، يتحول فيه الصوت من مساره السردى الطبيعى إلى مسار آخر، هو المسار الوصفى، ومن هنا فإن البنية الوصفية تتخلل البنية السردية، فتقطعها، فينهض ذلك بتسليط الضوء على حالته أثناء قوله، مشيرا إلى قصة النسعة التى ربطوا بها لسانه، خوفا من هجائه لهم، وهنا يبدو اللسان من أمضى الأسلحة التى يحسب لها ألف حساب فى العصر الجاهلى، وفى مقابل اللسان الذى هو السلاح الفاتك، تأتى النسعة التى هى من أهون الأشياء، فهى عبارة عن سير مصنوع من الجلد، لكن هذا الشئ الهين يجرّد أمضى الأسلحة من مفعوله وفعاليتة، فتبدو القوة فى حالة عجز واضح.

ثم يأتى استخدام الضمائر ذا إحاء دلالى واضح، فالفعل شدوا مسند إلى واو الجماعة، التى تشير إلى الكثرة، والاسم "لساني" به ياء المتكلم التى تشير إلى المفرد، فيبدو السارد وهو وحيد أمام مجموعة كثيرة من الأعداء، ويبدو هؤلاء الأعداء ذوى قدرة على الفعل والحركة، فى حين يبدو السارد

^١مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن فى الرواية المعاصرة، ص ١٠٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦.

مستسلما لما يقومون به من فعل تجاهه، وإذا كان الإنسان في إحدى تعريفاته هو حيوان ناطق، في إشارة واضحة إلى عملية النطق التي تميزه عن سائر الحيوانات، فإنهم يجردونه من أعلى ما يميز الإنسان وهو لسانه. وبالنسبة للإنسان " في الأصل كان الكلام، والكلام للإنسان ليس تغييرا نفعيا وجماليا فحسب، بل إنه أيضا ضرورة فطرية، به تتحقق إنسانية الإنسان، وكان التعريف الفلسفي القديم أن الإنسان حيوان ناطق، حسب أرسطو، ينص على الفارق الجوهرى بين درجة الحيوانية البحتة وبين أن يصبح الحيوان إنسانا، والكلام ليس مخترعا ثقافيا، وإنما الصمت هو المخترع الثقافى، فالكلام صفة جوهرية فى الإنسان وعجزه عن الكلام علة تطراً عليه، إما لأسباب مرضية، أو لأسباب قمعية سلطوية أو ثقافية. " (١)

ومن هنا فإن هذه الجملة الاعتراضية " وقد شدوا لسانى بنسعة " تبدو ذات دور واضح فى التحرك من المسار السردى، الذى يبدو متوافقا مع الزمن إلى مسار آخر هو المسار الوصفى، الذى يسهم فى تبطئ الزمن، وذلك عن طريق قطعه، لكى ينطلق المتلقى، وهو محمّل بخلفية معرفية عما حدث للسارد، وكيف يبدو المسار فى ضوء ذلك.

ثم يبدو التوافق الزمنى الحاضر بوضوح بعد ذلك فى الشطر الثانى، وفى البيتين التالين له. كما يبدو التودد والاحترام للعدو، وذلك فى قوله " أمعشر تيمم أطلقوا عن لسانيا "، فيبدو استخدام حرف الهمزة، وهو لنداء القريب ذا دلالة واضحة فى الإيحاء بقرب الأعداء منه، وهنا يبدو أن

١ عبد الله محمد الغدامى، النقد الثقافى، ص ٢٠٩، كتابات نقدية، ١٨٩، الهيئة المصرية العامة للثقافة، ط ١، ٢٠١٠.

الإنسان في لحظات الانكسار الشديد قد يجب أعداءه، الذين كانوا سببا في انكساره، ثم استخدم السارد كلمة " معشر " بما توحى به من العشرة والتراحم بينهم، وبما توحى به من الكثرة في مواجهته، ثم يذكرهما لسارد بجدهم " تيم "، في إشارة إلى أصلهم، وأنهم من أصل معروف، وهنا فإن ذلك من المناسب لهم أن يقوموا بدور من الكرم يتناسب مع أصلهم المعروف، وعشرتهم الطيبة، وكثرتهم في مواجهته، وذلك يبعد مظنة الخوف منه، أو الجبن أمامه، وإنما الموضوع سيكون من باب التكرم فقط.

وإذا كان السارد يعاني من احتمال الموت بنسبة كبيرة فإنه يعاني أكثر من تحييد لسانه، وكأنه يعرف أن اللسان هو أهم ما يميزه كإنسان، وكفارس، وكشاعر، في مقابل هذا اللسان تأتي كلمة " نسعة " نكرة، والنكرة هنا تنسحب دلاليا إلى دالتين متضادتين، الدلالة الأولى هي التحقير، فهي شئ حقير جدا، يجب ألا يهزم أقوى ما في الإنسان، وهو لسانه، والدلالة الثانية هي التعظيم، فهي شئ عظيم جدا، لأنها استطاعت أن تحيّد لسان الشاعر، ومن هنا فإن السارد يشعر شعورا قويا بعظمتها وخطرها، ومن ثم فإنه يشعر شعورا قويا جدا بالقييد الذي يقيد.

ومن هنا فإن أول طلب له من معشر تيم هو " أطلقوا عن لسانيا "، وبدلا من أن يقول " فكوا " أو " أزيحوا النسعة "، أو ما إلى ذلك فإنه يقول " أطلقوا "، بما يمنحه هذا الفعل من جو الانطلاق، بعد الكبت الشديد، فهو مشتاق كثيرا إلى حرية لسانه، وحرية عموما.

ثم يأتي الحرف " عن " بما يوحي به من أن هناك ثقلا واضحا على هذا

اللسان تمثله هذه " النسعة "، وتأتى كلمة " لسانيا " بألف الإطلاق، لتمثل فتح السدادة عن هذا اللسان كى ينطلق فى حرته.

وقد بدأ السارد باللسان لأنه أداة المنطق، فقد غلب على ظنه أنه ربما يقنعهم بمنطقه كى يطلقوه، وإن لم يقنعهم فإنه سيتغلب على فئائه القريب بخلود من نوع آخر، هو خلود الكلمة والفن والذكر. " ومن ثم يبدو الإبداع، وتلقى الإبداع بالاستجابة المناسبة نوعا من دعم مسيرة الحياة، ومدتها بمقومات القوة التى تعينها على أشكال المرض وضروب الاكتئاب، ودواعى الموت. " (١)

ثم يأتى تكرار " أمعشر تيم " فى البيت التالى ليصب فى دلالة التودد، والمحاولة المستميتة لإقناعهم بإطلاقه، ويعترف لهم بأنهم قد ملكوا، ومن عادة كرام العرب أنهم إذا ملكوا فإنهم . فى الغالب . يسجحون، وهم أولى بذلك، وهو أولى بالإطلاق، خصوصا وأن أخاهم لم تكن الذات الساردة هى من قامت بقتله، حتى يقتلوه به.

ثم يأتى البيت التالى حاملا منطقا واضحا أجدر بأن يتبع، ويعزى السارد نفسه بأنهم إذا قتلوه، فهو . لا أكثر . من سيد قد قتل، ويعزىهم فى حالة الإسجح بأنهم سيحربونه بماله الكثير، وهذا أكثر فائدة لهم. ومن هنا فإن التوافق الزمنى يبدو له الهيمنة والغلبة فى الأبيات الثلاثة السابقة.

^١ صلاح رزق، المعلقات العشر، دراسة فى التشكيل والتأويل، الجزء الأول، ص ٣٠، ط ١، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩.

ثم تحدث قفزة زمنية حينما يقول بعد ذلك:

أحقا عباد الله أن لست سامعا نشيد الرعاء المعززين المتاليا

حيث يقفز الصوت السارد على صوت هذه الجموع التي أسرته، ولا يذكر إجابته على مطالبه، ورغبته القوية في فداء نفسه، ولكننا نسمع صوتهم الذى قفز عليه السارد، وذلك من خلال صوت السارد نفسه في البيت السابق، الذى نفى أن يسمع مرة أخرى في المستقبل صوت أناشيد الرعاة المنتحين بالإيل المتالى مرة أخرى، وبذا فإن السارد يمارس عنفا واضحا على صوت هؤلاء الآخرين، وذلك بحذف ألفاظه، "والحذف يحدث حين يتم إسقاط عنصر بنىوى أساسى من جملة أو فقرة" (١)

ولكنه لا يمحو وجوده أصلا، حيث هبطت درجة الصوت إلى الدرجة صفر، وما على المتلقى إلا أن يصيخ السمع جيدا لهذا الصوت حتى يسمع هسيسه ويتبينه، أو ينطقه بنفسه، وذلك من خلال ما يسمى بالقول والقول الشارح، حيث توجد الكثير من الحالات " التى يتولى فيها الخطاب شرح نفسه بنفسه ، أى التى ينقسم فيها إلى قول وقول شارح لهذا القول" (٢)

فنحن نفهم قولهم هنا من خلال قول السارد الذى يحمل بين طبقاته صوتهم، الذى يحمل رفضا واضحا لكل مطالبه، وأنه لا محيص مطلقا عن الموت.

^١ برونوين ماتن، فليرتياس رينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، ترجمة عابد خزندار، ص ٨٣، المركز القومي للترجمة، ١١٥٩، ط ١، ٢٠٠٨.

^٢ عز الدين إسماعيل، جماليات اللغات، ضمن كتاب قراءة جديدة في تراثنا النقدي، ص ٨٤٤، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ٥٩، ١٩٨٨.

وهنا تتحرك البنية الزمنية صوب المستقبل، كي تنفى شيئا كان كثيرا ما يتواتر في الماضي، وهو سماعه أناشيد الرعاء المعززين المتاليا، وقد ظهرت هذه البنية عن طريق الحكاية بضمير المتكلم، ذلك الضمير الذى يظل فاعلا على مدار النص كله، " والحكاية " بضمير المتكلم " أحسن ملاءمة للاستشراف من أى حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصحح به بالذات، والذى يرخص للسارد فى تلميحات إلى المستقبل، ولاسيما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما. " (١)

وهنا فإن أول ما ينفيه هو شئ يتعلق بالسمع، وما يستدعيه من فرح حقيقى بالحياة، ثم يذكر الرعاء، بما يوحى به ذلك من خصوبة واضحة، فى مقابل فناء السارد الوشيك، ثم تتأكد الخصوبة بكلمة " المتاليا " التى تنعكس على عالم الحيوان، وهنا يبدو عالم النبات فى حالة خصوبة واضحة، لوجود كلمة الرعاء التى تستدعى الكالأ والعشب، وعالم الحيوان فى خصوبة واضحة أيضا لوجود كلمة " المتاليا "، وعالم الإنسان ينعم بهذه الخصوبة، ومن ثم فإنها تنعكس عليه، من خلال الرعاء وأناشيدهم، فى حين نرى السارد الذى يقف فى مقابل كل ما سبق، ممثلا لعالم الموت، فهو لن يسمع نشيد الرعاء المعززين المتاليا مرة أخرى.

وبذا فإن هذه العوالم، عوالم النبات والحيوان تنسحب منه، أو ينسحب هو منها، فيبدو الحس الفجائعى ذا حضور واضح، وذلك من خلال التفرد فى مواجهة الموت، ولا يخفى علو النغمة بسبب الاستفهام المبوء بهمزة فى

^١ جبرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث فى المنهج، ص٧٦، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧، القاهرة.

هذا البيت،" وحسبما تنتهي الجملة . صوتيا ودلاليا . يأخذ التنغيم شكله، فالجملة التقريرية (الإشارة والنفي والشرط) تنتهي بنغمة هابطة (|) كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاستفهامية بغير الأداة (هل والهمزة) أما عند الاستفهام بهاتين الأداة فإن الجملة الاستفهامية تنتهي بنغمة صاعدة (|) ولكن إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى، وقف على نغمة مسطحة لا هي بالصاعدة ولا الهابطة " (١)

وهذا ما يسجل انفعالا واضحا لدى الذات الساردة، حين تيقنت أن الفراق حتمي، ولا محالة منه مطلقا. وهنا تسبق أداة الاسفهام كلمة "حقا" في محاولة منه لهُز الحقيقة التي لاشك فيها أبدا، وتبدو إجابة السؤال واضحة، فهو لن يسمع نشيد الرعاء المعزين المتأليا مرة أخرى، والسارد يعلم هذه الإجابة تماما، ومن فإن هذا السؤال سؤاخطابي، والسؤال الخطابي هو سؤال يسأل لإحداث تأثير أو لتقرير حقيقة دون توقع لتلقى إجابة. " (٢)

كما يأتي النداء " عباد الله " ذا ركيزة واضحة في إنتاج الدلالة، فكلمة "عباد" جمع، وهي من أحب الكلمات إلى المؤمنين، ولفظ الجلالة يأتي هنا بمثابة الاستعصام به في مواجهة موت لا مفر منه، وإضافة العباد إلى لفظ الجلالة فيها استناد إلى الحقيقة المطلقة في هذا الوجود، وهي الله سبحانه وتعالى.

وعلى الرغم من أن العصر الجاهلي . في الغالب الأعم . كان يؤمن بتعدد الآلهة، فإن السارد لا يذكر غير لفظ الجلالة، ذلك الذي رسخ الإسلام

^١ سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص ١٢٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٣.

^٢ إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٣٩، دار شرقيات.

الحنيف مفهومه في القلوب بأنه واحد أحد، لا شريك له، وكأن السارد في مواجهة الموت يخلع عن نفسه كل الأوشاب الجاهلية المتعلقة بفساد المعتقد، أو انحرافه. وهنا تبدو بيئة السارد " نجران " ذات أهمية خاصة، باعتبارها موطننا من مواطن المسيحية، قبل الإسلام، وليس بعيدا تأثر السارد بها.

كما تهض حروف المد في هذا البيت بتبطئ البنية الزمنية، وكأنها محاولة من السارد لتتشق الزمن البعيد، وما فيه من خصوبة واضحة، وفرح حقيقي، بدا من خلال نشيد الرعاء المعزين المتأليا، ولم يظهر المد في " أحقا " وفي " أن لست "، وكأن السؤال عن حقيقة مواجهة الموت، وعدم سماعه أناشيد الرعاء المعزين المتأليا يحمل في طياته قلق زعزعة هذا اليقين، الذي لاسبيل إلى زعزعتة على الإطلاق. كما أن كلمة " لست " بإسنادها إلى ضمير المتكلم المفرد/ تاء الفاعل يحمل قلقا واضحا على مستوى التناغم مع حروف المد، وكأنها الحافة التي يقف عليها السارد، ويكاد ينزلق منها إلى مكان سحيق.

وتبدو استكانة النفس وندبية اللهجة بوضوح، " ويعمق استكانة النفس وندبية اللهجة عنصران: تشكيل صوتي مديد متناوح وقافية يائية طليقة تعطى للنفس الندبي التفجعي مداه الصوتي الأقصى وتسمح له في نهاية كل فقرة إيقاعية بالتراخي بتدرج والوصول إلى قرار ثم بالصمت زمنا يترع فيه الأسي النفسى قبل أن ينطلق الصوت المتفجع من جديد. يتجلى ذلك كله في العدد العجيب من أحرف المد، خصوصا الألف. " (١)

^١ كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي، ص ٥٤٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

ثم تحدث قفزة زمنية مرة أخرى إلى الزمن الحاضر في البيت التالي، حيث يقول:

وتضحك منى شيخة عبشمية كأن لم تر قبلى أسيرا يمانيا

ربما حركت كلمة " تضحك " مؤشر الدلالة إلى نوع من الفرح، بعد أن كان هذا المؤشر يفرق في السوداوية والتشاؤم من قبل، وإشارته إلى الأنتى قد يصب في تيار الحب، لكن لا يلبث هذا المؤشر أن ينحرف مرة أخرى إلى الإغراق في تيار الحزن التي يتلقاها السارد بلا رحمة، فهذا الضحك المستمر ليس له، وإنما منه، بما يحمله من سخرية مريرة يعرف وقعها الفارس الأسير، وهذه السخرية تنهض بها " شيخة " بما تحمله من تجاعيد زمنية واضحة على وجه هذه الأنتى، وكأنها رمز من رموز العدم، الذى يسخر من الفارس، الذى كان يظن أن قوته وشبابه في مأمن منغوائل الزمن الآن على الأقل، وهذه الشيخة " عبشمية " أى من بنى عبد شمس، بما يوحي به هذا التركيب من عبادة الشمس / رمز الحياة في هذا العالم، وكأن الحياة أيضا تسخر من هذا الفارس الأسير.

ولكن السارد لا يترك لهذه السخرية أن تمضى إلى نهايتها، وإنما يبدى تعجبا واضحا من هذه السخرية، وذلك بقوله "كأن لم تر قبلى أسيرا يمانيا"، فليس هناك مجال لسخرية من فارس وقع في الأسر، وسينتهى به المطاف إلى الموت المحقق، لأن بنية الحياة نفسها تحمل في طياتها اعترافا بالموت.

وبذا يجد السارد عزاءه الواضح في أنه ليس أول من وقع في الأسر من اليمن، واليمن هنا يحمل رمزا إنسانيا، فمصير الحياة كلها أيتها الشيخة

العبشمية إلى زوال. ويبدو التنوين بالضم في قوله " شيخه عبشمية " ذا دلالة واضحة في الشعور بتعالى هذه الشيخة العبشمية عليه، في مقابل نصب كلمة " أسيرا " التي تعود دلالتها على السارد، فتتواءم دلالة النصب مع ما يعانيه السارد، وكأنه مصلوب يلقى العذاب بالرحمة، وعمّا قليل سيغادر الحياة نتيجة هذه الآلام.

كما أن تجاوب ثلاثة حروف هي الشين والياء والتاء مع التنوين بالضم كثّف الأصوات الموسيقية التي تضغط على السارد بلا رحمة، كما كان لتجاوب الشين بالذات دور واضح في إشاعة جو من النفى والهش لهذا الفعل الساخر، كما ينهض تجاوب حروف المد في الشطر الثاني بنوع من التبطئ الزمنى للحظة الحاضرة، فيسهّم ذلك في إلقاء الضوء، أو التصوير البطئ لحالته الآن من حيث الأسر.

وكان لاستدعاء الشيخة العبشمية في البيت السابق أثر في استدعاء النسوة في البيت التالى، حيث يقول:

وظل نساء الحى حولى ركدًا يراودن منى ماتريد نسايا

تحمل البنية الزمنية في هذا البيت صورة الزمن الماضى من خلال الفعل " ظل "، وإن كان الزمن الحاضر يأتى من خلال الفعل " يراودن " فإنه يأتى في طيات الزمن الماضى الذى يستدعيه الفعل " ظل " .

وعلى الرغم من أن البنية الزمنية في هذا البيت جاءت بنية زمنية ماضية، وذلك عن طريق استخدام الفعل " ظل " فإن هذه البنية تتخللها بنية زمنية حاضرة، لأنها جاءت في معرض العطف على البيت السابق لها،

حيث تضحك الشيخة العبشمية منه، والذي جاءت بنيتة الزمنية حاضرة،
من خلال الفعل المضارع " تضحك " .

وإذا كانت الشيخة العبشمية رمزا من رموز العدم الساخر من السارد،
فإن هؤلاء النسوة رمز لنداء الحياة له، ودعوته لعدم الاستسلام التام
للموت، حتى وإن أطل بوجهه البغيض، فما زال أمامه وقت . وإن كان
قصيرا . ينهل فيه من متع الحياة، وبذا فإنهن يستدعين صورة من صور
الخصب، ورغبة المرأة الدائمة في أن تلقح من الذكر، ولكن الذكر هنا على
وشك الرحيل، وإن كانت هيئته من القوة والحيوية بحيث يجذب إليه نسوة
الحى لمراودته.

وبذا تطل صورة الجنس والموت، وهى صورة أصيلة فى الحياة عموما،
يحدث ذلك مع النحل، حينما تنجذب إناثه للذكر، الذى يموت بعد
تلقيحهن.

كما أن صورة تموز ليست بعيدة عن هذه الحالة، التى يصورها السارد،
فقد جعل من نفسه تموزا تراوده النسوة، وعمما قليل يموت.

ثم يأتى المد فى الشطر الثانى من البيت " يراودن منى ما تريد نسايا "
الذى لم تخل منه كلمة واحدة مسهما فى التبطى الزمنى للحكى، فيعطى تبيثرا
على ما تحاول النسوة الحصول عليه من هذا السارد.

تستمر الأنتى على مدار ثلاثة أبيات فى هذا النص للشاعر عبد يغوث
اليماني، حيث ظهرت صورة الشيخة العبشمية أولا، وهى ساخرة مستهزئة،
ثم ظهرت صورة النساء الراغبات فى اللذة والمتعة بعدها، ثم تاتى صورة

عرسه مليكة، وذلك في قوله:

وقد علمت عرسى مليكة أننى أنا الليث معدوا علىّ وعاديا

نمضت صورة الشيخة العبشمية ونساء الحى باستدعاء صورة عرسه مليكة، وهى المرأة الوحيدة التى سماها السارد، ويأتى هذا الاستدعاء من خلال بنية زمنية تدل على الماضى " علمت " وهو فعل أسهم الحرف " قد " فى إفادته التحقيق والتوكيد، فقد قام السارد بقطع التسلسل الزمنى عن طريق الارتداد الخارجى، والاسترجاع الخارجى هو " ذلك الاسترجاع الذى تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى "(١) فقد بدأ السارد حكاينه الأولى بخطاب الصاحبين بع أسره فى يوم الكلاب الثانى، وقد جاء هذا الارتداد الخارجى الذى يستمر فاعلا على مدار خمسة أبيات، والحقيقة فإن " الاسترجاعات الخارجية . مجرد أنها خارجية . لا توشك فى أى لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هى إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك "(٢)

وقد نمضت هذه الاسترجاعات الخارجية بمهمة إقامة توازن نفسى، والتعويض عن إحباط حاضر عن طريق ذكر نجاحات ماضية، لعل هذه النجاحات التى حدثت فى الماضى تعوض الذات الساردة عما تلاقيه من إحباط فى الحاضر.

ولا تخفى دلالة هذا الاسم "مليكة" من حيث استدعاؤه لصورة الملك،

^١ جيرار جينيت، السابق، ص ٦٠.

^٢ جيرار جينيت، السابق، ص ٦١.

وإن كان الملك الآن في سبيله إلى الزوال.

ثم يأتي الضمير الأول مرتين، المرة الأولى هي "ياء المتكلم" في "إننى"،
والمرة الثانية هي "أنا" التي تنهض بتوكيده، وكأن الذات الساردة تتشبع.
قدر الإمكان. بهذا الضمير الذى هو الآن في سبيله إلى الزوال، كما أن
الضمير "أنا" يأخذنا إلى داخل الشخصية، فنلمس من خلاله ما يعانیه
السارد من توترات، وعلينا ألا نفقد الإحساس التاريخي في تلقينا للأسلوب
الذى يعتمد على ضمير المتكلم "فإذا فقدنا الإحساس التاريخي وجدنا
الأسلوب الذى يعتمد على ضمير المتكلم مثيرا للقلق.

ولم يكن الشاعر القديم يسأم من استعمال هذا الضمير، وربما يرتبط
هذا الاستعمال بإثارة جو من الحلم والمثالية ونسيان الواقع الذى لا يخلو من
المرارة والإحباط^(١)

ثم تأتي كلمة "الليث" المعرفة مسندا إلى الضمير المعرفة، وبذا تأتي
الجملة معرفة من الطرفين، في محاولة مستميتة لكتابة ذاته على جدران
الزمن.

وإذا كان الليث . الذى جاء في موقع المشبه به . يعد مدركا حسيا قريبا
فإن ذلك لا ينبغي أن يبعدها عن تلمس المعنى العميق إذ "إننا إذا قلنا في
الشعر شيئا من وادى أ تلتقى مع ب فمعنى ذلك غالبا أن ب ذات صفة
رمزية، وذات معنى عميق أساسى رابض فى عقولنا الباطنة. وهذا المعنى
العميق المتميز من المدرك الحسى أو الإشارى القريب هو الذى يفسر لنا

مصطفى ناصف، صوت الشاعر القديم، ص ١٥٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

لماذا يحاول الشاعر إيجاد رابطة أو علاقة نسرف حين نسميها تشبيهاً".^(١)

وقد كان للارتداد إلى الزمن الماضي، خصوصاً ذكره لعرسه "مليكة" أثره الواضح في عملية الارتداد الكبيرة بعد ذلك، كما كان لوجود كلمة "الليث" أثرها في الدلالة، حيث انسحبت على جانبيين هما عماد الحياة عموماً في العصر الجاهلي، وربما في غيره من العصور أيضاً، الجانب الأول هو القوة الجنسية البالغة التي تجعل من صاحبها أسداً هصوراً، والجانب الثاني هو الشجاعة الفائقة في الحرب.

والملاحظ أن هذا الأسد يتعرض لمرودة النساء له، وتستمر هذه المرودة من نساء الحى الذى أسره رجاله، وكأن السارد يرد لرجالهذا الحى لطمة قوية، لأنهم وإن كانوا أسروه في موطن الحرب، فإنه قد أسر نساءهم، حيث ظللن ركداً حوله، يراودن منه ما تريد نساؤه، ومن هنا فإن هذا الأسد لا يقع في موقع الفاعلية، وإنما يقع في موقع المفعولية، وإذا كانت المرودة تستدعى دلالة الإصرار من نساء الحى على ممارسة الفعل الجنسي معه، فإنها تستدعى أيضاً دلالة تمنع الذات الساردة عن هذه الممارسة، وحديث مرودة " نساء الحى " هذا قد استدعى على الفور عرسه " مليكة " التي تعلم حق العلم مدى فتوته، وكأنه يرد على هؤلاء النسوة اللاتي قد يتبادرن إلى ذهنهن عدم فحولته بأن عرسه " مليكة " تعلم حق العلم مدى فحولته.

ولكن السارد في اعتراف واضح وصراحة باهرة لا يسند لنفسه الانتصارات الدائمة، وإنما هو ككل الأسود يعتدى عليه مرة، ويعتدى هو

^١ مصطفى ناصف، الوجه الغائب، ص ١٩٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

على الآخرين مرة أخرى، وهذا الاعتراف هو في القمة من الشجاعة، حيث يبدو السارد ذا شجاعة الأسود نفسها، وذلك في اعترافه بأنه عرضة للاعتداء عليه، بنفس الدرجة التي ينهض هو بها بالاعتداء على الآخرين.

وهنا تطل اللحظة الحاضرة بوجهها البغيض من خلال منظومة الغياب / الحضور، كما تبدو عند جاك دريدا، حيث يرى أن " أفق الغياب هو أفق خلفي للحضور، وبرغم أن طرفي الثنائية لا يكون لهما حضور متزامن داخل الوعي، إلا أن حضور أحدهما أمام الوعي يؤدي إلى استدعاء الآخر الغائب" (١)

فهو وإن كان كثيرا ما تعرض للاعتداء عليه، فإنه كان ينجو من هذه الاعتداءات بحياته، اما في هذه المرة فإن فعل النجاة يبدو مستحيلا.

و تبدو الدلالة الزمنية الماضية من خلال " وقد علمت عرسي مليكة أننى أنا الليث معدوا علىّ وعاديا "، ولكن هذه الدلالة الزمنية الماضية بمثابة النهر الذى يتفجر من الماضي، ولكنه يستمر في سيره حتى يصل إلى دلالة الزمن الحاضر، وذلك عن طريق الجملة الاسمية " أننى أنا الليث " التي لم تحمل في طياتها فعلا قد يدل على التغير، وإنما بدت دلالة الجملة الاسمية ذات إفادة واضحة في عنصر استمرار هذه البطولة من الماضي حتى الآن.

وكان لكلمة الليث أثرها الواضح في استدعاء صور من الماضي ترتبط بالكرم والخبرة بالخييل والشجاعة في الاقتحام، وعلينا أن نتحرر مما نألفه في

^١ عبد العزيز حمودة، المرايا الخدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص ٣٨٣، سلسلة عالم المعرفة، ٢٣٢، الكويت.

تلقينا لكلمة الأسد، وأن ننصت قدر الإمكان إلى صوت العقل العربي العميق الذى كرس هذه الكلمة فى خطابه الأديب، إن " (الأسد) الذى ترامى إليه السلطان، والنبل، والبدواة، والقديم، والثقافة الأولى، والزهادة. كل هذا يجب أن يصفى وأن يعاد صوغه، وأن ينظر إليه نظرة فاحصة، وأن يستعيد شيئاً فقدته، يستعيد هذا التوجه الذى فقدته، يستعيد الرعب الذى أصبح تطلية، وتسلية، ودعاية. " (١)

وقد جاء البيت التالى ممعنا فى عملية الانسحاب إلى الزمن الماضى،
حيث يقول:

وقد كنت نحار الجزور ومعمل المطى وأمضى حيث لاحى ماضيا
وتظل عملية الارتداد الزمنى ذات حضور فاعل من خلال الصوت السارد بالضمير الأول، حيث ترتد الذات الساردة إلى مناطق مضية فى الماضى، بسبب من ضغط الحاضر، الذى لا يرحم، وهذه المناطق تتمثل فى انه كان نحار الجزور، بما توحى به صيغة المبالغة " نحار " من كثرة كرمه، واختياره " الجزور " إمعانا منه فى تقديم أطيب اللحوم لضيوفه وأهله، فهو كريم معطاء، كما تتمثل أيضا فى أنه "معمل المطى " بما تبثه من ضوء على خبرته الواسعة بالمطى، وتتمثل أيضا فى أنه كان " يمضى حيث لاحى ماضيا " بما توحى به من شجاعة فائقة، لا يضارعه فيها أحد من الأحياء، وهمة عالية يتفرد وحده بها.

كما أن هناك بنيتين مضارعتين فى البيت التالى، حيث يقول:

^١ مصطفى ناصف، النقد العربى، نحو نظرية ثانية، ص ١٠٦، عالم المعرفة، الكويت، ٢٥٥، ٢٠٠٠.

وأصعد بين القيتين ردائيا وأنحر للشرب الكرام مطيقي

وهاتان البنيتان، وإن كانتا مضارعتين، بما ينهض به الفعل المضارع من تصور للحظة الحاضرة، أو الزمن الحاضر فإنهما تنسحبان ضمن عملية الارتداد الكبيرة في هذا الجزء من النص، لأن هاتين البنيتين جاءتا في معرض الحديث عن ماض ذى ألق باهر، وجاءتا في مجال العطف على " أمضى حيث لاحى ماضيا " وهى بنية مضارعة أيضا، ولكن كل هذه البنى جاءت ضمن البنية الماضية، " وقد كنت... "، ومن هنا فإن الذات الساردة تعبر عن الماضي بالمضارع إمعانا منها في معاشته.

فهى ذات حاضرة فى الأحداث فاعلة فيها ومنفعلة بها، ولا نجدها تنهض بمهمة الرصد فقط لأحداث ماضية، ومن هنا فإن عملية المعاشة لهذه الأحداث، تنهض باستحضارها، وجذبها من منطقة الماضى إلى منطقة الحاضر، وبذا فإن السارد " إذا كان حاضرا فى الأحداث زادت الصيغ المضارعة الدالة على الحاضر والمستقبل على الصيغ الماضية، وإذا كان السارد مشاهدا أو راصدا للأحداث دون أن يتدخل فى سياقها حينئذ تريد الصيغ الماضية على المضارعة " (١)

وإذا كان قوله " وأنحر للشرب الكرام مطيقي " يتجاوب مع قوله فى البيت الذى يسبقه " وقد كنت نحار الجزور " فإن التأكيد على فعل النحر يكشف عن كرم نخيزة، وأرجحية عالية، لدى الذات الساردة، وإذا كان نحر الجزور ينسحب على كرمه الفائق، والجود بما يفيض عن حاجته، فإن نحره

١مراد عبد الرحمن ميروك، السابق، ص ٢٤.

لمطيته ينسحب على جوده الفائق بما لا يملك غيره، في هذه اللحظة، التي يقوم بالنحر فيها، لأنه ينحر مطيته، وهي أهم شئ في حياة الإنسان الجاهلي.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن " النقد المتأخر يحوم حول فلسفة عميقة متماسكة إنه يسأل ويجادل، ويحاول، ويجمع بين البطل الذي يسخو دون حساب، والأسد، الكريم البطل لا يكون إلا أسداً، والكرم مغامرة. " (١)

كما أن وصف " الشرب " بأنهم " كرام " فيه نوع من التوافق الاجتماعي مع صحبة لا يقلون عنه كرم نجار وأصل، كما يبدو الإلحاح على مادة "نحر" التي يقوم بها السارد، وذلك من خلال " نحر - أنحر " مذكراً بأن السارد نفسه سيحجى دوره قريباً جداً على طريق النحر.

كما تنهض عملية الارتداد الزمني في الشطر التالي " وأصدع بين القينتين رداًيا " بتصوير الإقبال الفذ على الحياة، مع صحبة كرام في حانة يشربون فيها، بما في ذلك من استدعاء لجو احتفالي طقوسي، يتمثل في مظاهر الخصب والحيوية الواضحة، وهنا ترجع صورة الأنثى مرة أخرى للمرة الرابعة في هذا النص، ولكن صورتها هنا مختلفة عن الصور الثلاث السابقة، لأنها هنا تتمثل في " قينتين " يصدع السارد رداًيه بينهما، ولأول مرة نجد الذات الساردة تأخذ المبادرة في الفعل بصورة واضحة مع الأنثى، فقد كان في الصورة الأولى، صورة " الشيخة العيشمية " يقع في موقع المفعولية، فهي التي تسخر منه، وكانت صورة المرأة تستدعي معاني غروب الحياة، والوشوك

^١ مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص ٢٠١، سلسلة عالم المعرفة، ٢٥٥، ٢٠٠٠، الكويت.

على الانتهاء من حيث المرحلة العمرية، فهي " شبيخة "، ويتجاوب ذلك مع وشوك انتهاء حياة الذات الساردة نفسها.

وقد جاءت هذه الصورة من خلال البنية الزمنية التي تصور الحاضر، ولم يكن هناك أصدق من استدعاء صورة " الشبيخة " وسخريتها في التعبير عن غروب حياة الذات الساردة.

أما الصورة الثانية للأنثى، فهي صورة " نساء الحى " اللائى ظلن ركدا حوله، في محاولة دؤوب منهن لمراودته عن نفسه، وعلى الرغم من أن البنية الزمنية التي جاءت فيها هذه الصورة، كانت من خلال الزمن الماضى " وظل " الذى يحمل في طياته الزمن الحاضر " يراودن "، وما قد يشير إليه ذلك من ارتداد زمنى، فإن هذا الارتداد الزمنى لا ينسحب على الماضى ذى الألق، قبل حادث الأسر، ومعرفة قرب الرحيل، لأنه جاء معطوفا على بنية حاضرة تمثل الزمن الحاضر، هي قوله " وتضحك منى شبيخة عبشمية " بما يوحي بأن ما قامت النسوة بفعله ليس بعيدا من حيث الزمن مع ما قامت به الشبيخة العبشمية من سخرية.

وعلى الرغم من أن ذكر " نساء الحى " الراغبات في مراودة السارد عن نفسه قد يشير إلى الخصب، بل ويشير بصورة ما إلى عبادة الذكر، فإن الذات الساردة وقعت أيضا في موقع المفعولية، لأنها تلقت هذه المراودة، ولم تقم هي بها، مما جعل فعل الخصب خاليا من الفرح الحقيقى بالجنس، لأن واقع السارد ضاغط على أعصابه بصورة لا شبيه لها.

أما الصورة الثالثة للأنثى، فهي صورة " عرسه مليكة " التي جاءت من

خلال عملية ارتداد إلى الماضي ذى الألق، حيث اكتسب السارد تقديرا كبيرا من " عرسه مليكة "، سواء على مستوى الفحولة الجنسية أم على مستوى الفحولة القتالية، وقد جاءت المبادرة في الفعل مع الأنثى بطريقة خفية أو متنازعة مع المبادرة في الفعل في غبار المعارك، وذلك من خلال قوله "... أنا الليث معدوا عليّ وعاديا "، فقد جاءت الذات الساردة في بنية المفعولية " معدوا عليّ " كما جاءت في بنية الفاعلية " وعاديا " .

لكن الصورة الرابعة للأنثى، وهي صورة " القينتين " اللتين يصدع السارد بينهما رداءه، قد جاءت من خلال بنية الماضي الذي تكشف من خلال عملية الارتداد الكبيرة في هذا النص، حيث أخذ السارد تماما زمام المبادرة بالفعل، دون موارد أو تنازع، مما يكرس لعملية الحيوية الدافقة التي يحاول السارد تكريسها لنفسه، والإقبال الشديد على الحياة، حيث يجمع بين وجود الخمر والجنس ووجود الندامى معه، وليس هذا ببعيد عن جو الاحتفالات الطقوسية، وما فيها من فرح غامر بالحياة، وما تحمله من رموز الخصب.

ثم تظل عملية الارتداد مستمرة، فتنقل الذات الساردة إلى جوانب تتميز بالجدية الحقيقية، بعد أن ألقى الضوء على جوانب تتميز باللهو والمرح، فيتذكر لباقة بنانه الفائقة في تصريف قناة الرمح، ذلك في الموقف الصعب، حين تنفر الخيول من أسنة الرماح، كما يتذكر فروسيته التي لا شبيه لها، حين يصد بمفرده الخيول السريعة الكثيرة مثل الجراد، وقد وجه فرسانها الرماح القاتلة إليه.

وحيثما يستغرق في اللحظات الألقمة من تاريخه الحافل بضروب المتعة والبطولة يتذكر ما هو فيه الآن من كابوس لا يرحم، فتتسحب البنية الزمنية الحاضرة كي تمحو البنية الزمنية الماضية، فيبدو الماضي من خلال الحاضر وكأنه محض وهم، أو كأنه يقع في نقطة فارقة بين الحقيقة والوهم، " ففي لحظة الانهيار يبدو كل ابتناء سابق للعظمة وهما من أوهام الذاكرة، وفي مسرى الموت تبدو الحياة الثرية غلالة شفاقة واهنة الخيوط في ماض يتناوش بين أن يكون أو لا يكون" (١)

وهذا ما تجسد في البيتين الأخيرين، وذلك حين يقول:

كأنى لم أركب جوادا ولم أقل لخليلى كرى نفسى عن رجاليا
ولم أسيا الزق الروى ولم أقل لأيسار صدق أعظموا ضوء ناريا

يبدو التداخل بين الفردى والجماعى بوضوح في هذين البيتين، لأن هذه التراكيب، وتلك الرؤية بالذات نجدتها في الشعر الجاهلى، خصوصا لدى امرئ القيس، الذى يقول:

كأنى لم أركب جوادا للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال
ولم أسيا الزق الروى ولم أقل لخليلى كرى كرة بعد إجفال^(٢)

وهنا تبدو تقاليد الشعرا الجاهلى ذات حضور بارز فاعل في هذا النص، وكأن هناك خزانا كبيرا تكوّن بفعل تقاطر الماء من جميع المسالك فيه، وهذا

^١ كمال أبو ديب، السابق، ص ٥٤٥.

^٢ امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، ضمن كتاب دواوين الشعراء العشرة، صنعة محمد حمزة، مكتبة الآداب، ط ١، ٢٠٠٧.

الخزان أصبح يمتاح منه جميع الشعراء، مما يكرّس لوجود صوت الجماعة من خلال صوت الفرد.

فهذان البيتان لا ينسحبان على الذات الشاعرة فقط، وإنما ينسحبان على الإنسان الجاهلي عموماً في رؤيته لإيقاع الزمن والنهاية، بل ينسحبان على الإنسان عموماً.

وهنا تبدو الذات الساردة في هذه اللحظة الضاغطة / لحظة مواجهة الموت الحتمية بلا رجعة، وكأن الماضي الذي كان حقيقة واقعة يتفكّلت منها، فتقول:

كأنى لم أركب جوادا ولم أقل لخليلى كرى نفسى عن رجاليا

فلحظات العلو الواضحة في هذا البيت " أركب جوادا " التي حدثت في الماضي تستدعى خلفية غائبة، تمثل لحظات الانخفاض في الحاضر، حيث تبدو الذات الساردة أسيرة مقيدة، كما أن لحظات القول الأمر الذي يستدعى القيادة والقدرة على التأثير في قوله: " .. أقل لخليلى كرى، نفسى عن رجاليا " والتي بدت من خلال وجود أفعال تكرّس لهذه المكانة، هذه اللحظات الآمرة تستدعى أفقا غائبا الآن، يتمثل في عجزه التام عن أى شئ، مما كان يفعله في السابق.

وتبدو عملية المقابلة ذات وضوح بارز، فهو كان ينفس عن رجاله المأزومين في المعارك، من خلال نجدته لهم بخيله الكثيرة، لكن هؤلاء الرجال لم يقوموا بأى شئ في سبيل محاولة التنفيس عنه في هذا الكرب الذي هو فيه الآن.

كما يبدو استدعاء الفعل "نفسى" ذا أهمية كبيرة، وقدرة تصويرية عالية، حيث يبدو الإنسان المأزوم في المعارك أو فى الأسر وكأن هناك ثقلا ضاغطا على أنفاسه، يعجز بسببه عن أخذ نفسه، مما يكرس للسير حثيثا على طريق الموت الزؤام.

أما البيت الأخير، والذي يقول:

ولم أسيا الزق الروى ولم أقل لأيسار صدق أعظموا ضوء ناريا

فهو يشير إلى صورة أخرى من صور حياة الذات الساردة، وإقبالها على الحياة، لكن اللحظة الحاضرة تنسحب بما فيها من ضغط قاتل لتمحو لحظات الألق والتفجر بالحوية فى الماضى، فتبدو لحظات المتعة والارتواء بالخمير فى الماضى، وكأنها لم تحدث، وبذا تبدو الخلفية الكنيبة الآن لعدم الارتواء، وهنا تكتسب كلمة "الروى" أهمية خاصة فى التكريس لصورة الخصب والحوية، التى يعدو الحاضر التعميس عليها الآن، ويمحوها، حتى من الماضى نفسه.

كما تبدو اللحظة الحاضرة التعسة ذات قدرة فائقة أيضا على الخو فى قوله:

ولم أسيا الزق الروى ولم أقل لأيسار صدق أعظموا ضوء ناريا

حيث تكتسب الكلمات هنا: أيسار . صدق . أعظموا . ضوء . ناريا أهمية خاصة فى استدعاء عكسها، فالأيسار فى الماضى بدّل بهم السارد أعسارا فى الحاضر، والصدق فى الماضى يستدعى الكذب فى الحاضر، وكلمة أعظموا فى الماضى تستدعى التقليل فى الحاضر، وكلمة الضوء تستدعى الظلام، وكلمة النار تستدعى الانطفاء، وكأن شعلة الحياة فى نفسه وضوءها

سينطفئ عما قريب أو الآن.

وبذا يبدو أن " البحث عن الأضداد . أو التعارضات . المضمرة أو الضمنية يستطيع أن يكشف عن الجوانب التي تم استبعادها، وما يقوم النص بكيته أو إغفاله يمكن أن يستخدم كمفتاح لقراءة معارضة أو مضادة للنص "oppositional reading" (١)

كما يبدو الثقل الواضح لكلمة النار في البيت السابق فهي " صفة تطلق على نار الأضحية، ونار الموقد، ونار الحراسة، كما تطلق أيضا على ضوء المشاعل، وبريق الكواكب والنجوم. في النار تكمن الإنارة، والاشتعال والتهيح، والنور الهادئ الذي ينشر أشعته الساطعة على الفضاء " الرحب "، في النار يكمن كذلك الدمار، والاضطراب، والإعاقة، والانطفاء" (٢)

وإذا كانت الذات الساردة في البيت قبل الأخير تتذكر عدم نجدة الرجال من قومه لها، الذين طالما نَقَس عنهم الكرب، فإن البيت الأخير يشير إلى عدم نجدة الكثيرين الذين تمتعوا بكرم الذات الساردة السابغ، ولم يجد منهم أحدا الآن في لحظات النهاية يمد له يد العون، علّه ينقذه من مواجهة الموت الحتمية، والذين ربما يكون منهم رجال من قبيلة الأعداء، فقد كان كرمه يتسع للجميع، وناره عظيمة، يهتدى إليها الجميع، دون نظر لأنسابهم، ولكن لم يجد كل ذلك الذات الساردة نفعا في موقفه هذا.

^١ دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات في علم العلامات (السيميوطيقا)، ص ٤٤، ترجمة وتقديم شاعر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، دراسات نقدية، ٢.
^٢ عبد الغفار مكاوي، نداء الحقيقة مع ثلاثة نصوص عن الحقيقة لهيدجر، ص ٢٤٦، شرقيات، ط ١، ٢٠٠٢.

وهنا يبدو سكوت النص وانتهاءه عند هذه الكلمات، وكأن شعلة الحياة قد انطفأت فيه، أو كأن كرة النار التي تمثل حياة الذات الساردة قد ألقى بها في مكان سحيق، ونحن نراقب ونشاهد بعدها وانطفائها، حيث يجذبها بحر العدم بقوة فائقة.

من هنا فإن البنية الزمنية في هذه القصيدة للشاعر الجاهلي عبد يغوث بن وقاص الحارثي لم تسر في اتجاه واحد، وإنما كانت تتراوح بين الحاضر والماضي والمستقبل، وقد جاءت هذه البنى الزمنية من خلال تيار الوعي الذي سيطر على الذات الساردة، وأسهم في الكشف عن مضمون أفكارها، وما يعتمل بداخلها من مشاعر ضاغطة، كان للحظة التنعسة التي تعيشها أثر واضح في تشكيلها، فجاءت هذه الأفكار والمشاعر بطريقة عفوية، لا تعتمد المنطق العقلي الصارم، والترتيب الزمني الذي يعتمد الخطية، والسير في اتجاه واحد، مثل السهم.

وفكرة تيار الوعي تعتمد على التداعى الحر للأفكار والمشاعر، وعدم التقييد بالتسلسل المنطقي، أو " إنه الشئ بالشئ يذكر " (١).

ومن هنا فإن تيار الوعي " هو التكنيك الذي يستخدمه الروائي القديم لتقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية عن طريق وصف المؤلف الواسع المعرفة لهذا العالم الذهني " (٢)

وقد بدأ الزمن . من خلال عملية التداعى الحر التي قامت بها الذات

^١ فرجينيا وولف، القارئ العادي، ص ٤، ترجمة د عقيلة رمضان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.

^٢ روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٥٤، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط ٢،

الساردة . ممتدا، ويضرب بجذوره في أعماق الماضي، كما بدا المكان أيضا ذا امتداد واضح، فهو مرة المكان الذى قيد فيه، وأصبح ينتظر الموت، ومرة أخرى حضرموت اليمانيا، ومرة أخرى أرض المعركة التى أسر فيها، ويعود إلى المكان الذى قيد فيه، ومنع من الحركة، وأصبحت نساء الحى يراودن منه ما تريد نساؤه، وبعد ذلك بيته الذى يضم عرسه مليكة، ثم الحانة التى يصعد فيها بين القينتين رداءه، وأرض المعارك المختلفة التى تكون مسرحا لبطولاته المختلفة، ثم بيئته التى تكون مسرحا لأفعاله الكريمة، ثم يعود مرة أخيرة إلى المكان الذى قيد فيه، والذى تبدو قدرة هذا المكان الفائقة على مسح الأمكنة الأخرى.

ومن خلال التمعن فى البنى الزمنية فى هذا النص فإننا نجد الغلبة الواضحة لبنية الارتداد، باعتبارها تنهض بالعودة إلى مناطق كانت فيها الذات الساردة ذات حضور فاعل، فى حين نرى تراجع بنية الاستباق، حيث تتأكد الذات الساردة من موتها المحقق قريبا، وهنا فإن تخيل أحداث تقع فى المستقبل، والانفعال بها لا يكتسب مساحة كبيرة فى هذا النص.

ولذا فقد بدت رحلة الذات الساردة إلى الداخل أوضح منها إلى الخارج، فقد بدا الإحساس بالتلاشى ضاعطا، أمام قوى لا قبل لهذه الذات بدفعها، وبدا الموت مطلا بوجهه المرعب، ولا سبيل إلى الفكك مطلقا، ومن هنا فقد انكفأت الذات الساردة على نفسها، وقامت برحلتها إلى الداخل، وبدا العالم الخارجى من خلال هذه الذات الساردة، وبدا الإحساس بتضخم هذه الذات . من خلال عملية الارتداد . التى جعلت هذه الذات فى الموقع الأرفع من البطولة، وكأنه محاولة للثبات أمام تلاشيها الوشيك، وقد تجسد

هذا التلاشى لكل مواطن العظمة من خلال البيتين الأخيرين، حيث بدأ من خلاهما أن كل ماكانت تتمتع به الذات الساردة من مجالى العظمة وكأنه محض وهم.

وبذا فقد انطلقت عملية التداعى الحر عبر الزمان وعبر المكان، بطريقة عفوية، كان لها أكبر الأثر فى الكشف عما يعتمل داخلها، وإن كان كل هذا الامتداد الزمانى والامتداد المكاني قد تم فى لحظة زمانية محددة، هى اللحظة التى يستغرقها الحكى، أو قول هذا النص، كما تم فى بقعة مكانية محددة، هى ذلك الموطن الذى قيدت فيه الذات الساردة بعد أسرها، وأصبحت تنتظر تنفيذ حكم الإعدام فيها.

الفصل الثالث

البنية السردية فى عينية أبى ذؤيب الهذلى

يقول أبو ذؤيب الهذلى: (١)

أَمِنَ الْمَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ وَالْدَهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مِنْ يَجْنَعُ
قَالَتْ أُمَيْمَةٌ مَا لِحِسْمِكَ شَاحِبًا مُنْذُ ابْتَدَلْتَ وَمِثْلُ مَالِكَ يَنْفَعُ
أَمْ مَا لِحَنْبِكَ لَا يُلَايِمُ مَضْجَعًا إِلَّا أَقْضَى عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ
فَأَجَبْتُهَا أَنْ مَا لِحِسْمِي أَنَّهُ أَوْدَى بَنِيَّ وَأَعْقَبُونِي غُصَّةً
أَوْدَى بَنِيَّ وَأَعْقَبُونِي غُصَّةً بَعْدَ الرُّقَادِ وَعَبْرَةً لَا تَقْلَعُ
سَبَقُوا هَوَىَّ وَأَعْتَقُوا لِهَوَاهُمْ فَتُخْرِمُوا وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
فَغَبَرْتُ بَعْدَهُمْ بِعَيْشٍ نَاصِبٍ وَأَخَالَ أَنِّي لِاحِقِّ مُسْتَتَبِعُ
وَلَقَدْ حَرِصْتُ بِأَنْ أُدَافِعَ عَنْهُمْ فَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا تُدْفَعُ
وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ
فَالعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ حِدَاقَهَا سُمِلَتْ بِشَوْكٍ فَهِيَ عَوْرٌ تَدْمَعُ

١ . المفضل الضبي، المفضليات ١٢٦ . ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، الطبعة السابعة، دار المعارف.

حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَرَوَّةٌ
 وَتَجَلُّدِي لِلسَّامِتِينَ أُرِيهِمْ
 وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَّبَتْهَا
 (كَمْ مِنْ جَمِيعِ الشَّمْلِ مُلْتَمِعِ الْقَوَى
 وَالِدَهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ
 صَخْبُ الشَّوَارِبِ لَا يَزَالُ كَأَنَّهُ
 أَكَلَ الْجَمِيمِ وَطَاوَعْتَهُ سَمَحِجٌ
 بِفَرَارِ قَيْعَانٍ سَقَاها وَأَيْلٌ
 فَلَيْثَنَ حِينًا يَعْتَلِجَنَ بِرُوضِهِ
 حَتَّى إِذَا جَرَزَتْ مِيَاهُ زُرُونِهِ
 ذَكَرَ الْوُرُودَ بِهَا وَشَاقِيَ أَمْرَهُ
 فَافْتَنَّهُنَّ مِنَ السَّوَاءِ وَمَاؤُهُ
 فَكَأَنَّهَا بِالْجَزَعِ بَيْنَ نَنَابِعِ
 وَكَأَنَّهِنَّ رَبَابَةٌ وَكَأَنَّهُ يَسْرُ
 وَكَأَنَّهَا هُوَ مِدْوَسٌ مُتَقَلِّبٌ
 فَوَرَدَنَ وَالْعَبُوقُ مَقْعَدَ رَأْيِي الضُّ

بِصَفَا الْمُشْرِقِ كُلَّ يَوْمٍ تَقْرَعُ
 أَنِّي لَرَيْبِ الدَّهْرِ لَا أَتَّصِعُصَعُ
 فَإِذَا تُرِدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَفْنَعُ
 كَانُوا بِعَيْشِ قَبْلَنَا فَتَصَدَّعُوا
 جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ
 عَبْدٌ لَالِ أَبِي رَبِيعَةَ مُسْبَعُ
 مِثْلُ الْقِنَاةِ وَأَزَعَلْتَهُ الْأَمْرُ
 وَاهٍ فَأَتَجَمَّ بِرَهْمَةٍ لَا يُقْلَعُ
 فَيَجِدُ حِينًا فِي الْعِلَاجِ وَيَسْمَعُ
 وَبِأَيِّ حِينٍ مَلَاوَةٌ تَنْقَطُّعُ
 شُوْمٌ وَأَقْبَلَ حَيْثُ يَتَتَبَّعُ
 بِثُرٍّ وَعَانَدَهُ طَرِيقٌ مَهْبِغُ
 وَأُولَاتِ ذِي الْعَرَجَاءِ هَبُّ مُجْمَعُ
 يُفَيْضُ عَلَى الْقِدَاحِ وَيَصْدَعُ
 فِي الْكَفِّ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَضْلَعُ
 ضُرْبَاءِ فَوْقَ النَّظْمِ لَا تَتَلَّعُ

فَشْرَعَنَ فِي حَجَرَاتِ عَذْبٍ بَارِدٍ
فَشْرِبِينَ ثُمَّ سَمِعَنَ حِسًّا دُونَهُ
وَنَمِيمَةً مِنْ قَانِصٍ مُتَلَبِّبٍ
فَنَكَرَنَهُ فَنَفَرْنَ وَامْتَرَسَتْ بِهِ
فَرَمَى فَأَنْفَذَ مِنْ نَجْوَدٍ عَائِطٍ
فَبَدَأَ لَهُ أَقْرَابُ هَذَا رَائِعًا
فَرَمَى فَأَلْحَقَ صَاعِدِيًّا مَطْحَرًا
فَأَبْدَهَنَّ حُتُوفَهُنَّ قَهَارِبُ
يَعَثْرْنَ فِي حَدِّ الطُّبَاتِ كَأَنَّمَا
الِدَهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ
شَعَفَ الْكِلَابُ الضَّارِبَاتُ فُؤَادَهُ
وَيَعُودُ بِالْأَرْضَى إِذَا مَا شَقَّه
يَرْمِي بِعَيْنِيهِ الْغُيُوبَ وَطَرْفُهُ
فَعَدَا يُشْرِقُ مَتْنَهُ فَبَدَأَ لَهُ
فَإِهْتَاجَ مِنْ فَرْعٍ وَسَدَّ فُرُوجَهُ
يَنْهَشْنَهُ وَيَذُبُّهُنَّ وَيَحْتَمِي

حَصْبِ الْبِطَاحِ تَغِيبُ فِيهِ الْأَكْرُعُ
شَرَفُ الْحِجَابِ وَرَيْبُ قَرَعٍ يَقْرَعُ
فِي كَفِّهِ جَشَاءٌ أَجَشُّ وَأَقْطَعُ
سَطْعَاءٌ هَادِيَةٌ وَهَادٍ جُرْشُعُ
سَهْمًا فَخَرَّ وَرَيْشَهُ مُتَّصِعُ
عَجَلًا فَعَيْثَ فِي الْكِنَانَةِ يَرْجِعُ
بِالْكَشْحِ فَاشْتَمَلَتْ عَلَيْهِ الْأَضْعُ
بِذِمَائِهِ أَوْ بَارِكُ مُتَجَعِّعُ
كُسَيْتِ بُرُودِ بَنِي يَزِيدَ الْأَذْرُعُ
وَشَبَّ أَفْرَتَهُ الْكِلَابُ مَرُوعُ
فَإِذَا يَرَى الصُّبْحَ الْمُصَدِّقَ يَفْرَعُ
قَطْرٌ وَرَاحَتُهُ بَلِيلٌ زَعْرَعُ
مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ مَا يَسْمَعُ
أُولَى سَوَائِقِهَا قَرِيبًا تَوْرَعُ
غُبْرٌ ضَوَارٍ وَفِيَانٍ وَأَجْدَعُ
عَبْلُ الشَّوَى بِالطَّرْتِينَ مُوَلَعُ

فَنَحَا لَهَا بِمُذَلِّقِينَ كَأَمَّا
فَكَأَنَّ سَفُودِينَ لَمَّا يَقْتَرَا
فَصَرَعْنَهُ تَحْتَ الْعُبَارِ وَجَنْبُهُ
حَتَّى إِذَا ارْتَدَّتْ وَأَقْصَدَ عُصْبَهُ
فَبَدَا لَهُ رَبُّ الْكِلَابِ بِكَفِّهِ
فَرَمَى لِيُقَدِّدَ فَرَّهَا فَهَوَى لَهُ
فَكَبَا كَمَا يَكْبُو فَنِيْقُ تَارِزُ
وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ
حَمِيَتْ عَلَيْهِ الدِّرْعُ حَتَّى وَجْهُهُ
تَعْدُو بِهِ حَوْصَاءُ يَفْصِمُ جَرِيهَا
قَصَرَ الصَّبُوحَ لَهَا فَشَرَّجَ لَحْمَهَا
مُتَفَلِّقًا أَنْسَاؤُهَا عَنِ قَانِي
تَأْبَى بِدُرَّتَيْهَا إِذَا مَا اسْتُكْرِهَتْ
بَيْنَنَا تَعْتُقُهُ الْكُؤْمَاءُ وَرُوعُهُ
يَعْدُو بِهِ نَهْسُ الْمُشَاشِ كَأَنَّهُ
فَتَنَادِيَاوَتَ وَاقْفَتَ خِيَالَهُمَا

بِهِمَا مِنَ النَّضْحِ الْمُجَدِّحِ أَيْدَعُ
عَجَلًا لَهُ بِشَوَاءِ شَرِبٍ يُنَزَعُ
مُتَتَرِّبٌ وَلِكُلِّ جَنْبٍ مِصْرَعُ
مِنْهَا وَقَامَ شَرِيدُهَا يَتَصَرَّعُ
بَيْضٌ رِهَافٌ رِيشُهُنَّ مَقْرَعُ
سَهْمٌ فَأَنْفَذَ طُرَّتِيهِ الْمِنْرَعُ
بِالْحَبِثِ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ
مُسْتَشْعِرٌ خَلَقَ الْحَدِيدِ مَقْتَعُ
مِنْ حَرِّهَا يَوْمَ الْكَرْهِيَّةِ أَسْفَعُ
خَلَقَ الرِّحَالَهَ فَهِيَ رِخْوُ تَمْرَعُ
بِالْيَئِيِّ فَهِيَ تَشُوخُ فِيهَا الإِصْبَعُ
كَالْقَرْطِ صَاوٍ غُبْرُهُ لَا يُرْضَعُ
إِلَّا الْحَمِيمِ فَإِنَّهُ يَتَبَصَّعُ
يَوْمًا أُتِيحَ لَهُ جَرِيٌّ سَلْفَعُ
صَدَعٌ سَلِيمٌ رَجَعُهُ لَا يَظْلَعُ
وَكِلَاهُمَا بَطْلُ اللَّقَاءِ مَخْدَعُ

مُتَحَامِيَيْنِ الْمَجْدَ كُلِّ وَاثِقٌ بِبَلَائِهِ وَالْيَوْمَ يَوْمَ أَشْنَعُ
وَعَلَيْهِمَا مَسْرُودَتَانِ قَضَاهُمَا دَاوُدُ أَوْ صَنَعَ السَّوَابِغِ تُبِعُ
وَكِلَاهُمَا فِي كَفِّهِ يَزَيَّةٌ فِيهَا سِنَانٌ كَالْمَنَارَةِ أَصْلَعُ
وَكِلَاهُمَا مُتَوَشِّحٌ ذَا رَوْنَقٍ عَضْباً إِذَا مَسَّ الضَّرْبَةَ يَقْطَعُ
فَتَخَالَسَا نَفْسَيْهِمَا بِنَوَافِدِ كَنَوَافِدِ الْعُطْبِ الَّتِي لَا تَرْقَعُ
وَكِلَاهُمَا قَدْ عَاشَ عَيْشَةً مَاجِدِ وَجَنَى الْعَلَاءِ لَوْ أَنَّ شَيْئاً يَنْفَعُ

يعتبر السرد " عملية تواصل تتضمن قصا قابلا للنقل، يترتب على وجوده قيام بناء زمني، تتعاقب فيه أحداث، بوصف الزمن تنظيماً لمكونات قصة، او حكي، وهو الذي يحدد العلاقات الزمنية الكرونولوجية، وما ترتبط بها من علاقات مكانية، بين القصة أو الحكي من جهة، والنص من جهة ثانية، فالبنى القصصية تقدم خصائص متكررة على نحو لافت يمكن ملاحظتها من متلقى العمل في تواترات، أو في اطرادات مميزة تشيد نحواً قصصياً" (١).

وهنا تجب التفرقة بين المتن الحكائي أو " الحكاية " والمبنى الحكائي، أو " البنية السردية" حيث يميز الشكليون الروس "الحكاية" (fable) وهي التابع السببي الزمني الذي هو القصة مهما تنوعت أساليب سردها، من الموضوع (sujet) وهذه الكلمة تفسر بمصطلح "البنية السردية". إن

١ - جيرالد برنس، المصطلح السردى، ص ١٤٥، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريوى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.

"الحكاية" هي جماع الحوادث الرئيسية المتكررة كلها، في حين أن "البنية السردية" هي التقديم الفني المنظم لكل الحوادث الرئيسية المتكررة (المختلفة تماما في الأغلب)"^(١).

ومن هنا فإن هذا التمييز للشكلايين الروس يعد إضافة مهمة في حقل السرديات حيث "يقوم الحكى عامة على دعامتين أساسيتين:
أولاهما: أن يحتوى على قصة، تضم أحداثا معينة.

وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة. وتسمى هذه الطريقة سردا ؛ ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذى يعتمد عليه تميز أنماط الحكى " ^(٢)

وليس السرد خاصا فقط بفن القصة، ولكن السرد موجود في جميع الفنون، ومنها بطبيعة الحال فن الشعر .

وينهض السرد بإبراز الاتساق والتتابع ، وهذا ما بدا بوضوح في هذه القصيدة للشاعر أبي ذؤيب الهذلي،

والبنية السردية هنا ليست متعددة الأصوات، وإنما ذات صوت واحد، هو صوت الراوى، أما المرؤى له فلا يملك حضورا مباشرا قويا واضحا في هذا النص، ولكنه موجود. لأن " المسرود له، مثله كمثل السارد،

١ . رينيه ويلك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ص ٢٢٨، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧ .

٢ . حميد حمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص ٤٥، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٣ .

هو أحد عناصر الوضع السردي، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه، أي أنه لا يلتبس قبليا بالقارئ (ولو الضمني) أكثر مما يلتبس السارد بالضرورة بالمؤلف " (١)

ويقع المنطق بقوة في هذه البنية السردية، حيث يبدو اعتماد أدوات الربط، ووضوح الرسالة.

وتبدأ القصيدة بالاستفهام، مما يرشح لوجود البنية الحوارية في بدايتها، فيقول :

أمن المنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع

ويحمل الاستفهام بالهمزة نبرا عاليا، يؤشر لتوتر حاد، وهذا الاستفهام يحمل في مضمونه إشارة بأن القصيدة تبدأ قبل بدايتها المملوطة، فهناك خطاب للذات الساردة، يحمل في طياته الإنكار لتوجع هذه الذات من المنون وريبها، وبذا يبدو أن التوجع قد حدث فعلا، وأن الجزع من ريب الدهر قد حدث أيضا، وهذا ما يبرر الاستفهام من صوت مغاير، وليس هناك ما يمنع أن يكون هذا الصوت هو صوت الذات الساردة نفسها على طريقة المونولوج ، "وهو تكتيك من تكتيكات تيار الوعي في الرواية الحديثة يستخدمه المؤلف في تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض

١ . جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص ٢٦٨، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧ ..

الجمهور افتراضاً صامتاً" ^(١)، فنرى الذات الساردة تخاطب نفسها في محاولة منها لجذب نفسها من هوة التوجع السحيقة، أو قد يكون صوتا مغايرا تماما لصوت الذات الساردة، كصوت " أميمة " مثلا التي يظهر صوتها المنطوق في البيت التالي مباشرة، وذلك من خلال صوت الذات الساردة نفسها، وتبدو البنية الحوارية من خلال صوت أميمة وصوت الذات الساردة ، فيقول :

قلت أميمة ما لجسمك شاحبا	منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع
أم ما لجنيك لا يلائم مضجعا	إلا أقض عليك ذاك المضجع
فأجبتها أما لجسمي أنه	أودى بنى من البلاد فودعوا
ودى بنى وأعقبوني غصّة	أبعد الرقاد وعبرة لا تقلع
سبّوا هوى وأعنفوا لهواهم	فئخروا ولكل جنب مصرع

لا يأخذ صوت أميمة المنقول إلى المتلقى من خلال صوت الذات الساردة أكثر من بيتين، في حين يستغرق صوت الذات الساردة باقى الشريحة الأولى في هذه القصيدة، فقد التقطت الذات الساردة حبل الكلام من أميمة، ولم تعطها فرصة الكلام مرة ثانية، فقد مارس عنفا واضحا ضد صوتها، وهنا تتداخل بنية المنولوج مع بنية الديالوج، فأميمة لم تأخذ الفرصة كاملة في الحوار، وإنما كانت بمثابة حجر ألقى في البحيرة فجعلها تهتز اهتزازا كاملا. مما أعطى الفرصة للذات الساردة في نقل الحديث عن نفسها، وعن

^١ . روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٥٨، ترجمة محمود الربيعي. دار المعارف، ١٩٧٤م.

معاناتها، والاستطراد في ذلك.

وتبدو بنية الديالوج أو البنية الحوارية بوضوح من خلال الفعلين " قالت " وأجبت"، " والمصطلح حوارى الذى يعنى صفة التفاعل والاستجابة المتبادلة يقابل مصطلح أحادى الصوت أو مونولوجى " (١)، وهى بنية حوارية تكسر مركزية الصوت . ومركزية الصوت تعنى تكريس صورة الصوت الواحد عبر الخطاب الشعرى . حيث نجد صوتا آخر لا ينتمى لصوت الذات الساردة، هو صوت أميمة، لكن هذه البنية الديالوجية تفقد الكثير من زخمها وعنفوانها بسبب الابتعاد عن اللحظة الزمنية التى حدثت فيها، فقد جاءت إلينا من خلال الفعل قالت الذى ينهض بنقل صوت حدث فى الماضى، فالذات الساردة تجربنا بجوارحدث ، ولا تنقله مباشرة،وهنا يبدو " إن إحدى التيمات الكبرى والأكثر انتشارا التى يوحى بها الكلام البشرى، هى تيمة نقل كلام الآخر ومناقشته " (٢)، وكأن الذات الساردة هنا تقوم بعملية ارتداد، أى العودة إلى لحظة زمنية تنتمى إلى الماضى، وهذه اللحظة الزمنية التى تنتمى إلى الماضى لها ثقلها الضاغط على الذات الساردة ، والارتداد ينهض بعملية الربط بين الماضى والحاضر، وقد ساعد هذا الارتداد على كشف المأساة التى تعيشها الذات الساردة، وبدا الزمن متوقفا فى الماضى، ولا يكاد يتحرك ناحية الحاضر أو المستقبل إلا قليلا.

ويحمل اختيار الاسم " أميمة " هنا دلالة خاصة، فهى تصغير لكلمة "

١ . إبراهيم فتحى، معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٠٩، دار شرقيات للنشر والتوزيع .

٢ . ميخائيل باختين، الخطاب الروائى، ترجمة محمد براهمة، ص ١٠٥، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة . باريس الطبعة الأولى، ١٩٨٧ .

أمة " وكأن الشاعر كان يشعر مع أولاده بأنهم أقرب إلى أمة صغيرة، واختيار صوت الأنثى بالذات هنا له دلالة ، فوجودها مع الذكر الذى يبدو من خلال صوت الذات الساردة يشير إلى وجود النوعين اللذين تأتي منهما الحياة، وهنا يبدو السؤال عن شحوب الجسم مؤشرا لعدم قناعة الأنثى بقدرة هذا الذكر على الفعل، فتحاول محاولة مستميتة أن تسترجع حيويته الدافقة، فتعاقبه على هزال جسمه وشحوبه منذ مات الأولاد، وتركوه يعاني مشقة العيش وحده، فتلفت نظره إلى وجود المال ونفعه له في حالته تلك، ففي ذلك المال الذى يملكه غنى له عن إرهاق نفسه فى العمل، حيث يستطيع أن يستأجر من يقوم بالعمل نيابة عنه.

وقد يكون هذا الصوت يحمل رمز الحياة نفسها التى ترى حياة الذات الساردة فى حالة تسرب واضح، فتقلق على هذا التسرب، وتنبه الذات الساردة إلى ضرورة المحافظة على حياتها، ثم يأتي صوت الذات الساردة مجيبا على أميمة هذه فيبث حزنه عبر هذه الإجابة، هذا الحزن الذى سببه موت الأولاد، ورحيلهم عنه، مما جعله يعيش بعدهم فى عيش ناصب، بل ويظن أنه سيلحق بهم قريبا. وتبدو حياته الحاضرة فى منتهى التعاسة، ذلك حين يصور نفسه صخرة تفرع :

حتى كأنى للحوادث مروة بصفا المشرق كل يوم تفرع

فيبدو التشبؤواضحا فى هذا البيت، و " يشير التشبؤ . بوصفه نزع . إلى التعامل مع المعانى والموضوعات كما لو كانت أشياء، أى إلى ذلك التعامل مع الدال، المجرد نسبيا، كما لو كان شيئا واحدا، له حدوده

المحددة"^(١) وهنا تبدو رغبة السارد العارمة في الانفلات من العالم الإنساني إلى عالم الجماد، في محاولة يائسة منه للتخفف من أوجاعه التي لا تنتهي، لكن هذه الصخرة الشديدة الصلابة لا تترك في حالها، وإنما تقرع كل يوم، بما ينهض به الفعل المضارع المبني للمجهول " تقرع " من بث دلالة العنف المستمر ضدها / ضده، كما يبدو الإحساس بالزمن طاغيا من خلال كلمة " يوم " .

وهنا يبدو القنوط واضحا من هذه الحياة التي تحياها الذات الساردة.

ثم تقوم الذات الساردة بعملية ارتداد، ذلك حين كان حريصا أشد الحرص على أن يدافع عنهم، لكن إذا جاء الموت فلا قبل لأحد بدفعه.

ولقد حرصت بأن أدافع عنهم فإذا المنية أقبلت لا تدفع وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل تيممة لا تنفع

هنا يبدو الماضي غير متروك من قبل الذات الساردة، حيث " إن الموجود . الإنساني . في وجوده في الزمان . لا يترك وراءه ما كان . أو ما انقضى من زمنه . ولا يتخلى عنه ؛ و إنما يكونه"^(٢)

وتبدو الذات المتفردة هنا في حرصها على الدفاع عن الجماعة، لكن الاعتراف بالعجز التام أمام المنية يبدو بوضوح سواء من الذات المتفردة أم

^١ . دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ص ١٧٦، ترجمة وتقديم د شاکر عبد الجميد، مراجعة د نهاد صليحة، تصدير د فوزى فهمى، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، دراسات نقدية ٣ .

^٢ . أ.د. عبد الغفارمكاوي، نداء الحقيقة، مع ثلاثة نصوص عن الحقيقة لهيدجر، ص ٩٨، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٢م.

من غيرها، وتكرار كلمة المنية يكتسب أهمية خاصة هنا، وتلعب الاستعارة دورا مهما في فهم العالم، " لأنها تعطينا معلومات جديدة. وبوجيز العبارة، تخبرنا الاستعارة شيئا جديدا عن الواقع " ⁽¹⁾ حيث تبدو المنية في صورة الوحش الناشب أظفاره، ولا تبدو أى فائدة لكل التمايم التي تحاول دفعه. وتتحول كلمة "التميمة" هنا إلى رمز لكل ما يصطنعه الكائن الإنساني من وقاية لأظفار المنية الناشبة، كما تبدو القيمة الدلالية لاستخدام حرف النفي لا قبل الفعل المضارع في نفي أى قدرة للإنسان أو لغيره على دفع الموت حينما يأتى. ولا يخفى اجتراح المجاز بوضوح في هذه الشريحة.

وقد بدا السارد الدرامى هو النمط المعتمد في هذه الشريحة من القصيدة، حيث بدا متورطا في الأحداث.. وذلك من خلال الضمير الأول " أنا " المتكلم.

وفي هذه الشريحة بدا الأولاد مستسلمين لأقدارهم.

كما بدت المرحلة العمرية لهم في شرح الشباب، وذلك من خلال صوت الذات الساردة، في حين يبدو السارد المتورط في الأحداث في مرحلة عمرية متقدمة، وملاحظه الجسدية تبدو في حالة اضطراب واضح، وذلك من خلال هزال جسمه وشحوبه، وحالته النفسية في منتهى السوء، فقد بدا الإحساس بدنو الأجل، وذلك من خلال بنية الاستباق أو الاستشراف " وإخال أنى لاحق مستتبع " مسيطرا على تفكيره، " والحكاية " بضمير

¹ . بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمى، ص ٩٤، المركز الثقافي العربى، بيروت - لبنان / الدار البيضاء . المغرب الطبعة الأولى ٢٠٠٣ ..

المتكلم " أحسن ملاءمة للاستشراق من أى حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصريح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولا سيما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما. " (١)

لقد بدت الشخصيات في هذه الشريحة ذات تنوع واضح، فهناك شخصية الذات الساردة التي تتلقى ضربات القدر الثقيلة، وهناك شخصية أميمة التي تلوم الذات الساردة على الاستسلام التام للحزن، وهناك شخصية الأولاد الذين أعنقوا هواهم، فتخرموا، بما يحمله الفعل تخرموا المبنى للمجهول من عنف واضح مورس ضد هؤلاء الأولاد. كما أن هناك شخصية الشامتين، وهناك شخصيات كانت جميعة الشمل، لكن التصدع أصابها.

وقد بدت شخصية الذات الساردة صاحبة الصوت المنطوق، وقد استأثرت بالنطق الصوتي بنسبة عالية، ولم تنطق الشخصيات الأخرى بملفوظات واضحة إلا ما كان من أميمة التي وصل صوتها بوضوح إلينا، ولكن صوتها جاء إلينا عن طريق صوت الذات الساردة نفسه، وذلك من خلال الفعل " قالت "، فصوتها لم يأت إلينا مباشرة.

أما شخصية الأبناء فلم نسمع لهم صوتا أبدا مما جعلهم ينطون تحت هيمنة الموت الصامت، فبدا حس الفجيرة من خلال ذلك أقوى وأعمق.
أما الشامتون فلم نسمع أيضا لهم صوتا، وكأن الذات الساردة لا تريد

١. جيرار جينيت، السابق، ص ٧٦.

أن تذكر صوت شماتتهم، أو ترسم الشماتة في عيونهم وتصرفاتهم، وهذا ما يجعل الشماتة تصل إلى الذروة القصوى التي تدمر الذات الساردة.

وقد سجلت هذه الشريحة حضورا لصورة الأنتى، "أميمة" وقد جاءت في موضع عتاب للذات الساردة على شحوب جسمه واستسلامه التام للحزن الكبير.

ولم يبد تحديد الزمان تحديدا كافيا في هذه الشريحة، ولكن بدا الزمان وقت شحوب العمر عند الذات الساردة، ومن تجلياته الليل، خصوصا وقت الرقاد، حيث تبدو الغصة التي أعقبها الأولاد الراحلون، والعبرة التي لا تقلع، وتعد "كل يوم" من تجليات الزمان في هذه الشريحة أيضا.

أما تحديد المكان فلم يكن أحسن حظا من تحديد الزمان في هذه الشريحة، ولكن يبدو من تجلياته بيت الذات الساردة، خصوصا مخدعه الذي يتحول إلى غصة في الحلق وعبرة لا تقلع، كما يبدو من تجلياته أيضا " صفا المشرق " الذي تتلقى فيه الذات الساردة ألوانا من القرع الذي لا يرحم، وذلك حين ترى في نفسها صخرة من صخوره.

وربما كان انخياز الذات الساردة إلى بنية التعبير عن الذات تعبيرا مباشرا دور في انخفاض نسبة البنية السردية، خصوصا في الزمان والمكان في هذه الشريحة.

أما الشريحة الثانية من هذه القصيدة والتي تتناول حالة الحمار الوحشى فهي مختلفة، وقد جاءت هذه الشريحة من خلال الضمير الثالث "هو"، وهذا الضمير ينهض بعملية الرصد، فالذات الساردة ترصد صور الموت في

الطبيعية، بعد أن كانت تبت ما في نفسها في الشريحة الأولى، حينما فقدت أعز ما لديها، وهو الأولاد.

"تحيل الضمائر (الغائب) (هو/ هي/ هم) إلى الانفصال بين الراوى وذات الشخصية المروى عنها، وهذا الإيهام، الذى تصنعه المسافة الزمكانية، تجعل من الكتابة المتكئة على هذا الضمير، أبعد من سرد الكتابة السيرية، حيث فيه تتحول الكتابة إلى أدب لا شخصى "بتعبير "بارت"^(١) وهى تبدأ بالركيزة البنيوية التى سنها تتكرر فى بداية كل شريحة بعد ذلك، وهى " والدهر لا يبقى على حدثانه " .

والذات الساردة تلتقط شريحة الحمار الوحشى وهو فى سعادة غامرة، ومعه إنائه الأربع فى حالة من النشوة الشبقة، واستمتاعه بالحياة يصل إلى الذروة القصوى، وفحولته واضحة، وطاعة أثنائه له تجعل الحياة تسير فى الجانب المشرق، ووجود أخصب الكلاً، وأصفى المياه يكرس لذلك، وتلتقط الذات الساردة صورة مليئة بالنشاط والنشوة والحيوية البالغة، حين تعض الحمير بعضها بعضا ويرمح بعضها بعضا ويعارضه، وذلك من وفرة النشاط، والحمار الوحشى يجد مرة ويلعب مرة أخرى

فَلَيْشَ حِيناً يَعْتَلِجْنَ بِرَوْضِهِ فَيَجِدُ حِيناً فِي الْعِلَاجِ وَيَشْمَعُ

وهنا يبو الإحساس بالخطر منعدما، والإحساس بالزمن يبدو منعدما أيضا، لكن ذلك عند الحمير فقط، فالذات الساردة لا تنسى أبدا الزمن،

^١ . ممدوح فراج النابى، رواية السيرة الذاتية، ص ٣٨٢، سلسلة كتابات نقدية ٢٠٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة .

وما يأتي به من متاعب، وقد أشارت كلمة " حيناً " التي استخدمتها الذات الساردة إلى ذلك، فما تلبث المتاعب أن تظهر، وقد التقطت الذات الساردة صورة لهذا الحمار منذ بدايات شريكته ترشح للأخطار المحدقة بهذا العالم الذى نحيا فيه، وذلك فى قولها:

صَحِبُ الشَّوَارِبِ لَا يَزَالُ كَأَنَّهُ عَبْدٌ لِآلِ أَبِي رَبِيعَةَ مُسَبِّغٌ

فتطل صورة الخطر فى صورة السبع الذى يهاجم غنم عبد لآل أبى ربيعة، فيصيح صياحا حارا على ما أصاب الغنم التى يرعاها، واختيار " آل أبى ربيعة " يحمل دلالة خاصة، فهذا الاسم يستدعى الربيع بما يحمله من خير يتمثل فى الكأ الذى تحتاجه الأغنام ويرشح لجو الرغد والبهجة بالحياة، وذكر السبع الذى يهجم على الغنم، يشير إلى تعرض الحياة وهى فى ذروة اكتمالها إلى القتل والفناء، وهذا ما ينسحب على جو القصيدة العام منذ بدايتها حتى نهايتها.

ثم لا يلبث الماء أن يجف ، وينتقل الحمار الوحشى بأنته بعيدا، مما يساهم فى تعقيد الموقف، وظهور الأخطار التى ستودى بحياته فى النهاية، فيتذكر الورود بالأماكن القديمة، فيذهب إليها ولكنه لا يعلم أنه يسعى إلى حتفه بظلفه، وإنما تتدخل الذات الساردة بصوت منفصل عن مسار الحدث، فتخبر المروى له أن شؤما قد شاقى أمر هذا الحمار الوحشى، وأن حينه قد أقبل يتتبع، فيقول:

ذَكَرَ الْوُرُودَ بِهَا وَشَاقَى أَمْرَهُ شَوْمٌ وَأَقْبَلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَعُ

وتأتى اللقطة السينمائية الدالة، حينما يكون آخر عهدنا به وبإنائه، وهم نائمون نومتهم الأبدية، وقد تلطخت جثثهم بدمائهم، وذلك بسبب سهام الصائد التى لا تكاد تخطئ أهدافها.

وهنا لا تتركنا الذات الساردة مع الحمر الوحشية فقط، وإنما تلتقط صورة دروع بنى تزييد الحمراء، فتتداخل هذه الصورة لبني الإنسان مع صورة الحمر الوحشية الملتطخة بدمائها، وهى من عالم الحيوان، فتنسحب الصورتان على بعضهما، مما يؤشر لسيادة الموت، وهيمنتته على الجميع.

أما صورة الأنتى فإنها تبدو بوضوح فى هذه الشريحة، حيث جعل الشاعر للحمار الوحشى أربعاً من الأتّن، يصحبن الحمار الوحشى، ويطعنه، لكن الموت كان من نصيبهن كما كان من نصيب الحمار الوحشى أيضاً.

وقد بدا النمط السردى فى شريحة الحمار الوحشى بصورة واضحة، فظهرت الأفعال التى تدل على الزمن الماضى، والتى تنهض بسرد الأحداث، أكل الجميم / طاوعته سمحج / أزعلته الأمرع / سقاها وابل / أثجم برهة / فلبش حيناً / جزرت مياه رزونه / ذكر الورود / شاقى أمره / أقبل حينه / فافتنهن.

وأسهمت هذه البنية الزمنية فى السير بالأحداث من البداية حتى النهاية، وجعلتنا فى حالة من الترقب لمصير هذا الحمار الوحشى وأتته.

وقد واجه الحمار الوحشى فى جماعته " أتته " عدوا واحداً / الصائد، ولا يستطيع أن يفلت من مصير الموت المحتوم.

وجاء الزمن المضارع لينهض بوضع المتلقى فى بؤرة الحدث، كما ظهرت

أدوات الربط، وكثرت الأساليب الخيرية التي تنهض بجذب المتلقى وتشويقه من أجل متابعة الحدث المسرود.

وقد بدأ عنصر المكان بطلا فاعلا في شريحة الحمار الوحشى، فقد لاقى هذا الحمار وأتته الموت بسبب تحولات المكان.

أما الشريحة الثالثة، فإنها تتناول ثورا مسنا ، وتبدأ بالبنية نفسها " والدهر لا يبقى على حدثانه " التي بدأت بها شريحة الحمار الوحشى:

والدهر لا يبقى على حدثانه شبب أفزته الكلاب مروع

ومن الملاحظ أن الذات الساردة اتخذت من الضمير الثالث " هو " نسقا معتمدا في هذه الشريحة أيضا، مما أفسح المجال لظهور السارد المحايد، لكن تأمل البنية العميقة لهذه الشريحة بما تحمله من تركيز شديد على هذا الثور يجعل مبدأ الحيادية مشكوكا فيه، لأننا نجد تداخلا عميقا بين صورة هذا الثور المسن، وبين صورة الذات الساردة نفسها، وعلى الرغم من أن السارد بالضمير الثالث " يكتشف أحداث سرده في نفس الوقت الذى يرويه فيها، ويفاجأ مع قارئه بالتطورات المنتظرة " ⁽¹⁾ فإن السارد هنا متيقن من النتيجة الحتمية، وهى أن الموت أو إزهاق الحياة هو النهاية الحتمية للكائنات في هذا العالم، ويوجه المتلقى إلى توقع هذه النتيجة الحتمية.

وقد التقطت الذات الساردة صورة الثور منفردا، عجوزا، وقد بدأت شريحته بحالة الترقب والخوف مما تأتي به الأرض المنبسطة أمامه، " إن الخوف

¹ سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص ٤٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

هو أحد الانفعالات الأساسية الكبرى، والتي تشتمل أيضا على: السرور والغضب والحزن. ويشير الخوف . عامة . إلى أخطار واقعية مدركة أو متخيلة. " (١)

وتبدو حالة ترقب الأخطار بوضوح، وكأنه يتوقع ما يحدث تماما، فهو متجه بكل حواسه إلى الأرض المنبسطة أمامه، وكأنه على موعد مع ما يأتي من خلالها من خطر، وعلى الرغم من كبر سنه فإن حالة الترقب لم تفارقه أبدا، ويبدو الخوف من الصباح ذا حضور كبير في حالته، فخبيرته جعلته لا يفارق الإحساس بالخوف مما يأتي به الصباح، فبدا مفكرا في الخطر قبل وقوعه، بعكس الحمار الوحشى، الذى بدأ مستغرقا في اللذة، لا يلقى بالا لما تأتى به الأيام، وبذا تبدو عملية ترسخ الإحساس بالخطر في لا وعى الثور قبل ظهوره، وهنا يظهر عامل السن ذا دور واضح في عدم إلقاء الأمان إلى هذه الحياة التى نحميا فيها، فالثور شيخ عركته التجارب وعركها. وهو الشريحة الوحيدة التى تناولت بطلايتلقى الموت وهو ليس فى مرحلة الشباب، وكأنه يتداخل مع الذات الساردة فى الشريحة الأولى التى قالت " و إخال أنى لا حق مستتبع "

وقد بدت خطورة اللحظة الراهنة فى هذه الشريحة أشد وطأة منها فى شريحة الحمار الوحشى. لكن الثور بدا غير مستسلم لأقداره، وهو رغم شيخوخته يدخل فى معركة طاحنة من أجل الحياة مع الكلاب، مستخدما ما حبته به الطبيعة من سلاح فاتك، متمثلا فى قرنيه المدبين، فيحرز انتصارا

١ د شاكى عبد الحميد، الغرابة، المفهوم وتحليلاته فى الأدب، ص ٩٠، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ٣٨٦، يناير ٢٠١٢.

على كائنات تنتمي إلى عالمه الحيوانى، لكنه لا يلبث أن يخز صريعا على يد الإنسان، متمثلا فى الصائد، الذى استخدم الحيوان بدهائه، متمثلا فى الكلاب فى الإيقاع بفريسته المخدوعة، وشغلها عما يدبر لها، ثم أثناء انشغاله بمعركة رهيبه مع كلاب هذا الصائد يهوى له سهم هذا الصائد المخاتل، فتكون النتيجة سقوط هذا الثور مضرجا بدمائه.

فكما يكبو فنيق تارز بالخبت إلا أنه هو أروع

وهنا يحمل التشبيه تداخلا فى عالم الموت بين كائنين مختلفين، فالسارد لا يكتفى بتصوير موت الثور فقط، وإنما يتداخل مع موت الثور موت الجمل الشديد القوى، وكأن الموت يسيطر على كائنات الطبيعة القوية، ويفنيها من الوجود.

وقد هيمنت شخصية الثور على الحكى فى هذه الشريحة فظهرت فى كل بيت فيها.

لقد واجه الثور منفردا مجموعة من الأعداء: الكلاب/ الصائد وسهامه، وهى أعداء متنوعة، فيتغلب على الكلاب بقرنه المدبين، ويخز صريعا أمام الصائد، فى إشارة إلى عجز الحيوان أمام الإنسان.

أما عن الشخصيات الأخرى فى هذه الشريحة، فإننا نجد منها شخصية الكلاب، وهى جماعة تطارد الثور مطاردة عنيف، وتتسبب له فى حالة من الفزع الواضح، ورغم نشاطها البالغ، وهمتها العالية فى المطاردة فإنها تسقط بقرون الثور المدبية، وتلقى الموت الذى لا يرحم، وهناك شخصية الصائد، ومن صفاتها المكر، واستخدام الحيوان / الكلاب فى الإيقاع بالحيوان /

الثور، وأهم أسلحتها السهام التي لا تكاد تخطئ.

أما عن صورة الأنثى في هذه الشريحة فإنها تنحسر انحساراً واضحاً.

وقد بدأ عنصر الزمان ذا وضوح في هذه الشريحة، حيث كان التوقيت الذى حدث فيه الأحداث هو توقيت الشتاء، بما فيه من برودة قاسية، وقد كان الوقت صباحاً في فصل الشتاء، حيث انتظر الثور ما تأتى به الغيوب، وحدث ما توقعه تماماً، حيث بدت الكلاب المتتابعة في عملية المطاردة الرهيبة، وبعد اختيار اللحظات الفارقة ذا دلالة خاصة، فالصبح لحظة فارقة بين الليل والنهار، فهو أول النهار بعد رحيل الليل، وإذا كان الصباح قد يحمل دليل التفاؤل في كثير من الحالات، بعد الليل الطويل، فإنه هنا يأتى للثور بما يسوء، وكأن الكائن الحي واقع تحت تأثير الزمن، الذى يخضعه لإرادته الفاتكة.

كما بدأ عنصر المكان أيضاً في هذه الشريحة، حيث كانت الصحراء الممتدة هي المسرح الذى وقعت فيه أحداث هذه الشريحة.

وبذا " تقترب الموضوعات الشعرية من السرد، حين تحتفى بجزئها الزماني والمكاني " (١) .

وقد أسهمت الجملة الخبرية في تكريس البنية السردية، كما نفض الفعل الماضى الذى هيمن على هذه الشريحة بصورة واضحة بسرد الأحداث، ونقل الحركة السريعة لهذه الشريحة التى انتهت بموت الثور على يد الصائد،

١ د علاء عبد الهادى، قصيدة النثر والتفات النوع، ص ١١٠، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط ١،

ولم يغفل السارد الفعل المضارع الذى ينهض بوضع المتلقى داخل بؤرة الحدث نفسه، وهنا تبدو الجملة الفعلية ذات هيمنة واضحة، مما يتواءم مع طبيعة السرد حيث " يمكننا القول بأن السرد جملة فعلية بامتياز، إذ يقوم - تماما كما تقوم . على فعل (أفعال)، فى زمن بعينه، وفاعل (فاعلين) مسند إليه(م) ذلك الفعل (تلك الأفعال)، هنا بالإضافة إلى مجموعة متنوعة من المتعلقةات. " ^(١) كما بدت المنطقية الواضحة وتماسك أطراف الحكاية من خلال أدوات الربط، التى نهضت بدور واضح فى تطوير الحدث، خصوصا حرف العطف " الفاء " الذى يعطى دلالة الترتيب والسرعة، فعملية مطاردة الثور، والمعركة بينه وبين كلاب الصائد، وقتله بسهم من سهام الصائد التى لا ترحم كانت سريعة متتابعة، وذلك بسبب استخدام أداة الربط " الفاء " .

أما الشريحة الأخيرة فى هذه القصيدة فإنها تعود مرة أخرى إلى عالم الإنسان، فكما بدأت القصيدة بالإنسان فى الشريحة الأولى وتجاوزته إلى عالم الحيوان فى الشريحتين الثانية والثالثة فإنها فى الشريحة الرابعة والأخيرة تعود إلى عالم الإنسان، فتتناول موت فارسين فى منتهى القوة والخبرة فى معركة بينهما.

وتبدأ بنفس الجملة " والدهر لا يبقى على حدثانه " التى بدأتها فى شريحة الحمار والثور، مما يجعل البنية السردية تسير فى اتجاه أفقى عبر شرائح مختلفة، ولكنها تصل إلى النتيجة نفسها. " إن القصيدة تتحرك على مسار أفقى يبقى فى نهايته مفتوحا، دون أن تعود إلى نقطة انطلاقها الأولى لتربط بين المسار الذى تحركت فيه وبين غائبه الأساسية التى تحدت بطبيعة الحركة

^١ محمد فكرى الجزار، البلاغة والسرد، ص ٣١٨، كتابات نقدية، ٢٠١، الهيئة العامة لقصور الثقافة .

الأولى، وبقاء البنية مفتوحة يمنحها امتدادا زمنيا وتجريبيا غائيا يحيل النص بأكمله إلى علاقة جدلية بين الحضور، الغياب ذلك أن بالإمكان في مثل نص أبي ذؤيب الاستمرار في إضافة شرائح جديدة ذات " مضامين " مختلفة ولكنها تمتلك الوظيفة نفسها التي امتلكتها الشرائح المثبتة في النص فعلا، وهي تعميق الرؤيا وتصعيدها وتأكيد يقينيتها " (1)

وتتخذ هذه الشريحة من السارد المحايد، الذي يجعل من الضمير الثالث "هو" نسقا معتمدا أيضا.

والشخصية الرئيسية في هذه الشريحة هي شخصية الفارس الذي قد أعد للصراع عدته، فهو مستشعر حلق الحديد، وهو مقنع، وكأن الذات الساردة تغرق في التركيز على قيام هذه الشخصية المحورية في هذه الشريحة بالأخذ بكل ما يحميها من طعنة الموت النافذة، كما يبدو الاهتمام الكبير بالفارس في هذه الشريحة، فيقصر الصبح عليه، لأنه عدته في الصراع المخيف الذي يخوضه، ولأهميته البالغة نجد الذات الساردة تقف أمامه، فتتحول البنية السردية إلى بنية وصفية، وهنا يبدو أيضا استخدام الإنسان / الفارس للحيوان / الفرس كى يزهرق الحياة عند الآخرين.

اما الشخصيات الأخرى في هذه الشريحة فإننا نجد منها شخصية تنتمي إلى الحيوان، هي شخصية الفرس، الذي يلقي اهتماما بالغا من هذا الفارس لأنه عدته في الصراع، وشخصية الفرس المضاد للفارس الجري الآخر، ومنها

1 . كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي، ص ٢٢٣، الهيئة المصرية

العامّة للكتاب ١٩٩٦

أيضا شخصية الكماة، وهم شخصيات عامة لم تقف أمامهم الذات الساردة كثيرا، وإنما بدت أهميتهم في إضفاء جو المعركة النابض على هذه الشريحة، كما أن شخصية الفارس الجري الذي أتيح للفارس الأول لها حضورها القوي في هذه الشريحة، وهي تنهض بدور البطل المضاد للفارس البطل، ولأهمية هذين الفارسين المتصارعين البالغة أيضا، تقطع الذات الساردة مسار البنية السردية، وذلك بلجوئها إلى البنية الوصفية، فتبدو عملية توكيف البنية الزمنية من خلال البنية الوصفية، حيث تركز الذات الساردة على مدى ما يتمتع به الفارسان من تسليح، وتستمر البنية الوصفية فاعلة على مدار ثلاثة أبيات حتى تؤسس للنهاية المدوية بموت الاثنين معا.

وهنا " يبدو جليا أن الوصف لا يصلح فقط لعرض الواقع للعيان فهو لا يصور العالم المرئي بقدر ما يعرف الفضاء الداخلي ودلالته السياقية"^(١)

ثم تأتي الإشارة إلى شخصيتين أخريين، هما داود عليه السلام، الذي قضى درعى الفارسين القويين، و تبع الذى صنع السوابغ ليشير إلى حس الفجيعة العام الذى يكتنف حياة الكائن الحى على هذه الأرض، فهذان الشخصان يحملان رصيذا قويا لدى بنى البشر من الألمعية الحادة، والقوة الواضحة، ولكنهما لم يسلما من الموت الذى يأخذ الجميع بلا رحمة. ويشير بطريقة ما إلى قرب النهاية لهذين البطلين كما انتهت حياة من هما أقوى وأشرف منهما داود وتبع، وهو ما تحقق على وجه السرعة فى البيت التالى مباشرة:

^١ .. برنارد فاليط، النص الروائى: تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بن حدو، ص ٤٦، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٩.

فتخالسا نفسيهما بنوافذ كنوافذ العبط التي لا ترقع

في هذه الشريحة يواجه الفارس الواحد عدوا واحدا لا يقل عنه جسارة ودهاء وحمية بالغة فتكون النتيجة سقوط الاثني معا.

" هكذا أيضا يسقط الإنسان، الذي بدا في شريحتي الحمار والثور منتصرا، في هوة الموت، يسقط بالطعنة نفسها، السهم النافذ نفسه الذي كان قد وجهه إلى الحمار والأتن وإلى الثور، ولا يبقى ثمّة من منتصر، فالبطل الثاني المفاجئ كالبرق لا ينتصر، بل يسقط هو أيضا في اللحظة نفسها، وتنتهي القصيدة بأشدّ أمطاب الرؤيا يقينية في الشعر الجاهلي، لكنها يقينية سوداء، لا تترك قبسا من حياة يشعر حتى بإمكانية هامشية للبقاء، أو للتمتع بزهو النصر حتى لطرفة عين. " (١)

وتنحسر في هذه الشريحة أيضا صورة الأثني، فرغم قوة الفارسين الباهرة، والطاقة المتفجرة فيهما فإننا لانجد صورة للأثني في شريحتهما مما كرس لسوداوية المصير الذي ينتظرهما.

أما عن الزمان في هذه الشريحة، فهو يوم الكريهة بما فيه من غبار من أثره، لكنه لم يحدد تحديدا كاملا، فلا نعرف في أي شهر كان هذا اليوم، أو في أي فصل من فصول العام، أو في أي عام قد وقع، وهنا تبدو الطبيعة الإجمالية التي يتميز بها الشعر جاذبة للطبيعة المفصلة التي يتميز بها السرد.

أما عن المكان في هذه الشريحة، فهو مكان الحرب التي تدور رحاها، وتطحن الأشداء المتفجرين بالحويوة، ولم تقف الذات الساردة كثيرا أمام

١ .. كمال أبو ديب، الرؤى المنقعة، السابق، ص ٢١٩.

طبيعة المكان بالتفصيل، مما تواءم مع طبيعة الشعر، لأن هذه القصيدة رغم اهتمامها البالغ بالسرد، فإنها تنتمي إلى ما يسمى بـ " الشعر السردى "، وفي هذا النوع من الشعر يظهر أن " الشعر هنا جذع، والسرد فرع " (١)

كما بدا وجود المروى له في شرائح هذه القصيدة، حيث بدا وجود طرف ثالث غير الذات الساردة وغير أميمة تروى عليه تفاصيل ما حدث، وهذا المروى له يبدو في حالة صمت تام، لم تنطقه الذات الساردة، ولم تنقل رأيه أو تعليقه على ما يروى عليه، ولم توجه إليه خطابا مباشرا، وذلك من خلال الضمير الثانى " أنت ".

ومن الملاحظ أن حالات الموت المتعددة في هذه القصيدة يغلب عليها الموت عن طريق القتل، فالشرائح الثلاث الأخيرة التي تكرس لصور الموت المختلفة، والتي ترصدها الذات الساردة بعيدا عما حدث لأبنائها تبدو صورة الموت فيها عن طريق القتل، وإزهاق الحياة قبل أوانها الطبيعي، وهذا الإزهاق يكون بيد كائنات حية أخرى تزهق الحياة لدى كائنات أخرى غيرها، وتبدو الحياة في صورتها الأرقى / الإنسان هي التي تغتال الحياة في صورتها الأقل / الحيوان، كما أنها تعطف لتدمر نفسها بنفسها / الإنسان / الإنسان في صورة الفارسين القويين، وكأن الذات الساردة ترى أن الحياة نفسها تحمل في داخلها عوامل نقضها.

كما أن تأثير البيئة والفترة الزمنية التي عاشتها الذات الساردة لها أثرها الواضح في كثرة صور القتل في هذه القصيدة، ومن المعروف أن الذات

١ . علاء عبد الهادى، السابق، ص ١١٢ .

الساردة عاشت فترة المد الإسلامي، والفتوحات الإسلامية، واشتركت فيها، وعاشت بنفسها صور القتل المختلفة التي يتعرض لها الكائن الحي.

كما يبدو تأثير الفترة الزمنية التي عاشت فيها الذات الساردة بوضوح في سيطرة فكرة الطبيعة في مقابل فكرة الثقافة على جو القصيدة العام، حيث إنه " على العكس من كل شيء اصطناعي أو قام الإنسان بعمله، فإن مصطلح الطبيعة يحدد ذلك الذي هو معطى أو في حالة تتسم بالفطرية، وبهذا المعنى فإن المفهوم يشمل كل الظواهر الطبيعية من النبات والحيوانات و المناظر الطبيعية... إلخ، إلى السمات الطبيعية واللصيقة للبشر. " (١)

وهذا ما بدا بوضوح في معطيات القصيدة التي تتسم بالفطرية، مثل الحمار الوحشى وأتته، وما تأكله هذه الحمير من الجميم، وهو طعام تنتجه الطبيعة، وما تشربه هذه الحمير من مياه طبيعية، ومثل الثور الذى تلتقط الذوات الساردة شريحته، وهو في حالة متفردة، وسط مظاهر الطبيعة الفاتنة، وهو يعوذ بالأرطى من المطر، ثم يشرق متنه متعرضا لنور الشمس صباحا، حتى يجف ما عليه من قطرات المطر، ويحصل على الدفء من سراج السماء الخالد، وفي مطاردة الكلاب له، ومعركته مع الكلاب، وتغلبه على هذه الكلاب، ثم سقوطه مضرجا بدمائه في النهاية على يد الصائد المخاتل، ومثل المعركة الدائرة بين الفارسين القويين، وسقوطهما في النهاية. وبذا يتضح " إن الوعى ليس واقعا أوليا ولا واقعا مستقلا بنفسه، إنه يتهيأ بشكل ضمنى في السلوك الشامل للأفراد المشاركين في الحياة الاقتصادية الاجتماعية

^١ برونوين ماتن، فليزتاس رينجهام، معجم مصطلحات السميوطيقا، ص ١٢٨، ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بربرى، المركز القومى للترجمة، ١١٥٩، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٨.

والسياسية... إلخ" (١)

ومن الملاحظ في هذه القصيدة أن الذات الساردة لم تنطق الموتى فيها بكلمة واحدة، فكلهم يموتون بغير أن ينطقوا، وكأن حالة الموت المطبقة عليهم بلا رحمة تكتنف حياتهم قبل الموت، فأولاده الذين ماتوا في الشريحة الأولى لم نسمع لهم صوتا على الإطلاق، ولم نشاهد لهم فعلا، وإنما جاء الحديث عنهم، وهم في حالة غياب تام، فلم نعرف منهم وقع ما حدث على نفوسهم، وهل هم راضون عما حدث، كما يبدو من خلال صوت الذات الساردة، حينما تقول: "سبقوا هوى، وأعنفوا هواهم"، أم متألمون مثل الأب الذي أظهر ألمه البالغ لفراقهم، وهذا ما جعل المصيبة أشد فداحة مما لو تكلموا، ونطقوا، لأننا تلقيناهم، وكوّننا عنهم صورة مأساوية أسهم صمتهم التام وغيابهم في رسم الكثير من ملامحها.

والحمر الوحشية أيضا لم تنطق بكلمة، وإن كانت نطقت بصوت، هو صوت فحلها حينما كان يظهر صوته القوي حين يتدفق الماء في حلقه وكأنه "عبد لآل أبي ربيعة مسبع" على حد قول الذات الساردة، وكان لعدم إنطاق الحمر الوحشية دور واضح في المحافظة على درجتها الحيوانية، وعدم نقلها إلى درجة الإنسانية مما أسهم في تكريس صورة الموت الذي يأتي على كل شيء.

أما الثور فقد كان الموت مطاردا له منذ بداية شريحته، وقد بدا في

١ . لوسيان جولدمان، مقدمات في سوسولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عروذكى، ص ٢٥، دار الحوار، اللاذقية، سوريا.

شيخوخته، وتفرد، وإحساسه الطاغى بالخطر ذا نبل واضح يأخذ على المتلقى مجامع قلبه، ولم تنطقه الذات الساردة، فظل محافظا على درجته الحيوانية، ومع ذلك استطاعت الذات الساردة أن تلتقط لقطات خاصة له جعلته في الذروة من التعاطف معه في مواجهة المصير الذى لا فكاك منه لكائن حى على الإطلاق.

كما يبدو فى الخلفية العميقة تاريخ الثور، حيث كان يعبد عند كثيرين من بنى البشر، وهذا ما ظهر فى حالة تفرد الواضح فى هذه القصيدة.

أما الفارسان اللذان انتهت بهما القصيدة، فقد كان حظهما أفضل فى النطق، حيث رصدت الذات الساردة لكل منهما صوتا واحدا قبل الموت مباشرة، حينما " تناديا، وتوافقت خيلاهما " على حد قول الذات الساردة، ولكن هذا الصوت الذى ظهر منهما كان هو صوت النهاية التى لارجعة منها.

وهذا يتناسب مع إنسانيتهم، و يكرّس فى الوقت نفسه لصورة الموت الذى ينال الجميع بلا استثناء.

كما أن أبطال الشرائح الثلاث الأخيرة لم تسجل لهم الذات الساردة أولادا، بعكس الشريحة الأولى التى كان الأولاد هم المحرك الأساسى لها بصورة مباشرة، بل إن موتهم هو المحرك الأساسى للقصيدة كلها بما فيها الشرائح الثلاث الأخيرة، وإن كان بصورة غير مباشرة فى شرائحها الأخيرة، وكأن الذات الساردة بعد أن أظهرت العجز التام للكائن الحى فى الدفاع عن أولاده ، تظهر أيضا العجز التام للكائن الحى فى الدفاع عن نفسه، فيكون

الموت هو البطل المسيطر في هذه الحياة.^(١)

وكان لاستخدام صيغة التثنية في شريحة الفارسين، واستمرارها في أكثر من بيت دور واضح في الإيحاء بتقاسمهما المصير المشترك، مما يجعل صورة الموت تنسحب على الجميع بلا استثناء.

ويبدو التوتر بوضوح في الشريحة الأولى، واستخدام الضمير الأول " أنا " في تكريس عملية البث المباشر لآلام الذات الساردة.

ومن المعروف أن الآخر هو الذي ينهض بيث الأمان للثاكل، ولكن الحالة هنا أن الثاكل هو الذي يبحث عن الأمان لنفسه، فيرى الموت ينسحب على جميع الكائنات، فينهض ذلك بدور العزاء له عن مصابه الفادح.

كما يبدو في هذه القصيدة للشاعر أبي ذؤيب الهذلي، وبخاصة في الشرائح الثلاث الأخيرة، انحسار المجاز، خصوصا الاستعارة مما يتناسب مع البنية السردية التي جعلت منها هذه القصيدة نسقا معتمدا.

كما يبدو أيضا انحسار الحوار في الشرائح الثلاث الأخيرة، ومن ثم إفساح المجال لهيمنة السرد.

^١ . انظر كمال أبو ديب، السابق، ص ٢٢٠.

تحليل الخطاب فى قصيدة "وصف الجبل"
لابن خفاجة الأندلسى

يقول ابن خفاجة الأندلسى فى قصيدته المتعارف عليها بـ "وصف
الجبل":

بعيشك هل تدرى أهوج الجنائب	تخب برحلى أم ظهورالنجائب
فما لحت فى أولى المشارق كوكبا	فأشرق حتى جئت أخرى المغارب
وحيدا تهادان الفيافي فأجتلى	وجوه المنايا فى قناع الغياهب
ولا جار إلا من حسام مصمم	ولا دار إلا فى قنود الركائب
ولا أنس إلا أن أضاحك ساعة	تغور الأمانى فى وجوه المطالب
وليل إذا ما قلت قد باد فانقضى	تكشف عن وعد من الظن كاذب
سحبت الدياتجى فيه سود ذوائب	لأعتنق الآمال بيض ترائب
فمزقت جيب الليل عن شخص أطلس	تطلع وضاح المضاحك قاطب
رأيت به قطعاً من الليل أغبشا	تأمل عن نجم توقد ثاقب
وأرعن طمّاح الذؤابة باذخ	يطاول أعنان السماء بغارب

يسد مهب الريح عن كل وجهة
وقور على ظهر الفلاة كأنه
يلوث عليه الغيم سود عمائم
أصخت إليه وهو أخرس صامت
وقال ألا كم كنت ملجأ قاتل
وكم مر بي من مدلج ومؤوب
ولاطم من نكب الرياح معاطفى
فما كان إلا أن طوتم يد الردى
فما خفق أيكى غير رجفة أضلع
وما غيَّض السلوان دمعى وإنما
فحتى متى أبقى ويظعن صاحب
وحتى متى أرعى الكواكب ساهرا
فرحماك يا مولاي دعوة ضارع
فأسمعى من وعظه كل عبرة
فسلى بما أبكى وسرى بما شجى
وقلت وقد نكبت عنه لطية
ويزحم ليلا شهبه بالمناكب
طوال الليالى مفكر فى العواقب
لها من وميض البرق حمر ذوائب
فحدثنى ليل السرى بالعجائب
وموطنن أواه تبتل تائب
وقال بظلى من مطى وراكب
وزاحم من خضر البحار غواربى
وطارت بهم ربح النوى والنوائب
ولا نوح ورقى غير صرخة نادب
نزفت دموعى فى فراق الصواحب
أودع منه راحلا غير آيب؟
فمن طالع أخرى الليالى وغارب؟
يمد إلى نعماك راحة راغب
يترجمها عنه لسان التجارب
وكان على عهد السرى خير صاحب
سلام فإننا من مقيم وذاهب^(١)

^١ ابن خفاجة الأندلسى، ديوان ابن خفاجة، الطبعة الأولى، تحقيق عبد الله سنده، بيروت، لبنان، دار المعرفة

سينهض التحليل هنا بإلقاء الضوء على تحليل العنوان والوقوف أمام
البنى الصغرى متمثلة في أقل وحدة للخطاب وهي الجملة والوقوف أمام
تشكيل شريحة من الخطاب والبنية الكبرى التي تتمثل في الثيمة أو الموضوع
وتفاعل ذلك كله مع البنية الخارجية للنص.

أولا العنوان:

يأخذ العنوان في حقل الدراسات النقدية المعاصرة أهمية كبيرة باعتباره
بؤرة دلالية، تشع ضوءها على محاور النص، أو هو التجمع الدلالي
للنص، وإذا كان العنوان يمثل عتبة الدخول لعالم النص فإن النص هو هذا
البيت أو إذا كان العنوان يمثل المبتدأ فإن النص يمثل الخبر، ومن هنا تبدو
أهميته الكبيرة. وفي النسخة التي اعتمدنا عليها لديوان ابن خفاجة لا يوجد
عنوان لهذه القصيدة، ولكن شاع لها عنوان " في وصف الجبل "، ويدخل
المتلقى عالمها من خلال هذا العنوان، ومن هنا سيكون اعتمادنا في تحليله
على ما شاع، وهنا يلعب العنوان دورا فائقا في عملية الفهم واستقبال النص
لدى المتلقى، لأنه "لضمان استقبال أمثل للمعنى (الكلّي) في نص ما، يمكن
أن تعبر نصوص مكتوبة عن جزء من البنية الكبرى تعبيراً مباشراً، أيضاً على
سبيل المثال في عنوان (عناوين) أو عنوان فرعي (عناوين فرعية) أو عنوان
بيني (عناوين بينية). وعلى هذا النحو يعرف القارئ تقريبا ما موضوع النص،
ويمكن أن يقرر بذلك إذا ما كان ما يزال يجب أن يعد النص ممتعا أو غير ممتع
أو أنه نفسه يقيد معلومة إجمالية عن البنية الكبرى التي ستوجه فهمه

للنص"^(١). لقد دخل المتلقى إلى عالم النص وهو محمل بتوقع وصف للجبل، إذن فهو يعرف تقريبا الموضوع الذى سيدور حوله هذا النص، وعلى النص أن يؤكد معرفته أو يخلخلها. وهذا ما سينهض به النص. وعند الدخول لعالم النص تتخلخل هذه المعرفة فى البداية لأنه يجد شريحة كبيرة لا تتكلم عن الجبل، ولكن بعد المضى قدما فى عملية القراءة لا تلبث أن تتأكد هذه المعرفة، حيث يطالعنا الجبل ويسيطر على الجزء الغالب من هذا النص. ولكن الوصف لا يأخذ مساحة مهيمنة، ومن هنا يبدو أن النص فى اتجاه والعنوان فى اتجاه آخر إلى حد ما، وهذا ما سيظهر من خلال تحليل هذا النص.

ثانيا: الجملة:

سمات الجملة فى هذه القصيدة:

هيمنة الجملة الفعلية:

تبدو الجملة الفعلية المبدوءة بفعل ماض ذات هيمنة واضحة على الشريحة الأولى، كما أن لها حضورها أيضا فى الشريحة الثانية، ولها الهيمنة على الشريحة الثالثة. ويتراوح الفاعل فى هذه الجمل بين الضمير الأول "أنا" والضمير الثالث "هو". وقد كان للهيمنة الكبيرة للفعل الماضى دور فعال فى بث دلالة التذكر والارتداد، أو هيمنة حاضر الماضى على حاضر الحاضر أو حاضر المستقبل. وأعطى سمة سردية واضحة لأنه جر الحدث إلى الماضى،

^١ فان دايك، علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، الطبعة الأولى، ترجمة سعيد حسن، مصر، دار القاهرة للكتاب، ٢٠٠١، ص ٢٤٩.

وهنا يلعب الحكى دورا بالغا فى تصوير ما حدث ويشرك المتلقى فى تصور ما حدث ومتابعته. كما أن هذا الفعل يجعل المتلقى يعرف سلفا النتيجة إلى حد ما، لأنه يتلقى سردا ماضيا، من ذات تتكلم، إذا فكل ما حدث لن يؤدى إلى عواقب وخيمة كموت السارد مثلا، لأنه ببساطة مازال يقوم بعملية السرد.

التقديم والتأخير:

وقد بدأ التقديم والتأخير ذا أثر فاعل فى هذه القصيدة، "والتقديم يبدو غير طبيعى بوضوح فى اللغة المتكلمة، وسوف تكون مفاجأتنا شديدة إذا سمعنا فى أحد المطاعم من يطلب كأسا من أحمر نبيذ، لكن الموقف يتغير إذا اتصل بالأدب"^(١). وقد كان للتقديم والتأخير دور كبير فى الفصل بين الصفة والموصوف كما ظهر فى قول الشاعر "تكشف عن وعد من الظن كاذب". ومن تجلياته أيضا تقديم الصفة على الموصوف عن طريق الإضافة. كما فى قول الشاعر:

سحبت الليالى فيه سود ذوائب لأعتق الآمال بيض ترائب.

فكلمة "سود" صفة لكلمة "ذوائب" كما أن كلمة بيض "صفة لكلمة" ترائب" ولكن هنا تقدمت الصفة على الموصوف. وقد نهض هذا التقديم والتأخير بمهمتين: المهمة الأولى موسيقية، حيث رصد الشاعر كلمة ترائب للقافية، كما رصد قبلها كلمة ذوائب لتنهض بمهمة تصريع البيت مما ساهم إسهاما كبيرا فى علو النغمة الموسيقية فى هذا البيت. أما المهمة الثانية

^١ جون كوين، بناء لغة الشعر، الطبعة الثالثة، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، ١٩٩٣، ص ٢٢١.

فمعنوية، حيث كان لتقديم كلمة سود وكلمة بيض دور مهم في الكشف عن الفضاء اللوني ذي التأثير الكبير على الذات الشاعرة. وقد يتقدم الحال على الفعل والفاعل والمفعول به على نحو ما نجد في قوله: وحيدا تهاداني الفياقي، وقد نهض هذا التقديم بمهمة التركيز على الوحدة الرهيبة التي تعانيها الذات الشاعرة في هذه الرحلة التي قامت بها، كما يقوم أيضا بـث دلالة الشجاعة الفائقة لهذه الشخصية المغامرة التي تجوب القفار منفردة في الليل البهيم. وكان للتقديم والتأخير دوره في الحفاظ على الوزن.

وللتقديم والتأخير مقتضيان: مقتضى صوتي ومقتضى معنوي، أما المقتضى الصوتي فإننا نرى أن منه " ما اقتضاه من الناحية الصوتية مقطع البيت، ومنه ما تطلبه التوازن المراد إخضاع عناصر الكلام له، ومنه ما استدعاه اجتناب الثقل"^(١).

الحذف:

"والحذف يحدث حين يتم إسقاط عنصر بنيوي أساسي من جملة أو فقرة"^(٢)، وظاهرة الحذف لها حضورها القوي في الشعر بصفة خاصة واللغة بصفة عامة، وقد سجلت هذه الظاهرة حضورها في هذه القصيدة. وقد يكون المحذوف حرفا كما في قوله:

وليل إذا ما قلت قد باد فانقضى تكشف عن وعد من الظن كاذب

^١ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ١٩٩٧، ص ٣٥٩

^٢ برونوين ماتن، فيرتياس رينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، الطبعة الأولى، ١١٥٩، ترجمة عابد خزندار، المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٨، ص ٨٣.

حيث حذف الحرف رب قبل كلمة ليل. وهناك حذف الموصوف والاستعاضة عنه بصفته، على نحو ما نجد في البيت الأول، حيث حذف الشاعر الرياح واكتفى بصفة من صفاتها، وهي الجنايب، كما حذف الشاعر النياق واكتفى بصفة من صفاتها وهي النجائب. وقد اعتمد الحذف هنا على معرفة المخاطب للكلمة المحذوفة، وذلك من خلال الذخيرة اللغوية التي يعرفها المخاطب والمخاطب، حيث يعرف أبناء لغتنا مدى الترابط بين الصفة والموصوف فيما سبق، وهذا ما سوغ حذف الموصوف، وتجلت وظيفته في الاختصار الذي يؤدي إلى إقامة الوزن، ويجرك ذهن المخاطب. وقد يحذف الشاعر الصفة ويكتفى بذكر موصوفها، على نحو ما نجد في قوله:

فقلت وقد نكبت عنه لطية سلام فإننا من مقيم وذاهب

فقد حذف الشاعر صفة كلمة طية، فلا يعلم المتلقى هل هي طية عظيمة أم طية حقيرة، ولكن هذا الحذف يطلق لخيال المخاطب العنان لينتج هو الصفة التي يتخيلها. وقد يحذف الشاعر شبه الجملة، على نحو ما نجد في قوله:

وحيدا تماداني الفيافي فأجتلى وجوه المنايا في قناع الغياهب

ولا جار إلا من حسام مصمم ولا دار إلا في قنود الركائب

ولا أنس إلا أن أضاحك ساعة تغور الأماني في وجوه المطالب

ففي قوله: ولا جار إلا، وقوله ولا دار إلا وقوله ولا أنس إلا نجد أن هناك محذوفاً هو شبه الجملة "لى" أى ولا جار لى ولا دار لى ولا أنس لى، وقد أسهم هذا الحذف في توسيع الدلالة ليشمل انعدام الجار والدار والأنس

عموما، مما جعل الوحشة شاملة تشمل الكائنات جميعا في هذه اللحظة، وليست الذات الشاعرة فقط. وقد كان لذكر " وحيدا تماداني... " دور في توجيه مؤشر التلقى نحو الذات الشاعرة، مما ساهم في عملية التصور لشبه الجملة المحذوف "لى"، وكان حذفها موسعا لشمول دلالة الوحشة التامة في هذه الرحلة الجسورة. وقد يجتمع حذف الفاعل والمفعول به في الجملة الواحدة، وذلك كما في قوله:

فسلى ما أبكى وسرى بما شجى وكان على عهد السرى خير صاحب

حيث نجد فاعل سلى ومفعوله محذوفين، وأيضا فاعل سرى ومفعوله، ولكن المتلقى لا يجد كبير عناء في التوصل إلى هذه المحذوفات، حيث يعرف أن الفاعل هو في الحالتين ضمير مستتر تقديره هو يعود على الجبل، وأن المفعول به ضمير مستتر يعود على الذات الشاعرة نفسها. وقد نهض هذا الحذف بدور كبير في الدلالة، حيث قام بتوسيع الدلالة ليتجاوز التفاعل مع الذات الشاعرة بمفردها، إلى التفاعل مع الكون كله في اللحظة التاريخية التي اشتبك فيها الجبل مع الشاعر وفي اللحظات التاريخية التابعة لها حتى وقتنا هذا بل إلى ما شاء الله. ومن هنا فإن ظاهرة الحذف نهضت بعملية اختصار للألفاظ ساعدت على دخول البنى الصغرى ضمن الحيز الذى يريده الوزن، وقامت بعملية تفاعل حقيقى بين هذه البنى والرصيد الثقافى والمفهومى للمخاطب.

أثر الوزن والقافية على البنى الصغرى في هذه القصيدة:

ولقد لعب الوزن دورا كبيرا في إكساب الجملة في هذه القصيدة هذه

السمات الخاصة." إن الوزن كما هو معروف يدخل الكلمات في تنظيم مقطعي معين، وهذا يستدعى . بطبيعة الحال . الكلمات التي تناسب هذا التنظيم، كما أن الوزن يعيثر في أجزاء الجملة، فيدفع بعضها في المقدمة ويؤخر بعضها، ويرتب بينها بطريقة خاصة، حتى تأتي القافية مستقرة في موضعها المقدر فتمثل فاصلا صوتيا أو سكتة في توالى النطق وتتابعه تهينة لبيت جديد، أو . إن شئنا . لدائرة مقطعية جديدة تعرف بوحدة الإيقاع للقصيدة."^(١) فقد كان الوزن ذا دور فاعل في الشكل الذى ظهرت عليه البنى الصغرى، وكان وجوده مبررا قويا في عملية الترتيب الكبيرة بين كلماتها، وقد كان كل ذلك من أجل المحافظة على إيقاعه، والتمهيد لحجى القافية في موضعها الذى رصدت له. ولوجوده كان المتلقى مهينا لتقبل ما جاءت عليه البنى الصغرى من سمت ربما يجد المتلقى صعوبة في تقبله لو لم يكن الوزن موجودا ضمن قصيدة الشعر. فالمتلقى في اللغة التداولية قد يجد صعوبة كبيرة في تقبل أشكال التقديم والتأخير التي وردت في هذه القصيدة، ولكنه بسبب من قصدية الشعر واتخاذ الوزن والقافية نسقا معتمدا لا يرى غرابة في ذلك، بل يستشعر المتعة من خلال الدهشة التي أحدثتها شكل البنى الصغرى في هذه القصيدة.

كما كان للقافية أثرها على البنى الصغرى في هذه القصيدة. "وهناك ثلاثة محاور يمكن تناول القافية من خلالها وتلمس دورها في الشعر القديم الذى أوتر أن أسميه شعر البيت، وهى"

^١ محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة في الشعر العربى، الطبعة الأولى، مكتبة الخانجى القاهرة، ١٩٩٠،

أ. المحور الصوتي: وأعنى به هنا الجانب المحدد الذي يظهر في تكرار أصوات القافية.

ب. المحور المعجمي: وهو يتضمن بالضرورة المحور الصرفي.

ج. المحور التركيبي: وهو تمثل واع ونسيج متشابك لكل المنطوقات المنطوقة والعميقة.

وهذه المحاور تتداخل تداخلا حميما حيث لا يمكن فصلها في الجملة الحية، ولذلك يحسن تناولها متداخلة.^(١) ومن المعروف أن القافية في الشعر العربي قد تأتي وقفا للبيت فقط، وقد تأتي وقفا للبيت والقصيدة. ولكنها في هذه القصيدة تأتي وقفا للبيت والقصيدة. وهناك كلمات مرصودة للقافية في هذه القصيدة، وكان لها إسهامها في خلخلة نظام البنية الصغرى الطبيعي. من ذلك قوله:

وليل إذا ما قلت قد باد فانقضى
تكشف عن وعد من الظن كاذب

فقد رصد الشاعر كلمة " كاذب " للقافية مما جعله بفصل بين الصفة والموصوف رغم قوة العلاقة بينهما. فكلمة كاذب صفة لكلمة وعد. ومن المعروف أن الصفة تأتي بعد الموصوف، ولكن الشاعر لو حافظ على الترتيب الطبيعي للجملة، فقال تكشف عن وعد كاذب من الظن لانكسر الوزن، ولضاعت القافية، ولانتفت الفائدة الموسيقية والفائدة المعنوية معا من هذا التقديم والتأخير. ويبدو الاختلاف الدلالي والتشابهات في التصريح، حيث نجد التشابه بين الكلمتين الجنائب والنجائب في عدد الحروف وغالبية

^١ محمد جماسة عبد اللطيف، السابق، ص ٩٩.

ترتيبها، حيث اختلف الترتيب في حرفين فقط من مجموع سبعة حروف، ولم يكن اختلاف الترتيب متباعدا، في حين اختلفت الدلالة، مما أعطى لفنة موسيقية عالية في أول بيت من أبيات هذه القصيدة، وهياً المتلقى إلى هذه اللغات الصوتية الكثيرة الماثثة فيها.

الترديد الصوتي بين البني الصغرى:

يبدو التراسل الصوتي في هذه القصيدة ذا وضوح بارز، وهذا التراسل يظل فاعلا على مستوى البني الصغرى، حتى إنه يشمل النص كله. وقد تجلى ذلك من خلال اعتماد الحرفية والإلحاح عليها، حتى بدا التجاوب بين هذه الحروف المكررة له هيمنة واضحة في موسيقى النص. وقد حظى حرف الباء بهيمنة واضحة على حروف النص كله، حيث تكرر بصورة لافتة، وساهم في حضوره القوى في هذا النص اعتماده رويا في القافية، وهو حرف انفجاري يلفت السمع بقوة إلى نطقه. ورغم تردده البارز في القافية فإن الشاعر يردده بغزارة أيضا في غير القافية، مما يجعله متجاوبا مع صوت القافية، ويسهم بالتالى في هيمنة هذا الحرف على حروف القصيدة كلها. كما نجد كتلة من الأبيات تسجل تكرارا ملحوظا لحرف معين، ثم بغادره الشاعر، ولكنه يرجع إليه مرة أخرى، مما يساهم في التردد الموسيقى، حيث نجد أبياتا ثلاثة متتابعة تسجل تكرارا واضحا لحرف الطاء، حيث تكرر فيها ست مرات، وهذه الأبيات تبدأ بقوله:

فمزقت جيب الليل عن شخص أطلس تطلع وضاح المضاحك قاطب

فقد جاء حرف الطاء في كلمة أطلس وكلمة تطلع وكلمة قاطب،

واستمر ترده في البيتين التاليين، حيث جاء في كلمة قطعان وكلمة طماح وكلمة يطاول. بعد ذلك غادره الشاعر ثم عاد إليه، حيث جاء في كلمة موطن وكلمة مطى وكلمة لاطم وكلمة طوهم وكلمة طارت وكلمة طالع وكلمة طية. كما أن حرف اللام يتكرر بصورة مكثفة، حيث سجل تكرارا ملحوظا عبر البنى الصغرى، وكان لهذا التكرار أثره في عملية العلو الموسيقي الظاهرة في هذا النص. وقد ساعد هذا التكرار على بث التجاوب الموسيقي بين البنى الصغرى المؤسسة للنص. واستمر هذا الصوت متجاوبا على مدار القصيدة كلها. كما يلفت النظر هذا التردد المكثف لحرف السين في الأبيات الأخيرة حيث تكرر ست مرات في الأبيات الثلاثة الأخيرة، مما يعكس جوا من المهييس يتواءم مع الجو الهامس في هذا الليل. كما ترددت حروف أخرى بنسب متفاوتة، بين البنى الصغرى على مدار النص كله. كما أن الشاعر لا يكتفى بتريد حرف واحد، وإنما يتجاوز ذلك إلى تريد أكثر من حرف، أو يعمد إلى كلمة كاملة فيردها كما هي من خلال ذكر كلمة أخرى يحتوي مقطع منها على حروف الكلمة الأولى كاملة. مما يكرس لنغمة موسيقية لافتة، على نحو ما نجد في كلمتي النوى والنواب، حيث نجد حروف كلمة النوى موجودة بالكامل ضمن حروف كلمة النواب. وما نجده أيضا بين كلمتي وضاح المضاحك حيث نجد ثلاثة حروف كاملة من كلمة وضاح تتردد ضمن كلمة المضاحك، ويأتي هذا التريد مباشرة بين الكلمتين، فلا يفصل الشاعر بينهما بفواصل قد يقلل من علو النغمة الموسيقية. وقد يكرر الكلمة كاملة بكل حروفها، ولكن نجد اختلافا في ترتيب حرفين على نحو ما نجد بين كلمتي الجنائب والنجائب مما يكون له إسهامه المرتفع في علو

النعمة الموسيقية اللافتة، ولفت ذهن القارئ إلى حركة تشكل المعنى وتشعبه من خلال اختلاف الترتيب بين هذين الحرفين. ومن هنا فقد كان لترديد الحرف بكثافة إسهامه الواضح في التجاوب الصوتي على مستوى البنية الصغرى مفردة وعلى مستوى البنى الصغرى مجتمعة في النص، وأدى بالتالى إلى ارتفاع النعمة الموسيقية عبر الخطاب الشعري في هذه القصيدة.

ثالثا: الشريحة من الخطاب:

يبدو للمتأمل في هذه القصيدة أنها تتمحور حول ثلاث شرائح، وتطالعنا شريحتان لهما وضوح بارز: الشريحة الأولى تصور الرحلة في المساء من الشرق إلى الغرب، والشريحة الثانية يستأثر بها الجبل، وقد انقسمت الشريحة التي تتناول الجبل بدورها إلى قسمين: القسم الأول يبدو فيه الجبل منظورا إليه من الخارج، وكان صوت الراوى هو المهيم، أما القسم الثانى فينقل صوت الجبل، ويغوص إلى الداخل، ويتحول الراوى إلى مروى عليه، ويعطى للجبل سلطة الحكى حتى البيت الأخير، حيث أخذ الراوى الأساسى سلطة الحكى من الجبل، وختم القصيدة بهذا البيت. ويمكن اعتبار البيت الأخير شريحة ثالثة، ينهض خيال المتلقى بتكوين ملامحها. وقد كان التفرد في البداية هو النعمة السائدة في حين كانت الثنائية: الذات الشاعرة والجبل هي النعمة السائدة في الشريحة الثانية. وقد أسهمت الشريحة الأولى في الشريحة الثانية، حيث رأينا الثنائية فيها أقرب إلى المناجاة منها إلى الحوار. وفي هذا النص تسهم الشريحتان الظاهرتان في تشكيل بنيته الكبرى، الشريحة الأولى تتشكل من خلالها رحلة الذات الشاعرة في الليل البهيم، وهو وحيد منفرد ثم تسلم هذه الشريحة الأولى إلى شريحة ثانية هي البنية التي يتشكل

من خلالها وصف الجبل، وهي البنية المستهدفة بالأساس في هذا النص.

الشريحة الأولى:

تبدو ظاهرة الرحلة في الشريحة الأولى في هذه القصيدة للشاعر الأندلسي ابن خفاجة. وعنصر الرحلة عنصر أصيل في تاريخ البشرية. ومنذ بداية الشعر العربي وجدنا اهتماما بالغاً بوصف الرحلة، خصوصاً في بداية القصيدة، بعد الوقوف على الأطلال. وتعد الرحلة من الثيمات الأصيلة في الأدب العالمي كله، الكل يعرف رحلة أوديسيوس عبر البحار، وذلك كما صورتها في الأدب اليوناني ملحمة هوميروس الخالدة " الأوديسة "، كما يعرف أيضاً رحلات السندباد البحري في الأدب العربي كما صورتها ألف ليلة وليلة، كما أن رحلة جلجاميش في الأدب البابلي والسومري لها حضورها القوي في ضمير الإنسانية. وفي هذه القصيدة للشاعر الأندلسي الشهير ابن خفاجة نجد اعتماداً ثيمة الرحلة، بل والدخول بها إلى عالم خيالي لافت، حيث أشار إلى السرعة الفائقة لتحركه، فهو لا يدرى بسبب سرعته الفائقة. هل الرياح السريعة هي التي تحمله وتتحرك به أم الخيول فائقة السرعة هي التي تنطلق به؟. وهنا نجد التعالق النصي، حيث يتعالق هذا النص لابن خفاجة الأندلسي مع ما ورد في القرآن الكريم عن سيدنا سليمان عليه السلام من تسخير الريح له، يأمرها فتحمله إلى حيث يشاء. وهنا يبدو التأثير بالقرآن الكريم في قول الذات الشاعرة:

"بعيشك هل تدري أهوج الجنائب تخب برحلى أم ظهو الجنائب"

حيث يستدعى هذا القول من الذات الشاعرة ما ورد في القرآن الكريم

عن سليمان عليه السلام، حيث يقول تعالى: "ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر وأسلنا له عين القطر ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير"^(١). كما أن قوله " أم ظهور النجائب " استدعاء لظاهرة الرحلة على ظهور النياق النجبية في الأدب العربي، وذلك كما تمثله القصيدة الجاهلية خصوصا في المعلقات، وما يستدعى ذلك من علاقة قوية بين سير هذه النياق والوزن الشعري، حيث كان الشاعر يعالج وزن قصيدته وهو راكب ناقته، وبذا نجد في البنية العميقة لهذا البيت الحس التراثي المرتفع. كما يبدو بوضوح التأثير الأدبي، والتأثير الأدبي قد يكون:

" ا. تقبل سلطة رمزية لنص سابق أو معاصر.

ب. الخضوع لنزعة أدبية أو تيار عام.

ج. الوقوع تحت تأثير ثقافة أدبية، بحكم علاقات القوى التي تخضع لدول كبرى، آداب الدويلات الصغيرة."^(٢).

كما يأخذ القسم "بعيشك" مركزا ثقيلًا في مفتتح القصيدة، لأنه أقسم بالعيش، أى العمر، فكان هذا القسم بؤرة دلالية تشع ضوءها على القصيدة كلها، لأنها استدعت العمر والمصير، فكان الزمن ذا ثقل خاص لأنه مرتبط ارتباطا كبيرا بالحياة والفراق. كما أن استخدام الضمير الثاني "أنت" في بداية القصيدة وذلك كما بدا في القسم "بعيشك" يكرس لبنية

^١ القرآن الكريم، سورة سبأ، آية ١٢.

^٢ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، سوشيريس المغرب،

١٩٨٥، ص ٣٠.

حوارية منذ البداية، لا تعتمد الصوت الواحد، ويظل البيت مخايلا من ناحية الشخصية الثانية التي تتوجه لها الذات الشاعرة، حيث يظل المتلقى في حالة من عدم الحسم، بالنسبة لهذه الشخصية، وما إذا كانت شخصية حقيقية أم أن الذات الشاعرة جردت من نفسها شخصا تحاوره، فيتحول الخطاب من خطاب بين مرسل ومتلق إلى خطاب بين المرسل وذاته. مع وضع المتلقى في الاعتبار. والمروى عليه. هنا رغم وجوده في البنية النصية بوضوح من خلال "بعيشك" لم يتكلم، وإنما ظل صامتا يتلقى سرد الراوى دون اعتراض أو قطع. وكان للصمت الكبير من قبل المروى عليه الموجود بوضوح في البنية النصية دور في عملية الإيجاء بأن الراوى ربما يكلم نفسه، كما ظهر أثر صمته أيضا في تحرك فهم المتلقى إلى قبول الإيجاء بالموافقة التامة على ما يقوله الراوى، أو الرفض التام لما يقوله لدرجة عدم التعليق أصلا. ولا تتضح هوية المروى عليه من خلال هذه البنية النصية وضوحا كاملا، فلا نعرف عنه شيئا مثل سنه أو ملابسه أو طريقة تفكيره وغير ذلك، ولكننا نعرف أنه ذكر، وذلك من خلال القسم "بعيشك" في أول القصيدة الذى يتوجه لمخاطب وليس لمخاطبة، وإذا كانت المخايلة تظل موجودة إذا كسرت الكاف، فيتحول الخطاب إلى أنثى، فقد تأكد التوجه إلى ذكر من خلال الاستفهام "هل تدرى" الذى يتوجه لذكر ولا يتوجه لأنثى، لأنه لو كان متوجها لأنثى لقال "هل تدرين".

وقد بدا من خلال تقدم الراوى في عملية السرد فى المقطع الأول أن المروى عليه قد أفلت منه. وكانت هذه البداية الحوارية إرهاسا بالحوار الكبير اللافت مع الجبل، كما تجسد فى الشريحة الثانية من هذه القصيدة.

ويبدو التفاعل الثنائي بصورة واضحة بين الذات الشاعرة والجبل من خلال فعل الكلام. وذلك من خلال القول من الجبل ورد الفعل تجاه هذا القول من الذات الشاعرة. كما بدا عدم الحسم في هذه البنية التخيلية التي اتخذت من الاستفهام تجليا لها، حيث تتحدى الذات الشاعرة هذا صاحب، وتقسم عليه بحياته نفسها أن يكون على يقين من الوسيلة الحقيقية لهذه الرحلة السريعة جدا، وما إذا كانت الرياح هي التي تسرع به أم ظهور الخيول النجبية. كما يبدو التأثير بالمعجم الديني، منذ الشريحة الأولى، خصوصا في القرآن الكريم في هذه القصيدة للشاعر ابن خفاجة الأندلسي، فنجد فيها الكثير من المفردات والتراكيب التي لها حضورها الواضح في القرآن الكريم مثل المشارق . والمغرب. وهذا يكشف عن ثقافة دينية أصيلة، وحس إيماني عميق، ويبين مدى تأثير الشعراء في جميع العصور بالنص القرآني المقدس، ومن هؤلاء الشعراء ابن خفاجة في العصر الأندلسي. "وعلى الرغم من أن اللغة البشرية لا تعرف الخطابات النقية فإن درجة التهجين في الخطاب تتفاوت من خطاب إلى آخر"^(١). وهنا يبدو تعجب الذات الشاعرة نفسها من السرعة أثناء رحلتها. كما أن ظهور الذئب في نهاية هذه الشريحة يتراسل مع الكثير من قصائد الشعر العربي التي رسمت لوحات لا تنسى لهذا الحيوان المدهش على نحو ما نجد في ذئب الفرزدق وذئب أبو العلاء المعري. وقد ساعد ظهور الذئب فجأة واختفائه فجأة على بث دلالة الرعب والتفرد في هذا الليل البهيم، وأسس للشجاعة الفائقة

^١ عماد عبد اللطيف، إطار مقترح لتحليل الخطاب التراثي، تطبيقا على خطب حادثة السقيفة، مجلة الخطاب، العدد ١٤٤، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، وزو، ص ٢٠٧.

للذات الشاعرة التي تضع نفسها في مواضع لا يقدر عليها إلا أولو العزم من الأبطال. وقد أسهم الضمير الأول " أنا " الذي استمر على مدار الشريحة الأولى بدور واضح في تماسك هذه البنية وتربطها، كما أسهم تتابع الجمل والمتواليات السردية وأدوات الربط في هذا التماسك النصي ومقبوليته للفهم.

الشريحة الثانية:

تسلم هذه الشريحة الأولى إلى شريحة ثانية لها حضورها الأبرز في النص، وتأخذ كتلة نصية أكبر من سابقتها، ولثقلها الواضح منحت النص عنوانه بما ينهض به العنوان من دور بالغ في تشكيل البنية النصية الكبرى للقصيدة، وتعلو النغمة الدرامية فيه بصورة فائقة عن سابقتها. وهنا يبدو تتابع الأحداث ذا ترابط واضح، فحادث انطلاق الرحلة في الليل لا يمنع من لقاء الجبل في هذه الرحلة، وهنا تسلم الشريحة الأولى إلى الشريحة الثانية بطريقة تقوم على الترابط بين أجزاء الخطاب. يرسم الشاعر الأندلسي ابن خفاجة في هذه الشريحة الثانية صورة حية لجبل شامخ في الطبيعة مر عليه ذات مساء، فأقام حوارا معه. هذا الحوار يكشف عن طبيعة الشاعر نفسه ورؤيته للحياة، وقناعته بأن الحياة لا تسير في اتجاه واحد، ومن هنا لا بد من الحوار حتى يمكن التلاقى بين الكائنات. ويبدو الجبل من خلال نظرة الشاعر له ممثلا للطموح والرفعة، وللتفكير المتأن، وكأنه شيخ وقور عركته الدنيا وعركها، فأصبح ذا تجربة عريضة وفلسفة متأنية ويكشف عن حس إنساني مرتفع. وقد بدأ التجمع التصويري في بداية الجزء الخاص بالجبل من خلال

إلقاء الضوء على صورة الجبل من الخارج، حيث كان الجبل منظورا إليه من الخارج، فبدت صفات الجلال متمثلة في هذا الطول المهيب، حيث يزحم ليلا شبهه بالمناكب، والضخامة الفائقة، حيث يسد هذا الجبل الضخم مهب الريح من كل وجهة. وهنا يبدو تناغم المشهد مع جلال كائنات الطبيعة، حيث يبدو منها الجبل والريح والشهب والليل، ويبدو الجبل في جلاله لا يقل جلالا عن هذه الكائنات الجليلة. ولكن هذا الجلال لا يستمر حتى النهاية، ومنذ إصاخة الذات الشاعرة لهذا الجبل حتى يتحول الكائن الشديد الجلال والمهابة إلى كائن إنسانى شديد الرقة والوداعة، يبكي كما الإنسان على رحيل الصحاب وينزف دموعه في فراقهم. كما يتراسل هذا الجبل الشامخ مع جبل امرئ القيس "أبانا"، حيث امرؤ القيس يقول في معلقته:

كأن أبانا في أفانين ودقه كبير أناس في يجاد مزمل^(١).

وإذا كانت صورة الجبل عند امرئ القيس . وهو من شعراء العصر الجاهلى ولم يدرك الإسلام . تستدعى صورة الأب في الديانة المسيحية، وذلك من خلال كلمة "أبانا"، فإن صورة الجبل عند ابن خفاجة الأندلسى . وهو شاعر مسلم . تستدعى صورة الشيخ في المنظور الإسلامى . وهنا يظهر بوضوح المدى الكبير لتغلغل الفكر الدينى فى نفوس الشعراء، ومدى فاعليته الكبيرة فى إنتاجهم. وقد تميزت هذه الشريحة فى هذه القصيدة بالقدرة التشخيصية العالية، حتى تحولت إلى رمز فى له حياته المتجددة على مر

^١ ديوان امرئ القيس، ضمن دواوين الشعراء العشرة، صنعة محمد فوزى حمزة، مكتبة الآداب، ص ٣٥.

العصور. وقد تميز التشخيص فيها بالاستمرار فيه، فهو ليس تشخيصاً جزئياً، وإنما تشخيص كلي، حيث بدأ تشخيص الجبل بصورة مستمرة، هذه الاستمرارية والإلحاح عليها تجعل المتلقى لا يعرف بالتحديد هل الجبل هو الذى يتكلم من خلال الشاعر أم أن الشاعر هو الذى يتكلم من خلال الجبل. كما تبدو براعة الذات الشاعرة وقدرتها على استخدام أسلوب الكناية فى هذه الشريحة، حيث يقول: "وأرعن طماح الذؤابة باذخ". فهذا الوصف كناية عن الجبل، وهذه الكناية تنهض بتصوير هذا الجبل فى حالة من العلو والطموح الكبير. كما أن اهتمام ابن خفاجة بالحسنات البديعية يظل مستمرا فى هذه الشريحة أيضاً.

وتبدو الثنائيات فى هذه الشريحة الثانية بصورة قوية جداً، حيث يبدو الجبل المقيم شاهداً على ما مر به من تقلبات، وما نزل بساحته من تقى ورع، وقاتل هارب. وتبدو الشخصيات فى هذه الشريحة متنوعة بين الشخصيات الحية والشخصيات الجامدة، وتبدو الشخصية الحية فى السارد الدرامى، الذى يسرد أحداثاً يشارك فيها ويقوم بها، "إن سارد نص ليس فى الواقع سوى متحدث متخيل أعيد تكوينه انطلاقاً من العناصر الشفهية التى تستند إليه"^(١) وقد ظهرت هذه الشخصية منذ بداية الشريحة الأولى، واستمرت عبر الشريحة الثانية والثالثة. ومن صفات هذه الشخصية: حب الرحلة والمغامرة وعدم الخوف، فهو يسير منفرداً بالليل عبر مسافات طويلة، وفى مناطق موحشة، ومن صفات هذه الشخصية المعرفة بالتراث العربى الأدبى والدينى، والقدرة أيضاً على التأمل واستنطاق الجمادات، ومعرفة ما

^١ ترفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ص ٢٤، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ص ٢٤.

توحى به هذه الكائنات الجامدة. ومن صفاته أيضا الدراية القوية بركوب النياق السريعة، والتنقل بها عبر الصحراء الموحشة. ومن صفات هذه الذات الشاعرة. كما تجسدت من خلال النص. أيضا التقوى والتفكر في خلق الله سبحانه وتعالى، ومن صفاتها الجسدية الصحة والفتوة، حيث نجد لديها القدرة الفائقة على الحركة والمغامرة، ومن صفاتها العقلية قوة العقل والتميز بالذكاء الذى يستنتق الكائنات الجامدة، ومن صفاتها النفسية الرقة والتعاطف مع كائنات الطبيعة والاندماج فيها. كما تبدو طبيعة الإنسان عموما، حيث وهبه الله القدرة على الحركة والتنقل من مكان إلى مكان. أما أبرز الشخصيات الجامدة المتحولة في النص إلى شخصية إنسانية فهي هنا شخصية الجبل، وهى شخصية محورية خصوصا في الشريحة الثانية، وأبرز صفات هذا الجبل: الضخامة الفائقة، حيث نجد فيه ضخامة الطول الذى يطاول أعنان السماء بكتفه، والضخامة الفائقة في العرض، حيث نجده يسد مهب الريح من كل وجهة، ويزحم الشهب والنجوم بالليل، ويبدو وصف الجبل بالضخامة الفائقة مستدعيا لضالة الإنسان أمام كائنات الطبيعة ذات الضخامة. وهو وقور، وكأنه شيخ ملئ بخبرات السنين وتجاربها. وهنا يكمن الإنسانى في الجبل، كما أن الغيوم تصنع حول رأسه عمائم سودا، وذكر العمائم السود هنا يستدعى عمائم العباسيين السوداء، وهى عمائم مشهورة في تراث الدولة العباسية، حيث كانت هذه العمائم السود من ملامح الجنود العباسيين، ومن ملامح خلفائهم، وكانت من شعار الدولة العباسية. وهنا يكتسب الجبل سلطة تذكر بسلطة الخلفاء العباسيين، ويبدو الجبل حزينا مكتئبا قد أزهقته السنون الطويلة، ورحيل الصحاب، تماما مثل الدولة

العباسية التي أرهقتها السنون الطويلة، وبدا عليها الاكثاب، وانفصل عنها بعض ولاياتها، تماما مثل الجبل الذي فارقه الصحاب. وكأن هذا الجبل يتلاقى في شموخه والرحلة الزمنية الطويلة التي يعيشها ورحيل الشخصيات عنه وبقائه كما هو مع الدولة العباسية التي ظلت مرفوعة الراية قرونا عديدة. كما ينهض اللون الأحمر في قول الذات الشاعرة عن سود العمائم بأنها " لها من وميض البرق حمر ذوائب" باستدعاء لون الدم، وما يذكره التاريخ عن الدماء الكثيرة التي تراق في التاريخ الإنساني، ومنها بطبيعة الحال فترة الحكم العباسي، خصوصا في البداية التي ارتبطت بغزارة الدماء التي أريقَت، حتى تم التخلص من حكم الدولة الأموية، وتثبيت الحكم للعباسيين، بل وصل الأمر إلى أن أريقَت دماء بسبب صراع العباسيين أنفسهم فيما بينهم من أجل الوصول إلى سدّة الحكم، وما الصراع الشهير بين الأخوين الأمين والمأمون على العرش بغائب عن الأذهان. وقد سقطت الدولة العباسية في النهاية على أيدي التتار، مصحوبة بمذبحة مدوية. وبذا يبدو الأثر الكبير للسياق التاريخي والاجتماعي في تشكيل الخطاب، سواء كانت الذات الشاعرة على وعي بهذا التشكيل أم غير واعية به. ولذا "تطالعنا الدراسات المختصة في حقل التلفظ أن للملابسات الحافة بعملية التلفظ دورا حاسما في تكييف صيغة البلاغ فهذا لا يفهم فهما عميقا إلا في ضوء تلك وعلى أساسها"^(١). وقد بدا الجبل كأنه شيخ متلفع، وهذا الجبل من صفاته النطق. رغم صمته. فهو ينطق بلسان الحال، ويلقى العبر الكثيرة من

^١ محمد الناصر العجيمي، الخطاب السردي، نظرية greimas، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩١،

واقع تجاربه التي يمر بها على مدار السنين، وهو حساس حساسية مفرطة، يصاحب البشر على اختلاف أنواعهم، ويجزن على فراقهم، وتسقط دموعه، وترتفع تأوهاتة بسبب هذا الفراق، كما يبدو من صفاته التبتل والتضرع إلى الله عز وجل، والتقوى التي تجعله يراقب الله في كل شئ. وتبدو طبيعة الجماد بوضوح في هذا النص، من حيث الثبات الظاهر، وعدم القدرة على الحركة والتنقل. ويبدو التردد بوضوح بين المرجعين في هذه الشخصية الشبيهة بالإنسانية، المرجع الأول لعالم الجماد، متمثلاً في الجبل، والعالم الثاني هو العالم الإنساني بما يمور به من شكوى، ومحاولة دؤوب لتحقيق السعادة. وقد بدا الجبل في هذه القصيدة ذا رغبة عميقة في الفعل، أى فعل الاحتفاظ بالأصدقاء، من رعب الوحدة، "والحال أن الوجود الأصيل هو الوجود مع الآخرين وبهم ومن خالهم، عالم الآخرين الذين عاشوا ويعيشون وسيعيشون على هذا الكوكب وينقلون تجاربهم لنا بوساطة السرد"^(١). ولكن قدرة الجبل على الفعل ضعيفة، وقد حاول أن يكتسب الذات الشاعرة إلى صفه، بأن تظل معه ولا تفارقه، ولكن سرعان ما غادرت الذات الشاعرة الجبل من أجل "طية". وهنا تبدو قدرة العالم الإنساني متمثلاً في الذات الشاعرة على الفعل، حيث بدا شعورها بوجود الرحيل عن الجبل والرغبة فيه، ومن ثم قدرتها على الفعل في مقابل عالم الجماد. متمثلاً في الجبل. الذي ظل ساكناً. كما يبدو التحول في طبيعة الراوى في هذه القصيدة، حيث نجد نوعاً من الأريحية والديمقراطية، فيتحول الراوى إلى مروى عليه. وقد بدا ذلك

^١ مجموعة باحثين، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، الطبعة الأولى، ترجمة سعيد الغامى. الدار البيضاء/ بيروت/ المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩ ص ٢٩.

بوضوح في تحول الذات الساردة التي تنهض بمهمة الحكى إلى مروى عليه، فيتخلى عن سلطة الحكى . رغم بريقها . ويمنحها للجبل . وقد بدا المروى عليه حاضرا في نص القصيدة نفسها منذ البداية، وذلك حينما توجه الراوى إلى مروى عليه كما تجسد في قوله في البيت الأول:

"بعيشك هل تدرى أهوج الجنائب تخب برحلى أم ظهور النجائب"

مانحا للقصيدة منذ البداية نوعا من الدرامية في صورتها البسيطة، ومهد في الوقت نفسه للحوار الكبير اللافت مع الجبل، وتحول الراوى الذى أسهم في رسم ملامح خاصة للجبل من الحكى الذى يقوم على الوصف إلى مروى عليه ينصت للجبل الذى أخذ سلطة الحكى ليكشف عن جوانب لافتة في هذه القصيدة. "وهكذا يمكن للمروى عليه أن يمارس سلسلة كبيرة من الوظائف للسرد، فهو يمثل حلقة وصل بين الراوى والقارئ، وهو يساعد على تأسيس الإطار السردى، ويفيد في تمييز الراوى، ويؤكد موضوعات معينة، ويسهم في تطوير الحكمة، ويصبح الناطق عن أخلاق العمل، واعتمادا على ما إذا كان الراوى بارعا، أم غير كفاء، واعتمادا على ما إذا كانت مشكلات التقنية السردية تثير انتباهه أم لا، واعتمادا على ما إذا كان سرده يتطلبها أم لا، فسوف يكون المروى عليه، من الواضح، مهما تقريبا، وسيؤدى عددا من الأدوار الكبيرة أو الصغيرة، وسيكون مستخدما بطريقة دقيقة وأصيلة." (1). وقد بدت شخصية الجبل في النهاية ذات معالم واضحة.

¹ مجموعة باحثين، نقد استجابة القارئ، من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية الطبعة الأولى، ٧٣، ترجمة حسن ناظم وعلى حاكم صالح، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص ٧٥.

الشريحة الثالثة:

ثم يأتي البيت الأخير لكي يوطر لشريحة ثالثة، حيث تستمر ثيمة الرحلة فاعلة، فتتحرك الذات الشاعرة في استكمال رحلتها، ولكن في اتجاه آخر بعيدا عن الجبل، ولكن النص ينتهي بذلك، مما يجعل هذه الشريحة الثالثة تتشكل من خلال وعي المتلقى وخياله وقدرته على بناء عالمها من خلال مخزونه المعرفي. وتستمر البنية المعرفية للمتلقى في إنتاج شرائح متتابعة، وهنا يبدو النص مفتوحا. يقول ريكور: "يمكن تحديد التأويلية ليس بوصفها بحثا في النوايا النفسية المتخفية تحت سطح النص بل بالأحرى بوصفها تفسيراً للوجود. في - العالم معروضا في النص. ما يجب تأويله في النص هو العالم المقترح الذي يمكن أن أسكنه، وفيه يمكنني أن أشرع إمكاناتي الخاصة"^(١).

ولذا "يربط دريدا النص الذي لا يتكرر تأويليا بمستقبل مسيرته المبهمة، فلا أحد يمكنه التنبؤ بمن سيمتلك النص أو ما الاستخدام الذي يمكن أن يندرج فيه. يقول الفيلسوف إنه لا توجد سوى سياقات بلا مركز رسو مطلق. فالنص يهيم على غير هدى متنقلا من قارئ إلى قارئ، وتكرر علاماته نفسها للقراء بنتائج مختلفة، فتكتسب علاماته غنى يختلف باختلاف السياق. لذا تنشأ استحالة التكرار عن سياقات لا يتناهى اختلافها."^(٢). وتبدو المناسبة بين بداية النص ونهايته، فالبداية تشير إلى رحلة الذات

^١ مجموعة باحثين، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، الطبعة الأولى، ترجمة سعيد الغامى. الدار البيضاء/ بيروت/ المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩ ص ٣١.

^٢ حسام نائل، في نقد مركزية العقل ابن عربي ودريدا، مجلة فصول، العددان ٨٣/٨٤.

الشاعرة في بداية الليل، وتستدعي حالة السرى كما هي في التراث الشعري العربي، حيث كان لهيب الصحراء العربية حافزا للرحلة في المساء حيث درجة الحرارة اللطيفة عنها في الصباح، وإذا كانت البيئة الأندلسية لا تنتمي لعالم الصحراء العربية في توحش الحرارة فإن الذات الشاعرة هنا تستدعي مخزونها الثقافي لكي تجعل من الليل ظرفا لرحلتها، كما أن ظرف الليل يساعد على التأمل وحسن إصاخة السمع لكائنات الطبيعة وهمساتها. كما أن نهاية القصيدة تشير أيضا إلى استمرار الذات الشاعرة في رحلتها. وتبدو الحوارية المنقطعة من خلال هذه الشريحة الثالثة، فقد أخذت الذات الشاعرة سلطة الحكى من الجبل، ولم تعطها له بصورة منطوقة مرة أخرى، وقد كان حاسما فقد قال قولته أثناء مغادرته للجبل، وهنا يبدو بوضوح فشل الإقناع من ناحية الجبل للذات الشاعرة بالاستمرار في الإقامة معه وعدم مغادرته كما غادره السابقون. ويظهر التباين بين الطبيعتين، "و(التباين) يدل على اشتغال الموقف على حالات متعارضة، تؤدي إلى مغايرة، تحدد أبعاد الصراع الدرامي. والتباين هو كذلك، أحد قوانين الترابط الأساسية، وحالة موضوعين متساويين في الذهن"⁽¹⁾. وتظهر الذات الشاعرة مدى الخلاف الحاد بين طبيعته وطبيعة الجبل من خلال الشطر الأخير "سلام فإننا من مقيم وذاهب" حيث تبدو طبيعة الجبل المقيمة في مقابل طبيعة الذات الشاعرة الذاهبة، بما يحمله وصف "ذاهب" من ذهاب عبر العالم ومن ذهاب أيضا عن هذا العالم. ولم تتخل هذه الشريحة عن بنية المحسنات البديعية المعتمدة عبر بنى القصيدة

¹ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني/ سوشيريس، المغرب، ١٩٨٥، ص ٥٥.

المنطوقة كلها، حيث تجلت هذه المحسنات البديعية هنا من خلال بنية التضاد "مقيم/ ذاهب". لترجع العالم إلى ناموسه مرة أخرى، فقد كدنا نعيش تماما في قلب تداخل العوالم، من خلال انخياز عالم الجماد متمثلا في الجبل إلى عالم الإنسان، ولكن الذات الشاعرة في النهاية تقوم بعملية إفاقة لنا، فترجع إلى الناموس الطبيعي الذي ينتظم الكائنات من وجهة نظرنا. ومن خلال بنية التضاد هذه تتفوق الذات الشاعرة في الحجاج الذي يسحب البساط من تحت مقولات الجبل المستمرة والتي حاولت بكل قوة أن تكون ذات أثر فاعل في بقاء الذات الشاعرة معها إلى أطول فترة ممكنة.

رابعاً: البنية الكبرى:

تتآزر البنى الصغرى والشرائح الثلاث في هذا النص من أجل تشكيل بنيته الكبرى، و"تمثل البنية الدلالية العامة لنص ما في البنية الكبرى، وعلى حين يجب أن تلتزم التابعات قيود الترابط الأفقي، لا يجب أن تفي النصوص بهذه القيود فحسب، (لأنها تبدو كأنها تتابعات جملية)، بل بتلك القيود الخاصة بالترابط الكلي"^(١). وتتمحور البنية الكبرى في هذا النص حول دلالة مركزية هي دلالة الفراق، فقد بدت ثنائية الثبات / الفراق بوضوح في هذا النص، حيث هيمن الثبات على شريحة الجبل، فبدأ الجبل بهيئته الضخمة ممثلاً لعنصر الثبات، وما يستتبعه من وفاء، فبدأ مفارقاً بفتح الراء وليس مفارقاً بكسرهما، في حين شاعت دلالة الفراق في جميع شرائح النص، ولا بد للفراق من شئ ثابت يفارقه. وقد تجاوزت هذه الدلالة المركزية مع الواقع

^١ فان دايك، السابق، ص ٧٥.

السياسى والاجتماعى لعصر ابن خفاجة الأندلسى، فبدت ملامح غروب الدولة العباسية وبعد ذلك رحيل المسلمين من الأندلس ومن قبل ذلك غروب حياة الذات الشاعرة نفسها تجاوبا مع هذه الدلالة المهيمنة. وقد نهض الربط بين البنى الصغرى والشرائح بدور حاسم فى انسجام الخطاب واتساقه، ومما ساعد على ذلك وجود الشخصية المحورية على مدار بناءه، مما أعطى إقناعا لحركة النص من البداية للنهاية، وقد كان لتحويلات الضمير دور فى ثراء الحركة وتنوعها. كما نهضت أدوات الربط اللغوية بدور كبير فى تتابع البنى الصغرى، ومنحها تيارا متسقا تسير فيه، مما أسهم فى تشكل البنية الكبرى.

خامسا التراسل بين البنية الداخلية للنص وبنية الخارجية:

ويتعلق بظروف إنتاجية هذا النص لابن خفاجة الأندلسى النظر إلى البنية الزمنية والمكانية فيه، أما عن بنيته الزمنية فقد عاش ابن خفاجة فى الفترة من ٤٥٠ هـ إلى ٥٣٣ هـ أى فى القرنين الخامس والسادس الهجريين. وهى فترة شهدت أحداثا جسيمة وصراعات حادة فى الأندلس وغيرها من بلدان العالم الإسلامى. كما تتمحور البنية الزمنية لهذه القصيدة فى الليل، حيث كان الليل مسرحا زمنيا لأحداثها، فقد دارت أحداثها فى جزء من ليلة مر فيها الشاعر على الجبل، واستنطقه، وأخذ العبر الكثيرة من هذا الاستنطاق. ومن المعروف أن الليل بهدوئه، ونسيمه العليل يساعد على التأمل فى الموجودات، وهذا ما حدث مع الشاعر الأندلسى ابن خفاجة، حيث استطاع أن يحاور كائنا جليلا، ويستنطقه ويستخلص منه العبرة، أو يسمع صوته.

هذا عن البنية الزمنية الخارجية، أما البنية الزمنية الداخلية في هذا النص فإننا نجد القصيدة لا تسير في اتجاه واحد، وإنما تتحرك البنية الزمنية من الحاضر إلى حاضر الماضي، وذلك حينما يأخذ الجبل سلطة الحكى، فيقوم بعملية ارتداد كبيرة إلى الوراء، حيث يحكى ما مر به من أحداث وأشخاص متباينين، منهم الصالح والطالح، ومنهم التائب والمذنب، ومنهم المقيبل بظل هذا الجبل راكبا أو ماشيا، كلهم يجد بغيته في الإقامة بهذا الجبل الوقور، فالجرح يرى فيه مكانا بعيدا عن عيون العدالة يختبئ فيه، والمتبتل الأواب يجد فيه مكانا يختلى فيه بنفسه مناجيا ربه الذى لا تخفى عليه خافية فى الأرض ولا فى السماء. كما بدت بنية الاستباق أو حاضر المستقبل فى قوله:

"فحتى متى أبقى ويطعن صاحب أودع منه راحلا غير آيب"

وكان تجربة الماضي المتكررة فى رحيل الصحاب، لن تتوقف فى المستقبل القريب، من وجهة نظر الجبل، وإنما ستستمر مدة طويلة، ولا يعلم أحد نهاية ذلك غير الله سبحانه وتعالى، وقد بدا الضيق الشديد بهذا الوضع من الجبل، فبدت حياته الطويلة ثقيلة الوطأة، صعبة التحمل، وكان البشرية فى تاريخها الطويل تستعجل نهايتها، فقد ملت من هذه التجربة المتكررة رغم تفرداها. وبدا الحس المأساوى واضحا، وهنا تلعب البنية الثقافية والمعرفية والحياتية دورها العميق فى تشكيل هذا الوعى المأساوى بالمصير، وكان النص الدينى كما هو فى النصوص الدينية الإسلامية، والنصوص الدينية المسيحية واليهودية ذا دور فاعل فى تشكيل هذا الحس المأساوى، ذلك الذى تجسد

بصورة واضحة في قول الجامعة بن داود "باطل الأباطيل، الكل باطل"^(١). ومن هنا فإن الزمن السردي له حضوره الفاعل في هذه القصيدة "والزمن السردي عند ريكور عام بمعنيين: الأول أنه زمن التفاعل بين الشخصيات والظروف، والثاني أنه زمن جمهور القصة ومستمعيها، أو بعبارة وجيزة، الزمن السردي في النص وخارجه أيضا، هو زمن الوجود. مع. الآخرين."^(٢) لقد تحققت الزمانية في هذه القصيدة، و"هناك إذن نوعان من الزمانية، الأولى زمانية الوجود في العالم مع الآخرين، والثانية هي الزمانية العميقة التي يكمن مضمونها في محاولة حل لغز الموت والأبدية"^(٣). أما عن البنية المكانية في هذه القصيدة للشاعر ابن خفاجة الأندلسي فإنها تتحدد عبر جانين مهمين، الجانب الأول: الفضاء المكاني الخارجي وهو هنا بلاد الأندلس التي عاش فيها الشاعر ابن خفاجة الأندلسي، والفضاء المكاني الداخلي الذي تتحدد سماته من خلال النص ويظهر منه جانبان: الجانب الأول هو جانب المسافة العريضة التي قطعتها الذات الشاعرة في الليل، وهو جانب كان يظهر فيه عنصر الحركة النشيطة وسرعة التنقل، وهو جانب عريض جدا، ويمثل مساحة كبيرة من الأرض، مما يدل على النشاط الهائل للذات الشاعرة وراحلتها، وقد كثرت فيه الأحداث، وكثرت المناظر، وقل الحوار، وبدا عنصر التأمل متراجعا، وكان منطلق هذه الرحلة من أولى المشارك إلى أخرى المغرب، مما يتواءم مع رحلة الشمس في ميزان السماوات، وكأن الذات

^١ العهد القديم، سفر الجامعة.

^٢ مجموعة باحثين، الوجود والزمان والسردي، فلسفة بول ريكور، الطبعة الأولى، ترجمة سعيد الغامبي. الدار البيضاء/ بيروت/ المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩، ص ٢٩.

^٣ الوجود والزمان والسردي، فلسفة بول ريكور، ص ٣٠.

الشاعرة تجعل من نفسها شمسا تنطلق في رحلتها من الشرق إلى الغرب، وهنا تبدو أسطورة الكائن الحي، أو كأن الذات الشاعرة تتقاطع مع رحلة الإنسان من الميلاد الذي تمثله كلمة " المشارق " إلى الموت الذي تمثله كلمة "المغرب"، وما السرعة الفائقة التي تنقل بها غير إشارة إلى سرعة رحيل الإنسان عبر هذا العالم. أما الجانب الثاني فهو الجبل، وهو الجانب الذي يمثل عنصر الاستقرار والسكون في القصيدة، "فالجبل مكان للضياع والفقْد، الجبل ارتفاع وحاجز ونهاية"^(١). وتتحرك البنية الدرامية عبر هذا الجانب المستقر، حيث نجد المحاور، أو المناجاة بين الجبل والذات الشاعرة، مما يتواءم مع المكان الثابت الذي يساعد على الحوار وتوليد الأفكار، كما تتحول في هذا المكان الطبيعة السردية التي تجلت في المكان السابق إلى طبيعة حوارية ظهر تجليها في هذا المكان المستقر. وهنا يكتسب المكان أبعادا خاصة تندمج في الروح الإنساني، "إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لامباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكتف الوجود في حدود تتسم بالحماية"^(٢). وعلى الرغم من تحديد المكان بأنه الجبل فإن هذا التحديد غير كاف كمحدد إشاري مكاني يعطى المتلقى صورة واضحة المعالم عن المكان، لأن هذا الجبل غير معروف تماما من خلال هذه القصيدة. ويطيب للنقاد وصف

^١ حبيب مؤنس، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص ٦٦، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

^٢ غاستون باشلار، جماليات المكان، الطبعة الثانية، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٧، ص ٣١.

هذه الحالة بأن ابن خفاجة هو الذى أنطق الجبل، ولكن ربما كان الجبل هو الذى أنطق ابن خفاجة، أو بطريقة ما نطق كل منهما، مما يدل على فقه ابن خفاجة، وحسن إصاحته السمع لكائنات الطبيعة، التى هى مليئة بالحياة، رغم ما يبدو من صمتها، أمام المتعجلين من سرعى النظرة. ولم يتم تحديد مرجع فى الواقع لهذا الجبل، فلم نعرف له اسما، ولم نعرف له موقعا، مما ساهم فى إظهار الطبيعة التخيلية للخطاب. وهنا تبدو الطبيعة التخيلية لهذا الخطاب، فهناك نوع من الخطاب تصف جملة مرجعا حقيقيا، "ولكن يوجد نوع من الخطاب يسمى تخيليا، حيث تطرح قضية الإحالة بطريقة مختلفة جذريا، فهى تعنى بوضوح أن الجمل المنطوقة تصف تخيلا وليس مرجعا حقيقيا"^(١). و "يرى ريكور أن الأعمال الخيالية لا تقل واقعية، بل هى أكثر واقعية من الأشياء التى تمثلها، إذ يتضمن العمل الخيالى عالما كاملا معروضا أمامنا، "يكتف" الواقع ويجمع ملامحه المركزية فى بنية مركزة أو عمل. "تقول" الأخيلى الواقع الإنسانى باشتراعها "إسقاطها" عالما ممكنا يستطيع أن يتقاطع مع عالم القارئ ويجوله"^(٢). وهنا تبدو أهمية الكلام المخادع حيث "يكتسى الكلام المخادع أهمية نظرية غير متوقعة، لأنه يتجاوز الواقع المقصود إلى المنطوق اللغوى ذاته، فلا يتمكن المتلقى من التوقف عند حدود فهم المرجع من خلال المنطوق، لأن جزءا من اهتمامه ينصرف حتما إلى المنطوق ذاته. وهنا تبرز الدرجة الأولى من الكثافة."^(٣).

^١ ترفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ص ٤٥، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف.

^٢ مجموعة باحثين، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ص ٨١، ترجمة سعيد الغامى.

^٣ ترفيطان تودوروف، الأدب والدلالة، الطبعة الأولى، ترجمة د محمد نديم خشفة، حلب، مركز الإنماء الحضارى للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٩٦، ص ١١.

أما عن عنصر اللغة في هذه القصيدة، فإننا نجد اللغة لافتة بحق، وكان مما ساهم في الدهشة التي يجدها المتلقى فيها الاستخدام الناجح للمحسنات البديعية، التي بدت ذات مذاق خاص، واستخدام الحرفية أى تكرار بعض الحروف المعينة مما ساهم في إشاعة عنصر الموسيقى البديعية، كما ساهم عنصر التشخيص المستمر في عملية التخيل الفاعلة في هذا النص. وربما كان للمجتمع دور كبير في هيمنة عنصر البيانية على هذا النص للشاعر ابن خفاجة الأندلسي.

أما عن الرسالة التي تبدو من هذه القصيدة أو رؤية العالم فإنها تحمل رؤية للعالم ذات إيحاء خاص، حيث يبدو العالم مليئا بالروح السارية في كائناته، فتبدو الكائنات الجامدة مليئة بالروح، تتحدث وتشعر وتنبض بالحياة، وهي في حقيقتها لا تقل أبدا في إحساسها وإدراكها عن الإنسان، وهذا ما بثته الذات الشاعرة في هذه القصيدة. وهذه الحالة ليست استعارة أو رمزا أو إغراقا في الخيال المحلق، وإنما حقيقة كاملة.

ولا يخفى بطبيعة الحال أثر القرآن الكريم في الرؤية العامة في النص، فالقرآن الكريم جعل الجبال تسبح مع داود عليه السلام، وقول الرسول الكريم عن جبل أحد " أحد يحينا ونحبه". وربما كان الحس الصوفي الذي كان منتشرا في ربوع الدولة الإسلامية، ومنها بطبيعة الحال الأندلس ذا أثر فعال في النظر إلى هذا الجبل الشامخ نظرة إنسانية تجعل له روحا ونطقا ورؤية كالإنسان تماما. وهنا يظهر أثر السياق الذي أنتج فيه النص في تشكيل بنيته الكبرى، حيث "يختص مفهوم " السياق " بأنه إعادة نظر لعدد من السياق الاتصالي، تلك الملامح التي تشكل جزءا من القيود، التي تجعل

المنطوقات، بوصفها أحداثاً كلامية مصيبة^(١). كما يبدو في هذه القصيدة أن العالم الإنساني لا يسير في اتجاه واحد، وإنما نراه يحمل بين طياته الجانب الحسن، وقد تمثل في الأواب والمتبتل والنادم وغير ذلك، كما يحمل في نفس الوقت الجانب السيئ، حيث تمثل في المذنب والهارب من العقاب. وهنا يظل السياق الذي أنتج فيه الخطاب ذا دور فاعل، حيث عرف عن الشاعر ابن خفاجة تمتعه بالحياة في شبابه، وزهده وتبتله في شيخوخته. في حين تبدو العوالم غير الإنسانية لا تحمل عنصر الشر فيها، وكان الجبل مثلاً خير صاحب، وبدا فيه عنصر الوفاء أكثر مما يبدو في البشر الذين مروا عليه، كما بدا إنسانياً أكثر من الإنسان نفسه. ويبدو أيضاً في هذه القصيدة الأندلسية للشاعر ابن خفاجة سمة الرحيل عن هذا العالم، وأن الفراق مصير كل المجتمعين في هذا العالم، لكن رحيل الإنسان يبدو أسرع بكثير من رحيل كائنات الطبيعة الأخرى، ومنها بطبيعة الحال الجبل. ترى هل كان قلب الشاعر الأندلسي ابن خفاجة يشعر برحيل الإنسان العربي الأندلسي عن أرض الأندلس؟! وهذه القصيدة تعد في حقيقتها رثاء للإنسان عموماً، حيث يبدو فيها الرحيل عن هذا العالم قدراً لا فكاك منه على الإطلاق. كما يبدو من سمات المجتمع في هذه القصيدة وجود بعض العناصر الإجرامية في مجتمع العصر الأندلسي مثل القتل الذي يهربون، وقد جعل الشاعر الجبل ملجأ للقاتل، بما توحى به من عملية مطاردة، وفي نهايتها يكون الجبل مكاناً يلجأ إليه هذا القاتل، في حين كان الجبل موطن الأواه المتبتل التائب، بما تنهض به كلمة موطن من إثارة معنى الوطن. وهنا يبدو أن القاتل المجرم قد

^١ فان دايك، السابق، ص ١٣٥

لجأ إلى الجبل، وكأنه مضطر إلى هذا اللجوء، في حين كانت تبدو عملية الاختيار من التائب المتبتل للجبل بوضوح. وهذا ما بدا من كلمة ملجأ التي تدل على عدم الحرية الكاملة، أما كلمة موطن فهي أقرب إلى الحرية في الاختيار. كما يعكس الاهتمام بزخرفة القصيدة، من خلال محسناتها البديعية طبيعة المجتمع الأندلسي الخاصة، وزخرفته أيضا، وتميز بيئته بالطبيعة الخلابة الباهرة. ويبدو استخدام اللون بعناية في هذه القصيدة للشاعر الأندلسي ابن خفاجة، فيبدو اللون الأسود في الدياجي وسود عمائم، ويبدو اللون الأبيض في قوله " لأعتنق الآمال بيض ترائب، في حين يبدو اللون الأحمر في قوله "حمر ذوائب"، وقد حظى الجبل بلونين هما الأسود والأحمر. كما تبدو حالة تفرد خاصة للجبل، فتبدو معاناته الشديدة من الوحدة، وشدة وقع رحيل الأصحاب عنه. ترى هل يعد هذا الجبل رمزا للإنسان الأندلسي في إحساسه العارم بوحدته في أرض أوروبا؟. حيث تبدو ظاهرة الاغتراب حادة في هذه القصيدة، وهي تجسد إحساس الاغتراب داخل المكان نفسه، فالجبل مقيم، لم يغادر أبدا موطنه، ومع ذلك يبدو إحساسه الفادح بالاغتراب، وهو في موطنه، وذلك نتيجة رحيل الصحاب، وليس رحيله هو. وقد ظهر هذا الاغتراب من خلال المناجاة، و" ليست المناجاة مجرد دعاء أو ابتهاج يتجه من طرف إلى طرف، بل هي قبل ذلك إحساس ممرض بالغرابة، يدور بلا نهاية في فلك اليأس والشكوى والتردد"^(١). وكان للمكان الذي كرسته القصيدة دور في هذا الاغتراب، حيث التقى السارد الجبل حينما جاء "أخرى المغارب" على حد قوله، ويثير الجبل باعتباره مكانا في

^١ خيري دومة، المناجاة، مجلة فصول، ص ٢٣٠، العددان ٨٣/٨٤.

الذات الإنسانية . غالبا . إحساسا بالضآلة والوحدة. كما أن الزمان أيضا له دور في تكريس هذا الاغتراب للجبل، حيث كان اللقاء في آخر الليل، وكأن وجود الجبل على الحافة هو ما أسهم في تكريس هذا الإحساس بالاغتراب. وقد كان روى القصيدة هو حرف الباء، وهو صامت انفجاري يتلاءم مع حالة تفجر الموقف في هذه القصيدة.

وعلى الرغم من نهوض هذه القصيدة للشاعر الأندلسي ابن خفاجة بتجسيد اللحظة التاريخية التي أنتجت فيها، فإنها قد تجاوزتها في الوقت نفسه، وذلك بسماها الفنية اللافتة. وقد بدت طبيعة الخطاب في هذه القصيدة من خلال صوتياتها، وتركيب الجملة فيها، وملامح النص ككل، كما يهتم تحليل الخطاب بمعرفة استجابة المتلقين لهذه القصيدة. وتنعكس الفترة الزمنية التي عاش فيها الشاعر بدورها على هذه القصيدة، حيث عاش الشاعر في فترة ملوك الطوائف ودولة المرابطين، وهي فترة قلق في التاريخ الأندلسي، فانعكس هذا القلق على جو القصيدة العام، حيث وجدنا الشخصيات الإجرامية في هذه القصيدة. وهنا نجد تحققا لما يقوله أيزر: "ولما كان النص من إنتاج المؤلف فإنه يدل على الحالة الخاصة التي وجه هذا المؤلف انتباهه إلى العالم، وبما أن هذا الانتباه لا يوجد في العالم الموجود الذي يرجع إليه المؤلف، فإنه لا يمكنه إلا أن يتخذ شكلا باندراج في ذلك العالم. وهذا الاندراج بدوره لا يحدث بمجرد محاكاة البنيات الموجودة. بل بسيرورة تحطيم لتلك البنيات، فكل نص أدبي يتضمن بالضرورة انتقاء من تشكيلة من الأنظمة الاجتماعية والتاريخية والثقافية والأدبية، التي توجد كحقول مرجعية خارج النص، وهذا الانتقاء بالضبط هو نفسه خطوة فيما وراء

الحدود، باعتباره أن عناصر الواقع قد أخذت من النسق الخاص، الذى تؤدى فيه وظيفتها الخاصة، وهذا ينطبق على المعايير الثقافية والتلميحات الأدبية المتضمنة فى كل نص أدبي جديد.^(١) وقد أسهم التجميع الصورى فى تماسك النص، وهناك انسجام بين المتتاليات فى هذا النص، حيث نراه قائما على الانسجام الدلالى.

خاتمة الفصل الرابع:

نخص تحليل الخطاب فى قصيدة وصف الجبل للشاعر ابن خفاجة الأندلسى بالوقوف أمام العنوان وبيان أهميته فى حقل الدراسات النقدية المعاصرة، ومدى فاعليته فى عملية الفهم لهذه القصيدة، كما وقفنا أمام البنية الصغرى وبعض العوامل التى كان لها تأثير واضح فى شكلها، وقد لاحظت البحث هيمنة الجملة الفعلية، التى تبدأ بفعل ماض على القصيدة. وتوقف أمام التقديم والتأخير والوزن والقافية والترديد الصوتى سواء على مستوى البنية الصغرى مفردة أم على مستوى البنى الصغرى مجتمعة، كما تتبعنا شرائح الخطاب، حيث ظهرت ثلاث شرائح فى هذا النص، اثنتان لهما وضوح بارز، وثالثة يسهم المتلقى بدور كبير فى إنتاجها. كما وقف البحث أمام البنية الكبرى، وعلاقة كل ذلك بالسياق الذى أنتج من خلاله هذا النص.

^١ مجموعة باحثين، نظرية الأدب القراءة - الفهم - التأويل، الطبعة الأولى، ترجمة د أحمد بو حسن، الرباط، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤، ص ٧٥.

الخاتمة

توقفت الدراسة السابقة . عبر أربعة فصول وفق منهج تحليل الخطاب . أمام أربعة نماذج من الشعر العربي القديم، حيث جاء الفصل الأول منها بعنوان "الحجاج في قصيدة تأبط شرا"، فكشف عن تجليات الحجاج فيها من خلال تقنيات معتمدة، وأهمية هذه التقنيات في عملية الإقناع لدى المتلقي، ودور هذا الإقناع في تحسين صورة الذات الشاعرة، وموقفها من الحياة والعالم من حولها.

لقد بدت الطبيعة الحجاجية بوضوح في هذا القصيدة. وذلك عبر مقاطعها المفصلية التي تماسكت بصورة قوية جعلت من هذه المقاطع المفصلية تيارا حجاجيا لا يكاد يتوقف.

أما الفصل الثاني الذي جاء بعنوان "البنية الزمنية في قصيدة عبد يعوث اليماني" التي يرثي فيها نفسه، فقد تم إلقاء الضوء على البنية الزمنية فيها، وانتهى هذا الفصل إلى نتيجة واضحة هي أن البنية الزمنية فيها ذات نسق خاص يكشف عن العالم الداخلي القلق للذات الساردة، وسجلت بنية الارتداد حضورا واضحا، باعتبارها تنهض بالعودة إلى مناطق كانت فيها الذات الساردة ذات حضور فاعل، في حين كشف هذا الفصل عن تراجع بنية الاستباق، حيث تتأكد الذات الساردة من موتها المحقق قريبا، وهنا فإن تخيل أحداث تقع في المستقبل، والانفعال بها لا يكتسب مساحة كبيرة في

هذا النص. وكان لعملية التداعي الحر دور كبير في الكشف عما يمور داخل الذات الساردة، وبالتالي ظهر دورها أيضا في تجلية البنية الزمنية في هذه القصيدة.

وجاء الفصل الثالث من هذا الكتاب بعنوان "البنية السردية في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي" متتبعا عناصر البنية السردية فيها، وهي قصيدة يرثي فيها الشاعر أبو ذؤيب الهذلي أولاده الأربعة الذين ماتوا في عام واحد، وهو في شيخوخته، وكشف هذا الفصل عن ظهور أربع شرائح فيها. كلها كشفت عن هيمنة الموت المحقق على كائنات الطبيعة الحية، وكان الموت العنيف أو إزهاق الحياة له الغلبة، فقد ظهر في الشرائح الثلاث الأخيرة، موت الحمار الوحشي وأتته الأربعة، وموت الثور المسن، وموت الفارسين المتصارعين. وقد ألقى هذا الفصل الضوء على طبيعة التقنيات السردية المستخدمة وما نهضت به في الكشف عن ملامح الخطاب الذي يجعل الموت هو المهيمن الوحيد على عالمها.

أما الفصل الرابع والأخير فقد نهض بتحليل الخطاب في قصيدة وصف الجبل للشاعر ابن خفاجة الأندلسي. وتوقف أمام العنوان وبيان أهميته في حقل الدراسات النقدية المعاصرة، ومدى فاعليته في عملية الفهم لهذه القصيدة، كما توقف أيضا أمام البنية الصغرى وبعض العوامل التي كان لها تأثير واضح في شكلها، وقد لاحظ البحث هيمنة الجملة الفعلية، التي تبدأ بفعل ماض على القصيدة. وتوقف أمام التقديم والتأخير والوزن والقافية والترديد الصوتي سواء على مستوى البنية الصغرى مفردة أم على مستوى البنى الصغرى مجتمعة، كما تتبع شرائح الخطاب، حيث ظهرت ثلاث شرائح

في هذا النص، اثنتان لهما وضوح بارز، وثالثة يسهم المتلقى بدور كبير في إنتاجها، كما توقف البحث أمام البنية الكبرى، وعلاقة كل ذلك بالسياق الذي أنتج من خلاله هذا النص.

الفهرس

الإهداء	٥
مقدمة: حول مفهوم الخطاب وفاعلية التلقى	٧
الفصل الأول: الحجاج في قصيدة تأبط شرا	١٤
الفصل الثاني: البنية الزمنية في قصيدة عبد يغوث اليماني	٦٢
الفصل الثالث: البنية السردية في عينية أبي ذؤيب الهذلي	٩٧
الفصل الرابع: تحليل الخطاب في قصيدة "وصف الجبل" لابن خفاجة الأندلسي	١٢٧
الخاتمة	١٦٤