المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الملك فيصل
عمادة الدراسات العليا
كلية الآداب

جدلية السرد والشعر في شعر الهذليين

دراسة في بلاغة النص

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في تخصص البلاغة والنقد والأدب بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الملك فيصل

إعداد الطالب

عبدالرحمن حميدي المالكي

1438 هـ - 2017م

جدلية السرد والشعر في شعر الهذليين

دراسة في بلاغة النص

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراه

لقسم اللغة العربية - تخصص أدب ونقد وبلاغة

إعداد الطالب: عبد الرحمن بن حميدي المالكي

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ: ١٤٣٨/٥/٢٥هـ الموافق ٢٢ /٢/ ٢٠١٧م، وقد تمت إجازتها بعد إجراء التعديلات المطلوبة.

أعضاء لجنة المناقشة والحكم على الرسالة

١- الأستاذ الدكتور ظافر بن عبد الله الشهري (مشرفا ومقررا)
التوقيع .....

٢- الأستاذ الدكتور عامر المختار الحلواني (مناقشا داخليا)
التوقيع .....

٣- الأستاذ الدكتور صالح بن معيض الغامدي (مناقشا خارجيا)
التوقيع .....

رئيس قسم اللغة العربية
د. عبد الله سعد فارس الحقباني

جامعة الملك فيصل
كلية الآداب
الأحساء - AL-HASSA
COLLEGE OF ARTS
King Faisal University

عميد كلية الآداب
أ.د. ظافر بن عبد الله الشهري

سيرة ذاتية

C.V

البيانات الشخصية

الاســـــــــــم : عبد الرحمن المالكي .

الجـــــــــنسية : سعودي.

الأيـــــمـايل : aalmalki_ksa@hotmail.com

- ماجستير- تخصص دراسات أدبية ونقدية تقدير ممتاز عام 2006م .

الدورات التدريبية

١ - التوجهات الإستراتيجية لإدارة الموارد البشرية
٢ - مهارات التميز الإداري والقيادي للتغير المؤسس
٣ - دورة التميز في خدمة العملاء
٤ - دورة فنيات بناء الاختبارات
٥ - دورة في مبادئ التعامل مع سوق الأسهم
٦ - دورة رواد النشاط المبتدئة
٧ - دورة رواد النشاط المتقدمة التطويرية
٨ - دورة في الخرائط الذهنية
٩ - دورة في تصميم البرامج الإثرائية
١٠ - دورة في إستراتيجية عمليات العلم
١١ - دورة في حل المشكلات المستقبلية بطريقة إبداعية
١٢ - دورة في الحاسب الآلي
١٣ - دورة في إدارة الأزمات
١٤ - دورة في أسس وقواعد الاختبار والتعيين
١٥ - دورة في المهارات المالية لغير الماليين

إهـــــداء

إلى

من أحاطوني بنورهـم بعد الله . .

أهديهـم هذا العمل . .

شكر وعرفان

أتقدم بالشكر للأستاذ الدكتور / ظافر بن عبدالله الشهري عميد كلية الآداب بجامعة الملك فيصل لتجشمه عناء الإشراف على هذا البحث برحابة صدر وحسن رعاية ، راجياً أن آتي بجديد، وأكون عند حسن ظنه.

فله مني تحية إجلال وتقدير، مصحوبة بالعرفان لعطائه السخي، وعونه المتواصل.

عبدالرحمن

الملخص

ويعود اختيارنا هذا الموضوع إلى ما لاحظناه من غياب الدراسات القديمة والحديثة المهتمة بتفاعل ظاهرتي السرد والشعر في الشعر العربي القديم أو ما عبرنا عنه بجدلية السرد والشعر في شعر الهذليين (دراسة في بلاغة النص) هذا وقد جاءت الرسالة فى خمسة فصول :

- يتحدّث الفصل الأول عن المفاهيم والأسس النظرية، وبنيناه على خمسة مباحث:
- وقد جاء الفصل الثاني تحت عنوان: الحضور السردي في الشعر الهذلي، وكان الهدف من هذا الفصل تعقب أثر السرد في الخطاب الشعري والبرهنة على احتوائه له، فللسرد مكون رئيس في الشعر.
- أما الفصل الثالث: فنتناول فيه أثر الصورة في المكون السردي لدى الشعراء الهذليين،
- الفصل الرابع: فاعليّة التكرار الشعري على الزمن السردي. وفي الفصل الخامس والأخير تناول البحث: الشعر والسرد عند الهذليين في ضوء معايير بلاغة النص.
- ووقف عند المعايير عند ديبوجراند التي جاءت في سبعة مباحث / معايير وهي:
  - المعيار الأول : السبك والسّرد
  - المعيار الثاني : الالتحام/الحبك والسّرد
  - المعيار الثالث : القصدية والسّرد
  - المعيار الرابع : التقبلية والسّرد
  - المعيار الخامس : رعاية الموقف والسّرد
  - المعيار السادس : التناص والسّرد
  - المعيار السابع : الإعلامية والسّرد

summary

Our interest in the question of the dialectic narrative and poetry with its consideration of hair Alhzlian the one hand, privacy eloquent poetic text via extrapolation of the manifestations of the narrative in poetry and manifestations of poetry in the narrative though - we know full well - that the field of prose narrative, Fmlahzatna what happened in many of the poetic texts the old texture of the interesting narrative of the evolution of events and the transfer of words and described the conditions, made us care about this phenomenon in the ancient poetic text depending on the hair, which may Alhzlian mostly of narrative mechanisms.

And back we chose this topic to what we have observed the absence of ancient and modern studies concerned with the interaction of the phenomena of narrative and poetry in ancient Arabic poetry or what we expressed Bjdlah narrative and poetry in the poetry Alhzlian (study in the eloquence of the text) This message came in five chapters:

• The first chapter speaks about the concepts and theoretical foundations, and we have built on five topics:

- Eat first section dialectical "the term and concept", in order to access to determine the connotations that it took this concept, and in the second section is marked by the theory of genres, we studied the evolution and history of Alojnasah in Arab and Western cultures, past and present. The third section, entitled narrative: concept and mechanisms, it has dealt with the language of the narrative, and then addressed idiomatically, then the statement of the history of this term in the Western and Arab memory and the development implications. While stopping fourth topic - he has taken his hair, past and present Anoana- consider the concept of poetry and link this expressive activity marching rights through the ages.

- Turning Section V, aware of the text: the theoretical foundations and procedural tools, to give an idea of this approach in the Western and Arab culture. In the sixth topic: Mhklah Entries Alhzlian hair blog study, we came under the attention of scientists since ancient hair Alhzlian, and enough hair Alhzlian importance of keeping it a great deal of the words of the language and methods.

• The second chapter titled: narrative presence in the hair Hudhali, The aim of this chapter to trace the narrative in poetic discourse and demonstrate to contain him, recital head of hair in the component.

• The third chapter: Ventnol the impact of the image in the narrative component of the poets Alhzlian, through monitoring and photo functions and determine the presence, and not just restrict it to try to understand their relationship to the text narrative poetic and shares this choice in the detection of the image (Alastarah - simulations - Alknaiah - Avatar).

• Chapter IV: the effectiveness of the poetic narrative repetition on time. Showed that the recurrence of his substantial property within the poetic text, given because of its expressive possibilities of paint for his role semantic inside the ancient poetry in general and hair Alhzlian particular, we found that the repetition of very effective in influencing the time the narrative of what the repetitive structure of high value in guiding purposes of the poet / narrator as much of the beauty and creative force.

In the fifth and final chapter eat Search: poetry and narrative when Alhzlian in light of eloquence text standards.

• stop when standards when Debojerand which came in seven Investigation / criteria:

• The first criterion: foundries and narrative Cohesion

• The second criterion: docking / knitting and narrative Coherence

• The third criterion: intentionality and narrative Intentionality

• Benchmark IV: Altqublah and narrative Acceptability

• fifth criterion: take care of the situation and the narrative Situationality

• Benchmark Six: intertextuality and narrative Intersexuality

• Seventh

فهرس الموضوعات

المحتـــــــوى	رقم الصفحة
الفصل الأول : **المفاهيم والأسس النظرية**	1
• المبحث الأول –الجدلية : المصطلح والمفهوم .	2
• المبحث الثاني– نظرية الأجناس الأدبية .	7
• المبحث الثالث– السرد : المفهوم والآليات .	15
• المبحث الرابع– مفهوم الشعر : قديماً وحديثاً .	28
• المبحث الخامس– بلاغة النص: أسسه النظرية وأدواته الإجرائية	37
• المبحث السادس– شعر الهذليين مدونة الدراسة .	47
الفصل الثاني : **الحضور السردي في الشعر الهذلي**	50
• المبحث الأول –الشخصية السردية في الشعر الهذلي.	51
• المبحث الثاني –الزمن السردي في الشعر الهذلي .	68
• المبحث الثالث– المكان السردي في الشعر الهذلي .	78
• المبحث الرابع– الحدث السردي في الشعر الهذلي .	91
• المبحث الخامس– الحوار السردي في الشعر الهذلي .	101
الفصل الثالث : **أثر الصورة في المكون السردي لدى الشعراء الهذليين**	111
• المبحث الأول –أثرالصورة الاستعارية في المكون السردي لدى الشعراء الهذليين .	112
• المبحث الثاني –أثر الصورة التشبيهية في المكون السردي لدى الشعراء الهذليين.	126
• المبحث الثالث– أثر الصورة الكنائية في المكون السردي لدى الشعراء الهذليين.	141
• المبحث الرابع– أثر الصورة الرمزية في المكون السردي لدى الشعراء الهذليين.	155

المحتـــــــوى	رقم الصفحة
الفصل الرابع : **فاعلية التكرار الشعري على الزمن السردي**	168
• المبحث الأول –التكرار/ المصطلح والدلالة .	169
• المبحث الثاني –تكرار/ الموت .	176
• المبحث الثالث –تكرار/ الشيب .	187
• المبحث الرابع –تكرار قصص الحيوان .	195
الفصل الخامس : **الشعر والسّرد عند الهذليين في ضوء معايير بلاغة النص**	209
• المعيار الأول : السبك والسّرد .	210
• المعيار الثاني : الالتحام والسّرد .	222
• المعيار الثالث : القصدية والسّرد.	236
• المعيار الرابع : التقبلية والسّرد .	240
• المعيار الخامس: رعاية الموقف والسّرد .	244
• المعيار السادس: التناص والسّرد.	248
• المعيار السابع : الإعلامية والسّرد .	255
الخاتمـــــــــــة .	259
المصادر والمراجـــع .	264
فهـــــــــرس الموضوعات.	288

الفصل الأول
المفاهيم
والأسس النظرية

ويشمل المباحث التالية:

المبحث الأول : الجدليـــة :المصطلح والمفهـوم.

المبحث الثاني : نظرية الأجناس الأدبيـــــــة.

المبحث الثالث : الســـــرد :المفهوم – والآليات.

المبحث الرابع : الشعر : قديماً وحديثـــــــاً.

المبحث الخامس: علم بلاغة النص: أسسه النظرية وأدواته الإجرائية.

المبحث السادس: مشكلية المدوّنة شعر الهذليين مدونة الدراســـة.

المبحث الأول

الجدليـــــة
المصطلح والمفهوم

تمهيد

تتنامى – **بصورة متواترة** – رغبة الباحثين في **(قراءة التراث)** بوصفه خطابًا ثقافيًّا، يعبر عن لحظة إنتاجه، ويتوازى تنامي هذه الرغبة مع محاولات تأصيل بعض المقولات، أو التصورات والأفكار والرؤى التي تشيع في حقل الدراسات اللسانية، والبحث لها عن مرجعيات تراثية، تؤكد أصالة هذا التراث من جهة، وأحقيته كمعطى معرفي في القراءة والتمثل من جهة أخر ى، وهذه الرغبة تحدد لنفسها إطارًا محددًا، وهو ضرورة الحفاظ على ما يسمى (**الهوية الثقافية**) ليكون كطرح أولي، يتم في إطاره توزيع الأدوار بطريقة معقولة ومثمرة بين ما يقدمه التراث وما يتيحه العصر من إمكانيات التحديث والمراجعة والنقد، وما بين الطرح المتأنق والممارسة التي تجتهد خالصة لكشف طاقات هذا التراث بآليات واعية، وبين هذا وذاك، يوفق بعض نا لبلوغ هدفه بالقدر نفسه الذي قد يخفق فيه آخرون، وذلك بحسب درجة الوعي التي تميز كل فريق.

والتأصيل – **كفعل نقدي أساسه المراجعة الدائمة لآليات إنتاج المعرفة وأساليبها** – يقتضي الوقوف على المقاربات السابقة، وتحسس ما قدمته من إسهامات، دون الوقوع فيما يسمى **(القسوة المعيارية)**، أو ما يعرف **(بالتحيز الأيديولوجي)**، وإنما بالنقد الموضوعي الذي تتولد عنه أسئلة معرفية دقيقة ومحددة، ويحتوي ضمنيًّا (**خطاب النصيحة**) الذي يصدر عن حتمية معرفية، معارضًا بذلك **(خطاب الاغتياب)** الذي يتولد من رحم الحتمية الثقافية[1].

كما أن الاعتماد على منهج قرائي يتبنى خطة واضحة، ويصدر عن وعي عميق بالمسؤولية المترتبة على هذا العمل **(التأصيل)**، يجب أن يراعي – عمومًا – مسألة مهمة تتمثل في كون فعل القراءة فعلًا واحدًا، لا يختلف ولا يتبدل من حيث آلياته وإجراءاته من حقل معرفي إلى حقل آخر، فهو بهذا الفهم يعد فعلًا متحدًا متكرر الكيفية والتوظيف والأداء؛ مما يجعل من إشكال القراءة إشكالًا واحدًا في كل القراءات المتعددة والمتباينة، والآلية الموظفة في فعل القراءة واحدة لا تتحول، سواء كان النص المقروء نصًّا إبداعيًّا، أم نصًّا تصوريًّا[2].

لذلك، ينبغي على المتلقي (قارئاً أم دارساً) " أن يختار منهاجًا قرائيًّا، يمثل عتبة فرعية، ترافق العنوان الأصلي لبحثه، فيحثه على النظر في النص الأدبي بمنظومة توا ئم – **في الغالب**

---

(١) عبدالسلام المسدي، **الأدب وخطاب النقد**، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص244.
(٢) جابر عصفور، **قراءة التراث النقدي (مقدمات منهجية)** ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ، مصر، ص25 .

الأعم – مرجعياته الفكرية والإيديولوجية، فتختلف فيها التصورات، وتتعدد وجهات النظر، ليفسح للقارئ مجالًا لمغامرة تأويلية، يعدّ منوالًا منهاجيا أحاديًّا" (١).

وتتغيا الدراسة في هذا المهاد التأسيسي الوقوف على حدود المصطلحات بشكل يتوافق مع مقاصدها ومبتغاها ، حيث إن كثيرين اليوم صاروا يتحدثون عن أزمة المصطلح ولا سميا في المصطلحات التي تخص قضايا الأدب ومحاولة الملامسة لجدارياته الإيديولوجية وا لإبستمولوجية (المعرفية) التي تشكل مرتكزًا وبؤرة لاهتمام واسع من الدارسين والباحثين في الساحة النقدية والبلاغية المعاصرة، الغربية منها والعربية، في محاولة واضحة منهم لحل إشكالية المصطلحات، والوصول لتحديد هذه المشكلة، ورسم معالم منهجية واضحة وجلية لإبراز القضايا الخاصة المتعلقة بها.

وسُميت هذه الدراسة بـ "**جدلية السرد والشعر في شعر الهذليين – دراسة في بلاغة النص** " الذي يسعى البحث لقراءته من خلال التنقيب عن أوجه التفاعل والتأثير بين ما هو سردي وما هو شعري في شعر الهذليين في ضوء منهج بلاغة النص، بوصفه كاشفاً عن أوجه تحقق النصية للخطاب الشعري، وتوفره على آليات البلاغة الجديدة التي تركز على أن النص في بؤرة العمل غير منعزل عن المتلقي.

وانطلاقًا من عنوان البحث حاونا أن نبرز حدوده ومفاهيمه، ثم التعرض إل ى إبراز طرق وآليات فحصه، ليصل إل ى إشكالاته، فمعالجة العنوان ضرورة مفهومية باعتباره الهنية المعرفية، التى يتأسس عليها البحث، وهو ما سيقودنا حتمًا إلى التقصي عن الدلالات المعرفية التي اصطبغ بها العنوان بغية الوقوف عند أدواته المعرفية والمنهجية.

إضافة على أن دراسة فعّالية السرد بصنوفه وبنيانه في الشعر ربما تسهم في رصد التماهي بين الأنواع الأدبية في الأدب العربي، ورصد آليات الكتابة المتعلقة بتبادل الاشتغال بين السمات والعناصر الفارقة بين الشعر والسرد، فعلى الرغم من وجود فروق نوعيه تميز طبيعة كل جنس أدبي إلا أن هذا التوجه قد يشي بأن الذهنية العربية الإبداعية كانت ترى في صنوفها الإبداعية حالة من الانصهار بحيث يلعب كل جنس أدبي دوراً في إثراء غيره، إضافة إلى تحديد مناطق الالتقاء والاختلاف، وهذا يساعد على تطوير الكتابة الأدبية، وعلى فتح آفاق فكرية متعددة للدراسة التحليلية والنصية.

---

(١) عامر الحلواني، **على عتباتها تبنى النصوص** ، دار النهي للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، 2009م، صـ 19 – 20 .

وينطلق هذا البحث نحو تحديد مفهوم (**الجدلية**) بغية تحديد الدلالات التي أحاط بها هذا المفهوم، وعبرها يمكن الوقوف على دلالات البحث التي حوت سمات هذه (**الجدلية**) ومعالجتها وفق الإطارين النقدي واللغوي لأهداف هذا البحث، وهو ما يستلزم تحديد المجال الذي يدور حوله هذا البحث (**جدلية السرد والشعر في شعر الهذليين – دراسة في بلاغة النص**)، وضبط أبعاده، ومن ثم ينبغي تحديد المفاهيم التي يحويها هذا المصطلح (**الجدلية**)؛ لأنه ركيزة البحث وأساسه لما له من فعّالية في تماهي النوعين (السرد – النظم).

وادركنا من البداية أن مسألة التعريف والتحديد للمصطلح تمثل معضلة نظراً لكثرتها، ومن حيث اختلاف الآراء فيها، ولكي نكون على وعي بها حين نحاول الوصول إلى صيغة تقارب بين مختلف التوجهات، لذا يجب علينا الرجوع أولًا إلى الجذور ثم التجليات.

وبتدبر مصطلح الجدلية، نجد أنه" لفظ مستحدث، اتخذ صبغة اصطلاحية، منذ بضعة عقود، وقد غدا مُطرد الاستعمال في الدراسات العلمية الحديثة. فكلما تصدى باحث لدراسة ظاهرتين متخالفتين، استغل هذا المصطلح، فأصبحنا نسمع بجدلية الجلاء والتخفي، وجدلية الموجود والمنشود، وجدلية الانفتاح والانغلاق، وجدلية الواقع والمتخيل، وجدلية الذات والجماعة، وهلمّ جرا من ضروب المناقضات الثنائية، التي تقتض ي أن تُدرس مقترنة في سياق موضوع من المواضيع، ولفظة (**الجدلية**)، ليست غريبة عن مادة (**ج.د.ل**)"[1] فقد جاء في (**اللسان**) أن **الجدل**: "اللّدد في الخصومة والقدرة عليها، ورجل جدلٌ مجْدل ومجدال: شديد الجدل، والجدل: مقابلة الحجة بالحجة، والمجادلة: المناظرة والمخاصمة ، ويقال: إنه لجدل، إذا كان شديد الخصام" [2]. فالواضح من كل هذه المضامين الاشتقاقية أن الجدل ينطوي على التفاعل بين عنصرين، كلاهما يحاول أن يثبت ذاته حيال الآخر، إثباتًا قد يفضي إما إلى رفض الآخر، أو إلى الرضى به.

لذا نجد أن الدلالة الاشتقاقية للجدلية لم تقف أمام التعريفات المعجمية، بل هاجرت وبفعالية في الحقول المعرفية الإنسانية المختلفة، ومنها الأشكال السردية التي تعدّ من أكثر الأشكال الأدبية تطويعًا ومرونة، وأسرعها للاستيعاب وتطوير أنماطها وأساليبها وتقنياتها لكل الاشتقاقات اللفظية العربية.

والذي يبدو أن الم شتغلين في حقل النقد الأدبي يحاولون تفعيل دلالات كلمة **جدلية** في حقلهم المنهجي، وتوظيفها في ميدان اختصاصهم، وربما كان سبب ذلك عائدًا إلى أن النقد الأدبي

---

(١) محمد بن عياد، **جدلية القصة والشعر ديوان عمر بن أبي ربيعة أنموذجاً** ، مطبعة التسفير الفني ، صفاقس، تونس، 2003م، ص 15.

(٢)جمال الدين بن منظور ، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ج: I، مادة " ج. د. ل".

نفسه نشاط معرفي متداخل الاختصاصات من ناحية، و" فان دايك " أشار إلى النص الأدبي بصفته واحدًا من النصوص التي قد يتناولها تحليل الوظائف والتأثيرات التي ينطوي عليها مفهوم **الجدلية**، فضلًا عما يحمله النص الأدبي من أبعاد اجتماعية ونفسية ومعرفية قابلة لهذه الجدلية.

لذلك جاءت جدلية السرد في الشعر، والشعر في السرد، فأصبحت سمة من سمات الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة التي هى امتداد لجذوره الأولى في الشعر الكلاسيكي، والتي تفاوتت فيها التجليات حضورًا وحلولًا حتى أصبحت ظاهرة وحقيقة خاصة في واقع النقد الأدبي الحديث.

إن اهتمامنا بمسألة جدلية السردي في الشعر، والشعري في السرد، يتعلق بالنظر في شعر الهذليين من جهة خصوصية بلاغة النص الشعري، وذلك عبر استقراء مظاهر السرد في الشعر، على الرغم من أننا نعلم حق العلم أن الأصل أن يكون مجال السرد هو النثر، فملاحظاتنا لما جرى في النصوص الشعرية القديمة من سرد قوامه الاهتمام بتطور الأحداث، ونقل الأقوال، ووصف الأحوال، جعلتنا نهتم بهذه الظاهرة في النص الشعري القديم وذلك بالاعتماد على شعر الهذليين الذي قُدَ أغلبه من آليات السرد.

لذا دعتنا النصوص الشعرية المشبعة سردًا إلى النظر أولًا في السرد الوافد على الشعر، وثانيًا النظر في الشعر الذي قدّ من السرد في ضوء قراءة جدلية تفاعلية . وهذا ما أوجب توظيف آليات منهجية متعددة، فإذا كانت القضية أجناسية فلا مناص من الاعتماد على بعض النظريات الأجناسية، ولما كان الأمر متعلقًا بالسرد فلا مناص أيضًا من الرجوع إلى بعض المكتسبات السردية، وكذا الأمر بالنسبة إلى الشعر، الذي يحتم علينا الاهتمام به الرجوع إلى بعض إنشائيات الشعر، وذلك لتتبع هذه الظاهرة وتقصيها برصدها، والإشارة إلى مواطن تكثيفها، وانتشارها وآليات حضورها، ومواطن خفوتها وانحسارها، وآليات حضورها ولايكون ذلك إلا بالكشف عن مدى أهميتها بالنسبة إلى الشاعر الهذلي، إضافة إلى البحث في طرائق اشتغالها، وكيفيات تفاعلها مع الجنس الأصلي، وانسجامها معه؛ مما يقودنا إلى الحديث عن بلاغة النص الشعري الهذلي، وهي بلاغة متأتية من تقاطع السردي مع الشعري وتفاعلهما في آن معًا.

المبحث الثاني

نظرية الأجناس الأدبيــة

تمثل نظرية الأجناس الأدبية "القوالب الفنية العامة للأدب بوصفه أجناسًا أدبية تختلف فيما بينها لا على حساب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها، لكن على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصيّاغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلا في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي مهما اختلفت اللغات والآداب والعصور التي ينتمي إليها"(١)

لذلك تعددت دراسات الباحثين واجتهاداتهم في تناول الأجناس الأدبية وتنوعت آراؤهم لتفضي إلى ما صار يعرف بنظرية الأجناس الأدبية وتداخلها، وانفتاحها وكانت البداية الجادة لهذا الفكر تعود إلى تصورات أفلاطون صاحب أقدم كتاب يتحدث عن الجنس الأدبي الموسوم **بالجمهورية** فنجده في كتابه قسم الشعر إلى عدة أقسام، الشعر المسرحي والشعر السردي وقسم ثالث ذي نمط مختلف يتناوب فيه الحوار والسرد كما هو الشأن في الملحمة، أما الشعر الغنائي فكان خارج دائرة تقسيمه للأجناس الأدبية.

وقد تَبنى أرسطو في كتابه **فن الشعر** قسمة أستاذه الأساسية الذي تناول فيه تحديد الأجناس الأدبية وأنواعها معتمدًا على "نظرية المحاكاة"(٢)، والتمييز بين المأساة والملهاة والملحمة، إذ جعل " لكل جنس لغته وأسلوبه وجمهوره، فالأدب لا يقتصر عنده على المتعة، وإنما جعل له رسالة أخلاقية"(٣)، يقول محمد غنيمي هلال في ذلك: "وعماد هذه الرسالة الأدبية هو الخُلق الحسن في الفرد والجماعة، ولهذا كانت الصلة الوثيقة بين الخلق والفن مثار اهتمامه"(٤).

فنظرية **أرسطو** في كتابه **فن الشعر** " تعدّ الأساس العميق لنظرية الأنواع الأدبية"(٥)، إذ "ما تزال ثلاثية الملحمي والغنائي والدرامي موجودة في النقد الأدبي اعتمادًا على جهوده النظرية منذ وقت طويل"(٦). فمحمد مندور أرجع مبدأ الفصل بين الأجناس الأدبية في الأساس إلى أرسطو، إذ يقول: "يعدّ أرسطو في كتابه (الشعر) واض ع الأسس التي تقوم عليها نظرية (فنون الأدب)،

---

(١) عبد العزيز شرف، **الأدب الفكاهي**، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع لونجمان، 1992م، صـ25.

(٢) نظرية المحاكاة: تقوم عند أرسطو على مبدأ المحاكاة في طبيعة الفن، فالفن لاينقل فقط ما هو كائن، وإنما ينقل في الغالب ما يمكن أن يكون، وبناء على ذلك فقد ميز أرسطو بين التاريخ والفن. انظر: عبدالمنعم تليمة: **مقدمة في نظرية الأدب**، ط2، دار العودة، بيروت، 1979م، صـ177، وانظر: محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، 1996م، صـ 48 – 61..

(٣) عادل الفريجات، **الأجناس الأدبية تخوم أم لاتخوم** ، علامات في النقد، ص 247، انظر: مها حسن القصراوي، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، نظرية الرواية نموذجًا، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، 728/2..

(٤) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، صـ144.

(٥) علاء عبد الهادي، **مقدمة نظرية لنموذج النوع النووي نحو مدخل توحيدي لحقل الشعريات المقارنة**، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الثاني عشر، 958/1.

(٦) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

والفواصل التي تقوم بين كل فن وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون، ومن ناحية الشكل على السواء"[١].

كما أن **أرسطو** لم ينس النثر، فقد خصّه بكتاب **الخطابة** ، فجعل كلامه عنه في ثلاث مقالات: "**الأولى** عن علاقة الخطابة بالجدل، وعن الفضيلة، والرذيلة، والخير النافع، وأنواع الدساتير وغيرها، **والثانية** عن دور الخطابة في التأثير في السامع، **والثالثة** عن الأسلوب الفني للخطابة"[٢].

أما الأدباء والنقاد العرب القدامى فقد استخدموا مصطلح جنس للدلالة على الطبيعة النوعية للإبداعات القولية في كتاباتهم أمثال الجاحظ ، وذلك في سياق حديثه عن كلام خطباء العرب ردًا على الشعوبية قائلًا: "ومتى كان اللفظ أيضًا كريمًا في نفسه متحيزًا من جنسه "[٣]. كما أطلقه ابن طباطبا على الشعر قائلًا: "والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه متشابه الجملة "[٤]. كما أطلقه: "على سائر أجناس الكلام الذي يقع منه التفاضل"[٥].

وهناك جذور تأصيلية لنظرية الأجناس الأدبية عند العرب القدامى أمثال ابن طباطبا العلوي وذلك عند تعريفه للشعر بأنه: "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله أناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عُدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق"[٦].

أما أبو هلال العسكري فقد تحدث عن خصائص الخطابة والكتابة وتمايزها عن الشعر [٧].

كما أن أبا حيان التوحيدي كان يؤثر النظر في بلاغة الكلام جملة دون التمييز بين الشعر والخطابة والنثر، فأحسن الكلام عنده هو: "ما رق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم"[٨]. فالتمييز الصريح بين الشعر والنثر عند "بعض النقاد

---

(١) مصطلح (فن) عند محمد مندور وعز الدين إسماعيل، يعادل مصطلح (جنس أدبي)، وقد قام الدارسان تحت العنوان نفسه (الأدب وفنونه) بدراسة مفاهيم بعض الأجناس الأدبية، انظر، نادل عبدالهادي، **النقد وإجناسية الابتداع عند النقاد العرب المعاصرين**. علامات، ع23، مج6، 1997م، صـ352.

(٢) رشيد عيادي، **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**، ط1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،1991م، صـ47.

(٣) عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين** ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985م، صـ82

(٤) محمد أحمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر** ، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956م، صـ7.

(٥) حمد بن محمد البستي الخطابي، **بيان إعجاز القرآن، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن** ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، 1968م، صـ22.

(٦) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، صـ3.

(٧) حسن بن عبدالله العسكري، **كتاب الصناعتين** ، تحقيق، محمد أمين الخانجي، ط 1، مطبعة محمود بيك، الاستانة، 1901م، صـ102 -104.

(٨) محمد بن محمد العباس التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة** ، تحقيق، أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د. ت) 145/2.

النقاد القدامى لم يمنعهم من تصور وجود علاقات مشتركة بين الشعر والنثر على وجه العموم "[١]. أما ابن الأثير فقد رفض التمييز بين الشعر والنثر من خلال تخصص كل منهما بأغراض معينة فالإبداع عنده واحد، والتفنن في "الأساليب يكون عند الشاعر والكاتب"[٢].

وقد حدد قدامة بن جعفر قديمًا الفنون الشعرية التي اختص بها الشعر دون النثر، وهي: "المديح، والهجاء، والنسيب، والمراثي، والوصف، والتشبيه"[٣]. وقد أرجع محمد غنيمي هلال فضل الريادة لقدامة بن جعفر في دراسة أجناس الأدب الشعرية من حيث "الموقف والبواعث النفسية، وما يترتب على ذلك من اختيار للمعاني، وطرق الصياغة"[٤].

ويرى **تودوروف** أن نظرية الأنواع الأدبية قد اندمجت في نظرية أوسع، وهي "نظرية الخطاب وعلم القص"[٥]، فقد أوردت فتيحة عبدالله في بحثها، تصنيفات تودوروف للنظرية الأدبية "الذي قدم دفاعًا مجيدًا عن نظرية الأجناس من منطلق بنيوي مؤكدًا فكرة الصراع في تطور الأجناس الأدبية، ولاسيما عندما يثور العمل الأدبي الجاد على المعايير القائمة للأجناس الأدبية ويعدلها في ثورته هذه على نحو يطول الأجناس ذاتها"[٦]

وانتهى **جينيت** في دعوته إلى ما يسمى "جامع النص لدمج كل المحاولات السابقة من أجل صوغ مفهوم يتجاوز النوع بذاته للبحث في الجامع المشترك للنصوص"[٧].

ولقد أولى النقاد العرب في العصر الحديث عناية بالأجناس الأدبية، مدركين مدى ضرورتها وبخاصة في ظل مشهد إبداعي متنوع النصوص، فقد كان قديماً يصنف الإبداع في أبسط حالته إلى نظم ونثر، أما الآن فقد انبثق من النظم نفسه الشعر الكلاسيكي وقصيدة التفعلية وقصيدة

---

(١) عبد الملك بومنجل، **تداخل الأنواع في القصيدة العربية، تداخل الأنواع الأدبية** ، مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، 895/1.

(٢) ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر**، تحقيق، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط1، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1959م، 69/1

(٣) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت) صـ 95-138.

(٤) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، صـ169-170.

(٥) عبدالله إبراهيم، **الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة**، مجلة علامات في النقد، اصدار النادي الثقافي الأدبي بجدة، ع 38، مج10، 2000م، صـ323، نقلًا عن تزفتان، تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، تبقال، 1986م، صـ86.

(٦) فتيحة عبدالله، **إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي** ، مجلة علامات في النقد، ع 55، مج14، 2005م، ص 352.

(٧) عبدالله إبراهيم، الرواية **وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة**، مجلة علامات في النقد، إصدار النادي الثقافي الأدبي بجدة، صـ 323 -324، نقلًا عن جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، الدار البيضاء، توبقال، 1986م، صـ92.

النثر، وفي النثر نجد الرواية والقصة القصيرة والأقصوصة والمسرحية....إلخ، ومن ثم كانت لعناية المشهد النقدي العربي بنظرية الأجناس الأدبية مبررها، فعلى سبيل المثال نجد محمد غنيمي هلال، يتحدث في كتابه الأدب المقارن عن دراسة الأجناس الأدبية، وقام أيضًا بدراسة الأجناس النثرية في الأدب العربي والتي لها صلة بجذور القصة والرواية عربياً مثل: "ألف ليلة وليلة، والمقامات، ورسالة التوابع والزوابع، ورسالة الغفران، وقصة حي بن يقظان"(١).

وواصل محمد غنيمي هلال عنايته بالأجناس الأدبية في كتابه **النقد الأدبي الحديث** فقد تطرق بإجمال إلى نظرة النقاد العرب للأجناس الأدبية، وذكر أجناس الأدب الشعرية عند العرب وما يصلح منها في معالجة الأغراض المختلفة، "كالمدح والغزل، وتناول أيضًا الخطابة أهم أجناس الأدب النثرية عندهم"(٢).

ومن النقاد المعاصرين الذين كان لهم مجهودات كبيرة في تناول نظرية الأجناس الأدبية عزالدين إسماعيل، فقد تحدث في كتابه "**الأدب وفنونه عن الشعر والقصة والمسرح والترجمة والمقالة والخاطرة**"(٣)، ونجد أيضًا من المهتمين بالأجناس الأدبية محمد مندور وذلك في تقسيمه لأجناس الشعر إلى أربعة أقسام وهي:" الشعر الغنائي، والشعر الملحمي، والشعر الدرامي، والشعر التعليمي" (٤)، ثم بعد ذلك نجده يفصل القول المسرح بأنماطه المختلفة من "مأساة، وملهاة، وكوميديا، ودراما"(٥)، ثم تحدث عن "الخطابة والمقالة والنقد"(٦).

أما **أحمد الشايب** فقد تحدث عن الفرق بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر، ثم بعد ذلك قسم الأسلوب العلمي النثري إلى: "المقالة، التاريخ، السيرة، المناظرة، والتأليف، والأسلوب الأدبي الذي يتمثل في الرواية، الرسالة، الخطابة"(٧).

ونلمس مما تقدم أن هنالك تفاعلاً بين الأجناس الأدبية قديمًا وحديثًا، فقد جاء هذا التداخل مع تطور الأجناس الأدبية نفسها، فالشعر تطور إلى أشكال مختلفة، فمنه الشعر السياسي والاجتماعي وغيره، ثم انتقل إلى مرحلة أخرى فظهرت القصيدة الحرة ثم ظهر ت بعد ذلك قصيدة النثر، كما تنوع النثر إلى الخطابة ثم تطور ووجدنا المقالة، فالمسرحية، والرواية، والقصة.

---

(١) محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، مطبعة دار الثقافة ، 1990م ، ص 136 – 143.
(٢) المرجع نفسه، ص 220 – 242.
(٣) المرجع نفسه، ص 169 - 208.
(٤) عزالدين إسماعيل، **الأدب وفنونه دراسة ونقد**، دار الفكر العربي، 1958م، ص 107-252.
(٥) محمد مندور، **الأدب وفنونه**،مطبعة نهظة مصر ، القاهرة ، 2006م ، ص 40 - 60.
(٦) المرجع نفسه، ص 69-122.
(٧) أحمد الشايب، **الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية** ، ط4، مكتبة النهضة المصرية، 1956م، ص 54-120.

فكل هذه الأجناس الأدبية لم تكن معروفة في الأدب العربي، ولكنها كانت نتيجة لتطور بعض الأجناس الأدبية، وتداخلها، يقول تودور وف في هذا المجال: "من أين تأتي الأجناس؟ فالجنس الجديد عنده هو دائمًا تحويل لجنس أو عدة أجناس أدبية قديمة عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف"(١).

فللرواية على الرغم من حداثتها مقارنة بأجناس أدبية أخرى إلا أنها تعد آنياً "أكثر الأجناس الأدبية الحديثة قابلية لامتصاص الأجناس الأدبية الأخرى؛ بسبب مساحة الحرية المتوافرة في فنية السرد، وتفاعل عناصر البناء الفني فيها مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى"(٢).

وقد بين **عزالدين المناصرة** "أن مبدأ التجانس بين الأنواع الأدبية أمر لا مفر منه، وهو أمر مرغوب فيه من أجل تقوية الجنس العام" (٣)، فالأدب المعاصر "يؤمن بقيمة الحركة والتحول ولا يؤمن بالثبات أو السكون"(٤).

ويتضح أن تداخل الأجناس الأدبية ظاهرة غير مستقرة، ولم يتم البت فيها حتى الآن بالوقوف على تصور ثابت ومستقر لأنه "لم يعد هناك حدود فاصلة واضحة بين الأجناس الأدبية، إذ لابد من نبذ التمسك بأسس التفرقة التشكيلية بينها، والتمييز بناء على وظائف الأدب في أجناسه المختلفة"(٥). فالأجناس الأدبية تشترك جميعها "بخصائص عامة استمدتها من انتمائها إلى أصل واحد هو الأدب الذي مثلت البلاغة قمته وطموح أنواعه على اختلافها" (٦)، مما يجعل تداخلها وتفاعلها أمراً مُلزماً ومنطقياً .

هكذا فإن، نظرية الأجناس الأدبية لا يمكن أن تدرس بعيدًا عن "الواقع الحضاري والثقافي؛ لأن الأدب بجنسيه يرتبط بعلاقة جدلية مع الواقع بكل معطياته" (٧)؛ لذا كان "النوع الأدبي وليد تطور يتمثل في تواصل صدور أعمال متميزة تخرق قانون نوع مقرر، فتثير الجدل بين قديم وجديد

---

(١) إبراهيم شكري بركات، **تداخل الأنواع الأدبية في المقال النقدي**، مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، 535/1.
(٢) عمر عبد الهادي عتيق، **تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا الملوك) للروائي أحمد رفيق عوض** ، مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، 1034/1 .
(٣) عز الدين المناصرة، **علم التناص المقارن** ، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006م، صـ72.
(٤) فيصل غوادرة، حسين طحمير، **تداخل الأدب مع الفنون الأخرى**، مؤتمر النقد الأدبي عشر، 161/2.
(٥) مها حسن القصراوي، **نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي" نظرية الرواية نموذجًا"** ، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، 795/2.
(٦) بتول أحمد جندية، **الأنواع الأدبية التراثية" رؤيا حضارية، تداخل الأنواع الأدبية"**، مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، 201/1.
(٧) مها حسن القصراوي، **نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي" نظرية الرواية نموذجًا"** ، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، 795/2.

ما يؤدي إلى توسيع حدود النوع، ومن ثم كان التغير نوعيًّا يؤدي إل ى ظهور نوع جديد يُقرر، ثم تتوسع حدوده، ويتغير في حركة لا تنقطع، ولا تنتهي" [1]. هذا ويقال بأن " تاريخ الأدب قد عرف أجناسًا نمت وازدهرت في أزمنة معينة، ثم لحقها الضمور والانقراض في أزمنة أخري ، ففي الغرب ازدهر فن الملاحم ردحًا من الزمن، ثم تلاشى لصالح الرومانس الذي حل محله فن الرواية، وعند العرب ظهر سجع الكهّان في الجاهليّة، ثم اختفي وتلاشى فيما بعد"[2].

لا توجد قاعدة تقول بانعزالية الأجناس الأدبية ، فهى ليست تجريدات عقيمة وإنما مقولات تجريبية خاضعة للتعديل والتطوير، وتستمد وجودها من خلال تعايش بعضها مع بعض داخل بنية نصية واحدة، بمعنى أنها لم تكن وليدة تخطيط مسبق، وقد أثيرت هذه القضية في الدراسات العربية بشكل كبير كما ذكر عبدالله إبراهيم بقوله: "لعل إحدى القضايا الدائمة الحضور في مجال نظرية الأدب، هي العلاقة بين النصوص الأدبية والنوع الذي تنتمي إليه، فثمة جدل طويل ومشعب حول ماهية تلك العلاقة، ظل قائمًا منذ أرسطو إلى الآن"[3].

وبذلك يكون النوع الأدبي عصيا على التصنيف لأن "التصنيف عبارة عن عملية أمبريقية (تجريبية) لا عملية منطقية، إنها افتراضات تاريخية يضعها الكتاب والجمهور والنقاد لخدمة أغراض اتصالية وجمالية، ومثل هذه التجميعات توضع دائمًا في عبارات دالة على الاختلافات والتشابهات معًا، وهي تؤلف فيما بينها نظامًا للأنواع أو وحدة ما، والأغراض التي تخدمها أغراض اجتماعية وجمالية، وتنشأ هذه التجميعات في لحظة تاريخية معينة، وكلما تضمنت المزيد من الأعضاء الجدد كانت موضوعًا للتعريف وإعادة التعريف بشكل متكرر، أم موضعًا يتم التخلي عنه"[4].

هذا ويرى جينيت "أن كل جنس يشتمل عدداً من أجناس وإن جميع الأجناس الصغرى والكبرى لاتعدو أن تكون طبقات تجريبية وضعت بناءً على معاينة المعطى التاريخي" [5]. وهذا

---

(١) عبد المجيد زراقط، **الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع وتميز النوع" تداخل الأنواع الأدبية"** ، مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، 882/1.

(٢) عادل الفريجات، **الأجناس الأدبية تخوم أم لاتخوم**، علامات في النقد، صـ248.

(٣) عبدالله إبراهيم، **السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تغيير النشاة)** ، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003م، ص54.

(٤) محمد عبيد الله، **الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين (بنية الرواية القصيرة)**، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007م، صـ19.

(٥) جيرارجينيت، **مدخل لجامع النص**، ص76.

المعطى التاريخي يكسب النوع صفة اللاثبات، لأن كل الأنواع "محكومة بحاجات تاريخية وبمدارك وأساليب في التلقي في مرحلة ما "[1].

وعلى هذا الأساس كما تطور المجتمع تطور الجنس الأدبي مما يستعدي تغييراً لشروط التلقي، فالأنواع : "تموت مع التغير المستمر للعناصر المهيمنة خلال التاريخ، بحيث لا تسمح باستمرار المفهوم، فأما أن يتفكك النوع أو يتلاشى تماماً في أنواع أخرى"[2].

وبذلك يمكن القول أن المنظور التاريخي لنظرية الأجناس الأدبية قد بيّن أنها مقولة باقية بقاء الأدب نفسه، ذلك الفيض المستمر، وأن أي عمل أدبي، مهما كان موقفه من الأجناس القائمة في التقليد الذي ينتمي إليه، لا يستطيع أن يقطع صلته بها.

---

(١) عبد المنعم تليمة، **مقدمة في نظرية الأدب**، ص145.

(٢) خيري دومة، **تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص67.

المبحث الثالث

السّرد :المفهوم والآليات

إن السرد بوصفه جنسًا أدبيًّا يبقى في حال تشكل دائم و سريرورة مستمرة؛ لأنه يستمد وجوده وكيانه من مجتمع وظرف تاريخي يمور بالحياة، ولا يعرف السكون، فالسرد مرهون بالواقع الذي ينتجه، حيث يتسع أفقه بغناه وتتجدد أبنيته التي لا بد ستفيض على الأدب مكسبةً إياه شكلًا خاصًا، فتكون أشكاله السردية المتعددة بصياغاتها المختلفة وليدة هذا الحراك الحي في عروق ذلك المجتمع الحاضن.

ولأنه لا يخلو تراث أيّ لغة من ظواهر سردية تنجلي بأسماء مختلفة، بدءًا من الملاحم كالإلياذة، والأدوديسا مروراً بالأساطير والحكايات الخرافية والشعبية والمدونات السردية الكبرى، وكذلك مدونات التاريخ، والسير، وليس انتهاءً بالأفلام واللوحات الفنية، والتي يعدها بعض النقاد شكلًا من أشكال السرد، فقد كان السرد مغامرة العقل الإبداعية الأولى التي حاول بها التعرف على العالم واستبطانه.

اتخذ السرد مسارات متعددة أفرزت العديد من الأنواع الأدبية التي تنطوي تحت مظلة السرد، منها القديم الذي مازال باكورة إنتاج البشرية مثل الملاحم والأساطير وهي أنواع ماتزال تشكل خارطة مناهج دراسة النصوص، ومنها الحديث الذي ارتبط بالنهضة الأوربية الحديثة، ضمن فترة زمنية تعد قصيرة نسبياً بالقياس إلى الرحلة التي استلزمتها الفنون المختلفة قبل الملحمة والشعر والمسرح، من أجل أن تتطور وتنمو.

ومن هنا يمكن أن يعدَ السرد من أكثر المصطلحات الحديثة تداولًا في ميادين النقد الأدبي بخاصة وفي حقول المعرفة بعامة، ويعود هذا الأمر إلى فضل الكشوفات التي غذتها الدراسات اللسانية الحديثة منذ مطلع القرن العشرين، ويحسن بنا أن نتقصى، وننقب عن أصول دلالاته اللغوية والاصطلاحية سواء في ميدانه الأساسي الذي وضع له في حقول معرفية محددة، أم في **(الانزياح الدلالي)** الذي لحق به في الثقافتين الغربية والعربية.

أ - السرد: مقاربة لغوية:

يُعد مصطلح السرد من أكثر المصطلحات جدلاً، بسبب الإختلاف حول مفهومه سواء في اللغة أو الإصطلاح، لذلك يرى سعيد يقطين ضرورة التمييز بين مصطلحين هما: الحكي والسرد، فالحكي هو تجلٍ خطابي، سواء وظف اللغة أم غيرها، ويتشكل هذا التجلي الخطابي من توالي الأحداث، ويرى أن الحكي متعدد الوسائط، وهو حين يحمل مدلول الخطاب الحكائي؛ فإنه يقدم لنا من خلال السرد (Narration) أي أن هناك راوياً يتكلف عبر السرد بإرسال الحكي، أو من خلال العرض الذي يتولى تشخيص وتجسيد الحكي[1].

---

(١) سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، ص46-47.

وتأسيساً على هذا التصور؛ يمكن التعامل مع السرد بوصفه تجلّ خطابي للحكي، وهو خاص بالملفوظ الذي يحتوي على راوٍ، ويتضمن أحداثاً، ويختلف السرد عن السردية التي تعني: "المبحث النقدي الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوباً وبناء ودلالة"(١).

وفي أعلى مصادر ثقافتنا اللغوية والأدبية والدينية جاء مضمون مصطلح (السرد) مفهوماً ذا دلالة إيحائية غنية، فقد وردت لفظة السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ**﴾(٢). حيث فسرها ابن عباس بالتتابع المنسجم الدقيق الحلقات ، وفسرها الزمخشري بـ (نسج الدروع) (٣) كما وصفت عائشة أم المؤمنين كلام النبي – ﷺ – بقولها: "**ما كان رسول الله – ﷺ – يسرد سردكم ولكنه كان يتكلم هذا، بكلام بينّ يحفظه كل من جلس إليه**"(٤).

أي أنه – صلى الله عليه وسلم –كان يتمهل في كلامه، ويبينه ويوضحه، فلا يسترسل معجلًا فيه، ولا يطيل الحديث، وإنما يتريّث؛ حتى يفهم السامع، ويدرك مغزى قوله ومعناه.

وجاء في كتاب (**العين**): "سرد القراءة والحديث يسرده سردًا، أي: يتابع بعضه بعضًا" (٥).
وجاء في (القاموس المحيط) أيضًا: "السرد: ينسج الدرع، ويعني جودة سياق الحديث"(٦).

وجاء أيضًا في (تاج العروس): "من المجاز: السرد: جودة سياق الحديث، سرد الحديث.. إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا أو تسرده، إذا كان جيد السياق، وسرد القرآن: تابع قراءته"(٧).

ومن خلال المقاربة اللغوية لمعاني السرد في اللغة نستنتج أنه لا يخرج عن نطاق نسج الكلام بطريقة جيدة، وحسن السبك فيه، والقدرة على النظم اللغوي المبدع، والاسترسال الأدبي المقبول لدى القارئ أو السامع، بحيث يكون متسقًا، ومُؤدى بانسجام تام.

---

(١) عبدالله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي** ، موسوعة السرد العربي، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص7 - 8.
(٢) **سورة سبأ**، الآية 11.
(٣)حمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري، **تفسير الكشاف**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، عام 1995 م، ص 554.
(٤) محمد بن عيسى الترميذي، **الشمائل المحمدية** ، تحقيق عبده علي كوشك، مكتبة نظام يعقوب، المنامة، البحرين، 2012م، ص146.
(٥) الخليل بن أحمد الفراهيدي ، **العين**، تحقيق، د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، دار الحرية، بغداد 1984م: مادة (س ر د).
(٦) مجيد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي،**القاموس المحيط**، دار الجيل، بيروت، لبنان، د. ت:مادة (س ر د).
(٧) محمد المرتضي الحسيني الزبيدي، **تاج العروس** ، تحقيق: عبد العليم الطحاوي، مطبعة، حكومة الكويت، الكويت، 1968م: مادة (س ر د).

ب - السرد: مقاربة اصطلاحية:

يعد مصطلح السرد من المصطلحات التي توطنت في حقل النقد الأدبي وخاصة في مرحلة الحداثة مدفوعة بتأثير البنيوية، وكان الهدف منه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية؛ من أجل أن يشمل الجوانب النظرية والتطبيقية في دراسة منهجية للسرد وبنيته، وما يتعلق بذلك من نظم بحيث تحكم إنتاجه وتلقيه.

فمعجم أكسفورد يعرف علم السرد بأنه:"فرع من فروع المعرفة أو النقد، يتعامل مع تركيب (أو بنية)ووظيفة(أو فاعلية)السرد، من حيث اتفاقه مع القواعد والرموز الاصطلاحية المقررة له" [1].

فهو علم يبحث عن الخصائص والسمات التي تميز السرد عبر أنظمة بنائه المراد بها التعبير (بواسطة لفظة أو إيماءة)، وكذلك البحث عن أشكال تلك الميزات، فهو لايعنى بتاريخ الروايات أو الحكايات، ولا يبحث عن دلالاتها وقيمتها الجمالية، وإنما تنحصر مهمته في إتقان الأدوات التي تقود إلى وصف جلي للسرود، واستيعاب وظائفها.

فقد انطلقت الدراسات السردية الحديثة في مطلع القرن العشرين، متك ئة على نتائج أبحاث الشكلانيين الروس ونظرياتهم، وما زالت المناهج النقدية الحديثة، برغم توسعها واغتنائها بالمزيد من المعارف مع تطور العلوم، تتوكأ على أبحاث الشكلانيين ونظرياتهم التي أسست دراسات معمقة عن فن القص عمومًا، وأنتجت منظومة من المقولات يُعدها النقاد أبجدية الدراسات السردية.

وجاءت نظرية السرد حصيلة لجهود متعددة قام بها الشكلانيون الروس، وكان في مقدمتهم فلادمير بروب ، الذي أعطاها دفعًا قويًّا، وأحدث ثورة فكرية في مسار الدراسات السردية، وذلك بإصداره كتاب مورفولوجية الحكاية الخرافية، وجاء مؤلفه محاولة لتصنيف الحكايات الشعبية الروسية عبر تحديد الوظائف التي تشكل بنيتها مما جعله يقوم بعملية تشريحية للحكايات عبر وظائفها، إضافة إلى أن بروب تولى تدريس علم الأجناس بجامعة لينغراد، وكان مؤلفه "علم بنية الخرافة" الصادر سنة 1928م بعد ترجمته إلى الإنجليزية سنة 1958م، من أكثر المؤلفات شيوعًا في هذا المجال، حيث اعتمد فيه على دقة المنهج، وغزارة المادة المدروسة، وأفضت هذه الدراسة المعمقة من قبل بروب إلى نتائج علمية جديرة بالاحترام في النظرية السردية. وتبدأ الباحثة نبيلة إبراهيم حديثها حول (بروب) قائلة:" إنه بحق فلاديمير بروب" [2]بهذه الجملة المختصرة قدمت بروب "ففي مجال البحث الأدبي طبقًا للنظرية الشكلانية التي نادت بأن النص الأدبي ذو طبيعة

---

(١) محمد علي سلامة، **الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ** ، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2007م، ص9

(٢)عبدالله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي**، صـ10.

خاصة؛ ولهذا يجب عزله عن سائر المؤثرات الخارجية، ثم التعرف إليه من خلال توصيف لطبيعته الأدبية الخاصة بصورة موضوعية"[١]. وتتجلى أهمية الأبحاث التي قدمها بروب كما توضح الباحثة بأنها كانت "المحاولة الأولى لوضع قواعد عامة للقص الخرافي الجمعي"[٢].

وقد حدد بروب في كتابه "مورفولوجية الحكاية الخرافية" [٣]. إحدى وثلاثين وظيفة أساسية، استُخرجت من استقراء عدد كبير من الحكايات الخرافية الروسية، ويمكن أن تنسحب هذه الوظائف على جميع الحكايات الشعبية العالمية، هكذا أراد بروب أن يضع أساساً تشريحياً يمكن أن يؤطر به السرد التقليدي.

لقد أسهم الشكلانيّون في وضع القواعد الأولى للسرد ، في وقت كانت الدراسات الأدبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر "تستند إل ى المقاربة التكوينية، والكشف عن طرائق نشوء الأعمال الأدبية، ممّا كان يفضي إلى تقليص أهميتها الأدبية لحساب الاعتبارات النفسية والاجتماعية والتاريخية، بحيث كانت الدراسة الأدبية وقتها ركامًا من الفلسفة وعلم النفس والتاريخ وعلم الجمال"[٤]

كما واكبت المدرسة النقدية الفرنسية التطور الذي وصل إليه الشكلانيون الروس، وبخاصة أصحاب النقد الجديد في مجال السرديات، فتودوروف حدد (السرد)، وهو المصطلح الذي وضعه بقوله: "هو العلم الذي يقوم بتحليل مكونات وميكانيزمات الحكاية، حيث يعمل على دراسة النصوص الحكائية، قصد استنباط مجموع الأجهزة الشكلانية التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية، ويعني هذا أنها منهجية هيكلية (*Structural*) لها أكثر من علاقة بمشكلة المعنى أو الدلالية (*Semantique*) أو العلامية (*Semiotique*)"[٥]، فعلم السرد يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السرد، كما يحاول "أن يحدد القدرة السردية أو السمة المشتركة بين كل أشكال السرد"[٦]، على مستوى القصة والتسريد والعلاقة بينهما، وهو ما يجعلها مختلفة بعضها عن بعض،

---

(١) نبيلة إبراهيم، **فن القص في النظرية والتطبيق**، منشورات مكتبة غريب، القاهرة، ص 16.
(٢) المرجع نفسه ، ص 16.
(٣) فلاديمير بروب، **مورفولوجية الحكاية الخرافية** ، ترجمة: إبراهيم الخطيب، منشورات الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الدار البيضاء، 1986م، ص45.
(٤) عدنان بن ذريل، **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص26.
(٥) سميرالمرزوقي، **"مدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا "**، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ت، ص 18.
(٦) جيرالدبرنس، **معجم المصطلحات، " المصطلح السردي "**، ترجمة: عابد خزندار، ومراجعة وتقديم محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 2003م، الفصل التاسع، ص 10.

ويشرح السبب في القدرة على إنتاجه ا وفهمها، ولتكن دراسة السرد كصيغة لعرض وقائع ومواقف متتابعة زمنيًّا[١].

وفي هذا المعنى الضيق فإن علم السرد يتجاهل مستوى القصة في حد ذاتها، إذ لا يحاول أن يضع نحوا للقصص، فهو "يركز على العلاقة المحتملة بين القصة والنص السردي، والسردية والقصة والتسريد، ولا سيما حين يعرض لبحث الزمن والمزاج والصوت"[٢].

وقد حدث تطور ملموس ونقل ة نوعية في الدراسات السردية باعتبارها مبحثًا مستقلًا عن الأساطير، وذلك على يد الفرنسي **غريماس** ، فنجده يعرف الخطاب السردي بأنه: "ذو طبيعة مجازية، تنهض الشخصيات بمهمة إنجاز الأفعال فيه "[٣]. أيّ أن السرد أصبح موضوعًا مداره ما تنجزه الشخصيات من أفعال، فهو يعتمد على "فعل (المرسل)، أيّ السارد، و(المرسل إليه) أي المسرود إليه، والعلامات الشكلية المائزة لكل منهما"[٤].

كما أنه يعرف السردية بقوله: "السردية هي مداهمة اللا متواصل المنقطع للمطرد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة، إذ تعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إل ى مفاصل مميزة، تدرج ضمنها التحولات... ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هي ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها"[٥]

ويؤكد غريماس، في معظم مؤلفاته، أن السردية هي تحويل، أو مجموعة تحويلات، تحقق صلة الفاعل بموضوع القيمة، وهي بؤرة انصهار الدلالة واستشراف المعنى من تفاعل الفاعلين بموضوعات القيمة، وفق حال الاتصال أو الانفصال عنه.

كما سعى نقاد فرنسيون آخرون إلى تحديد مفهوم للسرد، بحيث يكون أكثر دقة وفاعلية، **فـرولان بارت** ينظر إلى السرد على أنه : " يمثل الحياة نفسها فهو عالم متطور من التاريخ والثقافة"[٦] ، لكن **عبد الرحيم الكردي** يقول: "إن هذا التعريف رغم يسره فإنه عام وفضفاض، فالحياة فالحياة نفسها عصية على التعريف؛ لغزارتها وتنوعها، وسرعة تقلبها، ولارتباط تعريفها بتعريف الإنسان، ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف أو قانون، ومن ثم كانت الحاجة ماسة إلى فهم السرد

---

(١) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)** ، ترجمة: محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م، ص 83-96.

(٢) يان مانفريد، **علم السرد " مدخل إلى نظرية السرد"**، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، 2011م، ص 15 ومابعدها.

(٣) محمد ناصر العجيمي، **في الخطاب السردي(نظرية غريماس)** ، الدار العربية للكتاب، د. ط، 1993م، ص35-51

(٤) نفس الصفحة والمرجع نفسه .

(٥) نفس الصفحة والمرجع نفسه .

(٦) عبد الرحيم الكردي، **البنية السردية للقصة القصيرة**، دار الثقافة للطباعة والنشر، مصر، 1992م ص13.

بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية"[١].

وكما لا حظنا بأن تعريف السرد عند الأدباء والنقاد الغربيين غير مستقر، فإننا نجد كل ناقد لديه تعريف مستقل، ومصطلحات خاصة به في تناوله لمفهوم السرد، كذلك لفهمه هذا المصطلح، وتختلف عند غيره، ولو أمعنا النظر جيدًا لوجدنا أن جل مفاهيم الغربيين في تناولهم للسرد هي عبارة عن افتراضات من حقول معرفية مختلفة عن ميدان الإبداع الأدبي، حت ى غدت هذه الافتراضات عبارة عن فوض ى مصطلحية غاية في التكدس المعرفي؛ لذلك نصل إلى النتيجة الآتية، وهي أن هذه المصطلحات المعرفية غير متفق عليها لدى الدارسين الغربيين أنفسهم، حتى غدا لكل ناقد غربي معجمه السردي الخاص به.

وهناك بعض المصطلحات السردية التي تميز بين السرد بمعناه الخاص أو بمعناه العام، أما المعنى العام، "فهو يدل على مجموعة التقنيات التي تجعل من العمل الأدبي نصًّا أدبيًّا، والمعنى الخاص يدل على ما يجعل النص سردًا يتميز عن الوصف أو الحوار"[٢].

ومن المصطلحات الأساسية: مصطلحا المتن الحكائي والمبنى الحكائي اللذان ربما كانا أعظم الإنجازات في هذا الباب، ويرجع الفضل في وضعهما إلى الشكلانيين الروس الذين ميزوا بين المصطلحين، فقد عُرف المتن الحكائي "بأنه مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل"[٣].

ويحدد جيرار جينيت في كتابه الشهير **(خطاب الحكاية)** "ثلاثة مفاهيم رئيسة: هي **(الحكاية، والقصة، والسرد)**، ويطلق اسم القصة على المدلول، أو المضمون السردي، واسم الحكاية على الدال، أو النص السردي نفسه، واسم السرد على اتحاد الدال والمدلول، ويسميه أيضًا الفعل السردي المنتج، ويقر بأن الحكاية المشروحة على أنها النص الدال هي المقصودة بالدراسة، لأنها المستوى الوحيد الذي يعرض نفسه للتحليل المباشر في النص"[٤]، وبفضل كتابات جينيت استطاع أن يحتل يحتل مكانة متقدمة في الدراسات السردية التي استقطبت اهتمام الدارسين والنقاد المعاصرين.

وهنا يمكن القول: إن نتائج الأبحاث، التي تمت في المدرسة الشكلانية، تعدّ شديدة الأهمية، إذ كانت بمنزلة الأرضية الصلبة التي انطلقت منها الاتجاهات النقدية والأدبية في فهم بنية النص الأدبي وتطويره، وإدراك تركيبة وطبيعة هذا المكون داخل النص. فقد كان الروس أول من حاولوا

---

(١) عبد الرحيم الكردي، **البنية السردية للقصة القصيرة** ، ص 25.
(٢) جيرالدبرنس، **(معجم المصطلحات)** ، **المصطلح السردي**، صـ144.
(٣) مجموعة مؤلفين، **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس** ، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1982م، صـ180.
(٤) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ، ص 38.

التأسيس والتنظير لعلم السرد، "وكان دور الشكلانيين الروس على غاية من الأهمية في بناء منهجية تقنية، تعني بدراسة النصوص السردية"(١).

لذا انبثقت الدراسات السردية العربية الواعية بهذا الفن مستفيدة من البحث النقدي الغربي منذ أوائل القرن العشرين . فاستقر أغلب نقاد العرب على اختيار مصطلح (السرد) دون غيره من المصطلحات كالحكي والقص، **وهذا ما يؤكده عبد الرحيم الكردي بقوله** : "يعد مصطلح (السرد) من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل؛ بسبب الاختلافات الكثيرة التي تصور مفهومه، والمجالات المتعددة التي تتازعه، سواء على الساحة النقدية العربية أو على الساحة الغربية، فهناك العديد من المفاهيم المختلفة التي استخدم فيها هذا المصطلح هنا وهناك، وهناك مجالات كثيرة ذابت خلالها الحدود الاصطلاحية التي تحدد لنا أين يبتدئ السرد، وأين ينتهى؛ لذلك يطلق كثير من الباحثين مصطلح (السرد) بوصفه مرادفًا لمصطلح (القص)، ولمصطلح (الحكي)، ولمصطلح (الخطاب)، ولا يكاد يوجد مَنْ يحدد له مجالًا واضحًا، فمرة يطلقونه على المستو ى اللغوي في الرواية، ومرة يقولون عن عمل المؤرخ في صياغة الأحداث سردًا، ومرة ثالثة يمتدون به ليشمل السينما، والصور، واللوحات وغير ذلك"(٢).

وفي العصر الحديث استخدم نقاد القصة العربية، ومؤرخوها، والمترجمون عن النقد الغربي، كلمتي (السرد) و(القص) استخدامات مختلفة، وأحيانًا متضاربة، ولم ينتبهوا إلى الفرق الذي يلمح من استخدام الكلمتين في التراث العربي.

وليس أدل على ذلك من استخدام سيزا قاسم (*) [...]، لكلمة (القص) للدلالة على خمسة مفاهيم مختلفة، ولا نكاد نجد باحثًا خص أحد المصطلحين بمفهوم مطرد مستقل عن مفهوم المصطلح الآخر، إلا في بعض الحالات النادرة التي لا تطرد عند المستخدمين لهما، ولا تشيع عند غيرهم. مثال هذه الحالات استخدام نبيلة إبراهيم للمصطلحين في مقالة لها في مجلة (فصول) للدلالة على مظهرين متداخلين في النص الروائي، حيث تجعل القص أعم من السرد، فهي تستخدم كلمة (قص) للدلالة على عمل القاص في صياغة النص بكل ما فيه من مستويات، بينما تجعل

---

(١) محمد القاضي، **مفتاح تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق** ، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997م، ص16.

(٢) عبد الرحيم الكردي، **البنية السردية للقصة القصيرة**، ، ص 105.

(*) تجعل سيزا قاسم لكلمة (القص) عده: مقابلات أجنبية، هي: *Fiction, Recit, Narration, Telling, Discourse* وتخص مصطلح الـ *Discourse* الذي يترجم عادة بـ "الخطاب" – بمعنى (القص)، ينظر **:سيزا قاسم بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ** –الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1984م.

السرد خاصًا بالمستوى اللغوي، أقصد أنها تعن ي بالأول الصناعة وبالثاني الصياغة، ومن شأن الصناعة رسم الشخصيات وطرائق سلوكها، وتصوير الزمان، والمكان، وغير ذلك.

أما الصياغة، فتتعلق بعنصر التعبير فحسب، تقول: "عندما يصبح القص ظاهرة فإن القص عندئذ يعني أسلبة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد، وذلك من خلال الاستخدام الرمزي للأشياء والأفعال، أيْ من خلال إجراءات فنية محددة ثم تجعل عبارة (السرد المتسلسل) مرادفة لعبارة: (الوصف المتسلسل للأحداث) [1]" ثم يعلق عبدالرحيم الكردي على ذلك بقوله : "إنها تعني بالقص غير ما تعنيه بالسرد، وأن كلمة القص لديها تدور حول طريقة تركيب الرواية بصورة فنية [...] وأن كلمة السرد تدل على طريقة تقديم القصة، لكنها لا تستخدم هاتين الكلمتين بهذين المعنيين استخدامًا مطردًا، مما يفقدها مقومات التعبير الاصطلاحي ويخل بشروطه.

ولقد أخرجت نبيلة إبراهيم مصطلح القص عن دائرته الاصطلاحية التي كنا ندور في فلكها ، وهي التعبير عن مفهومي (التاريخ، والسرد الروائي الخيالي) إلى التعبير عن مفهومي (صناعة الرواية، وصياغة الرواية)، وهي الدائرة التي عبر عنها سعيد يقطين بمصطلحات: (السرد) و(الحكي) و(العرض)"[2].

ويعلق عبد الرحيم الكردي على هذه المصطلحات عند سعيد يقطين قائلًا :" يفرق سعيد يقطين بين مفهومين، يعبر عنهما بلفظين، هما: الحكي والسرد. أما الحكي، فيجعله ترجمة لكلمة (***Le recit***) الفرنسية وكذلك كلمة (***Narrative***) الإنجليزية، و يشرح مفهومه بقوله: يتحدد الحكي بالنسبة إليّ كتجل خطابي، سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها، ويتشكل هذا التجلي الخطابي من توالي أحداث مترابطة، تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها، ومعنى هذا أن سعيد يقطين يخص مصطلح (الحكي) بمفهوم التصرف في الحكاية وطريقة تشكيلها وعرضها عن طريق اللغة في الرواية، أو عن طريق الصور في السينما، أو عن طريق الممثلين في المسرح، وهو بذلك يجعل مفهوم الحكي مطابقًا لمفهوم القص عند نبيلة إبراهيم، كما يجعله مرادفًا لمفهوم السرد (***Narrative***) عند رولان بارت، وهو بذلك لا يجعل الحكي خاصًا بالرواية، بل يشمل كل الأعمال التي تحتوى على حكايات، مثل: السينما، والمسرح، واللوحات وغير ذلك، أما السرد: فسيجعله ترجمة لمصطلح (***Narrative***) بالإنجليزية، وهو خاص بالرواية؛ لأنه يتعلق بتقديم

---

(١) عبد الرحيم الكردي، **السرد في الرواية المعاصرة**، دار الثقافة للطباعة والنشر، مصر، م1992، ص 107 – 108.

(٢) المرجع نفسه والصفحة نفسها .

الحكاية عن طريق اللغة فقط، وهو أ خص من (الحكي)؛ لأنه مجرد صياغة لغوية، بينما الحكي صناعة للحكاية بكل مستوياتها"[١].

ثم يقول: "يقسم سعيد يقطين السرد نفسه إلى قسمين: سرد (***Narrative***) وعرض (***Repersentation***)، أيّ أنه يولد دائرة اصطلاحية أخرى من الدائرة الأولى القائمة على ثنائية (الحكي والسرد)، ويقصد من السرد الوارد في الدائرة الصغرى- أيّ المقابل للعرض- تلخيص الأحداث والأوصاف والأقوال والأفكار على لسان سارد، أما العرض، فنقصد به تقديم الشخصيات نفسها مباشرة دون وساطة السارد عن طريق المشاهد الحوارية"[٢].

والنتيجة التي استخلصها عبد الرحيم الكردي من عرض الآراء السابقة حول تحديد المفاهيم الخاصة بهذه المصطلحات هي: "أن مصطلح السرد لم يسلم من التباس مفهومه بأيّ منها، وأن هذا الالتباس إنما كان ناشئًا عن خصوصية المفاهيم والمصطلحات التي تستخدمها كل مدرسة نقدية في الغرب، بكل مرحلة من مراحل تطور المدرسة الواحدة"[٣] لذلك رأى في هذه المصطلحات المتقاربة الأوجه الدلالية الآتية:

١ -"إن مصطلح (القص) ينبغي أن يختص بصياغة القصص التي تنقل أحداثًا حقيقية، أو أحداثًا تؤخذ على محمل الحقيقة، لا على محمل التخييل أو التصوير، أيّ الأحداث التاريخية .
٢ -إن مصطلح (الحكي) يدور حول تشكيل الأحداث وطرق عرضها وترتيبها في الحكاية، بحيث تتحول الحكاية عن طريق الحكي إلى قصة أو حبكة، سواء عن طريق اللغة، أم عن طريق الصور المتحركة، أو الساكنة، وهو أيّ الحكي والخطاب يشكلان طرفي حلقتين متداخلتين في الرواية، والحكي يختص بالتصرف في الأحداث حسب الرؤية القولية.
٣ -إن مصطلح (الخطاب) إذن ينبغي أن يتعلق بمستوى القول في الرواية، أقصد فعل القول وهيئته مرتبطين بموقع معين، وليس مجرد ألفاظ منجزة، وملقاة على قارعة الصحائف وبهذا فإن الخطاب أعم من الحكي؛ لأن كل خطاب روائي يشمل في داخله حكيًا.
٤ -أما مصطلح (النص)، فيختص بالمادة اللغوية المنجزة، والمتمثلة في الكلمات والعبارات المسجلة على صفحات الرواية، فإذا كان الخطاب قولًا، فإن النص حقل منهجي متداخل الاختصاصات له حدود معلومة وأصبحت له علومه الخاصة به.
٥ -يبقى بعد ذلك مصطلحا (السرد) و(العرض)، وهما وسيلتا الخطاب في الرواية[٤].

---

(١) عبد الرحيم الكردي، **السرد في الرواية المعاصرة**، ص 107 – 108.
(٢) المرجع نفسه، ص109.
(٣) المرجع نفسه، ص112.
(٤) المرجع نفسه ، ص112 - 113.

ويمكن القول: إن المفهوم النقدي لمصطلح السرد عند النقاد العرب ينطلق من المعنى الذي أوحت به اللغة، والذي يعني القص أو الحكي.

ويعرف حسين الواد السرد بأنه "الكلام الذي من خلاله تروى الوقائع ويعرض الأشخاص" [١]، كما يعرفه سعيد يقطين بقوله: "السرد هو عبارة عن مادة حكائية، تقدمها الصيغة وليست الصيغة هنا غير السرد الذي يضطلع به الراوي في تقديم هذه المادة" [٢]، ويقول آخر: هي عبارة عن "الأحداث والأعمال التي يقوم بها الأشخاص داخل العمل القصصي، لذلك يؤكد مظهره الزمني" [٣]، ويعرف عبد الله إبراهيم السرد بقوله: هو عبارة عن "النسيج اللفظي المعبر عن حادثه أو واقعة، وأنه يقترن براو يصدر عنه"[٤].

ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أن "أصل السرد في اللغة العربية هو التتابع الماضي على سيرة واحدة، وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل، بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي؛ ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي"[٥].

نتبيّن من هذا التقصي التأليفي لمفهوم السرد عند النقاد العرب اختلاف المفاهيم في تناول مصطلح السرد، وهذا يرجع إلى أن النقاد العرب بوجه عام متأثرون باتجاهين في تناول السرد، وهما: **الاتجاه الأول** ويمثله منهج بروب في دراسة المسرود ضمن نطاق تتابع الأحداث ودلالتها ، **والاتجاه الثاني** ويمثله بارت في دراسة المسرود، أو الخطاب السردي ومكوناته.

---

(١) حسين الواد، **البنية القصصية في رسالة الغفران** ، مطبعة الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 1988م، ص7-8.

(٢) سعيد يقطين، **السرد العربي مفاهيم وتجليات**، رؤية للنشر والتوزيع، 2006م، صـ20.

(٣) محمد رشيد ثابت، **البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسي بن هشام للمويلحي**، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982م، ص 75.

(٤) عبدالله إبراهيم، **بنية الرواية** ، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع 4، 1993م، ص 114.

(٥) عبدالملك مرتاض، **ألف ليلة وليلة، "دراسة سميائية تفكيكية لحكاية جمال بغداد"**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1989م، د.م الجامعة الجزائرية 93، صـ840.

ج – مكونات السرد:

في القرن العشرين "تزايد الاهتمام بنظرية السرد، وبلغت أرقى صورها لدى الشكلانيين الروس، فضلاً عن البنيويين الفرنسيين في الستينات والسبعينات"[١].لذلك أصبح الفعل السردي فعلاً تواصلياً لايتشكل إلا بتضافر العناصر الثلاثة المكونة له وهي : الراوي، المروي، والمروي له.

١ الراوي: "السارد"

وهو ذلك الشخص "الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية، أو متخيلة، ولا يشترط أن يكون اسمًا متعينًا، فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع"[٢].

والراوي حسب هذا المفهوم يختلف عن الروائي الذي هو شخصية حقيقة واقعية، وذلك أن الروائي (الكاتب)، هو خالق العالم التخيلي الذي تتكون منه روايته، وهو الذي اختار تقنية الراوي كما اختار الأحداث والشخصيات الروائية والبدايات والنهايات... وهو – لذلك (أي الروائي) – لا يظهر ظهورًا مباشرًا في بنية الرواية، أو أنه يجب أن لا يظهر، وإنما يستتر خلف قناع الراوي، معبرًا من خلاله عن مواقفه (رؤاه) الفنية المختلفة[٣].

٢ المروي:

أما المروي "فهو كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر من حوله"[٤].

والمروي هو الرواية نفسها، التي "تحتاج إلى راوٍ ومروي له، أو إلى مرسل ومرسل إليه"[٥].

٣ المروي له: "المسرود له"

قد يكون المروي له " اسمًا معينًا ضمن مكونات السرد، وهو مع ذلك كالراوي شخصية من ورق، وقد يكون كائنًا مجهولًا"[٦].

---

(١) بول ريكو، **فلسفة الوجود والزمان والسرد**، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي، 1996م، ص40.
(٢) عبدالله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي**، ص7.
(٣) آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، دار الحوار العربي، سوريا، 1991م، ص29.
(٤) عبدالله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي**، صـ8.
(٥) عبدالله إبراهيم، **السردية العربية الحديثة " تفكيك الخط اب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة "**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003م، صـ12.
(٦) المرجع نفسه و الصفحة نفسها .

وقد تحركت الجهود النقدية متناولة "عناصر البنية السردية السابقة مع اختلاف مستويات الدراسة واتجاهاتها وأولوياتها، فهناك من اهتم بالجانب الوظيفي والدلالي في السرد ، وهناك من اعتنى بمظاهر الخطاب اللساني، وهناك من وجه عنايته إلى تقنيات العمل الأدبي وطرائق تقديمه"[1].

(١) ناهضة ستار، **بنية السرد في القصص الصوفي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق2003م، ص80

المبحث الرابع

مفهوم الشعر
قديماً وحديثاً

- **مفهوم الشعر في النقد القديم:**

لقد تطرق البحث النقدي القديم في تصديه لتعريف الشعر لمحاولات كثيرة بذلت لفهم طبيعته، سواء من طرف اللغويين، أو من جانب رؤى البلاغيين وتعريفات النقاد القدامى وأصحاب المعاجم والفلاسفة، فقلما نجد لغويًّا أو ناقدًا أو بلاغيًّا أو فيلسوفًا لم يتصد للإبداع الشعري.

فهذا ابن منظور يعرف الشعر بقوله: "والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقائله شاعر؛ لأنه يشعر به غيره، أي يعلم به" [(١)]، وقال الفيروزآبادى: "أطلق العرب على شعر، وإن غلب على الكلام المنظوم لشرفه بالوزن والقافية"[(٢)].

قد حاول النقاد والقدامى أن يعرفوا الشعر بما يميزه عن غيره من فنون القول، وانصب اهتمامهم على الشكل الخارجي أكثر من اهتمامهم بصورة الشعر وماهيته، فقد رأى ابن سلام الجمحي، أن "على المتكلم أوسع منه على الشعر، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلم يتخير الكلم"[(٣)].

أما الجاحظ فالشعر عنده "صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير "[(٤)]، فالشاعرية تنهض على أسس الدربة ومعايير المهارة المستمدة من طول الالتفات والنظر في ملائمة المعاني للألفاظ إلى جانب التحكم في إخراج الصيغ الجميلة والتراكيب الأنيقة المعبرة والموحية بمعاني ودلالات مقصودة وفق تصور فني شامل، ورؤية شعرية مميزة.

وفي حين نلقي ابن قتيبة قد قصر مفهومه للشعر على اللفظ والمعنى مستدلًّا ببعض الشواهد، فقسمه إلى أربعة أضرب:

"ضرب حسن لفظه وجاد معناه، وضرب حسن لفظه وحلا، وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه، وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه"[(٥)].

أما ابن طباطبا فيعرف الشعر بقوله: "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجَّتْه الأسماع وفسد على الذوق ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض

---

(١) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " شعر".
(٢) الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، مادة "شعر".
(٣) محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق : محمود شاكر ، مطبعة المدني ، مصر ، 1974 م ، 56/1
(٤) عمرو بن بحرالجاحظ، **الحيوان**، تحقيق، عبدالسلام هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة، 56/3.
(٥) عبدالله بن عبدالمجيد بن مسلم بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، دار الحديث ، القاهرة ، 2003م ، ص 24 - 27.

التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستعن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به حتى تعدّ معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[١].

نلمح في تعريف ابن طباطبا اهتمامه بالشعر ذاته، باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس الطبع والذوق الفني، ويضع أيضًا جملة من المعايير على الشاعر بقوله: "واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجلبة لحب السامع له، والناظر بعقله إليه، أي يتقنه لفظًا ويبدعه معنى، ويسوي أعضاءه وزنًا، ويعدل أجزاءه تأليفًا ويحسن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصارًا، ويكرم عنصره صدقًا ويعلم أنه ثمرة لبه وصورة علمه والحاكم عليه أوله"[٢].

أما قدامة بن جعفر يحدد الشعر بضرورة توفر القول الشعري على أربعة عناصر هي: اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية، حيث يرى أن الشعر هو "قول موزون مقفى دال على معنى"[٣].

إن تعريفه هذا قد اتسم بالعملية وذلك لتركيزه على ضرورة توفر أدوات وآليات الكتابة الشعرية في العمل الشعري، مع إهمال عناصر أخر ى لها قيمتها في القول الشعري، كالخيال والتصوير، وغيرهما من العناصر التي تكسب العمل الشعري خصوصيته الإبداعية.

الملاحظة نفسها تنسحب على تعريف ابن رشيق الذي أضاف عنصر النية في قوله: "إن الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، هي : اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية"[٤].

وفضل المبرد الشاعر بقوله: "إن صاحب الكلام الموصوف – الشاعر –؛ لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزنًا وقافية"[٥]، فالوزن والقافية هما ميزتان أساسيتان عند هؤلاء، وحدوده عند الحاتمي تتمثل في أربعة أركان وهي: "اللفظ والمعنى والوزن والقافية"[٦]، وعند ابن فارس أنه: "كلام "كلام موزون مقفى، دل على معنى، ويكون أكثر من بيت... لأنه جائز اتفاق شطر واحد بوزن يشبه وزن الشعر عن غير قصد"[٧].

---

(١) ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، صـ8.
(٢) المرجع نفسه ، صـ203-204.
(٣) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق، محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلميةمكتبة لبنان، ط3، صـ17.
(٤) حسن بن رشيق القيرواني ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محي الدين عبد المجيد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981م ص 119.
(٥) محمد بن يزيد المبرد، **البلاغة**، تحقيق، رمضان عبد التواب، مصر، 1965م، صـ8.
(٦) محمد بن المظفر الحاتمي، **الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي** ، تحقيق، د. محمد يوسف نجم، بيروت، 1965م، صـ25.
(٧) أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، **فقه اللغة وسنن العرب في كلامها** ، تحقيق : السيد صقر ، 1977م ، ص 465.

وقد أشار الباقلاني إلى "أن العرب تعارفوا على أن الشعر هو الكلام القائم على الأعاريض المحضورة المألوفة" [١]، وروى أبو حيان التوحيدي عن أبي الحسن العامري أن الشعر "هو كلام مركب من حروف ساكنة ومتحركة وبقواف متواترة، ومعان متعددة، ومقاطع موزونة، ومتون معروفة"[٢]، ولم يخرج المرزوقي عن تعريف قدامة بن جعفر، ومن تأثره به، فالشعر عنده: "لفظ موزون مقفى، يدل على معنى"[٣].

كما للفلاسفة العرب القدامى دورا محوريا في إحياء فكرة المحاكاة والتخيل وتأصيل الشعر وطبيعته، وذلك بالبحث عن ماهيته، فالمحاكاة ليست نقلًا للواقع واستنساخ ما فيه، وتقليد معطياته بقدر ما هي محاكاة لعالم الشاعر الخاص، سواء وافق العالم الخارجي أو خالفه في عمله الشعري.

ومن هؤلاء الفلاسفة **الفارابي**، الذي يحدد أن " قوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفًا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسومًا بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوامه وجوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة"[٤]. وقد أغفل **الفارابي** دور القافية، وأقام الشعر على أساسين هما: الوزن والمحاكاة.

ولا يبتعد **ابن سينا** كثيرًا عما ذهب إليه الفارابي، فالشعر عنده " كلام مخيل، مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة"[٥]، فتركيزه ينصب على الخيال والوزن كشيئين أساسيين في كل شعر، سواء كان عربيًّا أم أجنبيًّا، ويفرد الشعر العربي بميزة إضافية، وهي القافية.

ويركز **ابن رشد** على زاوية أخرى في تحديده لطبيعة الشعر وما هيته وهي المجاز والصور البيانية، فيرى أن "القول الشعري هو المغير، أيّ أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعرًا أو قولًا شعريًّا، ووجد له فعل الشعر"[٦] وبالتأكيد فإن هذا التغيير يعتمد على الخيال المبدع الخلاق.

وأما **حازم القرطاجنى** فالشعر عنده " كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه؛ لتحمل بذلك على طلبه، أو الهرب منه بما يتضمن

---

(١) محمد بن الطيب أبو بكر الباقلاني، **إعجاز القرآن**، تحقيق، سيد أحمد صقر، مصر 1963م، ص51.
(٢) أبو حيان التوحيدي، **المقابسات**، تحقيق، حسن السندوبي، مصر 1929م، ص 310.
(٣) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص17.
(٤) محمد بن محمد الفارابي (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) ، ترجمة وتحقيق، عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973م ص 172- 173.
(٥) ابن سينا **(ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)** ، صـ161.
(٦) ابن رشد ، **(ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)** ص 242.

من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصور بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك"[1].

ويلاحظ أن مفهوم **القرطاجني** للشعر متأثر بالمنطق من جهة وبالفلسفة من جهة أخرى، ويظهر المنطق من خلال تعريفه للشعر بالقول والوزن والقافية، وتتجلى الفلسفة في نظرته للشعر باعتباره محركا للنفس، ومثيرًا للانفعال، وهذا يعني أن مفهوم الشعر عنده ظل قائمًا على أساس بلاغي من جهة كون البلاغة هي الطريق للتأثير في النفس.

وقد حاول **ابن خلدون** أن يستفيد ممن قبله في مفهومه للشعر، فجعل " الشعر هو الكلام البليغ، المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، والجاري على أساليب العرب" [2]، وقد حقق تقدمًا في إكمال المفهوم الشعري البلاغي وصياغته، إلا أنه أغفل جانبًا مهمًّا، وهو إثارة الشعور، إلا أنه لم يوفق في حديثه عن ارتباط البيت الشعري بالقصيدة كوحدة موضوعية واحدة حيث إنه يرى في الشعر "استقلال كل جزء من أجزائه في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده"[3]، وهذا لا يمكن عده شرطًا أساسيًّا في الشعر؛ لأنه يركز على وحدة البيت بعيدًا عن وحدة القصيدة ككل.

إن نظرة الفيلسوف للشعر تختلف عن رؤية كل من اللغوي والناقد، إنها تهتم بماهية الشعر وبالبعد التخييلي فيه، وليس فقط بجانب الوزن والبنية الإيقاعية، إنه يباشر فعالية الشعر بطريقة تراعي جانب التخييل فيه والواقع معًا عبر علاقة متداخلة من خلال حضور الواقع في الخيال وتحويل الخيال إلى واقع.

لقد عمل الفلاسفة العرب الذين تصدوا للشعر، في كتاباتهم وتأملاتهم، على تأصيل فكرة الخيال والمحاكاة، ولم يغفلوا البحث عن الماهية في الشعر، وهو يتجسد في واقع الأمر عن ماهية الإنسان وتقاطعها مع ماهية الوجود.

ويبدو أن تعريف الشعر تعريفًا جامعًا مانعًا غير متيسر؛ لأن كلمة (الشعر) إذا أطلقت فإنها تثير في النفوس معاني مختلفة حسب دراستهم، أو ما قد ينتظرون من هذا الفن أداءه، فالعروضيون أو اللفظيون عامة يفهمون من هذا اللفظ صورته الظاهرة في الوزن والقافية اللذين يميزانه من النثر، وأصحاب المنطق يرون فيه وسيلة مؤثرة تبعث في النفوس انفعالا ما، فنظروا

---

(١) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، تحقيق، محمد الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م، ص 72.

(٢) عبدالرحمن بن خلدون، **مقدمة كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر** ، تحقيق،أبو عبدالله السعيد المندوة، ، المكتبة التجارية، مكة المكرمة ط3، 1417هـ، 1997م، 3/1305.

(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

بذلك إلى ناحيته المعنوية، إلا أن الأدباء أنفسهم انصرفوا إلى وصف الشعر أو إطرائه دون العناية بحده حدا جامعًا مانعا كما يقول أصحاب المنطق.

- **مفهوم الشعر في النقد الحديث:**

إذا ما تجاوزنا مفهوم الشعر الذي ظل يتردد كثيرًا، منذ أن ذكره قدامة بن جعفر، حتى عصرنا هذا، بأنه " قول موزون مقفى، دال على معنى" [١]، وهو مفهوم شكلاني ينظر إلى الشعر بتجرد، مستحضرًا تصورًا عامًا له، فإن محاولة تحديد هذا المفهوم ترتبط بوعي لا يركن إلى طبيعة البناء، الذي تهيأ للشعر أن يمتاز به بين أنماط الإبداع الأدبي الأخرى، إذ يتداخل هذا المفهوم مع الغاية، والتوجه، ومنطلق الرؤية، فليس الشعر كيانًا موضوعيًّا، نقدر على تجريد صورة ذهنية له، تتحدد فيها سماته وحركته، إنه حالة فوق التحديد المنطقي.

ولأجل ذلك يصبح النظر إلى المفهوم وحده أمرًا غير مقبول، ما لم يتسع مجال الرؤية لإدراك أبعاد العملية الشعرية بوصفها ممارسة شعورية متداخلة المكونات، ومتباينة فيها ما بين شاعر وآخر.

ولعل الذي يطلع على ما قيل في مفهوم الشعر من آراء وأفكار ووجهات نظر، يكتشف أن أمامه عالمًا متسعًا لا حدود لتعدديته من المفاهيم والرؤى، إذ تكثر المفاهيم وتتوزع بعدد المدارس والفلسفات واتجاهات دراسة الشعر ونقده ، وربما لم يجانب الدقة من قال: "إن مفاهيم الشعر بعدد الشعراء أنفسهم"[٢].

ومع أن " لكل عصر مفاهيم سابقة، وافتراضات تخص الشعر من مواضيع ومواد وأنماط شعرية"[٣]، لكونه من أكثر الخطابات الإنسانية تطورًا بما يحمل في بنيته من مقومات تجعله يقدم لنا الوجود في أبهى حلة، فعبر موسيقاه يقدم إيقاعًا خاصا للغة التي تشكل مبناه، وتصويرًا يتجاوز التداول إلى الانزياح، وخلق فضاء دلالي متميز، وعلى اختلاف اللغات احتل الشعر مكانته المرموقة في الأوساط الأدبية، وفي أفئدة المتلقين، وفي الأدب العربي على مر عصوره ومراحله، ظلّ الشعر يتربع على عرش الأجناس الأدبية، فرغم ظهور أجناس أدبية أخرى في العصر الحديث، إلا أن دوره وقيمته ظلا يحفظان له الريادة من بين الأجناس الأدبية الأخرى، ومن أجل مواكبة التطورات الحاصلة على مختلف المستويات.

---

(١) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، صـ1،

(٢) محمود الربيعي، **في نقد الشعر**، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1985م، صـ8.

(٣) ليفز فرانك ريموند، **اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي**، ترجمة: عبد الستار جواد، بغداد، 1977م، صـ9.

لذا نجد النقاد في العصر الحديث قد ذهبوا مذاهب شتى في محاولة تحديد مفهوم للشعر، فانطلق بعضهم من مصدره ظنًّا منهم أن أصل الشيء هو الشيء ذاته، وانطلق آخرون من وظيفته، وكأن أثر الشعر هو الشعر ذاته، وهناك فريق آخر ركز على النص في بحثه عن مفهوم الشعر.

ولقد حاول النقد الحديث أن يتابع جاهداً خطوات الحركة الشعرية الجديدة في تناوله لمفهوم الشعر، فرعاها وأيدها ودعا لها بكل قوة، مبرزًا ذلك الأثر الشعري في تجديد الإبداع في الثقافة العربية.

يقول حسين المرصفي: "إن قول العروضيين في حد الشعر: إنه الكلام الموزون المقفى، ليس بحد للشعر الذي نحن بصدده، ولا برسم له، وصناعتهم إنما تنظر في الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة، فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا، فلا بد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية، فنقول: إن الشعر هو الكلام البليغ، المبني على الاستعارة والأوصاف بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[1].

ومن خلال هذا التعريف الذي حدده المرصفي في تعريفه للشعر على ماهو مؤلف من اللغة والبلاغة، فإن تعريف القدماء المشهور بأنه كلام (موزون مقفى) لا يجده المرصفي كاملًا، وليس شاملًا، يبدو أن المرصفي فطن إلى أن الشعر ليس شكلًا معينًا، أو قوالب تصاغ فيها المعاني بواسطة تلك الألفاظ التي يتم اختيارها لذلك الغرض، فهو يعبر عن هذا الفن، بل أنه يرى أن الظاهرة الفنية للشعر أبدع وأرقى من ذلك كله.

ويذهب كثير من الشعراء الرومانسيين العرب، وبعض الرومانسيين الغرب، أمثال شللي، إلى أن الشعر إلهام من قوة غيبية، والشاعر نبي يوحى إليه من السماء ، ومن ثم فهو لا يكلف نفسه مشقة فيما يكتبه من شعر، أو يعمل فكره فيما يريد قوله.

وهؤلاء يرجعون هذا اليسر إلى علاقة الشاعر بعالم أعلى، متجاهلين ما سبقه من تفكير أو معاناة، وكأن هذا اليسر حالة مطردة في كل القصائد، وقاعدة تصلح لتحديد مصدر الشعر، فهم ينطلقون من لحظة الولادة دون مراعاة مراحل تطور الجنين الشعري في نفس الشاعر، وهذا تفسير يحاول إظهار عبقرية الشاعر وقدرته الخارقة وشخصيته المتميزة.

---

(١) حسين المرصفي، **الوسيلة الأدبية**، مطبعة المدارس الحكومية، القاهرة، 467/2.

ومن هنا يمكن أن نقول: إن الشعر مصطلح خلافي بامتياز، يتعدد مفهومه بتعدد المكان والزمان والمذاهب الأدبية والفنية فيه، بل يكاد يتعدد الشعراء والنقاد في المدرسة الأدبية الواحدة تجاه تحديده وتعريفه.

ومن ثم فإن البحث "عن حد جامع مانع للشعر أمر صعب، لأن الشعر جوهر وليس مظهرًا، أو ملامح خارجية فحسب، فنحن لا نصف القصيدة، أو جوانب منها، وإنما نبحث عن الجامع المشترك للقصائد الشعرية، والخصائص النوعية التي تميزه من النثر عبر اختلاف الأزمنة والأمكنة"(١).

ومن النقاد من يشير إلى عدم وجود مقاييس ثابتة ومحددة للشعر منذ البداية، ولا سيما أنه يلاحظ تداخل الفنون فيما بينها، فيقول "خصائص الفنون الأدبية في حياتها المبكرة كانت تتداخل فيما بينها من الناحيتين الفنية والموضوعية تداخلًا واسعًا وعميقًا، ولكن هذا التداخل أخذ يتطور ويتغير بتطور الفنون الأدبية نفسها عبر تاريخ الإنسان الطويل؛ مما جعل من الصعب على النقاد قديمًا وحديثًا تحديد تعريف ثابت وجامع مانع "(٢)، وعلى هذا الأساس "بات يؤمن بأن لكل شاعر مفهومًا خاصًا للشعر، يسعى من خلاله إلى كتابة الشعر، ومحاولة الإمساك به"(٣).

ويذهب مدحت الجيار إلى أن الشعر يقوم على بعدين: "نسبي ومطلق، ويشكل البعد النسبي شكل النص الشعري في كل عصر، أو فترة على حدة، أما البعد المطلق فهو الذي ندعو به كل هذه الأشكال شعرًا، بصرف النظر عن الاختلافات الحادثة بين نص وآخر، ونطلق صفة الشعري على كل نص يحلق بخياله، ويخاطب الروح الإنساني، حتى لو لم يكن قصيدة أو مقطوعة"(٤).

مع أن البعد المطلق، وهو الشعري، لا يجمع بين النصوص الشعرية القديمة والحديثة فحسب، بل يشمل الأجناس الأدبية الأخرى، لأنها تتوافر على خصائص شعرية، ومن ثم لا بد أن نحدد الشعر انطلاقًا من جنسه الأدبي المتميز شكلًا ومضمونًا معًا، أي نحدد الشعر انطلاقًا من نسبيته المتحددة في الزمان والمكان، لا من مطلقيته، ومن هنا لا يمكن أن نعدَّ كل نص يخاطب الروح الإنساني شعرًا، فالشعري مشترك بين الشعر والنثر الفني والنصوص الدينية، بل يمكن أن نجد عناصر شعرية في نصوص تاريخية ونفسية واجتماعية، وهذا معيار لا يميز بين هذه

---

(١) مدحت الجيار، **موسيقي الشعر العربي قضايا ومشكلات**، دار المعارف، مصر، 1995م، صـ139

(٢) صلاح عبد الصبور ، **مقال تجربتي في الشعر** ، مجلة فصول، مج2، ع1، اكتوبر 1981م، ص172.

(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها .

(٤) مدحت الجيار، **موسيقي الشعر العربي قضايا ومشكلات** ، ص 274.

النصوص إلا من حيث تفاوتها في الدرجة الشعرية لا من حيث نوعها ، **ويرى أدونيس أن** "الشعر خرق مستمر للقواعد والمقاييس"(١).

ويتفق بعض النقاد مع أدونيس في أن الشعر يصنع قوانينه، ولا يخضع لمقاييس سابقة عليه، فالشاعر "حر وهو يضع قوانينه، وهو فوق القوانين الشعرية، وليست فوقه، هو الذي يضع النظام، ولا يضعه النظام"(٢).

تناولنا موقف النقاد العرب قديمًا وحديثًا من مفهوم الشعر، وحاول نا تقديم مضمون موقفهم بصورة ملائمة، على الرغم من صعوبة الماهية والغاية في عالم الفنون، فقدم نا تعريف الشعر عند المعجميين والنقاد المشهورين قديمًا وحديثًا، فوجد نا أن معظم التعريفات تهتم بجانب من الجوانب الشكلية، أو التأثيرات النفسية التي يحدثها في نفوس متلقيه، أو الناظر فيه؛ لأن تعريف الشعر تعريفًا جامعًا ومانعًا يبدو غير يسير لديهم، لاختلاف نظرة الدارسين تجاه هذا الفن.

ولكنّنا نميل إلى بعض مما ذهب إليه حسين المرصفي، الذي أدخل الأجناس البلاغية ضمن تعريفه لفحوى الشعر، وما يجد فيه من استقلال لكل جزء منها في الغرض والقصد، ولا أذهب بعيدًا إن رأيت أن ألفاظ البيت الشعري، أو الشطر الشعري في البيت الواحد له من إيحاءات النفس الشاعرة، ومكُون تفاعلاتها الحياتية والمجتمعية في تأثرها وتأثيرها ما يدعو إلى جعل الشعر مفهومًا استجلائيًّا لحركة النفس ومكنوناتها في واقع الحياة بكل تشعباتها.

وليس الشاعر بمستقل عن بقية أفراد مجتمعه بقدر ما لديه من قدرة على إظهار الواقع وفق رؤاه الفنية الأدبية الإبداعية وبإيحاءات مجتمعية لا شعورية أحيانًا، وشعورية أحيانًا أخرى.

---

(١) أدونيس، **زمن الشعر**، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2005م، ص 312.
(٢) جهاد فاضل، **قضايا الشعر الحديث**، دار الشروق، مصر، 1984م، صـ296.

المبحث الخامس

بلاغة النص
أسسه النظرية وأدواته الإجرائية

كشفت بعض التجارب الحديثة أن التراث البلاغي العربي بكل مستوياته الفكرية والمعرفية لا يزال قابلًا للحياة والتمثّل، ومنفتحًا أمام إمكانات التطوير والتحوير والإضافة والتصويب، فهذا التراث، الذي يمتلك ثراء وتنوعًا لا يمكن إلغاؤه، قدم بفضل رؤاه التنظيرية العديد من المفاهيم والأسس التي تعد علامات طريق أولى في الفكر البلاغي، الأمر الذي يجعل منه معطى فكريًّا جديرًا بالاحترام، ويترتب على ذلك إعادة اكتشاف طاقاته المختزنة برؤية منهجية علمية سليمة لدقائقه وتصوراته اعتمادا على جهد ناقد يتصف بالموضوعية والاستقلال عن التأثيرات الهامشية وصيغ التوفيق المتهافتة، والذي يلتزم بإعطاء النصوص البلاغية حجمها الحقيقي من دون محاباة أو مبالغة في الاعتداد بها كتراثيات تتصف بالخصوصية، بل بأخذ مهمة قراءتها بشيء من الأمانة وحس الواجب وإعطائها فهمًا وعمقًا وبعدًا جديدًا ، فللتراث البلاغي العربي، رغم ما قدم بشأنه من قراءات تناولت مضامينه المعرفية، لا يزال حافلًا بجوانب لم يكشف عنها بعد.

لذا اتجه الباحثون "إلى تحديث البلاغة وإعادة بنائها، وصولًا إلى نظرية بلاغية عامة تكون علمًا للنصوص، مستمدين أسس التأثير الكبير الذي مارسته البلاغة في الاتجاهات النقدية المختلفة كالشكلية والأسلوبية والحجاج والنقد الجديد"(١).

لذا ظهر لدينا ما يسمى بـ **(ببلاغة النص)** ، وهي "بلاغة تبتعد عن الطابع المعياري والتجزيئي للظاهرة اللغوية، كما كانت تفعل البلاغة القديمة، فالبلاغة العامة أو الجديدة لا تصدر عن تصور معياري في دراسة النصوص"(٢).

لذلك "سعى رواد البلاغة الجديدة إلى تكوين مشروع البلاغة النصية، مرتكزين على الموروث البلاغي والنحوي، ومستفيدين من اجتهادات الأسلوبية في محاولة منهم لتقديم تنظيم جديد لأدوات تحليل النص الأدبي، ووصف مستوياته المتعددة استنادًا إلى إجراءات علمية، فلا تتوقف البلاغة النصية عند تحديد الأشكال البلاغية وتصنيفاتها، ولا عند التحليل الأسلوبي اللغوي للمتتاليات، وإنما تتجه إلى التأويل البلاغي الجديد للنص؛ بوصفه عملًا مركبًا؛ من أجل الكشف عن بنيته الكبرى (أي وحدته)؛ حتى يصبح النموذج البلاغي قادرًا على وصف كل البنيات الأدبية وعلى أيّ مستوى"(٣).

لذلك أصبحت البلاغة جزءاً من العلوم النصية، حتى يمكن النظر لبلاغة النص بأنه مرادف للبلاغة، لأن بلاغة النص تتناول "الملفوظات اللغوية بكليتها، والأشكال والبنى المختصة بها، والتي

---

(١) شكري الطوانسي، **مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أو سنه** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص10.
(٢) المرجع نفسه الصفحة نفسها .
(٣) المرجع نفسه الصفحة نفسها ..

لا يمكن وصفها بواسطة القواعد اللغوية، فمن هذه الزاوية يقترب علم النص من علم البلاغة، بحيث يمكنه الادعاء بأنه ممثل حديث له"[1]، فعلم النص بذلك يعتبر ممثلا للبلاغة ، وسيستخدم البحث (بلاغة النص) بهذا المعنى ، بينما لم يكد يُعنى بهذه الجوانب أسلافنا، إذ صبّوا عنايتهم على الكلمة والجملة والصورة، وفي رأينا إن ذلك يرجع من بعض الوجوه إلى أنهم قصدوا بقواعدهم البلاغية تعليل بلاغة العبارة القرآنية ومما تحمل من خصائص تعبيرية وصور بيانية، واستوفوا تصوير ذلك تصويراً دقيقاً رائعاً، وأيضاً من الأسباب التى دفعتهم في هذا الاتجاه طبيعة شعرنا القديم، إذ كان في جملته وجدانياً غنائياً يجري في أسلوب عام واحد سواء في معانيه أو في صوره وأخيلته وصيغ تعبيره .

هذا وقد دعا النقاد العرب إلى ضرورة تجاوز البحث البلاغي مستوى الجملة وصولًا إلى مستوى النص لتواكب التطور والتحديث الذي فرضته علينا معطيات العصر يقول أمين الخولي مؤكدًا هذا التحول في البحث البلاغي: "وأما التحلية فبأشياء؛ منها توسعة دائرة البحث، وبسط أفقه، فلا يقتصر على الجملة كما كان في القديم من عمل المدرسة الكلامية، والذي لم تأت المدرسة الأدبية بعده بشيء ذي عناء؛ فإننا اليوم نمد البحث بعد الجملة إلى الفقرة الأدبية، ثم إلى القطعة الكاملة من الشعر أو النثر، ننظر إليها نظرتنا إلى كل متماسك، وهيكل متواصل الأجزاء، نقدر تناسقه وجمال أجزائه، وحسن ائتلافه، ونتحدث فيما لا بد منه في هذه النظرات من شؤون فنية..."[2]، مما يعني الانتقال من " نحو الجملة " و"بلاغة الجملة" إلى " نحو النص " و"بلاغة النص".

وأما "المتتبع لنمو الاتجاهات البلاغية الجديدة، وتخلقها في العقود الأخيرة، يلاحظ تزايد الاعتراف بعدم كفاية مشروعاتها التخطيطية واتجاهاتها الشكلية حتى الآن، مما يجعلها تمضي في تكوين مشروع البلاغة النصية الذي يصب بدوره في مجال التوحيد بينها وبين علم النص"[3].

ويُظهر صلاح فضل تسويغًا لهذا التحول البلاغي نحو (النصية) محددًا مجموعة من العوامل، جاء في مقدمتها "تطلع الباحثين لعلم جديد يجمع شتات الجزئيات المبعثرة في نظام عالمي شامل متداخل الاختصاصات، لا يرتبط بالخصائص المحلية للغات والآداب المختلفة، بقدر ما يهدف إلى استثمار نتائج البحوث في العلوم الإنسانية الجديدة؛ لإضاءة النصوص المحددة،

---

(١) هدى وصفي، **إسهامات البلاغة في الشعرية**، مجلة الشعر، القاهرة، س15، ع59، يوليو 1990م، ص 71، تون. أ. فان دايك: والنص: بناء ووظائفه – مقدمه أولية لعلم النص، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع5، شتاء 1989، ص64.

(٢) أمين الخولي، **فن القول**، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 1996م، ص 239 - 240.

(٣) صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص** ، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، عالم المعرفة ، ع 114 ، 1992م ص 250.

الأمر الذي دفع بكثير من العلماء في الثقافات المختلفة، في آن واحد، إلى إعادة قراءة تراثهم البلاغي؛ بهدف تأسيس إنسانيات جديدة، تقوم بهذا الدور في تجاوز مأزق الثقافة المتشظية"[١]، فقد "أجمع الباحثون على أن البلاغة هي الأفق المنشود، والملتقى الضروري للتداولية وعلم النص والسيميولوجيا، وهي النماذج المؤمل عليها للعلم الإنساني في إطاره الشامل الجديد"[٢].

وتتميّز بلاغة النص باعتمادها على التجريد والتنظيم التقني؛ مما يجعلها تهتم بالشفرة العامة، لا الأساليب الفردية، الأمر الذي يساعدها على إنتاج نماذج تصنيفية محددة تستهدف النص كاملًا، وليس الملامح الجزئية فيه[٣].

لقد مارس بلاغة النص عمله في تناول النصوص تناولًا تطبيقيًّا، إذ سعى من أجل أن: "يجد لنفسه مكانة داخل نسق العلوم، والتبادل التطبيقي بينها، فيساهم في بلورة نظرية المعرفة، ويتمثل هذا السعي في صعيد المنهج في التزام نوع من الصرامة والدقة أثناء تحليل النصوص، وعلى صعيد المفاهيم فقد جرى التخلص من المفاهيم ذات الدلالة المجازية الفضفاضة، والتي تحيل إلى القضية ونقيضها في الوقت ذاته، واستبدالها بمفاهيم محددة ومقننة"[٤].

هذا فقد استطاعت " نظرية النص أن تتخذ في التعبير عن ذاتها صيغة الخطاب العلمي المتماسك والمحايد، غير أن ذلك يجري حينئذ بصفة ظرفية وتعليمية إلى جانب هذا النحو من العرض، يحق كل الحق لمجموعة من النصوص متباينة كل التباين أن تضعها في إطار نظرية النص، مهما يكن جنس تلك النصوص الأدبي والشكل الذي تبرز فيه، فهي نصوص تعالج انعكاسية الكلام ودورة اللفظ"[٥].

وفي بلاغة النص" لا يقوم مفهوم النص على المستوى نفسه الذي يقوم عليه مفهوم الجملة، أو القضية، أو التركيب إلى آخره، ويجب على النص، بهذا المعنى، أن يكون متميزًا من (الفقرة)، ومن وحدة النموذج الكتابي لعدد من الجمل، فالنص يمكنه أن يتطابق مع جملة، كما يمكن أن نجد النص نظامًا فعالًا ، أي تجمعات من الوظائف، يوجد من خلال عمليات قوامها الحكم والانتقاء اللذان يكونان بين النظام الافتراضي"[٦].

---

(١) صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**،صـ 250
(٢) المرجع نفسه، ص 251.
(٣) المرجع نفسه ، ، ص 231.
(٤) حسين خمري، **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، الدار العربية للعلوم، لبنان، ص 13.
(٥) رولان بارت، **نظرية النص**، ضمن كتاب آفاق التناصية، ترجمة: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص 37.
(٦) رولان بارت، **نظرية النص**، ضمن كتاب آفاق التناصية ، ص 97.

وهذه آراء سبق دي بوجراند إليها هارتمان عام 1963م، وجوليسن ورابيل عام 1977م، وتمخضت عن هذه الآراء والتوجهات وغيرها، والتي جعلت من النص حقلًا معرفيًّا يقبل التجريب، شأنه في ذلك شأن العلوم الطبيعية، فمخضت عنها مقومات النصية التي أقرها ديبوجراند؛ لتصبح أساسًا في التعامل مع النص، مهما كان التوجه النقدي الذي يعالج النصوص، فهذه المعايير تقف بثبات كثبات التعريف النصي بأنه تشكيلة لغوية في حالة اتصال.

وقد منحت هذه المعايير النص قدرًا من الثبات، وأثرت عمليات التناول النصي، فقد كانت اللسانيات قبل ديبوجراند ترى أن "النصوص ليست أكثر من تتابعات من الوحدات الصرفية جيدة السبك، يمكن علاجها بتوسع نحو الجملة بواسطة وحدات صرفية "[1].

من هنا تكون هذه المقومات /المعايير وكما حددها دي بوجراند " أساسًا مشروعًا لإيجاد النصوص واستعمالها"[2] وهي:

١ -السبك
٢ -الالتحام
٣ -القصدية
٤ -التقبلية
٥ -رعاية الموقف
٦ -التناص
٧ -الإعلامية

وحاولنا تعريف كل مصطلح من المصطلحات السابقة تعريفًا موجزًا فيما يأتي:

المعيار الأول: السبك

ترجم بمصطلحات عربية عديدة، منها: السبك[3]،والقران[4]، والاتساق[1]، وغيرها، ولعل البحث يقف يقف أمام مصطلح "السبك" باعتباره ترجمة تناسب الاصطلاح الغربي.

---

(١) رولان بارت، **نظرية النص**، ضمن كتاب آفاق التناصية ، ص 102.
(٢) المرجع نفسه، ص 103.
(٣) السبك: تمام حسان في ترجمة كتاب ديبوجراند " **النص والخطاب والإجراء**"، سعد مصلوح في بحثه " **نحو آجرومية للنص الشعري دراسة في قصيدة جاهلية**"، انظر: سعد مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة .
(٤) القران: إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد: في كتاب: " **مدخل إلى علم لغة النص " تطبيقات لنظرية ديبوجراند وولفانج دريسلر"**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999م، ص25.

فالسبك من المنظور النصي هو : "ما يقوم بين مكونات ظاهر النص، أو الكلمات الفعلية التي نسمعها أو نبصرها، من ترابط متبادل ضمن كيان لغوي معين، وتعد مكونات ظاهر النص بعضها على بعض وفقًا للأعراف والأشكال القائمة في علم القواعد"(٢). ومن ثم، فإن السبك يعتمد على الأعراف القواعدية وتتابعاتها للغة التي يتشكل من مفرداتها النص، ويؤدي هذا إلى نتيجة شبه حتمية فيها يكون السبك مترتبًا على " إجراءات تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي ، وبحيث يمكن استعادة هذا الترابط"(٣).

المعيار الثاني: الالتحام

يأتي الحبك النصي بعد أن حقق السبك التماسك النحوي للنص، الذي هو المعيار الأولي لنصية النص؛ مما يمنح عناصر النص المقدرة على الاستمرارية والعطاء؛ ليصبح النص قادرًا على تحقيق عناصر النصية الأخرى، "وإذا كان معيار السبك مختصًا برصد الاستمرارية المتحققة في ظاهر النص، فإن معيار الالتحام يختص بالاستمرارية المتحققة في بلاغة النص ، ونعني بها الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم ، والعلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم، ويعد كلا الأمرين حاصل العمليات الإدراكية المصاحبة للنص إنتاجًا وإبداعًا، أو تلقيًا وفهما واستيعابًا، وبها يتم احتباك المفاهيم من خلال قيام العلاقات، أو إضفائها عليها إن لم تكن واضحة مستعلنة، على نحو يستدعي فيه بعضها بعضًا، ويتعلق بواسطته بعضها ببعض"(٤).

المعيار الثالث: القصدية

بعد تجسد النص يبرز معيار القصدية، وهو " يتضمن موقف منشئ النص من كون صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصًّا يتمتع بالسبك والالتحام، وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها"(٥).

والقصدية في عنايتها بصانع النص، تبين أن علم النص جعل المؤلف في بؤرة التحليل النصي، مما قد يتعارض مع ما ذهب إليه الاتجاه النقدي القائل بـ (موت المؤلف) لأن القصيدية

---

(١)**الاتساق:محمد خطابي:لسانيات النص مدخل إلى إنسجام الخطاب،المركز الثقافي العربي المغرب،الطبعة 2، 2006م.**
(٢) إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد، **مدخل إلى علم لغة النص**، ص 25.
(٣) روبرت ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة، ط 1 ، 1998م ، ص 103.
(٤) سعيد مصلوح، **العربية من نحو الجملة إلى نحو النص** ، بحثه "نحو آجرومية للنص الشعري دراسة في قصيدة جاهلية"، عالم الكتب ، القاهرة ، ط2، 2006م ، ص 228.
(٥) روبرت ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 103.

تبين " اتجاه منتج النص إلى أن تؤلف مجموعة الوقائع نصًّا متضامنًا متقارنًا ذا نفع عملي في تحقيق مقاصده"(١).

المعيار الرابع: التقبلية

يتصل القبول بمستقبل النص، وهذا المستقبل حظي باصطلاحات عدة، منها " المرسل إليه/ القارئ / المتلقي...."، والقبول يرصد كذلك مواقف هذا المستقبل من النص، "إن نصًّا في حال ظهوره من خلال سطحه (أو تجليه) اللساني، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعلها المرسل إليه"(٢).

فالتقبلية هي نتاج ما يتخذه المتلقي من مواقف، وما يفرزه من دلالات، تسهم في تشكيل النص وأحكام تلاحمه وسبكه، كما أنه يوطد الاتصالية التي يسعى نحوها النص؛ فإذا كان النص رسالة، فثمة مرسل ومرسل إليه، والتقبلية تدرس كل ما يتصل بالمرسل إليه، أما المرسل فقد سبق أن خبرته القصدية، وإذا كان النص يشكل تكتلا من الوظائف، فإن إحدى هذه الوظائف وظيفة "تحدد كيفية التواصل في النص، أي نوع الاحتكاك التواصلي الذي عبر عنه الباحث تجاه متلقي النص"(٣).

المعيار الخامس: رعاية الموقف

يتصل معيار " رعاية الموقف " اتصالًا وثيقًا بالوظيفة الاتصالية للنص، تلك الوظيفة التي تؤكد صفة النصية لمختلف أنواع القول، فالاتصال هدف أساس من أهداف النصية، إذ " إن النصوص متضمنة دائمًا في مواقف تواصل يمكن حدها؛ فثمة عوامل موقفية تؤثر بشكل جوهري في تشكيل بنية النص، وعلى أنواع النصوص أيضًا أن يضع هذه العلاقة في الاعتبار، وأن تستند أنواع النصوص إلى أنماط من مواقف التواصل"(٤).

فرعاية الموقف "تتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطًا بموقف سائد يمكن استرجاعه، ويأتي النص في صورة عمل يمكن له أن يراقب الموقف، وأن يغيره، وقد لا يوجد إلا القليل من الوساطة في عناصر الموقف، كما في حالة الاتصال بالمواجهة في شأن أمور تخضع للإدراك

---

(١) إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد، **مدخل إلى علم لغة النص**، ص 30.
(٢) أميرتوإيكو، **القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 1996م، ص 61.
(٣) كلاوس برينكر، **التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج** ، ترجمة: سعيد بحيري، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، ط1، 2010م، ص 122.
(٤) كلاوس برينكر، **التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج** ، ص 175.

المباشر، وربما توجد وساطة جوهرية كما في قراءة نص قديم ذي طبيعة أدبية، يدور حول أمور تنتمي إلى عالم آخر (مثلًا: جلجامش أو الأوديسا)، إن مدى رعاية الموقف يشير دائمًا إلى طرفي الاتصال على الأقل، ولكن قد لا يدخل هذان الطرفان إلى بؤرة الاهتمام بوصفهما شخصين"[١].

المعيار السادس: التناص

إن التناص عند ديبوجراند " يتضمن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به، وقعت في حدود تجربة سابقة سواء بواسطة أو بغير واسطة؛ فالجواب في المحادثة أيّ ملخص يذكر بنص ما بعد قراءته مباشرة يمثلان تكامل النصوص بلا واسطة، وتقوم الوساطة بصورة أوسع عندما تتجه الأوجبة أو النقد إلى نصوص كتبت في أزمنة قديمة، وتكامل النصوص عامل أكبر في مجال تحديد النصوص حيث تشكل التوقعات بالنسبة لطوائف كاملة من الوقائع اللغوية"[٢].

فالعلاقات بين النصوص ، كما يتّضح من هذا التعريف، تؤكد أنه "لا يوجد نص مستقل بذاته، بل كل نص في حالة تداخل مع غيره من النصوص سواء أ كانت قديمة أم معاصرة له"[٣].

فليس هناك نص معزول عن غيره من مجموعة نصوص تتفق معه نوعيًّا أو مضمونًا، حتى النصوص الأولى للأنواع، هي الأخرى، لا يمكن الجزم بأنها لم تتناص مع نصوص قبلها، فتلك النصوص أولى تاريخيًّا، وفق ما وصلنا من التاريخ، فمن المؤكد أن نصوصًا سبقتها، وشكلتها، لكن ليس بالضرورة أن يكون لدينا بها إلمام تاريخي، إن التناص شأنه شأن اللغة، النصوص بشأنه في حالة حراك مع ما سبقها وما هو آتٍ معها؛ فتاريخ اللغة لم يحدد لنا (اللغة الأولى)، ولا يمكن الادعاء بأن اللغات الإنسانية ليست في حالة تفاعل مستمر ودائب، ولعل تعريف كريستيفا للنص سيميائيًّا يصب في هذا الاتجاه، فقد عرفـت كريستيفا النص بأنه: "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطته، بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه"[٤].

---

(١) روبرت ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 104.
(٢) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
(٣) محمد علي سلامة، **المفاهيم العامة للتناص**، بحث مرجعي غير منشور، ص 9.
(٤) جوليا كريستيفا، **علم النص أو " سيميوتيك "**، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1991م، ص 21.

المعيار السابع: الإعلامية

يأخذنا مصطلح الإعلامية في النص " ناحية الجدة أو التنوع الذي توصف به المعلومات في بعض المواقف"[١]. إذ يفهم الباحث المتلقي أن النص " يوجد واقعًا جديدًا، وأن المنطوق الناجم للنص يعني إدخال عامل معين"[٢].

فموضوع الإعلامية الرئيس هو "مدى التوقع الذي تحظى به وقائع النص المعروض في مقابل عدم التوقع، أو المعلوم في مقابل المجهول"[٣]، فالإعلامية تتوفر في النص بدرجات متفاوتة، إذ "إن لكل نص حظه من الإعلامية، فمهما يكن نصيب الشكل والمحتوى من التوقع، فإنه لا مندوحة عن وجود بعض الوقائع المتغيرة التي يتعذر التنبؤ بها بحذافيرها، ومن المحتمل أن يؤدي ضعف الإعلامية بوجه خاص إلى الارتباك، وإلى الملل، بل إلى رفض النص في بعض الأحيان"[٤].

ويمكن القول: إن هذه المعايير توجهت إلى الاعتناء بالنص مباشرة، فالنص عند عامر الحلواني هو "النص مركز الثقل في مجال التفكير الحديث المعاصر، لاسيما في أبعاده القرائية التي فرضت أيضًا تحديات حقيقية من خلال المناهج الحديثة وتحققاتها الإجرائية" [٥]، ويؤكد بأن "التعامل مع النص يحتاج إلى تصور نظري يتسلح به القارئ ليستمد منه القدرة وعلى الفعل والطاقة على الإنجاز"[٦].

لذلك ساهم النص في نشوء العديد من المفاهيم والتصورات والأفكار التي تجاوزت نطاق أفق الجملة إلى نطاق النص، وتجاوزت هذه الإنجازات معايير البلاغة القديمة تجاوزًا ملحوظًا، وأبان التوجه الجديد لـ " بلاغة النص " عن قدرة عالية من الاحتواء والمرونة، مكنته من احتلال صدارة المناهج النقدية واللغوية، وأصبح إطاره النظري هو المحدد العقلي والوحيد لما يعرف ببلاغة النص.

وبانتهاء هذه المعايير تتكامل عناصر النصية ومعاييرها في أيّ نص يتم تناوله وفق تصورات دي بوجراند، وفق منهجية اللسانيات النصية، والغرض من متابعتها في أيّ نص هو تتبع مقومات المنهجية وتراتب خطوات تكامل المنهج النصي.

---

(١) روبرت ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 249.
(٢) كلاوس برينكر، **التحليل اللغوي للنص**، ص 157.
(٣) إلهام أبو غزالة، علي حمد: **مدخل إلى علم لغة النص**، ص 32 - 33.
(٤) المرجع نفسه ، ص 33.
(٥) عامر الحلواني، **على عتباتها تبنى النصوص**، ، ص 12.
(٦) المرجع نفسه، ص 19.

وتخيرنا تطبيق المعايير التي قدمها ديبوجراند بعضها أو كلها على نص عربي، حتى يبين الأمر بوضوح أكثر، ولا سيما أن بلاغة النص لم توظف نوعًا أدبيًّا أو قوليًّا معينًا، ولم تقف أمام لغة بعينها، ولما كان ديبوجراند، وفان دايك وغيرهما اتخذوا من نصوص لغتهم حقلًا تجريبيًّا، فإن البحث ارتأى أن يتخذ من " **ديوان الهذليين** " حقلًا تجريبيًّا، يخضعه للافتراضات العلمية التي تقدمها "**بلاغة النص**" ، فديوان الهذليين يمثل مرحلة فارقة في الشعرية العربية، إذ تأسست عليها قواعد اللغة العربية، كما بان في عصور إسلامية متأخرة، وهو ما أكسبها صفة الاتصال، وقد نال ديوان الهذليين من الشهرة والذيوع مالم يُسبق إليه مثله، وهذا يدعو إلى اكتشاف ممكناته النصية عبر مناهج عدة.

المبحث السادس

شعر الهذليين مدونة الدراسة

يعدّ ديوان الهذليين الذي صنعه أبو سعيدالحسن بن الحسين السكر ي، وهو عالم في اللغة والنحو ورواية الشعر،حيث اشتغل برواية دواوين الشعراء وأشعار القبائل ، من الدواوين الفريدة التي وصلت إلينا.

وترجع أهمية هذا الديوان إلى أن قبيلة هذيل كانت من قبائل الحجاز المعروفة بفصاحتها وسلامة لغتها من شوائب العجمة، يقول الزبيدي: "وهذيل أعرقت في الشعر" [١]؛ لأنها تعيش في وسط الجزيرة العربية، بعيدة عن مناطق الاختلاط بغير العرب؛ لذلك كان شعر هذه القبيلة موضع اهتمام العلماء " المفسرين على الشعر الهذلي في تفسير ألفاظ القرآن الكريم، وعنى النحاة بشعرهم عناية خاصة" [٢]، وكذلك الرواة كالشيباني والأصمعي، بل اهتم به جلّ الأئمة والفقهاء كالإمام الشافعي "الذي كان يحفظ عشرة آلاف بيت من شعر هذيل بأعرابها وعربيها ومعانيها "[٣]، لذلك "كانت أشعارهم موضع دراسة وتعليق كثير من العلماء والأدباء"[٤]، فشعر هذه القبيلة ثروة ضخمة، ضخمة، حيث استُشهد به في اللغة والنحو والقرآن والحديث.

يقول **حسان بن ثابت** "عندما سئل يومًا عن من أشعر الناس؟ قال: أحَّيا أم رحلًا؟ قالوا: حيًّا، قال أشعر الناس حيًّا هذيل، وأشعر هذيل غير مدافع أبو ذؤيب "[٥]. وتعني شهادة حسان أن أكثر شعراء هذيل مجيدون، ويعدّ أبو ذؤيب أشعر من فيها، فله إذَنْ مرتبة شعرية عالية وكذلك لقبيلته، التي كثر فيها الشعراء، فالشاعر من هذيل نجد أن إخوته أو أبناءه شعراء أيضًا، وهذا ما يؤكده أبو الفرج الأصفهاني، فهو يروي "أن بني مرة كانوا عشرة، وكانوا جميعًا شعراء دهاة، وعند النظر في ديوانهم نرى صخر الغي وإخوانه شعراء، والمعطل وإخوته شعراء"[٦].

وقيل أيضًا: "ليس في هذيل إلا شاعر، أو رام، أو شديد العدو، وقالوا: إذا فاتك الهذلي أن يكون شاعرًا أو ساعيًا أو راميًا فلا خير فيه"[٧].

---

(١) محمد المرتضي الزبيدي، **تاج العروس** (هذل).
(٢) عبد الجواد الطيب، **لغة هذيل في جاهليتها وإسلامها**، طرابلس، د. ط، 1985م، ص 124 - 339.
(٣) جلال الدين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق، محمد جاد الولي ومحمد أبو الفضلابراهيم وعلي محمد البجاوي، دار الكتب العملية، بيروت، 1998م، 60/1
(٤) عبد الجواد الطيب، **هذيل في جاهليتها واسلامها**، ص 142.
(٥) علي بن الحسين بن الهيثم الأصفهاني، **الأغاني**، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ج6، ص 469.
(٦) أحمد كمال زكي، شعر **الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي**، دار الكتب العربي، 1969م، صـ147.
(٧) أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، 39/20.

ويذكر الجاحظ "أن ثلاثة من الرواة اجتمعوا فسئلوا عن أحكم نصف بيت من الشعر، وأوجزه، فقال أحدهم: قول أبي ذؤيبب:

وَإِذَا تَرَدِّ إِلَى قَلِيلِ تَقَنُّعِ[1].

ويذكر أبو الفرج الأصفهاني أن "المنصور الأكبر طلب من ينشده عينية أبي ذؤيب حتى يتسلى بها عن مصيبته في فقد أحد ابنائه، فلما لم يجد من أهل بيته من يحفظها، قال: والله لمصيبتي بأهل بيتي، ألا يكون فيهم أحد يحفظ هذا لقلة رغبتهم في الأدب، أعظم وأشد عل ي من مصيبتي بلبني، ثم لما وجدوا له من يحفظ العينية استنشده إياها، فلما قال الم ستشد: والدهر ليس بمعتب من يجزع، قال صدق والله، فأرشدني هذا البيت مائة مرة ليتردد هذا المصراع علي"[2].

ويكفي شعر الهذليين أهميةً أنه حفظ قدرًا كبيرًا من ألفاظ اللغة وأساليبها بما جاء فيه من كلمات لم ترد في المعجم اللغوي، ويكفي أنه يعد من مصادر الشعر العربي، والشعر كما نعلم أحد أقسام الأدب، والاهتمام بدراسة الأدب تعني العناية بالناحية الفنية والجمالية من جهة، والوقوف على المؤثرات البيئة الاجتماعية والثقافية التي تأثر بها الشاعر من جهة ثانية، ومن هنا ننظر إلى هذا التكوين الثقافي " **شعر الهذليين**" على أنه نص واحد، حيث ننطلق منه في هذه الدراسة، ونعود إليه.

فمن هذه المادة العلمية نستطيع استخلاص جدلية العلاقة بين السرد والشعر في شعر شعراء هذيل، وما يتضمنه هذا الشعر من تجديد لملامح مدرسة شعرية ذات خصوصية في الأدب العربي القديم.

والحاصل ممّا سبق، أن شعر الهذليين شاع وانتشر بحيث لم يخل منه كتاب من مصادر الأدب، مثل:الأغاني، والأمالي ، وحماسة البحتري، وحماسة أبي تمام، والشعر والشعراء، وخزانة الأدب للبغدادي، والكامل للمبرد، وكذلك كتب اللغة والمعاجم، والتي جعلت شعر الهذليين معينا لا ينضب لدارسي اللغة والأدب والتاريخ الأدبي العربي، فكان ذلك من بين الأسباب الرئيسة التي جعلتنا نتّخذه مدوّنة لبحثنا.

---

(١) الجاحظ، **البيان والتبيين**، 185/1.

(٢) محمد أحمد، **الأسلوبية والتقاليد الشعرية** ، عين للدراسات والبحوث الانسانية، القاهرة، مصر، 1995م، ص180.

الفصل الثاني

الحضور السّردي فى الشعر الهذلي

ويشمل المباحث التالية:

المبحث الأول : **الشخصية السّردية في الشعر الهذلي.**

المبحث الثاني: **الزمن السّردي في الشعر الهذلـــي.**

المبحث الثالث: **المكـان السّردي في الشعر الهذلـــي.**

المبحث الرابع : **الحدث السّردي في الشعر الهذلـــي.**

المبحث الخامس: **الحوار السّردي في الشعر الهذلـي.**

المبحث الأول

الشخصية السّردية في الشعر الهذلي

إذا ما أردنا أن نبحث عن الحضور السردي في الخطاب الشعري الهذلي ، فإننا نجد أن المستويات السردية تبدو حاضرة ، وتظهر حسب ما يوجه ها الشاعر ، وهذه المستويات مهمتها خدمة للقصيدة الغنائية بشكل خاص وفعّال.

ولعل القراءات الداخلية والخارجية ، بمختلف مستوياتها ، هي التي تحدد النظرة إلى سردية البناء الشعري الهذلي، وهذه القراءات تتسم بأدوات إجرائية تمكننا من الاقتراب من تقنية السرد في هذا الشعر، ولكن العناصر السائدة للخطاب السردي في الشعر الهذلي تتعلق **أولًا بالشخصية وعلاقتها بالمدى السردي**، ثم يبدأ دور الحدث من خلال هذه الشخصيات، وتبدو المقدمة الطللية بوصفها المفصل الأول في الشعر الهذلي مكانًا مناسبًا لذكر الشخصيات التي تنوعت في أدوارها وحركاتها، وقبل كل هذه علاقتها بالشاعر.

إن أهمية هذا التتبع تكمن في أن الشخصية من مكونات السرد في الخطاب الشعري ، وعليها المعول ؛ نظرًا لتكثيف الأحداث داخل القصيدة ، والتركيز عليها ، خلافًا للأنواع النثرية التي تمنح مجالًا أكثر في الدعم بعناصر لامتناهية ، تسند الدور السردي فيها.

فالشخصية في النص القديم منتج ة لأحداث النص ودلالاته، وأكثر ما تصل إليه "أي **شخصية**" في سلم القيم أن تكون قيمته تكتسب جماليتها من التجربة الشعرية برمتها.

لذلك تعد دراسة الشخصية من المواضيع الأساسية التي ترتكز عليها الدراسات الأدبية ، ولا غرر في ذلك " **فالشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وهي عموده الفقري الذي ترتكز عليه** "[1]. من ثم ليس بغريب أن يرى بروب في تحليله للحكايات الخرافية ركز على الشخصيات ووظائفها في الحكاية، فالوظائف التي تنهض بها الشخصيات في النص هى التي تشكل بنية الأساسية وتمنحه قدراً من الإستقرار النوعي.

لذا احتلت دراسة الشخصية مكانة مائزة من قبل الباحثين المشتغلين في حقل الدراسات السردية، متكئين على أسس نظرية ومنهجية مختلفة ، تنبعث من خلفيات فكرية ، وإيديولوجية محددة ، ويبقى أن نشير إلى أن الشخصية ما هي إلا نتاج متخيل يبدعه المبدع بناء على اختيارات جمالية خاصة، وكما يقول تودوروف "**إن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات؛ لأنها ليست سوى كائنات من ورق**"[2].

---

(١) جميلة قيسمون، **الشخصية في القصة** ، مجلة العلوم الإنسانية، ع 13، جوان 2003م، جامعة منتوري قسنطنة، ص 195.

(٢) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، 2009م، ص 213.

ولقد سلط النقد الجديد الضوء على وصف وظائف الشخصيات ضمن بنية النص، وهذا التلاحم في بناء الشخصية لم يظهر إلا مع بداية القرن العشرين مع " الشكلانيين الروس الذين أحدثوا التجديد الحقيقي من حيث دراسة المميزات والملامح الأدبية الخالصة في الإنتاج الأدبي "[١]، وكانت للجهود التي وفرها فلاديمير بروب بالغ الأثر في التوجهات المنهجية للشكلانيين وللبنيويين.

وللأهمية الكبيرة التى تحتلها الشخصية في أي عمل سردي، فقد دعت الناقدة إيف روتير إلى اعتبار أن "**كل قصة هي قصة شخصيات**"[٢]

بينما نجد رولان بارت ينطلق في رأيه من التقاليد الأرسطية القديمة، إذ يقول: " **إن مفهوم الشخصيات في الشعرية الأرسطية لأمر ثانوي، وهو يخضع خضوعًا كليًّا لمفهوم الفعل**"[٣].

أما الشخصية في نظر فيليب هامون فهي ليست "مقولة أدبية، ولا معطى جماليًّا صيغ سلفًا، بل حددها وفق منطلقات معرفية وبخاصة لسانية، إذ يعدّها علامة تتقاطع في أمور كثيرة مع العلامات اللسانية ؛ كونها دالا ومدلولا، ومن ثم ينطبق عليها ما ينطبق على الشخصية نفسها ، وسعى إلى إبراز وظيفتها وطريقة بنائها، ورصد العلاقات التي تعمل على تجلية مدلولها"[٤].

هذا وصنّف فليب هامون الشخصية، باعتبارها أساس تكوين الإنتاج الروائي ، تصنيفا ثلاثيّا على النحو التالي:

- **فئة الشخصيات المرجعية:** وتضم الشخصيات التاريخية، الأسطورية، المجازية، والاجتماعية، لتُحيل على معنى ممتلئ ثابت تحدده مرجعية ثقافته، وتُحيل هذه الشخصيات على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة.
- **فئة الشخصيات الإشارية:** وتكون دليلا على حضور المؤلف، أو القارئ، أو من ينوب عنهما في النص على اعتبار أنها **شخصيات ناطقة باسم المؤلفين**، ويصعب الكشف عن هذا النمط ؛ بسبب تدخل عناصر التشويش، أو الإقناع التي تأتى لتربك الفهم المباشر للشخصية.

---

(١) جميلة قيسمون، **الشخصية في القصة**، ص 198.

(٢) جويدة قماش، **بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفي فاسي** ، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007م، ص 56.

(٣) حسن الأشلم، **الشخصية الروائية عند حسين مصطفي**، مجلس الثقافة العام، سرت، ليبيا، 2006م، ص 62.

(٤) بشير عبد العالي، **تحليل الخطاب السردي والشعري** ، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص 53- 54.

- **فئة الشخصية الاستذكارية:** وهي مرجعية النسق الخاص للعمل وحدها كافية لتحديد هُويتها، فتقوم هذه الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من التذكير والاستدعاء بأجزاء ملفوظة ، وذات أحجام متفاوتة ، مثل : "كلمة ، أو كجزء من الجملة ،أو فقرة"(١).

إذن الشخصية هي العنصر الرئيسي التي يبنى عليها السارد عالمه، فالسارد "يتماهى بالشخوص، ويبرز أصواتها بإعادة إنتاج أقوالها، بحسب أنماط سردية مختلفة، وتبقى النظريات المجردة مفيدة في تأسيس مفاتيح أولية، وإيجاد اللغة المشتركة، ويبقى التطبيق هو الأصعب، حيث إنه الفعل الأكثر تعقيدًا، وهو النشاط الذي يغري بالقفز فوق التفاصيل، أو الإشكاليات الصغيرة، مع الاتكاء على رؤى كلية تعزز الخطوات الثابتة والمنهجية لها "(٢).

فالشخصية الروائية "يتجاذبها قطبان وجوديان هما، الوع ي المتراكم داخل شرايين الذاكرة ، و(الأنا)، وثانيهما الإصرار على خرق جدار رتابة الواقع ونمطيته، وأن السرد هو الممون الرئيس لحركية الحدث الوجودي، أو هو المبرر الفّعال للهم الوجودي المشترك بين الشخصية الروائية والذات الوطنية" (٣)، فـ "بناء الشخصية ومثولها أمام المتلقي ، ككيان متكامل ، هو بناء ثقافي، فالمتلقي لا يستطيع إدراك هذه الشخصية ومعرفة أسرارها إلا من خلال المخزون الثقافي المشترك بين محفل الإبداع ومحفل التلقي" (٤).عليه لاعجب أن نرى الشخصية هي "**الكاتب الذي ظل في بعض تجربته في حال كمون** "(٥)، وهناك من ربط الشخصية " **بالواقع ؛ لكل ي تمثل نماذج اجتماعية معينة، وبذلك تكتسب الشخصية أصالتها**"(٦).

لذلك ظهرت العناية بالدور الذي تقوم به الشخصية مع الباحث الروسي فلاديمير بروب ، الذي ركز على الوظائف التي تقوم بها الشخصية في الحكاية، وقد قلل من أهمية نوع الشخصية وأوصافها وأخلاقها وطبائعها، لكون هذه العناصر متغيرة في الشخصية، أما العناصر الثابتة حسب (بروب) فهي تنهض به الشخصية من وظائف تشكل بنية الحكاية؛ لهذا فقد ربط الشخصية بالدور

---

(١) فليب هامون، **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، تحقيق، عبدالفتاح كليطو، دار الكلام، 1990م، الرباط، المغرب، ص 24- 25.

(٢) عبد الحميد المحادين، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية** ، ط1، الثقافة والتراث الوطني، وزارة الإعلام ، دولة البحرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2001م، ص 23.

(٣) بشير بوجيرة، **بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري** ، من 1970م – 1986م، جماليات وإشكاليات الإبداع، دار الغرب للنشر والتوزيع،2001م، ص 80.

(٤) فليب هامون، **سيميولوجية الشخصيات الروائية** ، صـ37.

(٥) هنري برجسون، **الضحك**، ترجمة سامي الدروي وعبدالله عبد الدايم، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1983م، ص 129 - 130.

(٦) جورج لوكاتش، **دراسات في الواقعية** ، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972م، ص 156.

وبطبيعة هذا الدور، وحصر الشخصيات، تبعًا للدور، **في سبعة أنماط، و هي: "الشرير، والمانح، والمساعد، والأميرة وولدها، والمرسل، والبطل، والبطل المزيف** "[١]، ويرى بروب أن كلا من هذه الشخصيات يمكن تعيينها من خلال الدور الذي تقوم به، إضافة إلى كونها دوائر فعل الحكاية.

وقد **أشار تودوروف** إلى أن "الشخصية مرتبطة بالحالة التي تمر بها في القصة، وتعن ي الحالة مرحلة حدثية تعيشها الشخصية من توازن، فقوة، ثم فقدان للتوازن، ثم قوة، إلى أن يصل إلى الحالة الخامسة، وهي التوازن"[٢]. وقد عنى بالحالة في القصة؛ لكونها في نظره تمثل نظامًا مكررًا في الحكايات ، وترتبط بها الشخصية دومًا، وتتداخل مع الحالة المماثلة لها ، و التي ترد في الخطاب؛ على اعتبار عرض فيليب هامون مفهوم الشخصية من عدة جوانب، مؤكدًا أن الشخصية هي "إعادة بناء للنص يقوم به القارئ ، ويرى أن الشخصية أشمل من كونها شخصًا إنسانيًّا، فقد تكون مجردة ، كالعقل مثلا أو، المنصب ، أو المادة ، وغير ذلك من المعطيات التي يمكن أن تكون كلها شخصيات غير محصورة في نظام واحد"[٣].

ويرى دوستويفسكى أن الشخصية "تتمثل في بطل يمتلك موقفا وتقويمًا تجاه نفسه وواقعه، والمهم في هذا كله لا ما يكون عليه هذا البطل في العالم، بل ما الذي يكونه العالم بالنسبة للبطل بالدرجة الأولى ، وما الذي يُكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها"[٤].

بل إن بعض النقاد يعدّون السرد **فن الشخصية** وحتى في صورها الأولى في الحكاية الخرافية والملحمة والسيرة، "**فإن الشخصية تلعب الدور الرئيس فيها؛ لأنها تُنتج الأحداث بتفاعلها مع الواقع، أو الطبيعة، أو تصارعهما معها**"[٥].

وترتبط الشخصية بفكرة ما يُريد الكاتب عرضه، مُتخذًا أدوات فنية تعبر بها، فالشخصية أكثر من فكرة تُعبر عن تصور الكاتب نحو قضية معينة لذلك عبر عنها ميلان كونديرا بقوله: "إن أشخاص الرواية لا يولدون من جسد، أو كما تُولد الكائنات الحية، وإنما من مواقف، أو من جملة،

---

(١) فلاديمير بروب، **موروفولوجيا الحكاية الخرافية**، ترجمة أبو بكر باقادر وأحمد نصر، النادي الثقافي الأدبي بجدة، 1989م، ص 158 - 159 .

(٢) تزفيتيان تودورف، **نقد النقد**، ترجمة: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986م، ص 123 - 129.

(٣) فليب هامون، **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص 24 - 26.

(٤) ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي** ، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ،1986م ، ص 67.

(٥) لينه عوض، **تجربة الطاهر وطار الرواية بين الأيديولوجيا وجمالية الرواية**، دار أمانة عمان الكبرى، د.ط ، 2004م، ص 265.

من استعارات تحتوى على بذرة إمكان بشري أساسي، يتصور المؤلف أنه لما يُكتشف، أو أنه لما يُقل فيه ما هو جوهري"[١].

ويجمع معظم الدارسين والنقاد على تقسيم الشخصية إلى نوعين أو نمطين، يبرز نوع الشخصية في النص أثناء عملية السرد وفق المنظور التالي :

(١) الشخصية المركبة:[٢]

تتميز هذه الشخصية في النص بكثرة حركتها، وبتغير أحوالها وأطوارها ، فهي تلك المغامرة، والشجاعة وهى تلك التي تقيم علاقات كثيرة مع باقي شخصيات النص، وبذلك يصعب على القارئ معرفة ماذا سيؤول إليه أمرها ، وتتكشف معالمها تدريجيًّا وفق الأحداث ؛ لتكسب معناها من خلال السياق.

(٢) الشخصية البسيطة[٣]:

وهي الشخصية التي لا تتغير ، ولا تتبدل في جميع أطوار حياتها، فهي تسير على نمط واحد، ويمكن للقارئ معرفتها منذ البداية لأن؛ السارد يقدمها بوصف ملامحها التي تبقى معها طوال النص.

أما من حيث أبعادها، فالشخصية تبدو في ثلاثة أبعاد مختلفة، يعمل الراوي /السارد على تصويرها، وتقديمها لتقريب صورتها لدى القارئ، وتتمثل هذه الأبعاد فيما يلي:

١ -**البعد الجسمي:** ويتعلق الأمر بالشكل الخارجي للشخصية كملامح عامة، وصفات جسمانية.

٢ -**البعد الاجتماعي والثقافي** : ويبدو ذلك من خلال ثقافة الشخصية ، وموقعها في السلم الاجتماعي.

٣ -**البعد النفسي:** ويتمثل في إبراز عواطف الشخصية وسلوكياتها.

إن الشخصية هي إحدى أهم الوسائل لتفحص مكامن الواقع الاجتماعي، غير أن شخصيات القصة أو الرواية – على سبيل المثال – هي شخصيات مصطنعة ومختلفة، أو كما يحلو للبعض تسميتها "**بشخصيات ورقية** "، أما شخصيات السيرة الذاتية ، فهي تمتاز بالواقعية، وما يدعم ذلك طبيعة الحدث وزمانه ومكانه ، بالإضافة إلى طريقة تقديمها للقارئ، التي عادة ما تكون مقرونة بذكر الأسماء والصفات الخارجية.

---

(١) محمد علي سلامة، **الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ**، ، ص 11.
(٢) لها أسماء عديدة هي: النامية، المعقدة، المتغيرة، المدورة، المكثفة.
(٣) ويطلق عليها أيضًا: غير النامية، المسطحة، الثابتة، الجاهزة.

ومن البديهي أن يكون هناك وجود لشخصية رئيسة – **في أي نص من النصوص السردية** – يتمحور حولها النص، في مقابل الشخصيات الثانوية التي تدعم عمل الشخصية المحورية للمساهمة في بناء النص.

(٣) الشخصية المحورية:

من الشروط التي يحددها الباحث الفرنسي فيليب هامون للحكم على أي نص بأنه سيرة ذاتية **هو تحقق وضعيتين** وهما كما يلي:

- **وضعية المؤلف** : وهي تجمع مابين تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد.
- **وضعية السارد:** وهي تطابق السارد مع الشخصية الرئيسة(١).

ومن هذا فإن الحديث عن الشخصية المحورية في النص الشعري يفرض علينا أن نفرق بين الشخصية بوصفها كأداة من أدوات التشكيل النصي، الخاضعة تمامًا لتوجه السارد ومعاييره، وقيمه الاجتماعية والنفسية في الشعر، وبين الشخصية في القصة، حيث يقوم عبء تنامى النص القصصي أحيانًا على كاهل هذه الشخصية، أو بفعلها، وفي النص الشعري فإن أقصى نمو لها، لا يعدو كونه موضوعًا للذات الأولى، وهى(السارد الفعلي)، وهذا ما يدرجه " تودروف" تحت وظيفة الشخصية، "فيجعلها إما ذوات للأفعال، وإما موضوعات لها"(٢).

فشخصية الذات الفاعلة هي الساردة، أما ما يوجده السارد، سواء كان في مستوى الصوت الأول، أو في مستوى الصوت الثاني، تتحدد بكونها موضوعات له، فالشخصيات في القصيدة تدخل برغم كونها موجهة من قبل السارد في توجه النص، وتعد في ذلك بمنزلة الإشارات النصية التي يضعها السارد ضمن حركة التشكيل العام ليعبر بها عن موقفه الفني الخلقي، ومن ثم تصبح الشخصيات أكثر إثراء في توجيه النص، وبالأخص إذا كانت تحمل مدلولات تراثية أو شعبية ؛ ولذلك فهي لا تدرك منفردة، كما يمكن إدراكها في النصوص القصصية، وإنما تدرك ملتحمة بالبناء في الخطاب، على أساس أنها بناء من بناءاته، فالنص الشعري يدرك كله على أي مستوى، ومن الصعب فصل أحد العناصر(٣).

---

(١) فيليب لوجون، **السيرة الذاتية**، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي ، ط 1، 1994م، ص 22 - 23.

(٢) تزفيتيان تودروف، **مقولات السرد الأدبي**، ترجمة: الحسين سحبان، فؤاد صفا، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، مجلة آفاق ، ع8-9 ، الرباط، المغرب، 1988م، ص 50.

(٣) أندريه جاك، **استيعاب النصوص** وتأليفها، ترجمة: هيثم لمع، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1991م، ص 20.

لذلك فإن فصل الشخصيات في النص الشعري أمر عسير، برغم أنها موضوعات لصوت السارد الفعلي أو الضمني ؛ ولأنها كثيرًا ما تصبح مركزًا من مراكز إدراك البنية الأساسية للنص، ممتلكة زمامه ؛ لأنها – بفعل السارد – تريد أو يريد لها – أن تصبح كذلك، كما تختفي الأفعال العامة المؤثرة في النصوص، والتي تحفل بوجود شخصيات عديدة ليصبح فعل الشخصية موازيًا لفعل السارد الفعلي في النص، وبخاصة إذا كانت حكاية الصوت الأول هي المتحكمة في النص والأصوات الأخرى متولدة عنه، ومؤثرة فيه.

يعد إذن "حضور الشخصية في الشعر هو اختيار إبداعي ؛ نظرًا لقيام الضمير (غير المتعين) بدورها، بينما لا يقوم السرد النثري إلا بتعيين الشخصية نفسها" [(١)]، هذا "فتعين الشخصية في القصيدة يقوم بوظائف أعلى منها بكثير في السرد، كما أن وصف الشخصية في السرد يوهم بواقعتيها، بينما وصف الشخصية في الشعر يرفعها عن كونها شخصية واقعية"[(٢)].

ولذلك لم تكن " الشخصية في الخطاب الشعري لم تكن ورقية، يهيمن عليها السارد، لتقوم بمهام محددة لها من قبله، ولكنها تحمل مخزونًا دلاليًّا في الوعي الجمعي"[(٣)].

وقد تنوعت أنماط الشخصيات في الشعر الهذلي مابين الأنماط الإنسانية، أو الحيوانية، أو الجانب القيمي، فكانت الأحداث فيها مصاحبة وملازمة للشخصية الحكائية بكل أبعادها الكونية ، وما تدور حوله من ظواهر فنية، تؤسس لسلوكها الدلالي التي تسعى أن تظهر من خلاله.

يقول أبو ذؤيب [(٤)]:

وَاَلْدَهْرٌ لا يبقى عَلَى حَدَثَانِـــهِ شَبَبُ أَفْزَتَهُ اَلْكِلاَبُ مُرَوَعُ

شَعَفْ اَلْكِلاْبُ الضَارِياَتُ فُؤَادُهُ فَإِذَا يَرَى الصُّبْحُ المُصَدَّقُ يَفْزَعُ

وَيَعُوذُ بِالأَرْطَى إِذَا مَا شَفَهُ قَطَرُ وَرَاحَتْهُ بَلِيلُ زَعْزَعُ

إن أبا ذؤيب في هذه القصيدة استدعى الشخصية في نمطها الحيواني، فراح يسرد علينا قصة الثور الوحشي والكلاب، واصفاً الدّهر بأنه متغلب لا يبقى على حالة واحدة ، فصور لنا ثورًا

---

(١) عبد الناصر هلال ، **تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين** ، النادي الأدبي الثقافى بجدة، 2012م، ص69.

(٢) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٣) المرجع نفسه، ص 70.

(٤) حسن بن الحسين بن عبدالله السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، 1/36-37.

مسنا أفزعه الدهر، حيث جاء تصويره دقيقًا مستوفيًا لكل مقومات الصورة من هيئة ، وحركة، وصوت، ولون، ومكان، وزمان، إذ ذكر الزمان الذي يكون فيه الثور خائفًا فزعًا ، وهو الصباح الباكر، لأن الصائد يباكره، والمكان الذي يلوذ به ويحتمى من قسوة البرد واشتداد الريح والمطر؛ وهو شجر الأرطى الذي ينبت بالرمل، ثم تابع أبو ذؤيب حركات الثور منذ خروجه يتلفت فزعًا من الصياد إلى أن تمكن الصائد منه.

حيث قام الشاعر/السارد بسرد الأحداث كلها في تسلسل رائع، تغيرت فيه الحركات واختلفت الألوان وتدرجت الأصوات.

فشخصية الثور أدّت وظائف عدة منها : (الخوف) فهي شخصية مذعورة تتوجس بطرفها المواضع التي لا ترى ما وراءها خوفًا من الصائد، ثم تتفاعل مع الطبيعة . لقد خرج الثور من بين الأشجار يشرق متنه للشمس ليجف ما عليه من ندى، (الحذر) فقد رأى الثور ما يخاف ويحذر، فكلاب الصيد تتجمع قريبًا منه، ثم بدأ العنف يسيطر على الحركة (الهروب)، فالثور يفر هاربًا والكلاب الضارية تطارده، ثم اشتدت المعركة وحمي وطيسها، (الصراع) فالكلاب تنهش الثور وهو يتصدى لها بقوة شاهرًا قرنيه، مسددًا لها طعنات قوية في جوفها نفذت من جانبها الآخر، (انتصار) حتى ارتدت الكلاب عنه، ثم صور النشوة التي ألمت ببقية الكلاب الناجية؛ بقوله (قام شريدها يتضرع)، وأخيرًا ظهر الصائد نفسه وفي كفه نصال بيض رقاق الشفرات، فعاجل الثور بطعنة قاتلة خر إثرها صريع القدر.

نشاهد البنية السردية داخل القصيدة تطل من خلالها الشخصيات ووظائفها؛ شخصية الثور الوحشي/ الكلاب ، حيث تحركت من خلال الدلالات التي ساهمت في حضور الأفعال حيث أسهمت في الاهتمام بتوجيه الحدث أو أفعال الشخصية بشكل أستأثر بنسيج تفاصيل المشاهد التي قدمها الشاعر من خلال إحلاله الشخصيات الفاعلة داخل البناء الشعري.

ونقل الشاعر/السارد هذه الصورة الحية النابضة بالحياة والحركة، بعد ما وصف قصته، فإنما يريد أن يؤثر في السامع ويجذب النفوس للإصغاء إليه ، و"من شأن الإيقاع القصصي أن يستميل المتلقي إلى الإصغاء بشوق إلى معرفة الوقائع والأحداث، ومن شأن هذا الإشغال القصصي الذي يجتذب النفوس. أن يحيي المشاهد التي يعرضها، ويجعلها نابضة بالحركة في تدافع مظاهرها"[1].

ولا يتوقف الشاعر /السارد عند هذا الحد، وإنما ينتقل إلى الحديث عن نفسه ، ويطرق موضوعًا جديدًا، ثم يخرج من هذا الموضوع ليقف على الأطلال مصورًا مشهدها ، حاكيًا واقعاً

---

(١) محمد عبد الواحد حجازي، **الأطفال في الشعر العربي** دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2001م، ص 208.

جديدًا، وهو يضفي على ذلك كل ألوان الحياة من خلال الصور الجزئية التي استمرت في ذلك إلى آخر القصيدة.

إن هذا الذي يحكي عنه الشاعر الهذلي عبر أشعاره من خلال موضوعاته وأنغامه واقع/ عالم متعدد ومتنوع، والشاعر جزء من هذا الواقع / العالم يمثل زاويته وموقعها منه ينظر إلى الحياة التي يرصدها ويحكي عنها وينقلها، أي أن فضاء القصيدة هو فضاء العصر بأقاصيصه وصوره وطموحاته وبأسه وقنوطه، وتمنياته وتقلباته واستدعاءاته.

والواقع المتعدد يروى من زاوية نظر أخرى ومن موقع للرصد إلى آخر، حيث ينبغي التنويع ومفاجأة السامع بحكايات متجاوزة إلى بعضها هي وسيلة الشاعر في التقدم في السرد وفي تتابع الأحداث.

وهذا ما تحيل إليه إشارة عز الدين إسماعيل في حديثه عن الصور المكتظة في الشعر العربي القديم، عندما يقول: "ونعني بالصور المكتظة أن الشاعر يكون في إحدى الصور فإذا به يلتفت فجأة، فيقف ليصور جزئية من جزئياته بصورة أخرى ، قد تستغرق أكثر مما كانت الصورة الأولى في مجملها، فضلًا على جزئية من جزئياتها، فالصورة عنده مركبة ومتداخلة"[(١)].

فثمة تمظهرات عدة يستغرقها النص الشعري " عندما تلتق ي فيه فضاءات متعددة ، أي الحكايات السابقة واللاحقة، فيتسع النص ويمتد امتداداً لا تبدو فيه الحكايات غير طواف متصل في عالم له ضفافه القصية" [(٢)]، فتعدد المشاهد والموضوعات، وسلاسة الانتقال من مشهد إلى آخر، يتيح للسرد أن يتمدد ويتواصل داخل النص الشعري.

وهناك عدة عناصر تكرر " مع صورة الثور الوحشي منها المطر، والليلة الباردة، وشجرة الأرطى، وكأن الثور رمزًا للخصب والمطر"[(٣)]، ومما لاشك فيه أن الخارج الذي يصوره أبو ذؤيب ذؤيب انعكاس للداخل، مرآة له، فالـ (هو) – الثور – على علاقة وثيقة بـ (الأنا) والـ (هُم) أبناؤه ، فثمة وحدة بين الضمائر **يمكن أن نمثل لها بما يأتي:**

---

(١) عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة، بيروت، 1984م، ص 94.
(٢) محسن جاسم الموسوي، **سرديات العصر الوسيط**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1971م، صـ355.
(٣) سيمر الديون، **جدلية الفناء والخلود في عينية أبي ذؤيب الهذلي** ، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الثالث + الرابع، 2011م، ص 106.

أنا	هو	هم	نحن
العين بعدهم سلمـــــت بشـــــوك	الحمار مضطرب وصل إلى المـــاء لكن المـــــوت انتظره هنـــــاك الثور تلقى الموت على مرحلتيـــن.	- أبناؤه كانوا يعيشون بدَعةٍ فتعرضوا للفناء. - شربت الأتن بأمان ثم قتلت واحدة تلو الأخرى. هجمت الكلاب على الثور فقتل القسم الأعظم وفر الباقي(١).	- حاول الشاعر دفع الموت عن أبنائه فأخفق. - حاول الحمار الفرار فأخفق، وقتل. - حاول الثور دفع الموت فأخفق، وقتل.

لقد أسهمت الشخصية (الثور الوحشي والكلاب) في خلق مساحات سردية، لذلك نجدها قامت بأدوار مختلفة عبر أدوات سردية متنوعة، منها ارتياد مكانة تسمح بالحركة السردية الفاعلة كالتماهي مع الراوي المشارك من خلال استخدام ضمير المتكلم، الذي يرسم حدثًا مشهديًّا من خلال وعي السارد / الشخصية.

فتداخل المشاهد والصور في القصيدة يعد استراتيجية تكشف عن رؤية فنية عمادها التفاعل الجدلي بين مقومات الكتابة الشعرية وآليات الصياغة السردية ، جعلت منه نصًّا طريفا في موروثنا الشعري تلتحم فيه آليات جنسين أدبيين مختلفين التحام الذوب. ف القصص المتنوعة التي تشكل حكاية القصيدة أو ما تتأثر به في أبياتها من مشاهد وصور جزئية تتبع الشاعر تفاصيلها وأخبارها كما في قصة الفارسين التي تخيّر لها شخصية إنسانية،إذ يرسم صورة لفارس كامل العدة والسلاح خبر الحروب، وبنى مجداً عاليًا بشجاعته، وكثرة خوضه المعارك؛ قائلًا(٢):

وَالْدَهْرُ لا يبقى عَلَى حَدَثَانِـــهِ مستشع رّ حلقَ الحديدِ مقْنعُ

حَميت عليه الدَّرعُ حتى وجهُـه من حرَّها يومَ الكريهةِ أسفَـ عُ

تعدو به خوصاءُ يفصمُ جريُهـا حلقَ الرحالةِ فه ى رخْوّ تمزَ عُ

قصَرّ الصَّبوحَ لها فشرَّجَ لحمَ ها بالنَّيَّ فهي تَثُوخُ فيها الإصبعُ

وكلاهما قد عاشَ عيشةَ ماجـ دٍ وجنى العلاءَ لوَ انَّ شيئًا ي فنعُ

---

(١) سيمر الديون، **جدلية الفناء والخلود في عينية أبي ذؤيب الهذلي**، ص 107.
(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، 1/33-40.

إن الشاعر/السارد يقوم بوصف الفارس الجريء، ثم بعد ذلك ينتقل إلى وصف فرس الفارس، التي يمتطيها ، ويصور أن حلقة سرج الفرس قد كسرت بسبب شدة العدو، وهذا يدل على أن الشخصية الفارس / البطل سيقع في أي لحظة، لأن فرسه غير محصنة ، وهذا يعود على قول السارد إلى سمنتها وكبر حجمها.

فقد أفلح تفاعل أسلوب السرد داخل النص الشعري مع أسلوب الوصف في أن يعكس حالة السارد والشخصية وأن يعكس أزمة السارد ومعاناته في اتصاله مثلًا بالمكان الذي يبدو، فالبناء السردي لصيق به في هذا المشهد ال وصفي، وهذا يعني أنّ السارد نجح فنيًّا في صياغة البنية السردية بالاتكاء على عنصر المكان، حيث تتحرك الشخصية وتنجز الأفعال والأحداث، وعنصر الزمان.

فالسارد كشف في هذا النص عن منهج الشخصية وفكرها وحياتها بل تعدى ذلك إلى كشف الدلالة على أسلوب السرد البطولي ومتعته التي شغف بها العرب في ذلك العهد بالتفاعل مع أسلوب الوصف الذي يعدّ آلية مميّزة لصناعة النص الشعري. فهو الوسيلة التي نفذ بها السارد إلى عرض مجموع الأحداث والأفعال التي تقوم بها الشخصية الدالة على البطولة والإقدام.

قدم السارد في هذا النص قصة الفارس، وعرض فيها الحدث على مستوى المكان في ترتيب يحكمه منطق السرد وحقائق الواقع، ولكن الحافز فيه هو الواقع النفسي للسارد ذاته؛ فهو يحكي الأحداث ليتخذ منها مجالًا سرديًّا يتناول من خلاله حكاية ذات أبعاد دلالية وفق نسيج إبداعي كامل الصورة، وذلك من خلال الربط بين جزئيات النص والموقف الذي أراد السارد أن يبينه ويكشفه للمتلقي.

إن منطلق الفارسين كما يصفهما السارد أن كلاّ منهما يبحث عن المجد ويسعى كل منهما على القضاء على الآخر ولذلك نجد رؤية السارد " ذات صوت واحد هو صوته؛ لذلك محى تعدد الأصوات، وتشابهت الشخصيتان، وطغى الطابع الخطابي، وقد ضغط على الشخصية، وحملها ما أراد قوله، لا ما فرضته طبيعة التجربة الشعرية عليها، فصوت الشاعر لم ينتج من تفاعل علاقات النص الداخلية.

البطل في الشعر لا يموت، لكن رؤيته ورؤياه اقتضتا تعبيرًا فنيًّا مختلفًا، فصادر الأصوات كلها، وابتعدت لغته الخطابية عن روح الحوار، واعتمد على فكرة النموذج، فالزمان والمكان المحددان ليسا مهمين، ولن يتغير شيء لو تغير البطلان، والوظيفة التي تؤديها الشخصيات تؤكد فكرته حول الدهر فقط؛ لذلك لم يعن بالزمان والمكان، والهدف هو الإقناع، فقد احتاج إلى كثير من التأكيد؛ لكى يملك قدرته على الإقناع، فكرر فكرته بأشكال مختلفة، وكان شعره مأزومًا، ولم يكن شعرًا يعاين الأزمة، فثمة موقف مبدئي معلن، وهو مصر على إقناع المتلقى بحقيقة الحياة، وأتى

شعره كشفًا جماليًّا للواقع، وأتت شخصياته تجسيدًا لهذا الإقناع، ففكرته تستمر مع المستقبل، ويعنى هذا الأمر في شكل من أشكاله مصادرة المستقبل، فقد ارتفعت شخصياته عن الشرطين الزماني والمكاني"[1].

فالشخصيات السابقة في نص أبي ذؤيب تقع ضمن الشخصيات الفاعلة وذلك بما تحمله من مدلولات وصراعات بين الحق والباطل، لذلك فاعليتها تكمن في تعبيرها عن هذه الدلالات من ناحية، وفي توجهها للسارد من ناحية ثانية ، لذلك كل شخصية في النص تمثل فعلًا حركيًّا للمقام الذي يعبر عنه السارد.

وقد جاءت الشخصيات في ترتيب مشهدي من خلال النص السابق هذا الترتيب ، يمكن أن يعطى صورة متكاملة عن تعبير الحركة كما يقول " **شولز** " عن المعنى العام الذي يتحكم في النصوص، وقد بدأ هذا الترتيب المتسلسل في النص السابق من السارد وحركته، ثم الشخصية وحركتها وفاعليتها، ثم العودة في الإطار نفسه إلى السارد مرة أخرى، سواء جاء ذلك بصورة مباشرة، أم جاء بصورة متداخلة من خلال أصوات النص.

وفي سياق آخر يصوّر الشاعر أبي كبير الهذلي الذي صور لنا شخصيته المتمثلة في غلام صحبه في أحد غزواته تصويرًا دقيقا ، حيث قام بوصفه حسيًّا ومعنويًّا فوصف شكله وهيئته وصورته قائمًا وجالسًا ومضطجعًا، كما صوره مستيقظًا من نومه، ثم عدد صفاته الحميدة من شجاعة وكرم وغيرها.

وصور الشاعر/السارد شخصية (الغلام) فهو نحيل الجسم خميص البطن حديد القلب، وإذا نام لا يستثقل نومه، وإذا اضطجع لم يمس الأرض إلا منكبيه وحرف ساقه فهو سريع العدو كالصقر الأجدل قوى لا يطاق، حملت به أمه وهي فزعة وقد تحزمت للهرب، فجاء مفزعًا.

ثم صور الشاعر/السارد أسارير وجهه، فهو متهلل الوجه مشرف الجبين، صبور على البلاء جلد أمام المكاره، وإذا أعتزم على أمر قضاه في الحال من غير تردد، **يقول أبو كبير الهذلي**[2]:

ولَقَدْ سَرَيْتُ عَلى الظَّلاَمِ بمِغْشَم جَلْدٍ مِن الفِتْيَانِ غَيرِ مُهْبَّـــــلِ

ممّا حَمَلَ ن بِ ه وهنَّ عَواقِـــــدُ حُبُكَ الثياب فشَب غيرَ مُثقَّـــــلِ

حَمَلْتَ بِ ه في لَيْلَةٍ مَـــــزؤودةٍ كَرْهًا وَعقْدُ نِطَاقِها لَم يُحـــــلَلِ

---

(١) سمر الديوب، **جدلية الفناء والخلود في عينية أبي ذؤيب الهذلي**، ص 110 - 111

(٢)السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 1072/3.

فأتَتْ به حُوشَ الجَنانِ مبطَنـــًا سُهُدًا إذا مَا نـامَ لَيْلُ الهَوْجَـــــلِ

يَحمِى الصَّحابَ إذا تَكون عِظيمةَ وإذا هم نَزَلُوا فمأوَى العُيَّـــلِ

إن السارد في هذا النص يمن ح صيغة سردية من خلال قصة لكيفية شجاعة وبسالة هذا الغلام وحبه له، وهذا السرد تجاوز شخصية السارد إلى شخصية الغلام.

إن هذا النمط في هذا النص السردي يشكل بنية القصيدة كلها، سواء أكان ذلك من خلال تقنية سردية تعتمد على التضافر في إبراز الشخصية (الغلام) أ م تقنيات مختلفة متعددة، فيكرّس هذا النمط السردي في النص عالمًا متواترًا بين الشعر والسرد ، ويخلق أفقًا أكثر اتساعًا من الأفق النصي الذي ينهض على جنس أدبي واحد ، فالحركة السردية ليست أحادية، قائمة على فعل محدد، يتم الحكي وحركة الحكي عبره، وإنما تتفاعل فيه آليات الشعر والسرد من جهة، ومعطيات الواقع المعيش من جهة أخرى.

ولنا وقفة مع الشاعر ساعدة بن جؤية الذي صور بآليات الشعر والسرد وعلا مسنًا رمت به الأقدار في شراك صائد ماهر مدرب على فنون الرمي والقتال، فالشاعر صور الوعل تصويرًا حسيًّا ومعنويًّا حيث ذكر أن له حيدا في قرنه أي تثنت قرناه، وبه بياض في رجليه، وهو يعيش في قلق وخوف يراقب الصائد من على بعد، ثم انتقل الشاعر لتصوير طريقة الصيد في دقة رائعة؛ فالصائد مستعد للانقضاض على فريسته حتى أسدل الليل ظلامه، ثم سدد له إليه ضربة نجلاء نفذت من خارج جسمه من غير أن تترك شقًا فيه، وهذا يدل على مهارة الصائد ومعرفته بفنون الصيد. **يقول ساعدة بن جؤية** [1]:

تَاللهِ يَبْقَى عَلى الأَيَّامِ ذو حَيـــدٍ أدْفَى صَلودُ مِن الأَوعالِ ذو خَدَم

مُوكَّلُ بِشُدوفِ الصَّومِ يَنْظُرُهَـا مِن المَغا ربِ مَخْطوفُ الحَشَا زَرِم

فَظَلَّ يَرْقُبُه حتى إذا دَمَسَـــتْ ذَاتُ العِشاءِ بأسْدافٍ من الغَسُـم

دَلى يَدَيْه لَه سَيْرًا فَألزَمَـــــه نَفَّاحَةُ غَيرَ إنْباءِ وَلا شَـــرَم

كذلك نجد أبا خراش في تناوله لشخصية الحمار الوحشي قد مزج بين آليات النص الشعري وآليات النص السردي لإبراز الصورتين المعنوية والحسية لهذه الشخصية الحيوانية ، فصور الحمار خميص البطن يصول ويجول تتبعه أتنه ويصعد على ما ارتفع من الأرض لمراقبة الصائد، ثم

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 1124/3.

واصل المصور عرض صورته حيث قضى الحمار يومه مع أتنه وهو في يوم شديد الحرارة كالنار المستعرة، وهي التي تفور فورًا، حتى مالت الشمس إلى المغيب وبرزت في ثوب جميل كأنها قطيفة لها خمل لجمال شعاعها، اتجه الحمار إلى مورد الماء، ثم أخذ طريقه راجعًا في خوف وحذر، ولكن القدر كان له بالمرصاد، إذ تقدم في طريقه صياد ماهر قصير القامة يحمل نصالًا عراضًا، ففر الحمار هاربًا مع أتنه التي يسمع لأقدامها وقع قوى على الأرض الصخرية، ولكن الصائد عاجله بطعنه قوية نفذ السهم من بين يديه دون أن يرتد أو ينكسر ، بل خضب بالدماء التي سالت غزيرة مندفعة.

قال أبو خراش[1]:

يَظَلُ عَلَى البَرْزِ اليَفَاعِ كَأَنَّـــــــه مِن الغَارِ والخَوفِ المُحِمَّ وَبِيـــــلُ

وَظَـــلَّ لَهـا يَـوْم كـــأَنَّ أَوارَه ذَكا النَّار مِن فَيْحِ الفُرو غِ طَوِيْـــلُ

فَلمَّا رأَينَ الشَّمسَ صَارَتْ كَأَنَّهـــا فَوِيْقَ البِضِيع في ال شُّع اعِ خَمِيـــلُ

مُنيبًا وَقَدْ أمسَى تَقَدَّم ورْدَهَـــــا أُقَيْدَرُ مَحْموزُ القِطَاعِ نَذَيـــــــلُ

كَانَّ النَّضِ ى بَعْدَمَا طَاشَ مَارِقـاً ورِاءَ يَدَيْهِ بالخُلاءِ طَمِيْـــــلُ

نجد في هذه القصيدة السردية أن للشخصيات حضورًا ملحًا لأن الأحداث التي يسردها الشاعر / السارد تقوم عبر هذه الشخصية (الحمار الوحشي) وهي تشكلت وتبلورت من خلال ما تمارسه من سلوك وحركة ومواقف كشف عنها سرده للحدث داخل النص الشعري.

وهذا الشاعر مالك بن الحارث الهذلي يصور لنا حياة الصعاليك بقوله[2]:

تَقَولُ العاذِلاتُ أكلَّ يَـــــوْمِ لَسرِبةِ مالِكٍ عُنُقُ شِحِـــــاحُ

فيوما يغنمون معي ويومـــــــ اً أوُوب بهمْ وهُمْ شُعْثَ طِـــلاحُ

ويومًا نَقْتُل الأبطال شَفعـــــًا فَنتركُهمْ تَنُوبُهم السَّـــــراحُ

ومَن تَقْل لِ ل حَلُوبَتُه ويَنكُـــــلْ عن الأعداءِ يَغْبُقه القَـــــرا حُ

فلُوموا ما قصدت لكُم فإنَّـــــي سأعْتبكمُ إذا انفسَحَ المُـــراحُ

استدعى الشاعر/السارد شخصية المرأة بما تحمله من تحفيز ولوم وتعجب، وبدأ نظمه نصّه الشعري بحوار سردي أكده الفعل (تقول) وجاء في صيغة المصارعة ليؤكد استمرارية مايقوم به،

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 1191/3-1193.
(٢) المصدر نفسه ، ص 237/1-238.

إضافة على الدرء بالقول يشي ببدء حوار بين اثنين وهذه تقنية سردية أصلية، ويصف الشاعر/السارد لوم العاذلات لنا، ووضعها له ، فوضح الشاعر أنهم يعتمدون على الغزو فيوم لهم ويوم عليهم، حيث يغلبون ويأخذون بثأرهم ويتركون القتلى تنوشهم الذئاب ، ثم يدعو الشاعر دعوة صريحة إلى الغزو والسلب ومجابهة الأعداء حيث قال من لا يغز و لا يكون له لبن ويكون غبوقه الماء الخالص، وأخيرًا يهزأ الشاعر بقومه الذين عاداهم فيقول إني سأكف عن الغزو إذا اتسع مراحي وصرت صاحب إبل كثيرة.

ففي هذا النص الذي تتفاعل فيه آليات الشعر مع آليات السرد، تتقابل الشخصيات في الفن القصصي والشخصيات المساعدة التي يأتي بها السارد حين يوظف شخصيات لإسناد الحدث، ويبدو الأمر نفسه في السرد الشعري طالما أن الأمر متعلق بالحدث والحكاية، فمالك بن الحارث الهذلي كغيره من شعراء العصر القديم يذكر هذه الشخصيات وهنا جاء ذكر العاذلات عبر معلومة مرتبطة بالحدث الذي يهدف إليه السارد، فهو يطرح لنا نماذج للشخوص في سرد قريب من السرد القصصي – إذا لم يكن هو نفسه – حين تظهر الشخصيات فجأة حسب أدوارها.

إن ارتباط الشاعر /السارد بهذه الشخصيات وثيق لأن التجربة الذاتية تعكس العلاقات بين السارد ومحيطة لذا فهو يذكر قصة الصعلكة ويذكر فيها العاذلات ودور الصعاليك و أعدائهم وقومهم، فكل هذه النماذج مرتبطة بوجوده وحضوره ودوره ولا سيما إذا كان السارد صعلوكًا منهم.

هذا "وتتخذ الشخصية في الخطاب الشعري مكان الراوي، وتسمو فوق معطيات ساذجة، وتتحرك حركة واعية رغبة في تجاوز واقعها، ومحاولة لقراءة العالم وفق منظور خاص، يؤمن به الراوي الشارع فهي تتعالق مع مفاهيمه، ومواقفه، وفلسفته سواء استجابت هي للراوي أم استجاب الراوي لها، ويبقى كل منها يرى الآخر بمنظور قرينة، وصاحبة، في الوقت الذي تعد فيه الشخصية أهم مكونات السردية في الخطاب وتقوم اللغة بدور الفاعل الذي يشكل حركتها وعلاقتها ، وأخيرًا يمكن القول إن الشخصية تعدّ عنصرًا أساسيًّا في تشكيل الخطاب السردي داخل النص الشعري"[1].

فالشخصية هي "التي تصطنع اللغة وهي تستقبل الحوار وهي التي تصطنع المناجاة وهي التي تصف معظم المناظر... وهي التي تنجز الحدث... وهي التي تعمر المكان... وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدًا"[2].

---

(١) عبد الناصر هلال، **تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين**، ص 82

(٢) عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد** ، عالم المعرفة، ع 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ا لكويت، 1998م، ص 134 - 135

ويتضح بذلك الدور الريادي والقيادي الذي تقوم به الشخصية في تكوين وإبراز العناصر السردية الأخرى ومن ثمة، فهي تخلق تلك الجدلية التي تـميز العلاقة التفاعلية بين المكونات السردية والمكوّنات الشعرية في النص الهذلي.

المبحث الثاني

الزمن السّردي في الشعر الهذلي

إن الزمن في مفهومه الأدبي آلية مهمة لها أبعاد وظيفية وجمالية، فهو يشكل أداة فنية في العمق الشعري، يشكل بها الشاعر منجزة الفني، فيجسد مشاعره وأحاسيسه ومادته الأدبية والشعرية الخام من وحي الزمن، إذ تعد الأزمنة وما تحويه من أحداث منارة، يستلهم منها الشعراء ضوءًا لبناء عملهم الشعري.

أما على المستوى السردي، فإن الزمن يجمع بين زمن الحكاية الذي حدثت فيه القصة، وزمن السرد الذي كتبت فيه هذه الحكاية، حيث يقوم الروائي على لسان السارد بالتلاعب بالنظام الزمنى للحكاية، فالزمن الأدبي لا يفترض احترام تسلسله الزمني، " فالإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمنى لا حدود لها، وذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد، ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة" [١]. فالسارد يقطع وتيرة النظام الزمني المتسلسل؛ ليسترجع الأحداث الماضية أو قد يستبق الأحداث في السرد، بحيث يتعرف على وقائع الأحداث قبل وقوعها.

إنّ الزمن هو "مجرد حقيقة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على الشخصيات والمكان والزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع"[٢]، وأيضًا هو "خيط وهمي مسيطر على كل الأنشطة والأفكار. فإذا لكل هيئة من العلماء مفهومًا للزمن خاص بها" [٣]، فهو مفهوم مجرد "لا يدرك بوجه صريح في نفسه لا يرى، ولا يسمع، ولا يشم، ولا يلمس، ولكنه يدرك بما يحيط بنا من أشياء وأحياء، فإدراكه يتوقف على علاقة خارجية تظهر على الإحساس به على نحو ما"[٤]، وأيضًا هو " العلامة الدالة على مرور الوقائع اليومية وهو إطار يشمل كل الأحداث ويضفي عليها صفة الانتظام"[٥].

لذلك ظلت خاصية الزمن في العمل السردي تشد اهتمام لفيف من الباحثين باعتباره أشد المباحث السردية استعصاءً، أضف إلى ذلك كونه مشكلًا جوهريًّا ومحوريًّا لا يمكن التنصل من قيوده، وبذلك لا يمكن كشف تلابيب المنجز السردي إلا بالنظر إلى وجوده الفعلي.

---

(١) حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** ، ط2، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ص 74

(٢) سيزا قاسم، **بناء الرواية مقاربة في ثلاثية نجيب محفوظ**، ، ص 27

(٣) عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص 202

(٤) المرجع نفسه، ص 206

(٥) عبدالله إبراهيم علاوي، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق، 1980م-1985م**، كلية الآداب، بغداد، العراق، 1987م، ص 17

وتبين **سيزا قاسم** أسباب الاهتمام بتحليل الزمن، فتشير إلى أن الزمن "عنصر محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، وإلى أنه يمثل إلى حد بعيد طبيعة الرواية وشكلها، أي أنه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص كالشخصية أو الأشياء الموجودة في المكان، فالزمن يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية"(١).

ويبلور رولان بارت رؤيته الخاصة للزمن السردي مستفيدًا في ذلك حسب ما يرى حسن بحراوي "من الشعرية اليونانية التي أعطت الأولوية لما هو منطقي على ما هو زمن ي"(٢)، حيث يعلن بارت في كتابه **(الكتابة في درجة الصفر)** أن "الفعل الماضي المشتق من الفرنسية الدارجة، وحجر الزاوية في السرد، لم تعد مهمته التعبير عن الزمن، بل غدا دوره إيصال الحقيقة إلى نقطة ما، وأن يجتث التجربة الوجودية من جذورها، ويتوجه نحو رابطة منطقية مع أحداث أخرى وقضايا أخرى ليؤلف حركة العالم العامة، أي إن هدفه هو الإبقاء على التراتبية المنطقية"(٣).

ويؤكد بارت في كتابه: **(مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص)** أن الزمنية "ما هي إلا طبقة بنيوية من طبقات الخطاب وأن ما يسميه الزمن في القصة لا يوجد إلا وظيفيًّا في نظام دلالي، فالزمن لا ينتمي إلى الخطاب بكل ما للكلمة من معنى ولكن إلى المرجع"(٤).

في حين يرى **تودوروف** أن "قضية الزمن تطرح بسبب وجود زمنيتين تقوم بينهما علاقات معينة؛ زمنية العالم المقدم وزمنية الخطاب المقدم له، ويرى أن هذا الاختلاف بين نظام الأحداث ونظام الكلام بديهي، ولكنه لم ينل حظه كاملًا من النظرية الأدبية إلا عندما اعتمده الشكلانيون الروس قرينة من القرائن الأساسية لإقامة تعارض بين المتن (نظام الأحداث) والمبنى (نظام الخطاب)"(٥).

ثم إن "هناك تعددًا في المظاهر الزمنية داخل النص الواحد، وقد تعثر النقاد طويلًا قبل أن يصلوا إلى تجاوز خلافهم حول هذه النقطة، ويختصروا تلك التعددية في ثنائية محددة سهلت عليهم البحث في الزمن السردي في الرواية"(٦).

---

(١) سيزا قاسم، **بناء الرواية، مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، ص 26 - 27

(٢) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 111

(٣) رولان بارت، **الكتابة في درجة الصفر**، ترجمة محمد نديم خشفة، منشورات مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 2002م، ص 40

(٤) رولان بارت، **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص** ، ترجمة منذر عياشي، منشورات مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993م، ص 54

(٥) تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ترجمة: شكري ميخوت، ورجاء سلامة، ص 47

(٦) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 114

ولعلّ وأبرز المقاربات التي تكلمت عن تعددية الأزمنة في السرد هي مقاربة ميشيل بوتور الذي رأى أن هناك ثلاثة أزمنة على الأقل ضمن العمل السردي هي "زمن المغامرة **(أي الزمن الحقيقي للأحداث)**، وزمن الكتابة **(أي الزمن الذي يستغرقه الكاتب لإنجاز الرواية)**، وزمن القراءة **(أي الزمن الذي تنجز فيه قراءة الرواية)**، ويرى بوتور أن زمن الكتابة ينعكس على زمن المغامرة بواسطة الكاتب"(١).

ويميز تودوروف بين زمن الخطاب **زمن السرد عند ريكاردو** وزمن التخيل **زمن القصة عند ريكاردو** ، "ويرى أن هناك ثلاثة أشكال من العلاقات تربط بين زمنى الخطاب والتخيل، الأولى نسميها علاقة النظام، ويشير هنا إلى أن زمنية الخطاب أحادية بينما زمنية التخيل متعددة، ويدرس المفارقات الزمنية، والعلاقة الثانية هي علاقة المدة ، ويدرس فيها الحالات الزمنية الممكنة في السرد، وأخيرًا علاقة التواتر التي تتناول حالات التكرار الممكنة"(٢) .

ويتحدث **جيرار جينيت** في كتاب **خطاب الحكاية** عن الثنائية الزمنية المتمثلة في زمن القصة وزمن الحكاية الذي يدعوه **جينيت** بالزمن الكاذب أو الزائف، لأنه "يقوم مقام زمن حقيقي، ثم يدرس العلاقات، ويجعلها في ثلاثة أشكال التي ذكرها تودوروف وهي علاقات الترتيب الزمني التي يتحدث فيها عن المفارقات الزمنية ويحدد أنواعها بدقة وعناية، ثم يتناول العلاقات بين المدة التي تستغرقها الأحداث في القصة والمدة التي تستغرقها الأحداث في الحكاية، ثم يدرس أخيرًا علاقات التواتر مبينًا أنواعه وحالاته"(٣).

ويرى **سعيد يقطين** أن كتاب جيرار جينيت خطاب الحكاية "أفتتح مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي من الزاوية التي دشنها الشكلانيون الروس وطورها من سار على نهجهم من الباحثين"(٤)، ويرى أيضًا أن أعمال **جينيت** "كانت مركز استلهام بالنسبة للعديد من الباحثين الذين اعتمدوا تصوره عن الزمن السردي وحاولوا تطبيقه على نصوص مختلفة"(٥).

إن بنية الزمن وتقنياتها في النص الشعري السردي عند شعراء هذيل تجعلنا نقرّ بداهة بأن الزمن عندهم زمن متحرك متغير حسب موضوعه وحسب الحالة النفسية والفكرية يعيشونها لا سيما إقرارنا بأن عنصر الزمن يصبح أحيانا عنصرا جامدا ثابتفي قصائد بعض شعراء هذيل.

---

(١) ميشيل بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1971م، ص 101

(٢) تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ص 48 - 50

(٣) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 46-47

(٤) سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي** ، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1989م، ص 76

(٥) المرجع نفسه، ص 81

إن الإبداع الفني والأدبي متلازم تلازمًا حميميًّا مع الزمن لا سيما في الشعر، فالزمن مرتبط بالحركة، ووجوده الفيزيقي ملازم لها، وحركة الزمن في الشعر تعنى تناميه وتفاعله مع الأحداث ومع الذات صعودًا وهبوطًا سكونًا وحركة.

كل هذه المعطيات الفنية المتعددة للزمن نجدها متفاعلة في النص الشعري السردي عند شعراء هذيل تفاعلا جدليّا. فالزمن يصبح أحيانا موحشًا ومتوقفًا إذا ما ارتبط عضويًّا بالفكرة العامة للنص التي تدل على التوجه السكوني ذاته.

فأبو ذؤيب في قصيدته " **أمن المنون** " سرد حكاية الموت وجعلها في مقابل الحياة، فقد أنشأ حواراً تخليلياً مع صديق افتراضي في أسلوب سردي قرر من خلاله حتمية الموت بلهجة أكثر فيها من عناصر التوكيد " ولقد حرصت، ولقد أرى أن البكاء... " فجعل الموت شيئًا مؤكدًا وحتميًّا وجعل الحياة طريقا مؤثثًا للرحيل **وذلك بقوله**(١):

أَمِنْ الْمَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ وَالدَّهْرُ لَيْسَ بمعتب مِنْ يَجْزَعُ

قَالَتْ أَمِيمَةُ مَا لِجِسَّمَكَ شَاحِبَا مُنْذُ ابْتُذِلَتْ وَمِثْلُ مَالِك يَنْفَعُ

أَمْ مَا لِجَنْبُكَ لَا يُلَائِمَ مضجعا إلا أُقِضَّ عَلَيكَ ذَلِكَ الْمَضْجَعُ

فَأَجَبْتِهَا أَنَّ مَا لجسمى أَنّهُ أَوَدَى بُنَى مِنَ الْبِلَادِ وَوَدَعُوا

أَوَدَى بُنَى وأعقبونى غصة بَعْدَ الرُّقَادِ وَعَبرَةٍ لَا تَقَلَّعُ

وَلِقَدْ أَرَى أُنَّ الْبُكَاءُ سَفَاهَة وَلِسَوْفَ يُوَلِّعُ بالبكى مِنْ يَفْجَعُ

إن دلالات الموت التي ساقها السارد في النص الشعري تدل على توقف الزمن وعدم تحركه، إنه الثابت في لحظات الموت والحياة ، فالزمن لدى السارد مرتبط بهذا التصور ، فالتوقف الزمني المرتبط بالموت يتجانس مع حالة السارد الشعورية.

إن ما يستدعي النظر في بعض أشعار الهذليين في كثير من قصائدهم هو الحضور الزمني وبخاصة في الشعر الغزلي عند بعض شعراء هذيل ، ومن ذلك **كقول الشاعر**(٢):

أبِالصُّرْمِ من أسماءَ حدَّثَكَ الذي جرَى بيننا يومَ استقلتْ رِكابُهَـــا

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 1/4- 7.
(٢) المصدر نفسه ، ص1/42-44.

زجرت لها طيرَ الشمال فإن تكنْ هواكَ الذي تهوى يصبكَ اجتنابها

وقد طفتُ من أحوالها وأردتُهـــا سنينَ فأخشى بَعْلَها وأهابُهَـــــا

ثلاثةَ أ حوال فلمَّا تجرَّمَـــــــتْ علين ا بِهُونٍ واستحارَ شبابُهَـــا

عصاني إليها القلب إني لأمـــره سميعُ فما أدر ي أرشدُ طِلابهـــا

فقلتُ لقلبي يا لكَ الخيرُ إنَّمَـــا يدَليك للموت الجديد حبابهـــــا

هذا النمط من السرد الذي عرضه الشاعر / السارد في هذه المقطوعة الغزلية، والتي يتجلى فيها حضور المرأة (أسماء) بما دل عليه ضمير الغائب كحضور أساسي، ساعد هذا الحضور على حضور بعض التحولات التي أسهمت في تصوير مجموعة من الأحداث، وقد ظهر ذلك من خلال استخدام بعض الأفعال، حيث ينطلق السارد من رصد حالته الشعورية المهمومة، وبيان ذلك التذكر " **يوم استقلت ركابها** " وعبر ذكره لزيارتها " **ثلاثة أحوال** " أي أعوام، وقفل التذكر تأكيد لحضور ذكرى الحبيبة في نفسه.

فالإحساس بالزمن يمثل بعدًا ذاتيًّا فرديًّا ل دى الإنسان، غير أن الشاعر يختلف في الدرجة أحيانًا، وفي النوع أحيانًا أخرى، عن غيره من الناس في تحسسه للزمن، وإذا كان الزمن عند الإنسان العادي يمثل حركة ينتقل فيها من ماض إلى حاضر، فإن الشاعر يتجاوز هذه الحركة الأفقية إلى دلالة ذاتية متشابكة، أي العمل على إحداث الفعل في الزمان وموقفه إزاءه، وهذا يعني أن الزمن يتحول إلى بعد ذاتي يعيد الشاعر صنعه أو خلقه من جديد.

فالوقوف على الأطلال آلية زمنية، إذ يمثل الطلل مثيرًا حاضرًا معبرًا عن زمن ماض، فوقوف شعراء هذيل في الحاضر على الطلل يدل على حرمانهم في الحاضر من التواصل العاطفي مع معشوقته، ومما يثير الانتباه أن الشاعر يذرف دموعه عند طلل مجدب يخلو من كل مظهر من مظاهر الحياة، نباتية أو حيوانية، وحتى قيعانه تخلو من المياه، إذن هناك طلل مجدب وشاعر يبكي، ورفاق يواسون أو يعذلون ، **كقول الشاعر**[1]:

أساءَلْتَ رسمَ الدارِ أم لم تسائـلِ عن السَّكْنِ أم عن عهدهِ بالأوائـلِ

عفًا غيرَ نؤ ى الدارِ ما إن تبينُـهُ وأقطاع طُفْيٍ قد عفَتْ في المعاقـلِ

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 140/1-141.

لمن طَلَلُ بالم رتصى غيرُ حائـــلِ عفا بعد عهد من قطارٍ ووابـــلِ

عفا بعد عهد الحيَّ منهم وقد يُرَى به دعسُ آثارٍ ومَبْرَكُ جامـــــلِ

وإنَّ حديثًا منك لو تبذُلِينَـــــهُ جَنَى النحلِ في ألبَانِ عُوذٍ مطافـلِ

فالشاعر / السارد يسأل الأماكن هل مازالت تحتفظ بالذكرى القديمة عن الأحبة الذين ذهبوا بفعل طول المدة والزمن مرتكزا على الحوار الداخلي ، فالشاعر في هذه المقدمة الطللية يؤكد حضور تحديد الزمن للحظة السرد حيث يتفاعل زمن الشعر مع زمن السرد تفاعلا جدليّا ،أي اللحظة التي دفعت الشاعر / السارد إلى استرجاع الأحداث التي عاشها في ماضيه ، وهذه اللحظة هي التي كونت البنية السردية لهذه المقدمة الطللية.

لذلك غدا عنصر الزمان مشكلًا أساسيًّا في البنية السردية يتضافر مع العناصر الأخرى وهى المكان والشخصيات والحدث كما في طللية **الشاعر عامر بن سدوس ، إذ يقول**(١):

ألم تسلُ عن ليلى وقد نَفِدَ الدهر وأوحشَ من ليلى الموازجُ فالحضرُ

وقد هاجني منها بوعساءِ قرمـدٍ وأجزاعِ ذي اللّهباءِ من زلة قفـــرُ

يظلُّ بها داعي هديلٍ كأنّـــــهُ على الساقِ نشوانُ تميلُ به الخَمْـرُ

وإنْ تبكِ في رسمِ الديار فإنّهـــا ديارُ بنى زيدٍ وهل عنهُمُ صبَــرُ

وإنْ أَمَسِّ شَيْخًا بِالرَّجِيعِ وَوِلْدَةٌ ويُصْبِحَ قومي دونَ دارِهِم مِصـــرُ

أسَائلُ عنهُمْ كُلّما جاءَ راكـــبُ مقيما بأملاحٍ كمَا رُبِطَ اليعـــــرُ

فالشاعر/السارد يتذكر ليلى وحضورها إلى هذا المكان الذي كان يضمها فيه في زمان سابق قد مضى، أما في الزمن الحالي فالشاعر يتألم لهذه الذكرى إذ المكان أصبح متوحشًا خاليًا من ليلى فالشاعر يؤكد حبه لليلى على الرغم من تقدمه في الزمن وابتعاده عنها لزمن طويل.

وهذا يعني أنّ الشاعر/السارد يصف معاناته في اتصاله بالمكان، وعرض الأحداث في سرده للطلل وحرصه على ترتيبها في ظل هذا السياق والمسار الذي تكسرت فيه خطية الزمن، حيث قامت الذات الساردة عبر حدث فعل التذكر بحكاية قصة حياتها وما جرى فيها من أحداث، من

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 748/2-749.

خلال إطار المكان الذي احتوى الأحداث، والزمان الذي شغل نفس الحيز على مستوى تحريك الأحداث، وعبر إطار الزمن توزعت ذات الشاعر /السارد بين الزمن الحاضر وسطوته، والزمن الماضي الجميل الذي قصد.

وأيضًا يقول أمية بن أبي عائذ مخاطبًا حبيبته [1]:

أُفاطِمَ حُيِّيتِ بِالأسْعُـــدِ مَتى عَهْدُنا بِكِ لاَ تَبْعّـدِ ى

تَصَيَّفْتُ نَعْمَانَ وَاصَّيَّفَـــتْ جُنُوبَ سِهَامِ إلَى سُـرْدَدِ

كأنَّ بِعَيْنِي إذّا أطْرَقَـــتْ حَصَاةَ تُحَثْحَثُ بِالْمِـــ رْوَدِ

فَإنْ شِئْتُ آلَيْتُ بَيْنَ الْمُقَـامِ وَالـرَّكْنِ وَالِحَـجَرِ الأسْــوَدِ

نَسيتُك مَادَامَ عقْلِي مَعِــي أمُدُّ بِهِ أمَدَ السَّرْمَـــــدِ

تَبَارَكَ ذُو الْعَرْشِ ماذَا نَرَى مِنَ الْحُسْنِ في جَانِبِ الْمَسْجِدِ

وفي إطار تقنية الزمن والتذكر عبر الحكي المنسوج جدليّا نظماً، يعيد الشاعر/السارد تركيب الوقائع وترتيب الأحداث وفق منظوره الخاص وتحت ارتجاع الوجدان والإحساس الأليم تجاه ذاته، وتجاه موقف المحبوبة التي أنكرته وصدت عنه، فالسارد يلتقط لحظة زمنية يرى فيها نفسه تهتز بفعل تلك الهزيمة النكراء أمام محبوبته هذه الحالة تمثل اللحظة الزمنية التي ابتدأ فيها السارد بعرض سرديته الشعرية، لذلك ضمت القصيدة السردية مجموعة من عناصر الحركة والتوتر فيقوم السارد باستخدام الصور القائمة على الحركة والتوتر، والتي تدور حول محور الحبيبة.

كما تغزل المتنخل بمحبوبته واصفًا إياها بالحسن والجمال، حيث شبهها بولد الظبي الأكحل لجمال عينيها، ثم انتقل ليصف أسنانها فهي بيضاء مستوية في أصولها سواد الأثمد وهي أسنان لم يطل عليها الأكل ولم يكسرها حد الزمان، ثم شبه تلك الأسنان بالأقحوانة التي أمطرت عليها المطر فأجلت عنها التراب، وفي الصباح يكون الزهر ناضرًا. فهذه صورة جميلة جذابة، فالجمال والدقة يظهران في تحديد الوقت؛ لأن الأقحوان أو الزهر بصورة عامة يذبل بعد الشروق فتنقص نضارته ولذا اختارها في أحسن الأوقات وهو بعد انجلاء الصبح مباشرة **قال الشاعر**[2]:

عير عليهن كنانيـــــة جارية كالرشا الأكحـــل

تنكل عن متسق ظلمـــه وفي ثغره الأثمد لم يفلـل

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، 493/2.

(2) المصدر نفسه ، 1252/3.

غر الثنايا كالأقاحـي إذا نور صبح المطر المنجلي

وتتجلى جدلية الشعر والسرد في مستوى بنية الزمن أيضا من خلال قصص الحرب والإغارة والفرار وهي قصص لها صداها في الذائقة العربية قديماً وحديثاً، كما في القصة التى أوردها أبو صخر الهذلي ، **إذ يقول:** [1] .

فلمَّا رأتْ أصحابه أذِنَت لـــه وقالت لعلَّ الله أن يجمعَ الشمـلاَ

فسار إلى الأعداء ستين ليلـة على ضُمَّر مثل القنا مطلت مطلا

فلمَّا رأوا حوض المنية حثهُـم وقال اضربوا لا أسمعنَّ لكن عذلا

فلم تره في القوم حين تسلمـوا ولم ترَ إلاّ السيف والدرع والنبلا

ونضخَ دماء فوقَ ضاحي قميصِهِ فقامت إليهم تجمع الثكلَ والرَّجلا

فَبَكّتْ عليه كلَّ إمساء ليلـــة بدمع تراه لا قليلًا ولا ضحـلا

فلمَّا أفاقت قيلَ قد كان حُبُـهُ لها سَقَماَ أو كانَ يا ويحها خَبْلا

فأيسرُ ما أبدي بليلى كوجدهـا سوى أنّني أبدي لها خُلَقَا جَزْلا

يفلح أسلوب السرد في أن يعكس أزمنة الشاعر /السارد في هذه المقطوعة وذلك في اتصاله بالمكان الذي يبدو البناء السردي لصيقًا به في هذا المشهد الحزين، فالسارد قد نجح نجاحًا فنيًّا في صياغة البنية السردية بالاتكاء على عنصر المكان، حيث تتحرك الشخصيات وتنجز الأفعال والأحداث.

هكذا يقودنا تحليل عنصر الزمن في السرد الشعري للشعر الهذلي إلى النتائج الآتية، أن الزمن عنصر أساسي في سرد الشعر لشعر الهذليين يؤطر مع عنصر المكان حركة الشخصيات وتطور الأحداث داخل القصة ، ممّا يؤكّد جدلية العلاقة بين الشعر والسرد، وأنّ الزّمن ينبني بطريقتين مختلفتين تقوم الأولى على تقنية الاسترجاع في أشعار السرد الذاتي، كما تعكسه قصص الغزل، وقصة الأطلال، وفي مقدمات بعض القصائد ، وأن الاسترجاع يجسد تكسر خطية الزمن عبر حدث فعل التذكر فالشاعر يبدأ قصته في هذه المقدمات من الزمن الحاضر لحظة السرد ثم يتكئ على الذاكرة التي تلعب دورا في خلق الأمكنة والشخوص والعوالم والأشياء ورصد الأحداث وتسجيل تجارب الشباب الماضية.

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، 960/2-961

أما في قصص الحيوان الوحشي، فيتّخذ مسار الزمن بعدا مغايراً لقصص السرد الذاتي في المقدمات، حيث يرتب الشاعر الأحداث في نسق تعاقبي إلى الأمام كذلك ارتبطت الأحداث في هذه القصص في غالبيتها بطور من أطوار الزمن الطبيعي ،حيث كثرت الإحالات اللغوية إلى الفصول الطبيعية، **(الربيع والصيف)** ومراحل اليوم المختلفة **(الليل، الصباح، النهار)**.

ويمكن الخلوص إلى أن التوظيف الزمنى في هذه القصص يمكن فهمه في إطار جدلية العلاقة بين الشعر والسرد، في ضوء قيم جمالية لعل أبرزها الكشف عن الأحاسيس الذاتية التي ينشئها التداعي عادة في الشعر عبر تقنيات الكتابة السردية زمانا وشخصية ومكانا كما سنرى لاحقا.

من هنا جاءت أهمية دراسة عنصر الزمن في النصوص السردية الشعرية لشعر الهذليين وتقديم رؤية عن النظام الزمني كما قدمته إرادة الشاعر الهذلي وطبيعة النص الشعري لأن البحث في عنصر الزمن يعني البحث في الطريقة التي قدم بها السارد الأحداث ورواها، وقد تمكّن الشعراء الهذليون من أن يقدموا قصائد في شكل لوحات فنية وكأن الفن السردي الحديث يستعير أدواته منها.

المبحث الثالث

المكان السّردي في الشعر الهذلي

تعرضّنا في المبحث السابق إلى الحديث عن الزمن ، وكان من أبرز ما ذكرناه أن العنصر الزمني قد استحوذ على الاهتمام الأكبر من قبل النقاد إذا ما قورن ذلك باهتمامهم بالعنصر المكاني، فالعلاقة بين الزمن والمكان بما تحمله من تلازم وترابط هي من أكثر العلاقات وضوحًا في النص السردي.

ومما لا شك فيه أن ارتباط الزمن بالمكان شيء وارد لا سبيل لإنكاره أو تجاهله، فالمكان يتكثف ويندمج في حركة الزمن، وعلاقات الزمان تتكثف في المكان، فلا مكان بدون زمانه؛ لذا "فالإحساس بفاعلية المكان رهين الإحساس بفاعلية الزمان، ومهما اختلفا وتقاطعا فهما يشكلان مع باقي المكونات الأخرى بنية قصصية تعكس رؤية المؤلف لعالمه "(١)، فضلًا عن ارتباطهما بالشخصيات التي تؤطر داخل المكان ثم يسقط عليها الزمن.

كما أن المكان يدخل في علاقة مباشرة مع الحدث، فهو عنصر من العناصر المكونة للحدث، " **بل إن مجرد الإشارة إلى المكان تجعلنا ننتظر قيام حدث ما**"(٢).

فالمكان عنصر أساسي في عناصر السرد في الشعر؛ "لأنه أكثر عمقًا وتنوعًا وتغلغلًا في التشكيل البنائي لها، فهو جزء فاعل في الحدث وخاضع خضوعًا كليًّا له "(٣)، ويعد الأرضية التي تشد جزئيات العمل كله، فهو إن وضح الزمن السردي وإن درس بعناية فهمت الشخصية، وإن "تناوله القاص بصدق تاريخي وصدق فني مكن عمله من أن يمتد في التاريخ "(٤)، وهذا يعني أن "للمكان دورًا مهما في العمل السردي، فلم يعد إطارًا يحتوي الحدث أو حلية تزيينية مهمتها تأطير المكان بالجمل"(٥)، بل اكتسب قيمته "عبر اندماجه بالعناصر السردية الأخرى (الحدث، الشخصية، الزمان... إلخ) اندماجا لا سبيل إلى فصله"(٦).

وهو – **أيضًا** – عنصر مفصلي "يسهم في تشغيل الحراك الثقافي لجميع عناصر التشكيل السردي، ويعمل كذلك على تشييد معمارية السرد وهيكلته في الفضاء القصصي"(٧).

---

(١) أحمد زنيير، **المكان في العمل الفني في المصطلح** ، مجلة عمان، ع129، 2006م، ص 13.
(٢) حسن بحيري، **بنية الشكل الروائي**، ص30.
(٣) ياسين النصير، **إشكالية المكان في النص الأدبي دراسات في الشعر والرواية** ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988م، ص 321.
(٤) ياسين النصير، **الرواية والمكان**، دار نينوي للدراسات،2010م، ص 75 – 76.
(٥) كريم يوسف علي الزوبعي، **وصف المكان وبناؤه في الرواية التاريخية العربية**، مجلة الأداب، بغداد، ع88، 2009م، ص 193.
(٦) المرجع نفسه والصفحة نفسها .
(٧) محمد صابر عبيد، **فضاء القرية "الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي"**، مجلة عمان، الأردن، ع 166، 2009م، ص 166.

فهناك علاقة مباشرة بين المكان الذي يشكل وحدة الإطار الذي تدور فيه الأحداث وبين الشخصيات؛ "**لأن كل حادثة لابد أن تقع في مكان معين** "[1]، لا على أساس أنه (**موقع**) الحدث فحسب، بل على أساس أنه دافع ومحرك للحدث ومسبب لكل ما تقوم به الشخصيات من حركة داخل العمل الأدبي، وهو واحد من العناصر التي يتخلق عندها وعي الإنسان وتتشكل تجاربه عبر تماسه معها، فهو بذلك ليس وعاء مجردًا لوقوع الحدث، بل صورة مهمة من صور وجودها.

وبذلك نستطيع القول: إن المكان يسهم في تقريب المسافة بين المبدع (المؤلف) والمتلقي؛ "ليسهم إسهامًا فعالًا في تشكيل الصورة والرؤيا القصصية من أجل تقريب النص القصصي إلى عالم المتلقي"[2].

ومن هنا جاءت أهمية المكان بوصفه عنصرًا سرديًّا لا يمكن عزله أو فصله عن باقي العناصر الأخرى؛ لأنه يدخل في علاقات متداخلة ومتشابكة ولا سيما مع عنصري الزمن والحدث، فالمكان يمثل خلفية للأحداث التي تقع، في حين أن عنصر الزمان أخذ يمثل الأحداث نفسها غير أن الوظيفة المشتركة فيما بينهما تكمن في "**خلق الوهم لدى القارئ بأن ما يقرأه قريب من الواقع أو جزء منه**"[3].

فالمكان المتمثل في تلك السرود بأنواعها واتساعها كان مسرحها وإطارها الذي احتوى أحداثها وشخصياتها فهو عنصر فاعل ومؤثر يشعر القارئ به سواء ذكر صراحة أو أشير إليه.

فقد شكل حضوره وظيفة بنائية ودلالة موضوعية ستحاول الدراسة الكشف عنها عند الشعراء الهذليين.

لذلك عدّ المكان عنصرا مهما من عناصر السرد ، فهو يبرز قيمة العمل الأدبي وخصوصًا النصوص الشعرية، فهو يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالزمن، كما يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمكونات السردية الأخرى، "**يتمتع المكان بأهمية استراتيجية وسيميائية في تشكيل الخطاب السردي عبر تحايثه (تداخله) مع المكونات السردية الأخرى** "[4]، فهو بمنزلة خلفية رئيسة ولوحة يدرج ويرسم عليها الشاعر والسارد ألوانه المختلفة، فتظهر الأنماط والأشكال السردية من خلال هذا المكان لوحة متكاملة ذات صبغة جمالية متألقة.

---

(١) ياسين النصير، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، ص 357.
(٢) شاكر النابلسي، **جماليات المكان**، المؤسسة العربية للدراسات،1994م، ص 34 – 37.
(٣) عدنان خالد عبدالله، **النقد التطبيقي التحليلي**، دار الشؤون الثقافية، 1986م، ص 82.
(٤) خالد حسين ، **شعرية المكان في الرواية الجديدة " الخطاب الروائي لأدوارد الخراط نموذجًا** "، صادر عن مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1421هـ، ص 78.

كما تشكل نسبة العلاقات التي يرسمها الشاعر ما بين الأمكنة وغيرها من الأشكال السردية، عنصر بناء أساس تتشكل من خلاله رؤية الشاعر والسارد، ولعلنا إذا نظرنا في ديوان لهذليين، فإننا سنجد مجمل قصائدهم قد أطروها بالمكان.

ويشكل المكان آلية مهمة، يكونها الشاعر، لتشكيل قصائده ورسمها، عبر تفاعلات متعددة، وتحولات أساسية، "فالمكان عندما ينتقل من مداره الواقعي الحياتي العادي إلى مداره الفني الروائي أو الشعري، يمر من خلال أنفاق متعددة نفسية وإيديولوجية وفنية، لكي يصل أخيرًا إلى المدار الفني التشكيلي"(١).

ومما تجدر الإشارة إليه في تناول المكان مراعاة الجنس الأدبي المشتغل عليه، إذ يجب التميز بين المكان في الرواية عنه في الشعر، فكل خطاب له خصائص فنية معينة تغلب عليه، يميل إليها ولا ينسجم مع غيرها " القاص في كل منهما (روائي، شاعر) ينزع نحو آليات فنية خاصة بالجنس المشتغل عليه في تشكيل المكان" (٢)، لذلك نجد الدراسات التي تناولت الرواية عالجت هذا العنصر في علاقته بالعناصر السردية الأخرى، إذ لا يمكن أن ينفصل عن السرد والشخصيات والزمان والأحداث... لذلك نراه مطبوعًا بسماتها عندما يأتي مفصلًا منوعًا، ولا سيما عندما يكون المحور الذي ترتبط به الأحداث. غير أنه في " النص السردي الشعري يختلف بصورة كبيرة عن نظيره في فضاء الحكاية الروائية، ففي حين يأتي الثاني مفصلًا يتفق وطبيعة النص، فإن الأول يأتي مجملًا في أثناء التعبير عن الحكاية الروائية، أو الانتقال منها إلى أخرى، في سياق التأويل النصي الخاص" (٣). كذلك ينزع المكان في النص الشعري "إلى المجاز ويميل في جوانب منه إلى الغموض"(٤).

ونخلص من هذا الكلام إلى وجوب التفريق بين المكان في الرواية والمكان في الشعر، لأن لكل واحد منهما خصائصه الفنية الخاصة به، فهو مفصل في الرواية له علاقة بالعناصر السردية الأخرى، في حين نجده مجملًا في الشعر أو ظاهرًا في شكل "بقع لغوية متأثرة في أنحاء جسد النص، وبدلالات خاطفة"(٥). يحكمها النسق الذهني الذي يشكل الإطار العام للإنتاج الإبداعي.

---

(١) شاكر النابلسي ، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ص 92.

(٢) خالد حسين، **دلالات المكان العالي** ، مجلة كنايات معاصرة فنون وعلوم، ع 44، الشركة العربية للتوزيع، بيروت، لبنان، ابريل 1998م، ص 94

(٣) محمد زيدان، **البنية السردية في النص الشعري** ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ع 149، أغسطس 2000م، ص 219.

(٤) محمد عويد، محمد ساير الطربولي، **المكان في الشعر الأندلسي** ، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2005م، ص12.

(٥) محمد عويد، محمد ساير الطربولي، **المكان في الشعر الأندلسي**، ص 94.

ومن هذا المنطلق، فالتجسيد المكاني يحتوي على دلالات اجتماعية ودينية وسياسية ملتصقة بذات الشاعر، هى دلالات ثقافية، ومعبرة عن مجتمعه وفكره الحضاري والثقافي ، من هنا تأتي أهمية المكان الشعري بهذه الدلالات المختلفة المعبرة عن وعي الشاعر بقيمة المكان باعتباره تجربة معيشة ينقلها إلى الملتقي الذي يشارك الشاعر دلالة المكان ويتأثر بها، علاوة على الإسهام كمكون في البنية النصية، وهنا تكمن أهمية المكان أيضًا، ك استراتيجية بالنسبة للنص الشعري وتتحدد أهميته على المستوى الفني، لأنه أولًا وقبل كل شيء تشكيل لغوى يتأسس في فضاء اللغة وباللغة.

ويعدّ المكان عند شعراء هذيل عنصرًا مهمّا ومشكلًا للتجربة الشعرية وذلك عبر الصور التي يرصدها للمكان كذات تقف أمام تغيرات الحياة وتقلباتها، ومن ثم تحاول رصد أحداثها وتوجيهها على مستوى القول أو الحكي الذي تنسج به خيوط فضاءات عنها، مثل الرحلة وقصة الحمار الوحشي كنماذج تعبر عن السردي والشعري عند الشاعر الهذلي.

لقد أظهر شعراء هذيل ارتباطهم بالمكان في قصصهم ارتباطا يعكس عندهم جدلية العلاقة بين الشعر والسرد، إذ يندر أن نجد شاعراً لا يورد اسماً أو اسمين لأماكن معينة في قصته، بل هناك من الشعراء من يندفع كثيرًا في تحديد المكان حتى يلجأ إلى ذكر جهاته الأربع ونزعم أن ارتباط الشعراء بأرضهم، هذا الارتباط الوجداني دفعهم إلى الإيغال في تحديد الأماكن، هذا فضلًا عن تشابه طبيعة الأرض الصحراوية في الجزيرة، وعدم وجود ما يمكن أن يشكل نقاط دلالة للشعراء زاد من اندفاعهم في تحديد الأماكن.

إن المكان باعتباره تجربة لها وجود فعل ي على مستوى الذات الشاعرة يقودنا أيضًا إلى الحديث عن علاقة الشاعر بالمكان فهو يعيش في مكان يؤثر في تشكيله وبنائه، ويؤثر هذا المكان في أدق تفاصيل حياة الشاعر لذلك فالمستقرئ لشعر أي شاعر لا يعدم أن يرى الانعكاسات والدلالات المختلفة لهذا التأثير والتأثر بين الشاعر ومكانه ، وهي انعكاسات ودلالات محكومة بمجموعة من العوامل التي لها صلة مباشرة بالعصر الذي يعيش فيه الشاعر، وما يحيط به من ظروف وأجواء، بالإضافة إلى نظرة الشاعر إلى المكان ومحاولة فهمه، وبذلك فإن انعكاسه في أدبه مرتبط وتابع لطبيعة هذا الفهم، ودرجة تفاعله وانفعاله به، ولعل هذا ما يفسر التقسيمات المختلفة للمكان في الدراسات التي تناولته.

إن الحديث عن علاقة الشاعر بالمكان يقودنا إلى التساؤلات الآتية: **هل جسد الشعر العربي القديم ذلك؟ وما مدى حضوره في شعر هذيل؟، وكيف عاش الشاعر العربي آنذاك هذه التجربة؟، ومن ثَمَّ ما الدلالات والتداعيات التي أتاحها عنصر المكان باعتباره أحد المكونات التي حدّدت ملامح النص الشعري، وخصوصًا السردي منه في الشعر الهذلي؟.**

يعدُّ شعر هذيل من أقدم الأشعار التي حفلت بالتجربة المكانية. فالشاعر الهذلي ارتبط بالبيئة التي عاش فيها، وقد ظهر ذلك التأثر في الكم الهائل للأمكنة التي وردت في شعر هذا العصر على تباينها في الاستخدام أو الورود داخل النص الأدبي الشعري، إذ نجدها في المقدمة كما نجدها في الرحلة، نجدها في القصائد الطويلة كما نجدها في المقطوعات الصغيرة لكن حسبنا أن نمثل بما له صلة بنواة الدارسة التي نحن بصددها، حيث تتحدد ملامح السرد، ويتجلى المكان عنصرًا ومشكلًا بارزًا يتركز عليه الشاعر في تواشجه وعلاقته مع المشكلات الأخرى للإبانة عن تجربته عبر الصور التي يرصدها للمكان كذات تقف أمام تغيرات الحياة وتقلباتها، ومن ثم تحاول رصد أحداثها وتوجيهها على مستوى القول أو الحكي الذي تنسج به خيوط فضاءات عنها، منها فضاء الطلل، وفضاء الرحلة، وقصة الحيوان الوحشي نماذج تعبر عن قصة الشاعر.

أما الطلل فهو فضاء الشعر العربي وأيقونته، وكانت العناية به فائقة حتى إنه صدرت به القصيدة العربية، فصار جزءاً من تقاليدها الراسخة، وعد المروق عليه ونبذه، مروقاً على الشعرية العربية، ويمكن وصف الطلل أنه البقايا التي يتركها المرتحلون عن الأماكن متمثلة في الوتد والرماد والنؤي والأثافي وغيرها من الآثار التي تدل على رحيل القوم عن الديار، التي عادة ما درج الشاعر على الاستهلال بها في بناء قصيدته، فقد "ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكى، وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها" [(١)]. لذلك، يعد مشهد الطلل في قصائد الهذليين من المشاهد التي تحمل مضامين مكانية "حملت عبر ظواهرها اللفظية تعبيرًا عن تجربة ذاتية معيشة أو متخيلة عبر مجموعة من الرموز وال دوال التي تسبح في كون النص، وتنبض بالحياة والحركة بما أبدعته مخيلة الشاعر التي بثت الحياة في فضاء كان مثقلًا بحس الموت وعلامات الغياب، من خلال ذوات وأصوات وأمكنة نموذجية مشبعة بالحركة والأصوات والألوان"[(٢)]، تعبر عن وع ي الشاعر بقيمة المكان وأهميته عندما جعله مهادًا تولد منه أحداث تضافرت مع عناصر الشخصيات والزمان التي أرهصت لسرد قصصي ممتع، حمل إيحاءات واضحة عن تجربة الحياة والموت، الماضي والحاضر، الغياب والحضور ، مما جعل حقًا مشهد الطلل بنية قصيصة يستعرض ويحكي فيها الشاعر قصته الشعورية، من خلال واقع تجربته المعيشة أو المشاهدة لشد المتلقي إلى الحدث المكاني وما دار فيه ولتعميق رؤية وتصور الشاعر العربي القديم حوله.

---

(١) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص 74.

(٢) حسن مسكين، **الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة** ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ص12.

لقد افتتح شعراء هذيل قصائدهم بالمقدمات الطللية، ويعدّ أبو ذؤيب أحرص شعراء هذيل على هذه المقدمات فمن قصائده التي استهلها بذكر الأطلال **قوله**[1]:

لِمَنْ طَلَلٌ بِالمُنتصَى غَيْرُ حَائِلِ عَفَا بَعْدَ عَهْدٍ مِنْ قِطَارٍ وَوَابِلِ

وإنَّ حَدِيثًا مِنْكِ لَوْ تَبْذِلِينَـهِ جَنى النَّحْلِ في ألبَانِ عَوذٍ مَطَافِلِ

رآهَا الفُؤادُ فاسْتَضل ضَلالُه نِيافاً مِنْ البيضِ الحسانِ العَطَابِلِ

فَحَطَّ عَلَيْهَا والضُلوعَ كَأنَّها مِنْ الخَوْفَ أمْثالَ السِهَام النَوَاصلِ

إنّ المكان في شعر أبي ذؤيب يمثل فضاءً واسعًا من حياته التي اعتاد فيها الحل والترحال داخل إطار الزمن، فقد رسم الدور الخالية والأطلال مصحوبة بالذكريات الأليمة عبر السرد الذاتي الممتزج بالحنين الفاجع ، ويشكل العنصر المكاني فيه جزء اً من الذاكرة التخييلية، وجغرافية أبي ذؤيب كثيرة التمدد لكثرة تنقلاته وأسفاره، وبهذا "يكون العنصر المكاني صيرورة داخلية في وجدانه الذي يطوعه للسرد الاسترجاعي والذي يكون موضوعه دائمًا الحنين المغروس في لاوعيه الداخلي"[2].

ومن شعراء هذيل الذين افتتحوا قصائدهم بالمقدمات الطللية وذكروا الدمن والرسوم ساعدة **ابن جؤية حيث قال**[3]:

أهَاجَكَ مَغْنَى دِمْنَةٍ ورسُومُ لَقِيلة مِنْها حَادِثَ وَقدِيـمُ

أما المتنخل فلم يذكر الدمن إلا مرة واحدة حيث قال[4]:

عَرِفْتُ بِأ جْ دُثٍ فَنِعَافِ عِرْقِ عَلامِات كَتحبيرِ النَّمَـاطِ

كَوَشْمِ المِعْصَمِ المُ غْتَ ال غُلّتْ نُواشرهُ بِوَشْمِ مُسْتَشَاطِ

وبذا يتجاوز الشاعر الهذلي –بذكر الطلل والدمن والرسوم – مدلول المكان بما هو دارالحبيبة أو موطن الذكريات – إلى مكان وأحداث أخرى من الوقوف على الديار وغيرها التي اشتهروا بها ليوفر مناخاً سردياً تتنامى فيه الأحداث في إطار مكاني وزمني، وقد خلق هذا تفاعلًا بين الذات والإطار الاجتماعي في مزيج من الغنائية الشعري والسرد، ومن خلال تتابع البنية السردية ومنطقها السردي يتخذ الحدث أوضاعه بالتتابع.

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 140/1-144.
(٢) محمد صالح عبد الرضا، **الشاعر الجاهلي ومناخ السرد**، مقالة ، جريدة الزمان، ع2209 ، 2005 م، ص 10.
(٣) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 1157/3.
(٤) المصدر نفسه، ص 1266/3.

ولقد أكثر الهذليون من ذكر الأماكن التي ارتبطت ببعض الحوادث ، حيث تركت هذه الحوادث وقعًا تاريخيًّا معينًا في نفوس الشعراء وكانوا يذكرونها مقترنة بهذه الديارات، فقد يبدأ الشاعر قصيدته بذكر الأطلال وعهود الهوى بها، ثم يصفها كيف أصبحت مهجورة خربة بعد رحيل حبيبته عنها ، وذلك كقول الشاعر الهذلي[1]:

يَا بَيْتَ ده ماءَ الذي أتجنَ بّ ذَهَبَ الشّبابُ وحُبَّها لاَ يَذْهَبُ

ما لي أحِنُّ إذَا جَمَالُكِ قَرّبِتْ وأصَدُ عَنْكِ وأنْتِ مِنّي أقْربُ

وأرَى البِلادَ إذَا سَكَنْتِ بِغَيرها جَذْباً وإنْ كَانَتْ تَطَلُ وتُخْصَبُ

ويحلّ أهلي بالمكانِ فلا أرى طرفي لغيركِ مرةً يتقلبُ

وأصانعُ الواشين فيكِ تجملا وهمُ على ذُوُو ضغائن دؤبُ

وتهيجُ سارية الرياح ارضكم فأرى الجناب لها يُحل ويجنُبُ

وبهذا يصبح الطلل فضاءً مكانياً يحتوي على مجموع هذه العناصر المشتركة، يمتزج فيها الواقعي (**المرجع**) والمتخيل (**تصور الشاعر ورؤيته**) في صورة من التفاعل والتكامل لا يمكن الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر، يهدف الشاعر من ورائها إلى بلورة رؤية داخلية لصيقة بنفسيته، وبالتحولات التي عاشها بين زمنين مغايرين شهد فيهما تحولات وتبديلات كبيرة يشهد عليها الطلل الذي يصبح " **أفضل وضع لانكشاف نفسيته الاجتماعية والجماعية، ولصياغة واقعه لروحه**"[2].

وبناء على ما سبق ، فإن مشهد الطلل ينبني مكانيا استنادًا إلى مجموعة من الثنائيات تتجلى عبر التقابلات بين فضاء الأمكنة المخربة كما هى عليه في حاضر الشاعر وفضاء الأمكنة الآهلة كما كانت عليه في ماضي الشاعر، كما أظهرتها فعالية خياله من جهة ، وعبر الدلالات يتيحها المكان الطلل من خلال الوصف الخارجي والرؤية الداخلية التي يعكسها الشاعر ، لأن وصف العالم الخارجي وما يحتويه من أشياء وأماكن قد ارتبط في المقدمة الطللية بنفسية الشاعر وتبدلاتها الشعورية ، وبذلك فقد تحول إلى عالم مغاير لطبيعته الفيزيقية، وأصبح دالة تكشف عن الأعماق الداخلية للشاعر.

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 205/1-206

(٢) يوسف اليوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي** ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1975، ص 199.

لقد كان الشاعر يعود إلى الديار على وجه الحقيقة أو الحلم لا يعرفها، فيتكون لديه الشعور بالألم، وحين يتعرف إليها بعد ذلك، يكتشف أن الديار فارغة لا أحد فيها بعد أن كانت تنبض بالحركة والحياة والحب ، وهذا الأمر يصعد لديه الشعو ر بالأسى الذي يتضخم أكثر حين يطلق الشاعر العنان لذكرياته التي تنقله إلى الزمن الجميل البعيد وما جرى فيه من لقاءات لا تنسى، ثم يصحو من ذكرياته فيبلغ الشعور بالحزن لديه ذروته.

وهنا تتأكد وتتحدد أهمية المكان في النص الشعري باعتبارها مكونا أساسيا يتجلى في مشهد الطلل من خلال ما ولده من أحداث متصلة بزمن محدد من حياته الماضية، والشخصيات التي تفاعل معها آنذاك في هذا المكان، ومن ثم ما يعكس لنا من صفات قيمة ثاوية في البنية الذهنية له، تتيح لنا تشكيل مجموعة من الثنائيات الآتية: (**موت، حياة**) (**متعة، ألم**) (**ماض، حاضر**) (**جذب، خصب**) (**بهجة، أسى**)، هكذا يصبح العرض البيئي على المستوى المكاني وتفاعله مع الزمن في بعديه الحاضر والماضي، والحديث الذي ترصده الذات الشاعرة في واقعها من خلال جعل الوقوف على الأطلال، أو من خلال فعل التخيل لحياة حبلى بأحداث سارة ممتعة في هذا المكان على مستوى الذاكرة، فرصة ليحكي الشاعر غربته وقصته، تتجلى فيها "سمات الماضي ورموزه النضرة، وما آلت إليه من تحول وتقلب، يؤشر على دخول فضاءات مختلفة، تعج بقوى الموت وعلامات التهدم، التي لا تزيلها سوى الحركة النموذجية التي تخلقها الذات بعد أن هيأت لها كل أسباب التشكل، حيث أعطت لكل مكون صورته"(١).

وقد جاء المكان منوعًا في القصيدة الهذلية التي تتخذ من الحكاية مركزًا لها، على تنوع القصص التي تضمنتها، مما جعل تشكيل المكان يتعدد ويتنوع هو أيضًا تبعًا للمشهد الذي انتقل إليه الشاعر، بتصوير جزئياته واستحداث تفاصيله بما يلائم الموقف النصي والسياقي المصاحب له، ويجعله موضوعًا لحركة السرد ومركزا للدلالة في النص عن طريق الحدث القصصي الذي يتشكل في إطار هذا المكان، والذي يجلي ويعكس رؤية الشاعر للوجود وموقفه من كثير من قضاياه اللصيقة بحياته وواقعه ، ويتضح ذلك عندما أراد المتنخل أن يصور لنا المشاق والمخاطر التي تواجهه في سبيل ورود الماء ، حيث صور لنا مورد الماء فهو عال مرتفع، تحف به الطيور المختلفة، ثم وضح أنه لا يرد هذا المورد إلا السباع سريعة العدو، التي تندفع في سيرها اندفاع النبل.

ثم صور شجاعته وقوته حتى أنه استطاع أن يقاوم الذئب ويبعده عن مورد الماء على الرغم من أن الذئب ورد الماء وهو على ظمأ وعطش، ثم صور الشاعر ما بهذا المورد من حشرات

---

(١) حسن مسكين، **الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة**، ص 35

مختلفة، وبخاصة البعوض التي شبه اشتداد صوتها وقوته بصوت وجلبة الجنود في ساحات الحرب وأخيرًا نقل لنا في تصوير دقيق الأعداد الكثيرة الضخمة من الحيات التي تحيط بهذا المورد فذكر أن آثارها مثل آثار السياط.

فالأبيات تمور بالحركة مورًا وتضطرب اضطرابًا، فالقارئ لها لا يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظرًا من مناظر الطبيعة، قال الشاعر[١]:

ومَاءٍ قُدْ وَرَدْتُ أُمَيْمَ طَامٍ عَلى أرجائِه زَجَلُ الغُطاطِ

قَليلُ وِرْدُه إلا سِباعاً يَخِطْنُ المَشيَ كَالنَّبلِ المِراطِ

فَبتُ أنَهْنهُ ا لهِرْحانَ عن ى كَلاًّنَا وَارِدُ حَرّانَ سَاطِي

كَأَنَّ وَغَى الخَمْوشِ بِجَانِبيه وَغَى رَكْبٍ أُمَيْمَ ذَوِي هِياطِ

كَاَنَّ مَزاحِفَ الحّياتِ فِيـه قُبِيْلَ الصُّبحِ آثارُ السَّياطِ

أما الشاعر ساعدة بن جؤية فصور مساكنهم تصويرًا دقيقًا فبعضها من الخيام وفروع الأشجار ولهم أيضًا المساكن الضخمة العالية التي ازدانت بالفرش الناعم والجدار الغليظ حيث قال[٢]:

إن يَكُ بَيْتي قَشعَة قَد تَخَذْمَتْ وغَصْناً كأنَّ الشَوكَ فيه المَواشمُ

أما اشتيار العسل فيعد من أهم اقتصاديات هذيل وفيه مخاطر ومشقة، حيث جاءت مخاطره من المنطقة التي يوجد بها العسل فهي جبال عالية ، وخطورة النحل نفسه. قال أحمد كمال زكى: "واشتيار العسل كان سائدًا في منطقة السراة بين مكة والطائف بالذات، وفي تعليل ذلك كثرة ما في هذه المنطقة من جبال عالية تجذب إليها النحل لما فيها من موارد ماء تنبت على حوافها ألوان مختلفة من الزهر"[٣].

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 1272/3-1273.
(٢) المصدر نفسه، ص 1184/3.
(٣) أحمد كمال زكي، **شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي** ، ص 86 .

قال أبو ذؤيب حاكيًا لنا عمل النحل للعسل في رؤوس الجبال[1]:

بأرْوِ التي تأر ى اليعَاسِيبُ أصبحت إلى شاهِقٍ دُونَ السَّماءِ ذُؤابُها

جَوارِسُهَا تَأرِي الشُّعوفَ دوائبًا وَتنصب ألهاباً مَصيفاُ كرابُها

يقول الشاعر/السارد إن النحل يصعد إلى قمم الجبال فيأكل من ثمارها ثم ينزل إلى منتصفها حيث يجد شقًا باردًا في الجبل فيتخذه مصيفًا ثم يعسل فيه[2]:

تَظَلَّ على الثَّمْراءِ منها جَوارِسٌ مَراضيعُ صُهْبُ الرَّيشِ زُغْبُ رِقابُها

فلمَّا رآها الخَالِديُّ كأنّها حَصَى الخَذْفِ تَ هوى مُسْتَقِلًا إيابُها

يقول الشاعر/السارد ظلت على الجبل صغار النحل ذوات الريش الأصهب فلما رآها جامع العسل وهي تصعد إلى أعلى الجبل ثم تنزلق لشدة لينه، علم أن هنالك عسلًا فعزم أن يدخل بيت النحل ويجنيه وأن يصعد أعلى الجبل قال الشاعر[3]:

أجَدَّ بها أمرًا وأيقَنَ أنّه لها أوْ لأخْرى كالطِحِينِ تُرابُها

قال الشاعر جَدَ الخالدي في أمر الصعود إلى تلك الهضبة ذات العسل أو يهلك دونها بأن يسقط على الأرض التي أصبح ترابها كالطحين[4]:

فقِيل تَجَنّبْها حَرامُ وراقه ذَراها مُبينًا عَرْضُها وانِتصابُها

فقيل للخالدي تجنب هذه الشهدة ولكنه راقه عرضها وانتصابها وصمم على الصعود إليها[5]:

تَدَلّى عليها بين سِبٍّ و خَيْطة بِجَرْداءَ مثلِ الوَكْفِ يَكْبُو غَرابُها

يقول الشاعر: صعد الخالدي الجبل وتدلى على تلك الهضبة عن طريقي الحبل والوتد فهي هضبة ملساء يزل الغراب عنها[6]:

فلمَّا اجْتَلاها بالإيَامِ تَحَّيرتْ ثَبات عليها ذَلّها واكتئابُها

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 48/1-49.
(٢) المصدر نفسه ،ص 51.
(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(٤) المصدر نفسه ،ص 52.
(٥) المصدر نفسه ، ص53.
(٦) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

وأوضح الشاعر/السارد أن الخالدي تمكن من جمع الشهد بعد أن طرد جماعات النحل عن طريق الدخان فتضامنت يبدو عليها الذل والاكتئاب.

وهذا ساعدة بن جؤية يصف لنا عناء ومشقة رجل يشتار ويصعد الجبل حتى دوين الشمس ويصل إلى ما يريد، وليس معه غير سهامه التي يصطاد بها والوعاء الذي يحمل فيه الماء لشربه، وعلى الرغم من نحالة جسمه إلا أنه قوي العزم ماض في خطاه، فهذا مثال لهذلي عصامي متمسك بوسيلة رزقه التي يجد فيها نفسه، ومن الأبيات التي أوردها الشاعر في هذا الشأن [١]:

وكأنَّ ما جَرَسَتْ على أعضادِها حِينَ استقلَّ بِها الشَرائِعُ مَحْلَبُ

يصف لنا الشاعر/السارد في هذا البيت عمل النحل للشمع وهي تحمله بين أجنحتها وتضعه على الجبل مشبهًا إياه بالمحلب.

لقد اتخذ شعراء هذيل الخيال مصدرًا مهمًّا يستقون منه صورهم الفنية، حيث اعتمدوا على التصوير الحسي في أغلب صورهم المتخيلة، وهذه الصورة التي يبدعها الخيال تنشأ عن مدركات حسية سابقة في الذهن يقوم الخيال بصياغتها في صورة مبتكرة، وقد أورد على إبراهيم أبو زيد رأي الجرجاني الذي قال فيه: "إن الخيال المعتمد على التصوير الحسي، أقرب إلى النفس وأسرع في إظهار المعنى للعقول"[٢].

وبذلك، فإن المكان يصبح معبرًا عن رؤية وموقف يرتبطان مباشرة بذات الشاعر/ السارد مما يحيط به من بعض اللحظات المفعمة بالتوتر النفسي عندما يغمرها الفرح والسعادة أو الحزن والأسى ومفاجأة الدهر بالمصائب وغيرها.

لذلك اهتم دارسو الأدب ونا قدوه بالمكان وأشاروا إلى أهميته وحضوره على مساحة النص الأدبي، فأولوه عناية واهتمامًا كبيرين ، كما قامت حول مفهومه دراسات كثيرة أعطت له حضورًا على ساحة النقد الأدبي الحديث، ويعد كتاب جماليات المكان لمؤلفه جاستون باشلار المتكأ الذي استندت إليه هذه الدراسات في تحديد مفهوم المكان وتتبع أنساقه وأنماطه ودلالاته "فقد كان النافذة التي أطل منها الدرس النقدي العربي الحديث على مفاهيم جديدة للمكان"[٣].

لقد أصبح المكان آلية لتعقب النص الشعري الهذلي والوقوف على مراميه وأثره في الملتقي، واستراتيجية لاستنطاقه والهبوط إلى أغواره والغوص عميقًا في دلالاته ومعانيه وبذلك تحددت

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 1110/3.

(٢) علي إبراهيم أبو زيد، **الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي** ، دار المعارف، القاهرة، 1981م، ص255 .

(٣) محمد عويد ومحمد ساير الطربولي، **المكان في الشعر الأندلسي**، ص 11.

أهميته "فللمكان يعني بدء تدوين التاريخ الإنساني والارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش، للوجود، لفهم الحقائق الصغيرة، لب زاء الروح، التراكيب المعقدة والخفية لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأفعال المبهمة لتنشئة المخيلة وهي تدمج كلية الحياة في صورة مكانية"(١).

يبدو من هذا التعريف أن المكان يطلق على التجليات الظاهرة للعالم المحسوس من جهة، والتعبير عن دلالات لصيقة برؤية ذهنية ومعان نفسية وأخلاقية من جهة ثانية ، " إذا من الواضح أن بنى المكان ليست محض ظواهر شكلية وإنما هي أيضًا بنى ذهنية" (٢)، أي أن تغدو تلك التجليات للأمكنة الموصوفة ما يريد تقديمه القاص، هي تلك الرؤى التي يريد توصيلها إلى المتلقي والتي تساعد في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية والذهنية ، لذلك ينظر إلى هذه البنى الذهنية "على أنها نمط من الأنماط العرفانية... تشير إلى شيء في الخارج هو المكان، ويكون المكان قد بني في الذهن فضاءً يظهر في هيئة صورة تتكون من محور محيط، بحيث يكون المتكلم هو المركز المحور والمكان المحيط"(٣). وبهذا لم يعد المكان في شعر الهذليين مجرد سمة نصية شعرية فحسب، بل أضحى إطارا سرديّا يحوي عناصر الموقف.

ويمكن القول إن توظيف المكان عند شعراء هذيل جاء معبّرا عن جدلية العلاقة بين الشعر والسّرد، لأن مسرح الأحداث وزمانها يشكلان إطار الأحداث التي يبغي الشاعر سردها.

ولعلّنا لانذهب بعيداً إذا ماقلت: إن المكان، بما يمثله من متعلق بالنفس والروح والهوى والذكريات، قد خلق فلكاً شعورياً يلتجئ إليه الشاعر متى ماحدثته نفسه الشاعرة، لأنه فضاءها الرحب، وسمتها التكويني.

---

(١) محمد عويد ومحمد ساير الطربولي ، **المكان في الشعر الأندلسي**، ص 12.
(٢) ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص32.

(٣) توفيق قريرة، **المكان القصصي ومفهوم الإنسجام الخطابي** ، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشباب والترفيه، تونس، 2003م، ص26.

المبحث الرابع

الحدث السّردي في الشعر الهذلي

" الحدث هو الفعل القصصي أو الحادثة التي تشكلها حركة الشخصيات ليقدم في نهاية المطاف تجربة إنسانية ذات دلالة معينة ، أو هو الحكاية التي تنسج خيوطها الشخصيات وتكون منها عالمًا مستقلًا له خصوصيته المتميزة"(١).

يتضح من خلال هذا التعريف لجوهر الحدث في النص السردي، أن الحدث هو قوام النص فهو في أصله فكرة تقوم الشخصية بتفعيلها وصوغها لتغدو حكاية لها عالمها ومكانتها في الزمان والمكان.

ويتم ذلك كله في سبك نصي تتداخل فيه بشفافية عناصر النص السردي، حتى يصبح المتخيل أقرب إلى الواقع المعيش برغم توسل النص السردي بلغة مجازية باعتباره نصاً إبداعياً متخيلاً في الأساس، لذا ينبغي أن يحرص السرد حسب تعبير **بول ريكور** على أن "تصبح (قصص الحياة) نفسها أكثر معقولية حين يطبق عليها الإنسان النماذج السردية أو (الحبكات) المستمدة من التاريخ والخيال (مثل مسرحية أو رواية)؟ يبدو أن الوضع المعرفي (الأبستمولوجى) للسيرة الذاتية يؤكد هذا الحدس ويثبته"(٢).

وأي كان النص فإنّ صاحبه لايكفي بإيراد الأحداث وكأنه يسجلها للتاريخ، وإنما هي إشارة إلى أن اللجوء إلى التاريخ والخيال والمزاوجة بينهما يزيد في مصداقية النص السردي وهنا يحاول النص الشعري عبر جدليته مع النص السردي الإفادة من هذه الخصيصة والحدث هو نقل الفعل الملموس إلى صيغة لفظية، فالحدث يعبر عنه بالحركة، والنص الإبداعي شعراً كان أم نثراً ينقل الحركة إلى لغة منطوقة متوسلة في نقله بغرض ما وصفي أو طلبي .... إلخ.

وتتابع الأحداث في السرد يمثل الطريقة التي تقوم عليها الفنون السردية، فغالبًا ما يقوم السرد بعرض البداية، ثم يتدرج بسير الأحداث حتى تصل إلى الذروة، ثم يعرض في النهاية حلها، لكن الطريقة الأخرى في تتابع الأحداث تقوم على قلب هذا النظام، حيث يبدأ السارد من آخر حدث، أي ما حدث زمنيًّا في آخر النظام السردي، ثم يرد بعد ذلك في السرد الحدث الذي سبقه زمنيًّا، وهكذا حتى ينتهي، وقد عاد إلى أول حدث مر به من حيث الزمن.

فهذا التبديل الذي يطرأ على نظام تتابع الأحداث، هو إعادة الحكاية السردية بصورة تدعو إلى التغيير، وهذا ما أشار إليه **جيرار جينيت** ، حين قال: "لذلك يتفق لتلك الحكاية أن تعيد إنتاجها، استثناءً، على سبيل التغيير"(٣).

---

(١) طه وادي ، **دراسات في نقد الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989م، ص 31.
(٢) بول ريكور، **فلسفة الوجود والزمن والسرد**، ص 251 .
(٣) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ص 80 .

والمبدع سارداً أكان أم شاعراً يتوسل بالعديد من التقنيات في ترتيب أحداثه، فربما يلجأ إلى الترتيب المنطقي التراتبي، وربما يلجأ إلى بعض المناورات غير المنطقية في بناء أحداثه فأحياناً يبدأ بالحدث الأخير في الزمن السردي والتدرج عبر الأحداث، حتى يصل السارد في النهاية إلى أول حدث في الزمن السردي، فالسارد له مطلق الحرية في التفنن بسرده الذي يبنيه.

ويمكن أن يرتكز السرد على حدث واقعي أو يمكن أن يكون غير واقعي أو ميتافزيقي، والحدث من مكونات السرد الرئيسية هو الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتنمو فيه المواقف، وتلوح من خلاله الرؤى، ويمكن تصنيف الحدث إلى وحدات أساسية تؤدي وظائف مهمة، والوظيفية كما يعرفها (بروب): "ما تقوم به الشخصية من فعل محدد من منظور دلالته في سير الحبكة"[١].

هذا وهناك فرق بين الحدث في السرد والشعر فالحدث السردي ليس حدثًا منطلقا من الواقع حتى إن استمد بنيته من الواقع الحقيقي حتى لو عدّ ذلك مرجعيته "الأمر الذي ينشأ عنه ظهور عدد من التقنيات السردية المختلفة، كالارتداد، والمونولوج ، والمشهد الحواري والتخلص، والوصف"[٢]، أما في الشعر " فإن القصيدة تشكل أحداثها، وتكون أحداث الواقع في الخلفية، تلقي بظلالها عن طريق الإيحاء أو الإشارة، فالذي ينشغل به الشاعر فلسفة الحدث وليس الحدث في حد ذاته، لذا فللحدث الشعري تخلقه اللغة، وأحيانًا تصل به إلى السيطرة، فهو يمتزج بالواقع وينفصل عنه ، ويشكل عبر علاقة خاصة بينه وبين الشخصية من ناحية، وبينه بين الراوي من ناحية أخرى"[٣]، ويقول أيضًا في المقارنة بين الحدث في السرد والحدث في النص الشعري إن " الأحداث في السرد غير منفصلة عن شخصيتها" [٤]، بينما في الشعر " الحدث يمثل إطارًا لحياة الشخصية"[٥].

فالحدث يرتبط بكل عنصر من عناصر البناء السردي ولا يمكن أن ينفصل عنه، فهو يرتبط بالشخصية ولا يمكن أن يقع دون أن يقترن بها أو بمجموعة أشخاص تؤدى ذلك الحدث، وتساهم في تطويره، ويرتبط كذلك بالزمان والمكان ارتباطًا وثيقًا كما يقول المرزوقي "إن شيئًا من أفعالنا لا يقع إلا في زمان وإلا في مكان"[٦].

---

(١) فلاديمير بروب، **مورفولوجيا القصة** ، ترجمة عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو،شراح للدراسات والنشروالتوزيع ،1996م، ص 38.
(٢) آمنه يوسف، **تقنيات السرد**، ص 7 .
(٣) عبد الناصر هلال، **تداخل الأنواع الأدبية**، ص 91.
(٤) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
(٥) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
(٦) مصعب عبد اللطيف عبد القادر الأنصاري، **الرحلة الخيالية في الأدب العربي، دراسة في بنيتها السردية من خلال قصص ألف ليلة وليلة**، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، 2001م، ص 75.

ولا يمكن أن تنتظم الأحداث وتنسجم مع بعضها دون أن تبنى وفق أنساق معينة، لأن وظيفة النسق هو عملية ترتيب أحداث السرد بطريقة أو نظام معين ليمنح العمل تفردًا أو جمالية خاصة به، وأول من بدأ بدراسة الأنساق البنائية للحدث هم الشكلانيون الروس فقد وضعوا اللبنة الأساس لدراستها وقد قسمها شكلوفسكى وهو أحد أقطابهم إلى أربعة أنساق هي: "نسق التأطير، نسق البناء ذي المراقي، نسق التضمين، نسق التنضيد "(١)، ثم اختزلها الناقد توردوف إلى ثلاثة هي : التتابع، التضمين، التناوب. بعد ذلك تابع النقاد والباحثون العرب دراستهم للأنساق معتمدين على دراسة تودروف، فوجدوا أنساقًا أخرى ضمن مادة دراستهم في الرواية والشعر.

وقبل أن نقف على أهم الأنساق البنائية لأحداث شعر الهذليين لابد لنا من القول إن "القصيدة الشعرية والمقطع من القصيدة " إذا تمظهرت سردًا فإن بناءها للحدث لا يختلف عن بناء الرواية فمثلما تترابط الأحداث مع بعضها في الرواية والقصة بنظام تتابعي أو دائرى..... إلخ ، تترابط في القصيدة مع بعضها بالنظام نفسه ، أي أن القصيدة تبنى بالآلية نفسها التي تبنى بها الرواية والقصة، والفرق بينهما بالدرجة لا بالنوع ، فللسرد لا يقتصر على الأعمال الروائية والقصصية فحسب بل يشمل المسرح والشعر والسيرة وغيرها من الأجناس الأدبية ، وهذا ما أكده رولان بارت عندما قال: "إن السرود في العالم لا تحصى ولا تعد، إنها تشكيلة ضخمة من الأنواع تتوزع بين مواد مختلفة، وكأن كل مادة من هذه المواد، صالحة كي يبوح بها الإنسان بقصصه ويمكن أن تدعم هذه القصة باللغة المحكية أو الشفوية أو المكتوبة بالصور الثابتة أو المتحركة، بالحركة وبالمزيج المنتظم لكل هذه المواد فالسرود تبدو ماثلة في الأسطورة والخرافة والحكاية والأقصوصة والخبر والملحمة والتاريخ والتراجيديا والدراما والكوميديا والمسرحية الإيمائية واللوحة المرسومة والزجاجيات والسينما والمسرحيات الهزلية والخبر التافه والأحاديث، فالسرود عالمية تتجاوز التاريخ والثقافات، إنها مادة الحياة في كل مكان"(٢).

بذلك يكون للحدث تأثير في هيكل بناء النص بشكل عميق فطابعه السردي يمكن أن يمنطق النظام أو يخلخله بناء على تركيبه داخل النص نفسه.

فبناء هيكل الحدث السردي هو بمنزلة المعبر الذي يؤدي إلى فهم الأبعاد الفنية لمكامن الأنساق الداخلية في النص الشعري.

---

(١) مجموعة مؤلفين، **نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس**، ص 130، 142، 146 .
(٢) رولان بارت، **مدخل إلى التحليل البنيوية للقصص**، ص 17.

وكما ذكرنا سابقا فإن الحدث يتمظهر في تحديد الشكل الداخلي أو الخارجي سواء بعلاقته بالأماكن والأشياء أو الشخصيات أو الأزمنة فلا يخلو كل حكي منه بما يتضمنه من سير للأعمال لذلك فإنه "من العسير أن نجد سردًا خالصًا"(١).

والمتأمل في شعر الهذليين الذي يعكس حقيقة الشعر العربي القديم وخصائصه يلاحظ أنه ثري بالأحداث على اختلاف موضوعات القصائد ، ويتمثل بوضوح في صور الطبيعة بعناصرها المتحركة والجامدة وهو ما يدفعنا إلى اعتباره عنصرًا فنيًّا أساسيًّا يتضافر مع مجموع العناصر الأخرى في صياغة بنية القصيدة السردية الذي هو مدار دراستنا في هذا المبحث، الأمر الذي يتيح لنا حصر مجال الدراسة التي نحن بصددها، ووصفها مباشرة بالمظهر الجمالي والبنائي الذي يمدها عنصر الحدث بصفته مكونا أساسيا وآلية مقصودة اعتمدها الشاعر داخل الحكاية التي تضمنتها القصيدة أو في أثناء السرد الذاتي والموضوعي الذي يتجسد في إطار الموضوعات التي اشتملت عليها قصيدة الشاعر.

يتشكل الحدث في هذا النص مع بداية القصة في نوعية الحياة التي كان يعيشها الحمار مع أتنه، فهي حياة خصبة آمنة .ثمّ ينمو مسلسل الحدث ، فالقصة وصفت الحياة السعيدة التي كان فيها، ثم نلاحظ أن الحدث يتغير إلى واقع آخر مختلف حين جفت الأرض وانقطعت الأمطار، وعم الجدب وانطلق هنا الحمار مع أتنه بحثًا عن مورد آخر(٢).

حتى إذا جزرَتْ مياهُ رزونِـهِ وبأيَّ حينِ ملاوةِ تتقَطعُ

ذكرَ الورودَ بها وشافي أمـره شؤمُ ا وأقبلَ حَيْنه يتنبْعُ

فافتنَّهُنَ من السَّواء ومـاؤه بَثْرُ وعانَده طريقُ مَهْيَعُ

يصور الشاعر/ السارد منظر الصيد، والدماء، فالأحداث تغيرت من الخير والأمان إلى الشؤم والتوتر، فالأحداث تحرك الشخوص وتدفعها وسط هذا التأزم لتصطدم بالواقع الأليم متمثلًا بظهور الصائد الذي رمى بسهمه فأصاب الأتان أولًا، ثم ألحقها بالحمار فأصبح القطيع ما بين قتيل وجريح وأصبح نهاية الحدث مأساوية دامية مصورًا الحدث في نموه ثم تعقيده ثم تشابك من بداية القصة حتى نهايتها.

وواضح في هذا النص أن اللغة تقوم بدور كبير في سرد الحدث من خلال طرح فجيعة الشاعر / السارد في هذا النص وتشخيصه للأماكن والأشياء والأزمنة داخل النص.

---

(١) عبد الحميد الحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص 78 .
(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 1/15-16.

وبعد أن فرغ الشاعر من سرد أحداث قصص الحيوان يعود بنا إلى المستوى الإنساني الذي بدأ به القصيدة متلمسًا العبر من البشر، يقول أبو ذؤيب[1]:

وَاَلّدَهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِـهِ مُسْتَشْعَر خَلْقَ اَلّحَدِيدِ مُقَنَّعُ

حَمِيَتْ عَلَيْهِ اَلّدَرْعُ حَتَى وَجُهُهُ مِنْ حَرِهَاَ يَوْمَ اَلّكَرِيهَةِ أسْفَـعُ

تَعْدُو بِهِ خَوْصَاءُ يَفْصُمُ جِرِيهَا حَلْقَ الرِحَالَةِ فَهِي رَخْوُ تَمْزَحُ

قَصْرَالصَّبُوحِ لها فْشَرَجَ لَحْمَهَا بِالنّيَّ فْهِي تَثُوخُ فِيهَا الإصْبَعُ

مُتَفَلِقُ أنَسَاؤُهَا عَنْ قَانِئُ كَالّقِرْطِ صَاوْ غَبْرُهُ لاَ يَرْضَعُ

تَأبَى بَذْرتَهَا إذْا مَا اِسْتَكَرْهَتْ إلاّ الحَمِيمَ فْإنَهُ يَتَبَضَّعُ

بَيْنَا تَعَنُقِهِ اَلّكَمَاةِ وَرَوْ غَه يَومًا اِتِيحَ لَهُ جَرئُ سَلْفَـعُ

يَعْدُو بِهِ نَـهْشُ المِشَاشِ كَأنَهُ صَدْعُ سَلِيمُ رَجِعَهُ لا يَظْلَع

فتن ازلا وَتَوَافْقَتْ خِيْلاَهُمَا وَكِلاَهُمُا بَطَلُ اِللقَاءِ مُخَدَّعُ

يتناهبان اَلّمَجْدِ كُلَ وَاثِـقِ بِبْلاَئُهُ وَاليْومَ يَوْمَ أشْنَعُ

وَعَلَيْهِمَا ماذيتان قَضَاهُمَا دَاوُودَ أوَ صَنْعُ السَوَابع تَبَعُ

تتجلّى جدلية الحدث في الشعر والسرد من خلال مشهد الفارسين، وهو مشهد مجمل، فالفارس محارب شجاع يمتلك قوة الإنسان وقوة السلاح وقوة الحيوان الذي يعدو به، فهو في ذروة القوة والعظمة فالشاعر بدأ في سرد الحدث بصورة متداعية ومتنامية متناسقة في آن، وهذا يدل على إبداع الشاعر/ السارد في عرض القصة، فللشاعر/السارد بدأ بذكر الأحداث السردية الصغيرة بقوله:

فتن زلا وَتَوَافْقَتْ خِيْلاَهُمَا وَكِلاَهُمُا بَطَلُ اِللقَاءِ مُخَدَّعُ

ثم بعد ذلك وبطريقة سردية سلسة ينقلنا الشاعر/السارد إلى حدث التقاء الفارسين اللذين كانا على مستوى واحد من القوة والجرأة والخبرة في الحرب.

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص1/ 33 - 39 .

ثم ينقلنا الشاعر/السارد إلى حدث ينهي به قصته وذلك عندما يلتقيان حتى يختلس كل واحد منهما نفس الآخر بقوله[1]:

فَتُخَالِسَا نَفْسِيُّهُمَا بِنَوَافِذٍ كَنَافِذِ الْعَبْطِ الَّتِي لَا تَرَفَّعُ

فسقط الفارسان بطعنات نافذة، حتى كونت رأسين من شدة نفاذها.

إن الحدث المتنامي داخل هذا النص أسهم في وضوح الموقف النفسي للشاعر / السارد وأوضح الرؤية الشعرية الذي سعى إلى تقديمها عبر تقنية الحدث التي عكست ما يريد الشاعر / السارد من فكرة وخلقت نوعًا من التوتر النفسي والتتابع الحكائي في النص الشعري.

ومن ذلك أيضًا قول أبي ذؤيب في قصيدته التي يرتل من خلالها آيات البطولة المتجسدة في الفارس نشيبة، يقول الشاعر[1]:

فَإِنَّي صَبَرْتُ النَّفْسَ بَعْدَ ابْنِ عَنْبَسٍ نُشَيْبَةُ وَالْهَلْكَى يَهِيجُ ادِّكَارُهَا

وذَلِكَ مَشْبُوحُ الذِّراعَيْنِ خَلْجَمُ خَشُوفُ إِذَا مَا الْحَرْبُ طَالَ مِرَارُهَا

إِذَا مَا الْخَلاَجِيمُ الْعَلاَجِيمُ نُكِّلوا وَطَالَ عَلَيْهِمْ ضَرْسُهَا وَسُعَارُهَا

ضَرُوبُ لِهَامَاتِ الرِّجَالِ بِسَيْفِهِ إِذَا أُعْجِمَتْ وَسْطَ الشَّئُونِ شِفَارُهَا

بِضَرْبُ يَفُضُّ الْبَيْضَ شِدّةُ وَقْعِهِ وَطَعْنٍ كَرَكْضِ الْخَيْلِ تُفْلَى مِهَارُهَا

وَطَعْنَةِ خَلْسٍ قَدْ طَعَنْتَ مُرِشَّةٍ كَعَطَّ الرِّدَاءِ لاشَكَّ طَوَارُهَا

مُسَحْسِحَةٍ تَنْفِي الْحَصَى عَنْ طَرِيقِهَا يُطَيِّرُ أَحْشاءَ الرَّعيبِ انْتِزَارُهَا

وَمُدَّعِس فِيهِ الأَنِيضُ اخْتَفَيْتَهُ بِجَرْدَاءَ يَنْتَابُ الثَّمِيلَ حِمَارُهَا

وَعَادِيةٍ تُلْقى الثِّيابَ كَأَنَّهَا يَعَافِيرُ رَمْلٍ مَحْصُهَا وَانْبِتَارُهَا

سَبَقْتَ إِذَا مَا الشَّمْسُ آضَتْ كَأَنَّهَا صَلاَءةُ طِيبٍ لِيطُهَا وَاصْفِرَارُهَا

إِذَا مَا سِرَاعُ الْقَومِ كَانُوا كَأَنَّهُمْ قَوَافِلُ خَيْلٍ جَرْيُهَا وَاقْوِرَارُهَا

---

(1) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 40/1.
(2) المصدر السابق، ص 82/1-86.

يبدأ أبو ذؤيب في هذا المقطع بنقل القارئ إلى قلب الحدث، حيث تتكشف اللوحة كلها في الأبيات الأولى، وتوحي الصورة الفنية برغبة الشاعر القوية في تهويل الحدث وتعظيم الحالة الشعورية التي يصورها، كما يأخذ في رسم تفاصيل الحدث مستعرضًا حياة البطل منذ دخوله قلب المعركة، ولاشك أن مفردات الحياة العربية قديماً قد أسبغت ثراءها بأحداثها الجسام على المدونة الشعرية العربية وبخاصة المدونة الهذلية .

فالحدث أدى دورًا كبيرًا داخل هذه القصة فقد ساعد على حراك الشخوص في كل اتجاه وغير مجرى الأحداث في الحرب، لقد رسم السرد صورة البطل كاشف آ إضاءات حول شخصيته، فصورة السرد تتنامى من خلال بنية الحدث التي بدأت وظهرت، والشاعر/السارد بدأ يخبر عنها.

إن سرد أحداث الحروب تعبير عند الشاعر الهذلي يصف فيه الحالة الاجتماعية السائدة في تلك المرحلة التاريخية.

و إن اهتمام الشاعر الهذلي بالحدث يجعله يهتم بوصف مسرح الأحداث وصفا مبالغًا فيه، فهو يولد صورة تخلقها ، أي ليست نقلا حرفيا لمظاهر الصور الخارجية، لأنه لا يريد أن يتسلى المتلقي بمجرد وصف سند الحكاية عنده، وإنما أراد أن يجلي أهمية هذه الصورة أو الحكاية وليضفي عليها هذا التعظيم في وصف مسرح الحدث أو سرده، فالحركة أساس الوصف عنده وحين يصف تلك الحركات بالتتابع في هذه الصورة التي ينقلها لنا من البيئة وما تكتنفها من أحداث إنما يحاول أن يجعل تسلسل الحدث بمنطقية مقبولة.

وفي نص آخر لمالك بن خالد الخناعي يظهر فيه صوت الشاعر وذلك في قوله[1]:

يَا مَيَّ إنْ تَفْقِدِي قَومًا وَلَدْتِهمُ ... أوْ تُخْلَسِيهِم فَإنَّ الدَّهْرَ خَلاَّسُ

عُمْرُ وَعَبْدُ مَنَافٍ وَالذِي عَهِدَتْ ... بِبَطْنِ عَرْعَرَ آبِى الضَّيْمِ عَبَّاسُ

يَا مَيَّ إنَّ سِبَاعَ الأَرْضِ هَالِكَةُ ... وَالعُفْرُ والعِينُ وَالأرَءَامُ والنَّاسُ

يَا مَيَّ لَنْ يُعْجِزَ الأيَّامَ ذُو خَدَمٍ ... بِمُشْمَخِرٍّ بِهِ الظَّيَانُ والآسُ

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 439/1.

فالشاعر يستحضر الأنثى/ مي ليلقي عليها، فالذات الأنثوية هنا ذات متلقية، لا تل عب دورًا مهماً إلا في استقبال بوح الشاعر، والذي يستحضر له الأنثى، ويسرد قصصا مجملة عن الحيوان، فيبدأ بقصة الوعل " بيد أن الوعل جاء في أشعار الهذليين أكثر تركيزًا، فهو في أشعارهم مث ال للعبرة والتعزي فهو نسيج في ضرب القصص الحزينة والمثيرة، ولهذا طالت أغلب مشاهده لديهم على خلاف الجاهليين"[1]، صور الشاعر مالك بن خالد الخناعي الوعل يسكن جبلًا عاليًا، قدر له يوما صائد خبير بأمور الصيد، وحين أحس الوعل بالخطر، أنفذ إليه سهمه [2]:

فَقَامَ فِي سِيَتَيْهَا فَانْتَحَى فَرَمَى سَهْمُهُ لِبَنَاتِ الجَوْفِ مَسَّــاسُ

فَرَاغَ عَنْ قُتُرٍ يَعْدُو وَعَانَدَهُ عِرْقُ يَمُجُّ مِنَ الأَحْشَاءِ قَـلاَّسُ

عبر هذا الوصف نقل الشاعر/ السارد سرد الحدث من خلال تصويره نفاذ السهم لحظة الموت، فالوعل قد قلس الدم أي قاءه، وبهذا نرى أن تصوير لحظة الحدث الموت/ القتل بما فيها من دماء تكون نبرة البكاء عالية فيها، فهذه الصورة تزيد النص توهجًا وجمالًا.

ورأينا أن التصوير جاء عبر التتابع السردي الذي قام على إيراد الأحداث إلى جانب النتائج وذلك عبر الأفعال الواردة في النص التي حققت هذا التصوير الرائع الذي ولد التتابع السردي في صورة حدث القتل للوعل الذي جاء بفاعلية مجسدة لهذا التتابع، ولابد أن نشير إلى أن الحدث هو المعول عليه في سير السلسلة السردية التي تقوم على التنظيم الحكائي وأجزاء الصور، وبناؤها يقوم عليه فيه تبتدئ وبه تنتهي حين تمر مجالات متتالية يتم التنقل فيها من موقف إلى موقف آخر.

لقد أمكن الحديث عن تقنية الحدث السردي في الشعر الهذلي كما رأينا من خلال النماذج التي أخذناها عبر عصور مختلفة، وذلك من خلال عرض عدة أنواع من القصص الخاصة بالشاعر أو المنقولة من البيئة التي يعيش فيها.

فأسلوب النص الشعري في ديوان الهذليين هو الأسلوب التقليدي الذي عرفه الشاعر العربي القديم، وهو أسلوب لا يخلو من القصص، على اختلاف هذه القصص وتنوعها، بداية من الطلل، والحيوان الوحشي أو الفارس البطل، لذلك تعبير قصائد الشعراء الهذليين حكاية يسرد فيها الشاعر قصة حياته أو ظروف مجتمعه .

---

(١) حسن مسكين، **الخطاب الشعري الجاهلي**، ص 152.
(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 441/1-442

وبهذا أدت بنية الحدث السردي دورًا كبيرًا في تشكيل المركبات السردية التي ساعدت على مد القصة ، بالحركة والنشاط مما جعلت المتلقي في حالة حركة ونشاط.

وهنا تظهر وظيفة الحدث وهي وظيفة متنوعة كما نرى، إذ نمت النص الشعري من جهة وحركت النسق السردي داخله من خلال خلق قصص ولوحات نابضة بالحركة والحياة على تنوعها، وترويح الشاعر عن نفسه، وقضائه على سأم المتلقي أو السامع، وحثه على مواصلة الاستمتاع بانتقاله بين موضوعات عدة من جهة أخرى.

وهكذا نستخلص أن بنية الحدث من أبرز المكونات النصية في القصيدة الهذلية التي أثبتت انبناءها على جدلية الشعر والسرد، وهو ما فرض علينا التعامل معها بصفتها قانونا بنيويا ، يلعب فيها تنويع المشاهد والانتقال بينها وظيفة التشويق، وتخطي التكرار النمطي للأسلوب الخطابي من جهة وصور الحياة التي يعرفها الشاعر من جهة أخرى، مما يجعل النص الشعري يتميز بحركية خاصة هي تناسل المشاهد واللوحات والموضوعات والقصص، التي مررها الشاعر عب ر تقنية الاستطراد، والتعبير عن نفسه وحاضره الذي يحياه وماضيه الذي عاشه، وما طرأ عليه من تحولات وتغيرات في رحلة الحياة ومسيرة العمر.

المبحث الخامس

الحوار السّردي في الشعر الهذلي

يعد الحوار أحد الآليات التي يعتمدها الشعر في بناء تشكيله السردي، وله تأثير بالغ وأهمية كبيرة في تسريد النص الشعري، حيث يظل ذا حمولة درامية دائمًا حتى وإن اشتغل في أي حقل من حقول السرد.

ويعرف النقاد الحوار بأنه " نمط من أنماط التعبير تتحدث بهِ شخصيتان أو أكثر، وقد اتسم حديثهم بالموضوعية والإيجاز والإفصاح" [١]، وهو أيضًا " نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي"[٢]، وبعض الباحثين المعاصرين يرون أن الحوار "ركن من أركان أسلوب القصة"[٣]، وهو " ذو شأن كبير من حيث العمل والتدوين"[٤].

فعبد الملك مرتاض يعرف الحوار على أنه عبارة عن " لغة معترضة تقع وسطًا بين المناجاة واللغة السردية، ويجرى الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي"[٥].

ومن هنا يعدّ الحوار بصفة عامة " وسيلة من وسائل السرد وعنصر رئيس في البناء الروائي"[٦].

وفي عملية الإنتاج الدلالي، يتميز الحوار بوظائفه المتعددة والحيوية من ذلك أنه المكون القادر – على حد تعبير أحد النقاد – أن" يشير الشخصية طبيعة وبيئة وطبقة ومهنة وسلوك اً وربما شكلًا أحيانا، أي أنه بعبارة أخرى يسهم في رسم الشخصية الفنية ونعني هنا الدلالة الفنية الواسعة لمصطلح الرسم وليس الملامح الخارجية التي يصفها السرد بشكل مباشر غالبًا[٧].

وفي هذا القول إشارة واضحة إلى دور الحوار وأثره العميق في تشكيل البناء الفني للشخصية، وإعطائها أبعادها الدلالية وأنه يوجد دائمًا وراء الاستدلال عن وعيها وفكرها وتفردها هذا إذا ما كانت الشخصية هي التي تعبر عن أحوالها " تحدد كلامها، وحوارها لغة وفكرًا ومستوى ومحتوى"[٨].

---

(١) طه عبد الفتاح، **الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون**، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975م، ص9.
(٢) سعد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** ، ترجمة: سعد علوش، دار الكتاب اللبناني، 1405هـ، ص78 .
(٣) عزيزة مريدن، **القصة والرواية**، دار الفكر المعاصر، 1980م، ص 53
(٤) فرج بن رمضان، **محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم**، مقال حوليات الجامعة التونسية، 1991م، ص 250
(٥) عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص 106
(٦) صبيحة عودة زعرب، **جماليات السرد في الخطاب الروائي** ، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2006م، ص175
(٧) كاظم نجم عبدالله، **مشكل الحوار في الرواية العربية**، عالم الكتب الحديث، الأردن،2007م، ص77
(٨)المرجع نفسه والصفحة نفسها.

فالحوار يستوعب مفهوما واسعا بحيث "أي كلام تطلقه أي شخصية وإن لم يدخل هذا الكلام دائرة التداول مع شخصية أخرى، هكذا يدخل في إطار الحوار تلك العبارات التي ترد من طرف واحد وإن لم يتم تجاوب نشأتها من قبل طرف آخر، كما يدخل في الإطار عينة تكليم الشخصية ذاتها" [١]، سواء كان هذا الحوار ناجزا أو كاملًا ومتقطعًا أو غير مكتمل بناء على تجارب المخاطب (أو المرسل إليه) مع المتكلم (أو المرسل) وعدم تجاوبه، كما قد يكون "خارجيًّا بين أكثر من شخصية"[٢]، "وداخليًّا مصرحًا به أو مضرا في المخاطبات"[٣].

فالحوار شكل من أشكال السرد يصور مسرح الأحداث أو تحريكها بالشكل الدرامي وهو "مشاركة عميقة تنبع من لقاء أشخاص في علاقة أنا، أنت، وقد تتغير هذه العلاقة فتصبح أنا، أنا، فيكون طرفا الحوار شخصًا واحدًا، وذلك عندما يخاطب العقل نفسه أو يحاور ذاته فيصبح الحوار داخليًّا"[٤].

وقد أحسن الشاعر العربي قديمًا توظيف أسلوب الحوار، فهو يكتسي أهمية قصوى في تشكيل نصه الشعري إلى جانب المكونات الأسلوبية الأخرى فلا " نكاد نتوقف في بنية القصيدة عند منطقة بعينها حول مساحة لغة الحوار، بل تكاد مواضيعه تتوزع بين ثنايا القصائد"[٥].

فالحوار يعتبر طاقة نصية تتجسد في الخطاب ألفاظًا وتراكيب ودلالات وتمثل بتواترها مصدر نماء النص؛ إذ تدعمه بكثافة لفظية ودلالية وأسلوبية لدوران الخطاب فيها على أكثر من ضمير، ويحسن أن نؤكد هنا أن الشاعر استثمر الشخصية الحوارية في النص لضرب من التقنيع، وممارسة نوع من الإيهام للمتلقي بغرض مصادرة جهاز التلقي لديه ، وثمة مبعث الإعجاب وميلاد الوظيفة الجمالية.

إنّ الحوار – على ذلك – مظهر سردي في تحققه في واقع النص الشعري الهذلي، ولكنه قرائيًّا يمثل مظهرًا من مظاهر المجاز لتأديته وظيفة الوصف ، فهو بذلك تجسيد حقيقي لمبدأ التناصية، "التي هي إحدى خصوصيات النص، إنها المبدأ الجوهري الذي يكون به النص نصاً، مما يجعلنا في مواجهة كيفيات نظم النص وتشكله، ولانعني بالضرورة تلك الأنماط الخاصة

---

(١) سامي سويدان، **المتاهة والنموية في الرواية العربية المنفق والمدينة السلطة والرواي** ، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2006م، ص 139

(٢) المرجع نفسه، ص140.

(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٤) خليل رزق، **تحولات الحبكة : مقدمة لدراسة الرواية العربية ، موسسة الأشراف للطباعة والنشر ، بيروت ، 1988م** ، ص 104

(٥) مي يوسف خليف، **بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي** ، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م، ص 107

بالاقتباس والتضمين والإشارة والتلويح"[١]، وهي كينونة النص ومن ثم يتحدد دوره الحيوي لإسهامه في بلورة أفكار النص وتغيرها من حال إلى أخرى إلى أن يبلغ النص تمامه.

هذا وقد فرق ميخائيل باختين بين الحوار في السرد والخطاب الشعري فكل نوع له طبيعة خاصة في بنائه، فالحوار في السرد يكون فيه الجانب الحواري وكأنه "حدث الخطاب نفسه، مضيفًا عليه الحركة الدرامية من الداخل و على كل واحد من عناصره"[٢].

أماالحوار في الشعر "لا يستخدم صوغ الحوار الطبيعي للخطاب بكيفية أدبية، لأن الخطاب الشعري يكفي ذاته بذاته ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين خارج حدوده، إن الأسلوب الشعري هو اصطلاحًا مجرد من كل تأثير متبادل مع خطاب الآخرين ومن كل (نظرة) نحو خطاب يصدر عن آخر"[٣].

كما أن: "في الشعر يتحقق الوعي الأدبي تحققًا كاملًا داخل لغته، ويكون محدثاً لها ومعبر عن نفسه من خلالها مباشرة وتلقائيًّا بدون قيود ولا مسافات"[٤].

" كما أن الحوار في الرواية يتجه صعودًا، أو هبوطًا نحو خطابات الآخرين في إطار ما تطرحه مجموعات الخطابات من علاقات اجتماعية، ورؤيا وخصائص أسلوبية متنوعة، ومن هنا تصبح لغة السرد في بنية الحوار تتسم بحركة الأنا والآخر في داخل التشكيلات الحوارية، إن الحوار لا يرقى بنفسه ولا يضع مؤشرًا بنفسه، وإنما من خلال اضطلاعه مع صوت الآخر قربًا أو بعدًا"[٥].

لكن الحوار في الشعر " يتسم بلغة خاصة، تتجه نحو الخطاب نفسه، وتصنع حالة من التوتر، والتألم، فتتحقق هذه اللغة كأنها أكيدة، حاسمة، حاضنة كل شيء، وبواسطتها عن طريق أشكالها الداخلية، يبصر الشاعر، يفهم ويتأمل، وعندما يعبر عن نفسه لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة (أخرى)، (أجنبية) لغة الجنس الشعري هي عالم بطليموسي واحد وفريد، وخارجه لا يوجد شيء، ولا تستشعر حاجة"[٦].

---

(١) يوسف نور عوض، **نظرية النقد الأدبي الحديث**، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994م، ص84.
(٢) رفعت سلام، **هكذا قلت للهاوية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م، ص 37
(٣) محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، بيروت، دار العودة، 1994م، ص 327
(٤) المرجع نفسه، ص 327
(٥) عبد الناصر هلال، **تداخل الأنواع الأدبية**، ص 120
(٦) أحمد عبد المعطي حجازي، **مرثية العمر الجميل** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، الأعمال الإبداعية، القاهرة ، 2003م، ص 109

هذا ويأخذ الحوار في بنية السرد داخل النص الشعري اتجاهين:

١ -حوار الذات مع نفسها داخل النص.

٢ -الحوار الذي يتم في وجود صوتين متحاورين داخل النص.

وقد وظف الهذليون الحوار مع الآخر في مطالعهم الرثائية، وهذا الآخر هو صوت أنثو ي يستحضره الشاعر عن طريق أفعال الاستقوال " قالت وقلت " يقول عز الدين إسماعيل: "ومألوف في الشعر القديم ظهور مثل هذا النوع من الحوار الذي يرويه الشاعر في قصيدته فيحكي به ما دار بينه وبين محبوبته في الأغلب الأعم"(١).

ومن المشاهد الحوارية التي التي تؤكّد جدلية الشعر والسرد في الشعر الهذلي تكرّرصوت المرأة باعتبارها طرفا محاورًا للتعبير عن حاجات نفسية جديدة كما في حوار أبي خراش للصوت الأنثوي، حينما رثى أخاه عمرو بن مرة(٢):

لَعَمْرِى لَقَدْ رَاعَتْ أُمَيْمَةَ طَلْعَتِي وإِنَّ ثوائِي عِنْدَها لَقَلِيلُ

تَقُولُ أَرَاهُ بَعْدَ عُرْوَةَ لاهِياَ وَذَلكَ رُزْءُ لَوْ عَلِمْتِ جَلِيلُ

ولا تَحْسَبي أنَّى تَنَاسَيْتُ عَهْدَه وَلكِنَّ صَبْرِي يَا أُمَيْمَ جَمِيلُ

أَلمْ تَعْلَمِي أَنْ قَدْ تَفَرَّقَ قَبْلَنَا خَلِيلا صَفَّاءٍ مَالِكُ وَعَقِيلُ

أبى الصَّبْرُ أنَّي لا يَزَالُ يَهِيجُنِي مَبِيتُ لنَا فِيمَا خَلا وَمَقِيلُ

وأنَّى إِذَا مَا الصُّبْحُ آنَسْتُ ضَوءَهُ يَعَ اوِدُني قِطْعُ عَلَيَّ ثَقِيلُ

حاور الشاعر/ السارد حبيبته أميمة، وهو يصرح باسمها في كل حوار يدور بينهما، ويستخدم الشاعر/ السارد كلمة (تقول) وتعطى هذه الصيغة الفعل المضارع إحساسًا بآنية الحدث أي وقوعه الآن، وتضفي عليه التجديد والحركة.

ثم يأتي جواب الشاعر ممتدًا على مساحة واسعة من الأبيات، يسترجع من خلالها الماضي البعيد والذكريات السعيدة، ويكرر اسمها مرتين، لكأنه يتلذذ بذكره، ويأتي فعل القول بالزمن، ويتكئ

---

(١) عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** ، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص 298 .

(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 1189/3- 1190.

هذا القول على الفضاء المكاني بصورة كبيرة وتضفي الأمكنة سمة الواقعية على كلام الشاعر/ السارد إذ يعتقد المتلقي أن هذه الأمكنة اختصت بحق لقاءاتهم وسجلت حبهم.

نلاحظ في النصين أن حضور الصوت الأنثوي يمثل نقطة انفجار، ينطلق بعدها الشاعر في الشكوى والتفجع، يقول أحد الباحثين: "وحضور الصوت الأنثوي في بداية النص أسهم في بناء القصيدة من حيث التواصل مع هذا الصوت المرتبط بالحزن والرثاء، لكون الكائن الأنثوي يشكل صوتًا جاذبا للشاعر العربي منذ أقدم العصور"(١).

فإذا كان حضور المرأة إيذانًا بالبكاء، فهو يمثل نقطة انطلاق الشاعر/ السارد نحو التفجع والبكاء كما جاء في نص أبي ذؤيب يقول أحمد درويش " إن ثنائية السائل وثلاثية السؤال حول التوجع والشحوب والأرق لن يتناول الشاعر منها إلا طرف خيط واحد، يجعل مدخله إليه هذه الأداة النحوية التفصيلية (أما) والتي توهم بأنه سيعود إلى التساؤلات الباقية، ولكنه لن يعود إليها أبدا، وكأنه منذ البدء يعط ي الإيحاء باختلاف التوازن من خلال تعدد السائل والأسئلة وحدة المجيب، وكأنه يومئ إلى أن أسئلة الكون أكبر من أن نجيب عنها جميعها"(٢).

أما استحضار الأنثى عند أسامة بن الحارث فيأخذ بعداً مختلفاً، في قصيدته التي قال فيها(٣):

أَجَارَتَنَا إنَّ امْرَ ءًا لَيَعُودُه مِنَ ايْسَر مِمَّا بِتُّ أُخْفِي العَوَائِدُ

تَذَكَّرْتُ إِخْوَانِي فَبِتُّ مُسَهَّدًا كَمَا ذَكَرَتْ بَوًّا مِنَ اللَّيلِ فَاقِــدُ

لَعَمْرِى لَقَدْ أَمْهَلْتُ فِي نَهْيِ خَالِدٍ عَنِ الشَّ أْمِ إِمَّا يَعْصِيَنَّكَ خَالِــدُ

وَأَمْهَلْتُ فِي إِخْوَانِهِ فَكَأَنَّمـا يُسَمَّعُ بِالنَّهيِ النَّعَام الشَّــوَارِدُ

فَقُلْتُ لَهُ لا الَمرْءُ مَالِكُ نَفْسِهِ وَلا هُوَ فِي جِذْمِ العَشِيرَةِ عَائِدُ

هنا يستحضر الشاعر/ السارد شخصية الجارة ليبوح لها بألمه وتوجعه، فالشاعر/السارد في هذه الأبيات يذكر قوله / نصه، ويقدم رؤيته الذاتية، ويقتصر حضور الشخصية المخاطبة على المتلقي، إذ يغيب صوتها، وتختفي رؤيتها وثمة شخصيات تظهر في النص الحواري بوصفها شخصيات متلقية مثل قصة الحمار في النص، إذ لا وظيفة لها سوى الإصغاء للذات الشاعرة.

---

(١) صالح أحمد السهيمي، **الحوار في شعر الهذليين، دراسة وصفية تحليلية**، رسالة ماجستير، جامعة أم القري، عام 1929م – 1430هـ، ص 178

(٢) أحمد درويش، **متعة تذوق الشعر**، دار غريب للطباعة النشر والتوزيع، القاهرة ، ص 59.

(٣) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 3/1295-1296.

فالحوار الذي جاء في مطلع هذه المقطوعة الشعرية تتحد وظيفـته، إلى جانب كونه المدخل الذي عرض من خلاله الشاعر، إذ عكس صورة ضخمة مما يحمله بين جوانحه غير صيغ الاستفهام في خطابه لجارته، والصيغ الخبرية التي من خلالها شكا همه فهذا التراوح بين الاستفهام والخبر، عكست ما يحمله الشاعر بين جوانحه من إلحاح نفسي واضح، إلى جانب هذا فالحوار هنا يضمن تطور الحدث وتحريكه عندما يروي لنا حكاية خطابه مع جارته في قصة لها بناؤها ونسجها فهو يكمل السرد ويتفاعل معه عضويًّا، إذ يمتزج مع لغته ويكمل أداءها.

ولايقف الأمر على حبك الحوار بين بني الإنسان، بل يتعداه الشاعر الهذلي إلى نسج حوار متخيل عجائبي على لسان الحيوان، وبالطبع يستحضر الحيونات التي تشكل مفردات بيئته وتقاسمه العيش وشظفه.

وبتأمل قصص الحيوان التي يسردها شعراء هذيل مثل (قصة حمار الوحشي، أو الثور والكلاب) وغيرها يلاحظ أنها تأتي بهذه الطريقة الحوارية لتصوير الفاجعة، ويرى كمال أبو ديب أن إيراد القصص بهذه الطريقة أكثر تصويرًا للفاجعة.

إذ يقول: "وهذه صيغة فاجعة تمامًا لأنها تقدم النهاية سلفاً، واضعة الحكاية كلها في إطار من العبثية المطلقة للصراع، فاقدة الأمل حتى قبل بدء الصراع"(١).

وفمن قصص الحيوان التي يسردها أبو خراش بأسلوب حواري شعري قصة الحمار الوحشي وأتنه حيث يقول(٢):

أرَى الدَّهْرَ لا يَبْقَى علَى حَدَثَانِـهِ أقَبُّ تُبارِيهِ جَدائِدُ حُـولُ

أبَنَّ عِقاقًاً ثُمَّ يَرْمَحْنَ ظَلْمَهُ إباءً وفيهِ صَوْلَةٌ وَذَمِيـلُ

يَظَلُ على ال بَ رْزِ اليَفاعِ كأنَّـهُ من الغارِ والخوْفِ المُحِمَّ وَبِيلُ

وظَلَّ لها يومُ كـأنَّ أوارَهُ ذَكَا النَّارِ مِنْ فَيْحِ الفُرُوغِ طَوِيلُ

فلما رَأيْنَ الشَّمْسَ صارتْ كأنَّها فُوَيْقَ البَضَيعِ في الشُّعَاعِ خَمِيلُ

فَهَيَّجَها وأنْشَامَ نَقْ عَ اً كأنَّـهُ إذا لفَّها ثُمَّ اسْتَمَرَّ سَحِيـلُ

---

(١) كمال أبو ديب، **الرؤي المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، 1986م، ص 213.

(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 1190/3-1193.

مُنِيبٍ اً وقَدْ أمْسَى تَقَدَّمَ وِرْدَها أقُيْدِرُ مَحْمُوزُ القِطاعِ نَذِيلُ

فَلَمَّا دَنَتْ بعدَ اسْتِماعٍ رَهِقْنَهُ بِنَقْبِ الحِجاب وَقْعُهُنَّ رَجِيلُ

يُفَجَّينَ بِالأيْدي عَلَى ظَهْرِ آجِنٍ لَهُ عَرْمَصُ مُسْتَأسِدُ وَنَجِيلُ

فَلَمَّا رأى أنْ لا نَجاءَ وَصَمَّهُ إلى الموتِ لِصْبُ حافِظُ وَقَفِيلُ

وكانَ هو الأدْنَى فَخَلَّ فُؤَادَهُ مِنَ النَّبْلِ مَفْتُونُ الغِرارِ بَجِيلُ

استطاع الشاعر/ السارد أن يبدع بتصويره حمارًا وحشيًّا وأتنه التي ظهرت عليها علامات الحمل، فهي تعاسره وتتصنع منه، وهو يتابعها، والحمار خائف ومذعور يخشى الصياد وكلابه.

فالحمار كلما أحس بقدوم الصياد وكلابه أيقن أن الموت اقترب، فغدا مفزوعاً مذعوراً ، والصياد يحاول اصطياده بسهامه، فيصب قلب الحمار الوحشي إذ هو أقرب إليه من الأتن.

واضح إذن أن الحوار قرين بلغة السرد والشعر في هذا النص الشعري، فهو يتداخل ويتشابك معهما، وهو الذي يربط أجزاءه ويكشف عن جدلية العلاقة بين الشعر والسرد، وبذلك تتحدد أهمية المنظور السردي حيث يصبح النواة التي تلتف حولها لحمة ال شعر ، فمن خلال الحوار تتطور الأحداث ويزداد تفاعلها. فعن أسلوب النداء الذي يمثل شكل الحوار عرض الشاعر قصة الشاعر/ السارد الذي اصطنع لغة الحوار كآلية تواشجت مع أسلوب الوصف الذي تتابع وترابط لنسج لوحة شعرية سردية للوصول إلى توظيف الصراع الذي يرمي إليه الشاعر ، وهكذا يصبح الحوار مرتبطًا بموقف نفسي يمثله الصراع بما هو قيمة مؤكدة في ذات الشاعر/ السارد المبدع.

ومن ذلك أيضًا محاورة صخر الغي الحمامة بقوله[1]:

وَمَا إنْ صَوَّتَ نَائِحُهُ بِلَيْلٍ بسبلل لَا تَنَامُ مَعَ الْهُجُودِ

تَجَهْنا غادِيَينِ فَسا يِلتني بِواحِدِها وَأسألُ عَن تَليدي

فَقُلتُ لَها فَأمَا ساقُ حُرَّ فَبانَ مَعَ الأوائِلِ مِن ثمودِ

وَقالَت لَن تَرى أبَدًا تَليدًا بِعَينِكَ آخِرَ العُمرِ الجَديدِ

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 293/1.

كشف هذا الحوار عن معاناة الشاعر/ السارد، ويكشف عن ألمه فهو يحاول إقناع ذاته بفراق ابنه تليدًا، وإذ بآهات قلبه المخزون تهمس له بتلاشي صبرها، وتستثمر تركيبًا لغويًّا محملًا بالأسى دار حول حوار الحمامة بطريقة السؤال والجواب (فتساءلتني بواحدها) و(أسأل عن تليدي) فالحدث عند الشاعر/ السارد مؤلم المتمثل في موت ابنه، هنا نلمح الاستسلام لحتمية الموت والفناء التي ظهرت كثيرًا في أشعار الهذليين وأصبحت سمة بارزة في أشعارهم، والشواهد القصصية في رثاء الإخوة والأبناء كثيرة في أشعارهم.

فالحوار الذي دار بين الشاعر/ السارد والحمامة جاء بطريقة مباشرة من خلال صيغة المخاطب لنقل تجربة الذات التي عاشها الشاعر والكشف عن حقيقة نفسيته التي تظل رهنا بتلك الصيغ الحوارية من جهة، وتأكيدًا لأسلوب الحكاية عندما يستعين به الشاعر في صياغة قصصية من جهة ثانية وهو التفاعل عفويًّا مع السرد إذ يتزاوج مع لغة السرد أو يكمل أداءها، فكأنه يربط الأجزاء ويكشف عن المواقف في براعة التنوع كما ظهر في هذه المقطوعة الشعرية.

ورأينا أن الحوار نما وتصاعد تجاه ما أراده الشاعر/ السارد إثبات عاطفته المنعمة بالعشق لمحبوبته، فأقدم الشاعر/ السارد على خلق ذات شاعريته يخاطبها لتساعده في الصبر والتجلد على انقطاع محبوبتها عنه لمدة طويلة.

إذا تأملنا المقاطع الشعرية السابقة أمكننا أن نلاحظ أن الشاعر / السارد يقدم حوارا يفصح عن طبيعة الشخصية ونفسيتها، ويقنع المتلقي بأنه حوار حقيقي إلى الحد الذي يجعله يعيش التجربة الإنسانية في الواقع الذي ترصده القصيدة، وهنا تتجلى إحدى الخصائص الفنية والجمالية التي يهدف إليها استخدام الحوار في السرد الشعري، وهي اكتساب المروي طابعًا واقعيًّا، فالحوار هو الوسيلة الرئيسة للتأثير في القارئ وهو الإمكانية المتاحة لجعل المشهد ملموسًا.

هكذا أفضى بنا الحديث عن طبيعة السرد في شعر هذيل من خلال تناول عنصر الحوار وتأمل مستوياته من حيث هو عنصر قصصي له من السيادة والانتشار ما يسمح بالادعاء بتحوله إلى ظاهرة سادت وأثرت في مسار القصيدة العربية.

وبالعودة إلى القصيدة الهذلية نجد الحوار يشكل جزء اً مهماً من السرد ولا سيما أنه يتسم بتعدد أطراف الحوار طبقًا لتعدد موضوعات القصائد فقد نجد الشاعر يحاور محبوبته في قصائد الغزل أو القصائد التي تتناول قضايا الوجود وغيرها.

أما على المستوى الداخلي الذي يدور بين الشاعر ونفسه، فهو ما يجعله على لغة التجديد واصطناع صورة المخاطب والقيام بدور تمثيلي من خلال فكرته التي يرغب في إيصالها للمتلقي.

وأخيرًا يمكن القول في نهاية هذا المبحث أن الحوار في أشعار الهذليين تضمن بنى سردية توزعت في مقاطع كثيرة منها، ويستجيب لمقتضيات الحكاية، ويتفاعل مع نظم السرد والشعر في آن معا، فيلتحم بهما، ويتفاعل مع الأحداث فينمي بناءها عسى أن يترتب على الحوار فعل، أو يتصل بالشخصية فيكتشف طبيعتها وما يعتمل في أعماقها ومواقفها حيث يصبح ح املا شحنة شعورية دالة على الحياة النفسية لها، وقد يرمي بصدى الحدث أو الإسهام في تطويره داخل نسيج القصة ولعلنا بناء على هذا نقول في النهاية، إن الحوار لا يثرى السرد عندما يلتحم بالأحداث أو يحول الموقف إلى مشهد فحسب، ولكنه أيضًا يربط بينه وبين الشعر من جهة، ويربط بين المتلقي والشاعر/السارد من جهة ثانية، بما يقف عليه المتلقي من دواخل الشاعر النفسية والفكرية أكان ذلك بالحديث عن الذات مباشرة أم باستخدام ذات غير مباشرة.

الفصل الثالث

أثر الصورة في المكون السّردي لدى الشعراء الهذليين

ويشمل أربعة مباحث:

المبحث الأول : **أثر الصورة الاستعارية في المكون السّردي لدى الشعراء الهذليين**.

المبحث الثاني : **أثر الصورة التشبيهية في المكون السّردي لدى الشعراء الهذليين**.

المبحث الثالث: **أثر الصورة الكنائيـــة في المكون السّردي لدى الشعراء الهذليين**.

المبحث الرابع : **أثر الصورة الرمزيـــة في المكون السّردي لدى الشعراء الهذليين**.

المبحث الأول

أثر الصورة الاستعارية في المكون السردي لدى الشعراء الهذليين

نالت الاستعارة كثيرًا من الاهتمام عند دارسي النقد والبلاغة قديمًا وحديثًا مما يدل على أهميتها في النص الأدبي، ولتلك الأهمية التي نالتها الاستعارة حاولنا تتبع تعريفات البلاغ يين والنقاد لها قديمًا وحديثًا.

فالاستعارة كما عرفها نقادنا الأولون هي: "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل والإبانة" (١)، ويعرفها ابن المعتز بقوله: "استعارة الكلمة لشيء لا يعرف بها من شيء أعرف بها"(٢)

فـ الاستعارة عند السكاكي هي: " أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الآخر مدعيًا دخول المشبه في جنس به دالا على ذلك بإثبات للمشبه ما يخص المشبه به"(٣).

وواضح في هذا التعريف اتكاء السكاكي على التشبيه واعتباره أصلًا تبنى عليه الاستعارة، فـ الاستعارة بإيجاز ليست سوى تشبيه حذف أحد طرفيه، إلى هذا الحد يمكن أن تختصر وتبسط عمليات كثيرة معقدة غاية التعقيد.

ويوضح عبد القاهر الجرجاني الاستعارة بقوله: "هي أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفًا تدل الشواهد على أنه أختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقل إليه نقلًا غير لازم، وهكذا يمكن القول بأنها ضرب من المجاز يتميز بنقل الاسم أو التعبير الوصفي إلى شيء لا يطابقه كل المطابقة، والاستعارة بهذا المفهوم وسيلة تشكيلية أرقى من التشبيه وأعمق وأعقد صنعة، وأن كان التشبيه أساسها وعمادها وهو كالأصل بها"(٤).

وقد حاول عبد القاهر الجرجاني تحويل نمط البحث في الاستعارة عن طريق التوغل في أعماق الأشياء لكن، " رغم أن أفكار عبد القاهر عن الاستعارة تعد إنجازات مهمّة على المستوى التاريخي وهي بمنزلة إضافات مهمّة على مستوى التأصيل النقدي فعلينا أن نلاحظ أن ما أحدثه عبد القاهر بهذه الإنجازات وهذه الإضافات لم يكن بمنزلة الانقلاب الجزري الذي يقلب المفاهيم الأساسية رأسًا على عقب فعبد القاهر يتحرك من البداية إلى النهاية في بحث الاستعارة على أساس من الأصول القديمة التي يسلم بها الجميع منذ القرن الثالث والتي تبلورت خلال القرن الرابع بوجه خاص، وأعنى بهذه الأصول المسلمات التي تجعل الاستعارة من قبيل العرض الحسن بمعنى نثري

---

(١) محمد غلاب المهدي، **الصورة الفنية في شعر ابن نباته السعدي**، دكتوراه، الآداب، جامعة القاهرة، 1990م، ص 153.

(٢) أحمد بن يحي الشيباني المعروف بثعلب، **قواعد الشعر**، تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1966م، ص 27.

(٣) السكاكي، **مفتاح العلوم**، مكتبة الحلبي، ط2، القاهرة، 1990م، ص 203.

(٤) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق، محمد عبد العزيز، مكتبة محمد علي صبيح، 1977م، ص28.

يمكن أن يقوم دونها هذه من جهة، ومن جهة أخرى تجعل العلاقات بين طرفي الاستعارة محصورة في علاقة مقارنة ضيقة تقوم على المشابهة دون أن تنظر إلى الطرفين من خلال مبدأ يسلم بتفاعل بين الدلالات، وهي أخيرًا تجعل حركة الشاعر في الانتقال بين المعاني أشبه بالحركة المنطقية الجامدة"(١).

لقد استخدم النقد القديم كمًا كبيرًا من المصطلحات التي تتآزر فيما بينها بقوة للحد من إظهار التفاعل بين طرفي الاستعارة والتقليل مما يمكن أن تسهم به من أفكار جديدة ورؤى جديدة، وعالم جديد، " فكلمة مثل المستعار له توحي إننا أمام فكرة أصلية كل شيء آخر في خدمته كذلك توحي كلمة المستعارة أن وظيفي العملية المعقدة التي ندرسها تنحصر في نوع معين من العلاقة"(٢).

وتختلف النظرة النقدية الحديثة للاستعارة عن النظرة النقدية القديمة، فإذا كان النقد القديم يرى في الاستعارة ادعاء أو نقلا فإن النقد الحديث يرى في الاستعارة علاقة جديدة "علاقة لا منطقية، وعبثًا بالحدود يخلط بين الفكر والإحساس خلطًا نافعًا يؤدى ما تقتصر عنه الحواجز، وبهذا تستحيل إلى تشابه بين غير المتشابهات"(٣).

وهذه العلاقة الجديدة أو اللامنطقية إنما تنشأ نتيجة " أن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئًا من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل أيضًا مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي، وبناء عليه فنحن إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول بل نحن في الحقيقة إزاء معنى جديد نابع عن تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت له"(٤).

ولقد اهتزت العلاقات بين طرفي الاستعارة فصارت خلقًا لعلاقات قائمة وبعثا لعلاقات جديدة في ذات اللحظة أي عملية انصهار لطرفي الاستعارة في بوتقة من التصور الجديد، ذلك التصور الذي لا يصدر عن تقديس لواقع اللغوي والاجتماعي والتناسب المنطقي للأجزاء، وإنما يعيد صياغة هذا الواقع صياغة جديدة تتناغم مع ذات الشاعر المبدعة، يقول صلاح فضل: "إن الاستعارة هي تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية، وهو عبور يتم عن طريق الالتفات خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول لتكسبه على مستوى آخر، وتؤدي بهذا دلالة ثانية لا يتيسر أداؤها على

---

(١) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ص 295.
(٢) مصطفي ناصف، **اللغة بين البلاغة والأسلوبية**، طبع النادي الثقافي الأدبي بجده ، 1987م، ص 476.
(٣) مصطفي سويف، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر**، دار المعارف، مصر، 1969م، ص 302.
(٤) إبراهيم عطا محمد يوسف، **الصورة الشعرية عند جماعة أبولو** ، دكتوراه، دار العلوم، جامعة القاهرة، 1984م، ص 164.

المستوى الأول، وليست الاستعارة مجرد تغيير في المعنى، ولكنها نسخ له وسخط لعالمه، فالكلمة الشعرية تتضمن موت اللغة، وبعثها في آن واحد"[١].

بناءً على ذلك " فالشاعر يلغ ي الثنائية بين الذات والموضوع ليلتحم بكائنات الحياة حوله، ويتعامل معها كما لو كانت هو ذاته، ومن هنا فإن المعنى الذي نحصله من الاستعارة ليس هو المعنى الأصلي المزعوم كما يذهب القدماء، وليس المعنى الاستعاري الظاهر، وإنما المعنى النابع من تفاعل كلا الطرفين ال لذيين يكونان الاستعارة أو بمعنى أوضح المعنى المتولد من علاقة الطرفين"[٢].

وللاستعارة أهمية في تطور اللغة " لأنها الأساس في استخدام الكلمات استخدامًا جديدًا، ذلك أن الإنسان والشاعر أيضًا عندما يتطور، فيصل بإدراكه إلى الجوانب المعنوية، أو يرى الشاعر رؤيته الجمالية الواقع يضطر إلى التعبير عن إدراكه أو تصوير رؤيته بنفس الكلمات الدالة على الأشياء الحسية لأن اللغة في هذه الحالة تقتصر عن تلبية حاجاته والوفاء بمطالب إدراكاته ورؤيته الجمالية ولذلك يستخدم نفس كلمات اللغة في سياقات جديدة على سبيل الاستعارة وبذلك تنمو اللغة في سعيها الدائم من خلال الاستعارة، ومن ناحية أخرى فهي القادرة على تخطى العلاقات الحرفية بين أجزاء الواقع، ومن هنا فالاستعارة قادرة على صياغة الواقع من جديد وهي من ناحية ثالثة حل لمشكلة اللغة التي تقف منطقيتها أمام تدفق الشاعر"[٣].

ولأن الاستعارة تتميز بالتكثيف والإيجاز، فالشاعر الماهر يستطيع عن طريقها " أن ينقل أفكاره المركبة والمعقدة بطرائق غير مباشرة، وهذا ما يجعل الصور الاستعارية أقدر من الصور التشبيهية في إظهار طاقاتها الخيالية والتشكيلية، إذ بينما يبقى طرفي التشبيه منفصلين مع وجود الأداة الرابطة، فإن الاستعارة من شأنها أن تلغى الحدود وأن تحطم الفواصل فيندمج الطرفان في صورة واحدة حتى لو كانا منفصلين أو متناقضين، وتظهر إمكاناتها في قدرتها مثلًا على تشخيص المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات، حيث تحس وتتحرك وتنبض الحياة"[٤].

---

(١) صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2003م، ص 280.

(٢) محمد غلاب مهدي، **الصورة الفنية في شعر ابن نباته السعدي**، ص 32.

(٣) مدحت محمد سعد، **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي** ، ماجستير، دار العلوم، جامعة القاهرة، 1978م، ص 88.

(٤) عبد الحفيظ إبراهيم، **شعر ابن حبوس، دراسة فنية موضوعية**، دكتوراه، آداب القاهرة، 1988م، ص 104.

ويرى سعيد السريحي أن "الاستعارة هي جوهر الشعر تكشف عن عبقرية الشاعر في فهم الطاقات الكامنة في اللغة، وبواسطة الاستعارة يتداخل العالم وتمتزج حدوده ليولد ولادة جديدة لا تتحقق إلا في الشعر"(١).

ويرى تشارلتن أن للاستعارة في الشعر" قيمة بالغة حيث يستحيل أن يكون الشعر شعرًا بغيرها، وذلك لأن الشاعر يرى بين الأشياء التي تبدو لا علاقة بينها روابط وصلات، فإذا ما ربط بعضها ببعض كانت له استعارة أو تشبيه"(٢).

أما جماعة مو البلجيكية(*) ، فهي لاترى الاستعارة "استبدالًا للمعنى بمعنى آخر؛ وإنما هي تعديل للمضمون الدلالي للكلمة ، ويحصل هذا التعديل بواسطة تضافر عمليتين قاعديتين هما: زيادة السمات وحذفها، وبعبارة أكثر تحديدًا: إن الاستعارة هي نتاج مجازين مرسلين"(٣).

ويقول ميشال لوغورن أثناء تفسيره لمفهوم الاستعارة عند جماعة مو: "إذا ما تحولت شجرة (القضبان) استعاريًّا إلى (فتاة شابة) نكون حصلنا على استعارة بواسطة مجاز الكلية الشامل الذي يقوم بتحويل (شجرة القضبان) إلى شيء طرى، ومن ثم بواسطة مجاز الكلية متميز يضع الشيء (الطري) مكان (فتاة شابة)"(٤).

ويضيف ميشال لوغورن " أن جماعة مو بصنيعها هذا، قد حلت محل التناقض الثنائي القائم تقليديًّا بين مجموعة المجاز المرسل – مجاز الكلية – والاستعارة تنقضًا ذا عناصر ثلاثة وهو نظام يوهم بأن الفلوق الموجود بين الاستعارة ومجاز الكلية هو أخف من الفارق الموجود بين مجاز الكلية والمجاز المرسل"(٥).

فيما رأينا أن المجاز سيظل فضاءً رحباً، تدور في أفلاكه القيم الجمالية للتعبير الرمزي بالصورة والكلمة وتظهر الفوارق فيه أو للإلتحام أو التمايز فنياً وفق تذوق القارئ في المقام الأول حيث يكون النص الفني مفتوحاً دلالياً على كل التوقعات التى تعكسها ثقافته وميوله، وربما مستوى فكره، ودرجة ملكته اللغوية، لأن " الاستعارة لا تفرغ الكلمة المستعارة من معناها الحقيقي، وتنزع

---

(١) سعيد السريحي، **بنية الاستعارة** ، مجلة علامات في النقد ، ذو القعدة 1411هـ، مايو 1991م، مطبوعات النادي الثقافي الأدبي بجدة، ص 117.

(٢) تشارلتن، **فنون الأدب**، ترجمة: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والنشر، مصر، 1951م، ص 80.

(*) جماعة مو البلجيكية تمثل حركة مركز الدراسات الشعرية، جامعة لييج، ومن أعضائها: جاك ديبوا، وفرانسيس إدلين، وجان ماري، وفلييب مابكيت، وفرانسوا بير، وهادلين ترينون.

(٣)**عبدالعزيز لحويدق،الاستعارة عند جماعة "مو"علامات في النقد،ج56،ع142، نادي جدة الثقافي، 1426هـ، ص210**

(٤) ميشال لوغورن ، **الاستعارة والمجاز المرسل** ، ترجمة : حلاج صليبا ، عويدات للطباعة والنشر ، بيروت، 1988م، ص 35.

(٥) المرجع نفسه والصفحة نفسها .

عنها سماتها الضرورية، وإنما تقوم بإجراء بعض التعديلات على المضمون الدلالي المتكون من السمات، لتحقيق أغراض جمالية أو إقناعية، وهذا التصور، يرفض توظيف مفهوم النقل في تفسير الاشتغال الدلالي للاستعارة، إذ لا معنى أن نستعير كلمة مفروغة من دلالتها الأصلية، لأن ذلك يسقط في شرك الكلام غير المفيد، وتحصيل حاصل"(١).

ويبدو أن جماعة مو البلجيكية قد استفادت في "مقاربتها للاستعارة من التحليل البنيوي للدلالة، وقدمت تعريفًا جديدًا للاستعارة لم نعهده من قبل، هو أن الاستعارة هي حاصل مجازين مرسلين يشتغلان بطريقة عكسية وتكاملية، ومن ثم لم تعد الاستعارة تشبيهًا مختصرًا أو ضمنيًّا، بل لم تعد نقلًا بالمفهوم الكامل لمعنى النقل، لأنها تقوم بتعديل مضمون الكلمة فقط، وليس بتغييره تغييرًا شاملًا"(٢).

ذلك أن " تحليل جماعة مو البلجيكية للاستعارة، لا يتجاوز الطرح الاستبدالي للاستعارة ذي الأصول الأرسطية، ويقتصر على تقديم وصف جديد لعملية الاستبدال التي تتم في مستويات لا تظهر على سطح الخطاب والمتمثلة في السمات التي هي بالنسبة للمدلول، كنسبة السمات المميزة إلى الدال، وبعبارة أكثر تحديدًا، إن الاستبدال في الاستعارة، حسب جماعة مو، لا يقع بين المضمون الدلالي للكلمات وإنما بين بعض سماتها ، ومع ذلك، فإن جماعة مو لم تسلم من النقد، وذلك نتيجة قصور التحليل البنيوي للدلالة على الإحاطة بجميع السمات الدلالية دون الاستعانة الموسوعية والثقافية"(٣).

إن جماعة "مو" البلجيكية بذلك تمزج بين السمة الدلالية وغيرها وهذا الذي لاحظه نيكلاس رفيت بقوله: "لقد قيل بأن شجرة البتولا استعارة ممكنة للعادة، إذ إن هاتين اللفظتين تتضمنان سمة مشتركة هي التثني، هذا مع أن العدة تتحدد، من وجهة نظر دلالية محضة، بالسمات الآتية (كائن إنساني)، (جنس مؤنث)، (غير متزوج)، ويمكن أن يضاف (شاب)، أما عن شجرة البتولا، فليس واضحًا ما إذا كان لهذا "الحد" تمثيل دلالي ما ليس واضحًا، بالنسبة لي، مثلًا، ما إذا كانت الجملة (أن البتولا شجرة) قابلة للتحليل، إن كون البتولا شجرة المناطق الباردة والمعتدلة ذات قشرة بيضاء (فضية الأغصان)،... لهو شيء يخضع ببساطة لمحض خبرتنا بالمحيط، إنني أزعم أن التثني لا يمثل بتاتًا في التمثيل الدلالي للغادة ولا البتولا"(٤).

---

(١) عبد العزيز لحويدق، **الاستعارة عند جماعة "مو" البلجيكية** ، علامات في النقد، ج 56، ع142، 1426هـ، النادي الثقافي جدة، ص 11.
(٢) المرجع نفسه، ص 217.
(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها .
(٤) المرجع نفسه والصفحة نفسها .

هذا وتقوم الاستعارة بدور مهم في التعبير اللغوي إذ غدت وسيلة تصويرية وتعبيرية مهمّة، يلجأ إليها الشاعر ويستعين بها في نقل أفكاره ومشاعره المعقدة، وهو الأمر الذي جعلها أكثر قوة في توصيل الأفكار والمشاعر من التشبيه لقدرتها على التكثيف والتجسيم والتشخيص في صور مبتكرة، وبذلك لا تصبح الاستعارة مجرد زينة في العبارة، ومن ثم لا يصبح دور ها ثانويًّا، وإنما تصبح وسيلة للإدراك الجمالي، وتصبح جوهرية داخل العمل الشعري.

وخلاصة القول إن الاستعارة ذات خاصية فكرية تتم في الفكر وتنطلق منه، وتتجلى في اللغة التي نستعملها، فتبين طريقتنا في الإدراك والتفكير والسلوك والتعبير فيجب على الشاعر أن يختار ألفاظًا تنحت صورًا في السمع والخيال معًا، كما أن جمال الشعر في الأعم من جمال الاستعارة، التي تعبر بالصورة وتستعمل موضوعات العاطفة لتدل على موضوعات التفكير الخاص وسنعرض بعض صور الاستعارة من شعر الهذليين والتي ساهمت في تنام ي البنى السردية داخل النص الشعري وأثرت فيه.

إنّ اتكاء شعراء هذيل على الصور الاستعارية خدمة لتوظيف آليات السرد ، وذلك من خلال الشخصيات والحوادث والزمان والمكان والحوار التي أسهتمت في ربط أجزاء القصيدة بهذه الآلية.

وعلى هذا الأساس أخذ شعراء هذيل على عاتقهم توحيد الصورة مع البناء الداخلي للنفس، محاولين إخضاع نتاجهم الشعري إلى الإسقاط بوصفه السبيل الوحيد إلى الإبداع، فاخذوا يجسدون الطبيعة ويضفون عليها مضمونًا إنسانيًّا ليربطوا بينها وبين واقعهم النفسي وأحاسيسهم الخاصة، ليروا فيها ذاتًا تنبض بالحياة وتتجاوب معه، وبهذا العمل حاولوا استكشاف عالمهم الداخلي، معتمدين على الصورة الاستعارية التي تبرز عناصر الجمال في الصورة وتأثيرها في النفس، لذلك نراهم يركزون عليها في أشعارهم رغبة منهم في إبداع صور حافلة بالخيال الخصب المعبر عن تجربتهم الشعورية، وفي إحداث هزة شعرية في نفس المتلقي تنقل عناصر الطبيعة والمعنويات من عالمها إلى العالم الحي المتحرك بغض النظر عن التدقيق أو محاولة التماس وجه الشبه، ولعل أبا ذؤيب جسد ذلك حين جعل حكاية الموت وجعلها مقابل الحياة في أسلوب سردي أدتْ فيه الاستعارة دورا في تكوين البنى السردية وحركتها داخل النص، وذلك في بقوله:(١)

أكلَ الجميمَ وطاوعتْهُ سَمْحَجُ مثلُ القناةِ وأزعَلتْهُ الأمـرُعُ

بقرار قيعانِ سَقاها وابـلٌ واهٍ فأثجمَ بُرهةً لا يُقلــعُ

(١) السكري، شرح أشعار الهدليين، 1/13-21

فلبثْنَ حينًاَ يعتلجْنَ بروضـهٍ فيُجدُّ حينًا في العلاجِ ويَشمَـعُ
حتى إذا جزرَتْ مياهُ رُزُونِـهِ وبأيَّ حينِ ملاوةٍ تتقطَّـعُ
ذكرَ الورودَ بها وشاقى أمره شوْما وأقبلَ حَيْنه يتنبَّــعُ
فافتَّنهُن من السَّواء وماؤه بَثْرٌ وعانَده طريقٌ مَهْيَـعُ
فكأنها بالجزع بين نُبايعِ وأولاتِ ذي العرجاء نهبٌ مجمعُ
وكأنَّهن رِبابـةُ وكأنــه يَسَرٌ يفيضُ على القِداحِ ويَصدعُ
وكأنما هو مِدْوَسُ متقلَّـبٌ بالكفَّ إلا أنَّه هو أضلـعُ
فوردْنَ والعيوقُ معقدُ رابئِ الـ ضُّرباءِ فوقَ النَّجمِ لا يتَتَلـعُ
فشرعنَ في حَجراتِ عَذْبٍ باردٍ حَصِبِ البطاحِ تغيبُ فيه الأكرعُ
فشربن ثم سمعنَ حسّاً دونـه شَرَفُ الحجابِ وريبَ قرعٍ يقرعُ
ونميمةٌ من قانصٍ متلبَّـبٍ في كفَّه جَشءُ أجشُّ وأقطُـعُ

في النص السابق سرد علينا الشاعر/ السارد قصة حمار الوحش الذي ذهب مع أتنه إلى مكان خصب كثير العشب والماء، فأخذت تأكل وتلعب مرحة مسرورة، ومر الوقت وأخذت المياه بالجفاف وكان لابد من البحث عن مكان آخر، فقاد الحمار أتنه إلى محل لا يقل خصبًا عن الأول فعادت السعادة التي لم تدم طويلًا إذ سمع السرب صوتًا طالما ترقبه بخوف، إنه صوت الصائد الذي كان للسرب بالمرصاد، ودارت معركة بين الطرفين وحاول حمار الوحش الدفاع عن نفسه بمقاومة الصائد، واستخدم وأتنه القرون لرد هجوم الكلاب ولكن سهم الصائد كان أسرع من محاولتها إذ رماها فخرت بعض الأتن مضرجة بدمائها، وأفلت البعض الآخر ولم تلبث الضربة القاضية أن نالته فخر مضرجًا بدمائه هو الآخر مودعًا تلك الحياة التي فاز بنعيمها وهكذا، فقد الجميع نعيم تلك الحياة وهم في أوج الفرحة لبلوغ المراد.

ونستنتج مما سبق أن " أبا ذؤيب يجد نفسه في الحركة الداخلية ، ويتحدد الزمان بعلاقته بالمكان. فالزمن الخارجي مثقل بعلامات الحياة يتحول إلى نقيضه في الزمن الداخلي الذي يعنى انحسار الحياة، وفناءها فثمة تشكيل ضدي بين الحركتين، الأولى تحمل الحياة في داخلها، والثانية تلاشى الحياة، الأولى قصيرة نسبيًّا من خلال زمن سرد القصة، والثانية فصل القول فيها، الأولى

إيجابية إذ يتجاوز القطيع الجفاف، والثانية سلبية، إذ ينال الصائد من القطيع كله، فالهلاك متجدد حالًا بعد حال، والتضاد قائم في الحياة نفسها ويعود أبو ذؤيب إلى بداية قصته الثانية، التي شكلت فيما سبق البداية والنهاية معًا"[١].

إن تراكم الصور الاستعارية في هذه الأبيات وتعددها في قوله (والعيوق معقد رابئ) أو في (تغيب فيه الأكرم) و(في كفه جشء)، وغيرها فقد أسهمت هذه الصور الاستعارية في تشكيل مشهد استعاري ملئ بالحركة. فاستخدام هذه الصور الاستعارية في أكثر من موضع عمل على تعميق الدلالة الإيحائية، وبهذا فإن كل بيت له قوته الأدائية والتعبيرية بوصفه جزءًا فعالًا ومتلاحمًا مع الأجزاء الأخرى (الأبيات) في تكوين بنية كلية تنتظم أجزاء النص كله ضمن بناء فعال قادر على توصيل المعنى إلى المتلقي، فالشاعر لا يريد توصيل الخبر وإنما أراد رسم صورة موحية مؤثرة ومجسدة في سرده لقصة الحمار الوحشي وأتنه لغرض زرع الخوف والرهبة في أعدائه والمتربصين به كنوع من عرض الشجاعة وإثباتها في شخصه.

فالصور الاستعارية في هذا النص تعدّ شكلًا دلاليًّا وعنصرًا فعالا في حركة البنى السردية والمتلائمة مع أهدافه وطبيعته فالشاعر/ السارد عّبر بواسطة هذه الصور متفاعلة مع آليات الكتابة السردية عن حالته مما أسهم في تنامي الأحداث وترابط البنى الزمانية وفق رؤيا وأهداف منشودة .

والتفاعل نفسه نجده بين الصورة الاستعارية وآليات النص السرد في قصيدة صخر الغي وهو يبكي لفقد ابنه تليد حيث سرد علينا ولهه وقلبه المكلوم، فعبر عن ذلك بأبيات ينساب من بين ألفاظها ومعانيها وصورها الألم والحسرة؛ إذ يقول:[٢]

وما إنْ صوتُ نائحةٍ بليلٍ بَسْبلَلَ لا تَنامُ مع الهُجود

تَجَهْنا غادِيَين فسا يلِتني بواحدها وأسألُ عن تَلِيدي

فقلتُ لها فأما ساقُ حُرَّ فبانَ مع الأوائل من ثَمود

وقالتْ لن ترى أبدًا تليدا بعينك آخِرِ العمر الجديـدِ

كلانا رَدَّ صاحبَه بيـأسٍ وتأنيبٍ ووجدانٍ بعيــدِ

فهذا مشهد حي صاغه الشاعر ليعبر عن حزنه وعظيم ألمه لفقد ابنه الذي مزجه بفقد حمامة لابنها، فكلاهما يعتصر الحزن قلبه ، ويدمج الشاعر تجربته المؤلمة بتجربة الحمامة مستعينًا

---

(١) سمر الديوب، **جدلية الفناء والخلود في عينية أبي دؤب الهذلي**، ص 104.
(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 293/1- 294

بالحوار في رسم الصورة الفنية التي حاكتها الكلمات لتنطق عن مشاعر الشاعر، وبيان أحزانه واليأس الذي سيطر عليه.

فالعلاقة النفسية ظاهرة جلية معبرة، وتتماهى مع صورة استعارية أضفى عليها الشاعر واقعية الحدث من خلال واقعية اللقاء بتحديد المكان "سبلل" مع التشخيص الذي أضفاه الشاعر على الحمامة وكأنها إنسان يتحدث يسمع ويجيب، وهذه الحيوية الفنية وامتزاجها بالحالة النفسية الحزينة التي أظهرتها اللغة الشعرية المعبرة بما تحمله من دقة المعاني، وبراعة التصوير تعد كشفا فنيًّا للرباط النفسي الذي جمع بين الشاعر والحمامة عبر حوار فني حسن المأخذ رشيق اللفظ.

ولم يقف استعمال شعراء هذيل لصورة الاستعارة على نمط من الصور دون آخر، بل وسعوا من دائرة الاستعمال التجسيدي لكي يتمكنوا من التعامل مع الواقع بمعطياته، وأشكاله كلها، وكشف موقفهم تجاه ذلك الواقع، تبدو محاولتهم في بناء وصياغة صورة مركبة تتكئ على التجسيد، وكان جل مواردهم التصويرية من الطبيعة لا بوصفها محسوسات تقع خارج ذاته م، وإنما بوصفها أداة حية لها نبض خاص، وإيقاع ذو تردد ينسجم مع إيقاع النفس، وهكذا يكون هذا النبض وسيلة لبث الحال النفسية.

إن توظيف الشاعر/ السارد للصورة الاستعارية داخل النص أثر في تنام ي البنى السردية وآلياتها مما ساعد على إثارة المتلقي وشد انتباهه.

ويوظف لنا الأعلم الهذلي البنية الاستعارية لرسم صورة يوضح فيها موقفه من الفرار، فهو يفخر بقدرته على الفرار والنجاة في أحلك الظروف وأصعبها، ويؤكد بثقة عالية بأن صنعيه هذا (الفرار) لا يستطيع القيام به إلا القلة من الرجال الذين يستطيعون النجاة من الهلاك، وقد أراد الشاعر/ السارد من وراء وصفه هذا القول بأنه من الرجال المتميزين بشدة البأس، وسرعة العدو، حتى إنه استطاع أن يُعجز جذيمة العداء خلفه لما يتمتع به من سرعة في العدو، وأن جهود هذا ذهبت سدى ولم يتمكن من بلوغ مراده، والشاعر لا يقلل من شان خصمه فهو يكرهه لأنه كان فارسًا عداء عبر عن ذلك بقوله:[1]

كَرِهْتُ جَذِيمَةَ العَبدِيَّ لمَّا ... رَأيتُ المَرءَ يَجهَدُ غَيرَ آلي

وَأَحسِبُ عُرفُطَ الزَّورَاءِ يُودِي ... عَلَيَّ بِوَشْكِ رَجْعٍ واستِلالِ

فَلاَ وَأَبَيكِ لا يَنجُو نَجَائِـي ... غَدَاةَ لِقيتُهُمْ بَعضُ الرّجَالِ

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، 318/1.

ليبين لنا الطاقة التخييلية العالية والمدهشة التي يتمتع بها الشاعر/ السارد، كما تبدو براعته في توظيف أدواته الفنية ولغته ورؤاه في إنتاج خيال خصب جامح يساعده على إنتاج صورة فنية مدهشة.

إن الخيال المجنح الذي يتمتع به الشاعر جعله يتوهم ويتخيل أن هذه الأشجار تشبه رجالًا يعدون العدة للإجهاز عليه حتى أنه كان يحسب كل (عرفطة) وهو نبات له شوك ويكثر في الصحراء، على أنه إنسان يتربص به ويعين على قتله، ولعل هاجس الخوف والقلق الذي كان يشعر به الشاعر جعله يوظف هذه الاستعارة ويحمل النص دلالات جديدة، يضفي على تلك الأشجار بعض صفات الإنسان، من إعداد السهام واستلال السيوف وملاحقة الخصم والتمكن منه.

كما بينت الأبيات الشعرية الحالة النفسية المهمشة من واقع الحدث عليها، والتي سيطرت على الشاعر إلى درجة أن مثل هذه الأوهام والتهيؤات سيطرت عليه فهي أقرب إلى حالة الهذيان التي تعبر عن تداخل الحلم بالواقع، إلى درجة يصبح من الصعب التفريق بينهما، وهو يعلن بكل صراحة وصدق أنه أقدم على الفرار من أجل النجاة ولم يقدم على القتال ضد أعدائه، وهو يرتكز في موقفه هذا على فهمه الواقعي للظرف الملموس الذي يمر به، فضلًا عن حالة الصدق العالية التي يتمتع بها في الكشف عن دواخله النفسية، وبهذا اتسم شعراء هذيل بالواقعية وتصوير الحياة تصويرًا دقيقًا مطابقًا لواقع حالهم، ومن مظاهر واقعيتهم اتخاذهم الحياة بما فيها من ملابسات ومفارقات مادة لموضوعاتهم.

إن طبيعة الإبداع لا يكون في الصورة الاستعارية فقط وإنما ما يصاحبها من سعة في الخيال مستمدة من العالم الخارجي، هذا لا يعني تصوير الشيء كما هو، بل الكشف عن علاقات ودلالات ووظائف جديدة ثم إبداع الصيغة الصالحة لتجسيم هذه العلاقة.

وإن الشاعر/ السارد قد وجد في الصور الاستعارية طريقة للتعبير الملائم لأداء محتوى سردي عام، مما جعل الشاعر/ السارد الصورة عامل مهم في حركة السرد داخل النص مؤثرًا بهذه الصور الاستعارية في تناميه وتطوره وسرعته داخل النص دون أن تكون خرقًا للسياق الدلالي، وهذا ما يسمح به السرد بما لا يتنافى مع بلاغته التي تقتضي الوضوح والإفهام.

إن الصورة الاستعارية تثير الخيال وتنشط الذهن وتجعل الملتقي في حالة تفاعل مستمر مع الصورة من حيث إظهار القدرة على تحمل المشاق والصعاب التي ألقتها الطبيعة على أهلها، وحوادث الدهر التي لا تنقضي، وها هو ذا أبو صخر يقول:[1]

عَجِبْتُ لسَعْيِ الدَّهْرِ بيني وبَيْنَهَا فلمَّا انْقَضَى ما بيننا سَكَنَ الدَّهرُ

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، 958/2.

فقد شبه الشاعر الدهر بإنسان صدرت منه الوشاية، وقد أضفى الشاعر على صورته الفنية التشخيص على الدهر، وألقى عليه الصفات الإنسانية، وتمتد الصورة إذ استعار الواشي للدهر ولم يصرح به مباشرة بل رمز له بـ "سعى الدهر " أما الشطر الثاني فقد استعان بالترشيح للاستعارة بـ "سكن الدهر " وكأن الدهر إنسان كان مهمومًا بإحداث الفرقة بين الشاعر ومحبوبته حتى إذا ما أتم ذلك سكن وهدأ أمره.

لذلك جمعت الاستعارة بين "ماهو ذهني وماهو حسي، وتستدعي اقتضاء تصويرياً توليدياً تتناسل منه الاستعارات التدميرية التى تستقطبها الاستعارة التصويرية الأم (الدهر. موت)"[1].

إن هذه الشواهد توضح الأثر الجدليّ لتنامي الشعر في البنى السردية وقدرته على التحكم فيها، فالشاعر/ السارد وظف الصور الاستعارية داخل نصوصه الشعرية السردية فكانت واضحة الدلالة سهلة التأويل، ساعدت على أن تثير انتباه المتلقي.

فهذه الشواهد وغيرها كشفت أن شعراء هذيل قد وظفوا الصور الاستعارية متفاعلة مع آليات الكتابة السردية لتشكيل صور مختلفة للتعبير عن خلجات النفس ودقائقها وجعلها حية ناطقة لغرض المبالغة أو التهويل أحيانًا أخرى، وكانت أغلب هذه الصور قريبة شائعة تعتمد بشكل كبير على دلالات مجازية قريبة من أصلها اللغوي، وغالبًا ما يعتمدون على الإسناد والإضافة في خلق الدلالات المجازية، ولكن الذي يحسب لهم أن أغلب هذه الصور فيها جانب الدقة في التصوير والتشكيل الذي يعبر عن رؤية فنية امتلكها شعراء هذيل في تجسيد حياتهم ونقلها إلى المتلقي على شكل صور فنية رائعة.

بذلك يمكن القول إن الصور الاستعارية لها تأثير جدلي كبير في الشعر السردي فهي لا تشكل مادة أولية له فقط، بل إنها ترتبط بالعلاقات القائمة بين الوقائع والأحداث، فهي لا تتأسس على علاقة الألفاظ وحدها، بل هي تقوم على أكثر من ذلك فهي تقوم على علاقات الوقائع والأعمال والأفكار.

فالصور الاستعارية لها أهمية كبيرة في تنامى البنى السردية داخل النص الشعري وذلك بقدرتها على الإيحاء والإيماء واعتمادها على التلميح بدل التصريح، وإيماءها يمكن في تلك الطاقة المعنوية المتولدة من البنية الفنية للصورة الشعرية الجزئية في إطارها الكلى، والتي تعمل على توسيع محيط الظلال التي تسبح فيها المعاني التي يريد الشاعر/ السارد تصويرها، أو بثها وقد

---

(١) عامر الحلواني ، **المنوال المنهاجي والوّهان العرفاني" الاستعارة التصورية في أشعار الهذليين نموذجًا** " التسفير الفني، صفاقس، تونس، 2009م، ص88.

تتعدد بها مستويات الفهم والتفسير، فخصوصيتها تكمن في نظرتها الشاملة للسرد من حيث هو كل موحد تتناسق كل أجزائه وتنسجم حتى لا فكاك بينها.

" بل يرتد الاستعمال الاستعاري – على وجه العموم – إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها وأول مظهر جمالي للاستعارة، استعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها"(١).

وقد أدت الصور الاستعارية داخل النصوص المختارة السابقة الأدوار التأثيرية على أحسن وجه مصورة الشعور الكامل بالحياة نفسها. عبر المظاهر الجمالية مع توازنها واستئنافها وانسجامها الداخلي مع نهاية كل مسار سردي داخل النص الشعري.

كما أنها حققت الوظيفة المعرفية للنص، والتي هي: "ثمرة تحقق الوعي في الممارسة بغض النظر عن درجة قدرة الوعي على تحقيق التطابق أو التغاير، كدال يطمح إلى احتواء مدلوله ، والسير عليه فنيًّا ومعرفيا ودلاليا"(٢).

ويتجلى ذلك من خلال الانسجام الذي ينشئه المبدأ السردي، بتقنياته وفضاءاته المختلفة، وبصفة خاصة من خلال العلاقات التي تنشأ بين الشخصيات السردية من جهة وبين الواقع السردي الذي تحيا فيه.

إن الصورة الاستعارية لا تستخدم إلا بهدف الوصول إلى تعبير أعظم تحديدًا وبذلك تنمو اللغة – في سعيها إلى التجديد – من خلال الاستعارة. " وقد أرجع السبب في تمييز الاستعارة على بقية الصور البيانية الأخرى إلى مرونة استخدامها "(٣).

وقد أمدّتنا صور الاستعارة بما يجده النقد الجمالي الحديث من حيث: "كون الاستعارة ضربا من الوعي الخاص بالذات وإطلاله على حقيقتها "(٤).

ومن ثَمَّ، فإن التعبير المجازي وليد الاستعارة السردية يفرض معنى أغنى من التعبير الحرفي حول ما يريد الراوي تصويره ، وهذا ما يؤكد أن الاستعارة تحوي الانحراف اللغوي، كمظهر ثانوي ، يعاد فهمه في " سياقات غير معلنة نتيجة اكتشاف المدلولات ومواقف إضافية أو أصلية مسكوت عنها "(٥).

---

(١) محمد ناصف، **الصورة الأدبية، دار الأندلس**، بيروت، ط2، 1983م، صـ6.
(٢) مدحت سعد محمد الجبار، **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي**، ص 113.
(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
(٤) حبيب مونسي، **بلاغة الكتابة المشهدية، نحو رؤية جديدة للبلاغة العربية** ، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع39، مارس 2003م، ص 30.
(٥)محمد الدغومي،**نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**،منشورات كلية الآداب ،الرباط، 1999م، ص 269.

بينما يظل مظهرها الأساسي الذي تحتفظ به عند كل استعمال، هو كونها تنتج أنواعا جديدة من الاستعمالات اللغوية، التي تجعل المتلقي يكتشف ويستدعى أنواعًا معينة من الأفكار المترابطة، وهذا ما يشكل قلب الخاصية الاستعارية.

" فالاستعارة دليل قوى على امتلاك عناصر الخيال ولذا فإن المرء لا يمكن أن يتعلمها من الآخرين. حيث ارتبطت بالملكة، والملكة شيء لا يمكن اكتسابه ، ولكن يمكن إدراكه وتنميته وامتلاكه بالدربة والمهارة المكتسبة كما يمكن تدريبه وصقله بالاطلاع المستمر " [1]. وإن الاستعارة بصورتها المختلفة في شعر الهذليين لايمكنها أن تستحوذ على المتلقي إلاّ من خلال جدلية الشعر والسرد حيث تتعدد الأفكار وتتجدد، وحيث تولد الصور الاستعارية كما رأينا والتشبيهية كما سنرى.

(١) شوقي أبو زهرة، **التشكيل البلاغي بين التحليل والتركيب**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 1994م، ص 59.

المبحث الثاني

أثر الصورة التشبيهية في المكون السردي لدى الشعراء الهذليين

إن التشبيه في أساسه اللغوي هو التمث يل ، فالتَّشْبه والشَّبه والشَّبيه: المثل والمَثَل ، وأشبه الشئ : ماثلَه والمتشابهات: المتماثلات [١]، لذا فهو يستند إلى أساس وصفي للواقع قائم على التسوية بين طرفي تشبيه مختلفين أو متفقين، أو مقاربة المشبه بالمشبه به، ومن هنا فالتشبيه – كما يرى هلال الجهاد – هو "منهج لتنمية المعرفة بالأشياء يقوم على الربط بين الجزئيات ومنحها طابعًا كليًّا، لأن التعليق المستمر يؤدي إلى الوصول إلى كل ما هو كلي من المعرفة متظاهرًا في الجزئي"[٢].

وبناءً على ذلك فالتشبيه قياس، على حد تعبير الجرجاني [٣]، والقياس هو طريق أساسي لتشكيل الوعى الفني ومن هنا لا غرابة أن نؤكد أن الوع ي البلاغي العربي هو وع ي تشبيهي وهذا ما يؤكده المبرد بقوله: "إن التشبيه أكثر كلام العرب"[٤].

والسبب في ذلك كما يؤكد أحد الباحثين عائد إلى أنه أسلوبهم الأساسي الذي يقوم معرفتهم الجمالية وينميها ويحققها في واقعهم، وهو طابع وعيهم بذاتهم وبعالمهم، وهو منطقهم في الاستدلال على الفرع المجهول البعيد الغائب، بالأصل والمعلوم والقريب والشاهد، قياسًا وتمثيلًا وتشكيلًا جماليًّا وكلما كان هذا الاستدلال محكمًا وكانت المعرفة التي يقدمها أكثر ضبطًا ودقة وغرابة، كانت أكثر شعرية ومن هنا قيل إن التشبيه " أشرف كلام العرب"[٥].

لذا تكمن قيمة التشبيه في توضيح المعنى وتقريبه، فالتشبيه يزيد المعنى وضوحًا ويكسبه تأكيدًا، وبناء على هذا الفهم كان تقسيم البلاغيين له واستحسانهم له، ويرى القدماء أن التشبيه يقوم على أساس من التناسب الشكلي أو المعنوي، فهو: "صفة الشيء بما قاربه أو شاكله من جهة واحدة أو من جهات متعددة لا من جميع جهاته" [٦]، فأجود أنواع التشبيه لدى العسكري: "هو ما أخرج ما لا يدرك بالحواس إلى ما يدرك بها، وأخرج ما يدرك بها، وأخرج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة، ومثل ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها، وأخرج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها"[٧].

---

(١) ابن منظور، **لسان العرب**،، مادته(شبه) 4132/6 .
(٢) هلال الجهاد، **جماليات الشعر العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007م، ص 200.
(٣) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة** ، ص 15.
(٤) المبرد، **الكامل في اللغة والأدب**، 93/3.
(٥) هلال الجهاد، **جماليات الشعر العربي**، ص 201.
(٦) ابن رشيق، **العمدة**، 268/1.
(٧) أبو هلال العسكري، **الصناعيتين**، ص 17.

ومعنى ذلك أن التشبيه " واقع على الأعراض دون الجواهر، وأن اقتران طرفيه معا إنما هو أمر يعتمد على المسامعة والاصطلاح لا على الحقيقة"(١).

لذلك فالشاعر عندما يتجه إلى التشبيه الخارجي فهو" يقارن هذا بذلك، لا لأنهما متحدان أو يمكن أن يتحدا في حس أو عقل، وإنما لأنهما يتشابهان فحسب في قليل أو كثير من الصفات أو المقتضيات العقلية التي تبيح المقارنة بينهما"(٢).

فقد قيل "إن التشبيه أكثر شيوعًا من الاستعارة في العصور الكلاسيكية التي يكون فيها الشعراء أقبل جهدًا في الخيال، وأكثر انصياعًا لأحكام العقل والمنطق، في حين تكون الاستعارة أكثر شيوعًا لدى الرومانسيين الذين تحرر خيالهم، ولا يستسلم لقواعد العقل والمنطق بنفس الحدة الكلاسيكية"(٣).

وقد رأى بعض علماء البلاغة أن المهارة في التشبيه شرط المهارة في فنون البيان جميعًا، " فهو الذي إذا مهرت فيه ملكت زمام التدرب في فنون السحر البياني"(٤).

وذهب بعضهم إلى أنه " مما اتفق العلماء على شرف قدره وفخامة أمره في البلاغة، وأن تعقيب المعاني به يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحًا كانت أو ذما أو افتخارًا أو غير ذلك"(٥).

والحق إن هذا الأمر قد دفع بعض الذين ساروا خلف هذه النظرة المفضلة للتشبيه على الاستعارة للقول بأن " نقاد الأدب القدماء قد ساهموا في تقليص حجم الاستعارة، وكبحوا جماح إبداع الشاعر، إثر إلحاحهم على ضرورة مراعاة الحدود الفاصلة بين الأشياء المقارنة بواسطة الاستعارة، مستغلين السلطة المتعاظمة لنقاد الأدب آن ذاك"(٦).

إن النظرة للتشبيه تغيرت في العصر الحديث، وأخذت القصيدة تتخلص من تراكم التشبيهات فالشعر لا يمكن أن " يكون مقصورا على التشبيه مهما كان الشبه الذي فيه متوهمًا، ومثل الشاعر الذي يرم ي بالتشبيهات على صحيفته من غير حساب مثل الرسام الذي تغره مظاهر الألوان بها

---

(١) ابن رشيق، **العمدة**، ص 268/1.
(٢) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص 110.
(٣) تشارلتن، **فنون الأدب**، ترجمة : زكي نجيب محفوظ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1945م، ص 82.
(٤) السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص 177.
(٥) محمد بن عبدالرحمن بن عمر القزويني، **الإيضاح، بهامش شروح التلخيص** ، مطبعة عيسي البابي الحلبي، القاهرة، ص 153.
(٦) محمد الخطابي، **لسانيات النص**، ص 328.

رسمه من غير حساب، وليس الخيال مقصورًا على التشبيه، فإنه يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها، وقد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات، وهي بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال شاعرها، وقد تكون خالية من التشبيهات، وهي تدل على عظم خياله، وقيمة التشبيهات في إثارة الذكرى أو الأمل أو عاطفة أخرى من عواطف النفس أو إظهار حقيقة، ولا يراد التشبيه لنفسه، كما أن الوصف الذي استخدم لا يطلب لذاته"[١].

من هنا قضت الدراسات الحديثة على النظرة المعيارية والتجزيئية القديمة للفنون البلاغية، وهذا ما أكده أمين الخولي بقوله: "وقفت بلاغتنا عند بحث الجملة، وأهملت بحث المعاني الأدبية، ولم تنظر إلى العمل الأدبي بجملته، ولم تُعن بالنظر في الفنون القولية... ؛ فهي في حاجة إلى سعة شاملة، وبسطة وافرة؛ لتستطيع الوفاء بمثل تلك الأبحاث، وما يتصل بها، مما هو ضروري لدقة الدرس، ومسايرته درجة التقدم الإنساني"[٢].

على هذا الأساس بدأت النظرة النقدية تتغير تجاه التشبيه، واعتباره من وسائل البث التعبيري التصويرية، التي تعتمد على الخيال في التوليد الصياغي، وهو بمنزلة الوسيلة الإيضاحية، التي تقدم السياق على درجة عالية من النضوج الجمالي للنص الأدبي، ومدى علاقته بالجوانب النفسية والعاطفية والوجدانية داخل النص الأدبي.

حيث أن للتشبيه دورا كبيرا في خلق الصورة، لأن جوهره ينم عن صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر.

من خلال ذلك يتضح أن للتشبيه دور فعال في إيضاح الأفكار والمعاني التي يسعى الشاعر/ المبدع للوصول إليها من خلال الدلالات والإيحاءات التي لا تستطيع أن نصل إليها إلا بوجود هذه الصورة التشبيهية ، ولذلك تنتفي النظرة الجزئية للتشبيه التي تنظر إليه على أنه عبارة عن زخارف وحلية وزينة فقط.

فالتشبيه يقوم على العلاقة القائمة بين المشبه والمشبه به سواء على علاقة (المقارنة – المماثلة – المشابهة)، فالصورة تقوم – أيضًا – على أساس أنها " علاقة – وليس علاقة تماثل بالضرورة – صريحة أو ضمنية، بين تعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تضفي على أحد التعابير – أو على مجموعة من التعبيرات – لونًا من العاطفة، ويكثف معناه التخيلي – وليس معناه الحرفي دائمًا

---

(١) نعيم اليافي، **مقدمة لدراسة الصورة**، ص 170.
(٢) أمين الخولي، **فن القول**، ص 190.

– ويتم توجيهه، ويعاد خلقه إلى حد ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعبيرات الأخرى"[١].

لذلك نفهم من الصورة الشعرية أنها عبارة عن " تعبير أكثر بساطة – صورة رُسمت بالكلمات، فالوصف والاستعارة والتشبيه ربما يخلق صورة، أو أن الصورة ربما تكون ممثلة لنا في شكل عبارة أو فقرة"[٢].

فجودة الصورة التشبيهية تكمن في قدرتها على التعبير عن وجدان الشاعر والتعبير عن واقعه النفسي والشعوري، لذلك كان للتشبيه دور مهمّ فهو يحاول أن يوضح المعنى، ويؤكده ويزيل اللثام عن التعبيرات الغامضة " إذ ينقل الذهن من شيء إلى شيء آخر طريف يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان الانتقال بعيدًا قليل الخطورة بالبال أو ممتزجًا بقليل أو كثير من الخيال كان التشبيه أروع في النفس، وأدعى إلى إعجابها واعتزازها"[٣].

وأساس التشبيه هو "ما يلمح ه الإنسان في الأشياء من مظاهر مشتركة أو متشابهة أو متضادة ويتفرع عن ذلك ما يوجبه من جواز استعمال الألفاظ بعضها محل بعض، لأن التشبيه أساس المجاز والاستعارة"[٤].

ويحسن بالشاعر أن يلمح الرابطة العميقة بين الأشياء ويحاول أن يفلت من المزالق التي يقع فيها كثير من الشعراء عادة، ومن هذه المزالق الحفاظ على أداة التشبيه التي تبقى على صفتي الوضوح والتمايز، وتلغي اختلاف المعالم والحدود.

لذلك " لجأ الشعراء – قديمًا وحديثًا – إلى التشبيه، ووظفوه في أشعارهم توظيفًا، إما أن يُعلي من بناء القصيدة ويمنحها قوة ووضوحًا، ويكون الشاعر – حينئذ– قد وفق في اختياره لصور التشبيه، وإما أن يخفق الشاعر في سلوك هذا الدرب فتكون تشبيهاته عقيمة، رديئة، لا تؤدى دورها المطلوب في القصيدة، وبذلك يكون التشبيه عاملًا مهمًّا في ضعفها ونقص قيمتها الفنية"[٥].

---

(١) الأزهر الزناد، **دروس في البلاغة العربية "نحو رؤية جديدة"**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1992م، ص 15.

(٢) محمد حسن عبدالله، **الصورة والبناء الشعري**، ص 37.

(٣) عمر الدسوقي، **النابغة الذبياني**، القاهرة، ط1، 1959م، ص 74.

(٤) محمد غلاب مهدي، **الصورة الفنية في شعر ابن نباته السعدي**، ص 220.

(٥) عائشة راشد حسن الدرهم، **التشبيه في الشعر الأندلسي في القرنين الثالث والرابع** ، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1994م، ص 6.

وهذه مقارنة جوهرية " أوشك التشبيه أن يصبح تعبيرًا عن مزاج القدماء وكثير من المحدثين معًا"[1].

وقد برزت في شعر الهذليين مجموعة من الصور التشبيهية التي أسهمت في تشكيل الصورة، و إكسابها قيمة إيحائية وتعبيرية، وأعطتها قدرة على صياغة البنية السردية في هذه النصوص الشعرية صياغة طريفة أسهمت في البوح بعوالمه النفسية والوجدانية، لذلك جاءت صورهم التشبيهية مستمدة من حياة البادية وتجاربها ومن الطبيعة من حولهم، فهذا ابن طباطبا العلوى يقول: "واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وادركه عيانها ومرت به تجاربها..." [2]، فشعراء هذيل لم يخرجوا عن كلام ابن طباطبا هذا فقد شبهوا الحيوان والنبات والليل والنهار والصحارى والنجوم والكواكب، والسحب والبرق والرعد والمطر، وكل ما يتصل بذلك من عناصر الطبيعة إذا كانت صامتة أو متحركة، في إطار بنية سردية مخصوصة تفاعلت فيها آليات الشعر متمثلة في الصورة التشبيهية مع آليات السرد شخصية وحدثا ومكانا وزمانا ووصفا، إذ يمكننا أن نرى إلى أي حد ربطوها بمكانهم وزمانهم و طبائعهم وميولهم، حيث نلتمس في تلك التشبيهات شخصية الهذليين و قد استخلصوا عناصرها من حياتهم الخاصة، ومن حياة البادية ومن الطبيعة التي أحسوا بكل دقيق وجليل فيها.

قال أبو ذؤيب يصف ثورًا[3]:

ولا شَبُوبُ من الثَّيران أفْــرَدَه عن كوْرِهِ كثرةُ الإغْرَاءِ والطَّرَدُ

من وَحش حوضَى يُرَاعِي الصَّيْدَ مُبتقلا كأنه كوكبُ في الجوَّ مُنْ حَرِدُ

في رَبْرَبٍ يَلَقٍ حُورٍ مَدامِعُهــا كَأنّهنُ بِجَنْبَي "حَرْبَةَ" ال بَرَدُ

يصف الشاعر ثورًا مسنًا انفرد عن قطيع البقر بسبب كثرة مطاردة الصيادين له، فشبه الثور في انفراده بالكوكب المنفرد عن بقية الكواكب والجامع بينهما البياض والانفراد في كل ذلك.

وقد حدد الشاعر مكان الصورة بقوله "بجنبي حربة"، كما حدد زمانها وهو زمن طلوع الكوكب المنفرد، ثم أعطى الصورة حركة بكلمة يراعى التي تصور لنا أكل الثور بسرعة وحذر مع رفع رأسه لمراقبة الوحش خوفًا منه، وأما قوله منجرد فهو يصور لنا حالة الثور النفسية وهي الخوف والفزع، لذلك بقي منفردًا.

---

(١) مصطفي ناصف، **الصورة الأدبية**، ص 47.
(٢) ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، ص 16 - 17.
(٣) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 1/.60-61.

إن جمال الصورة التشبيهية في هذه الأبيات لا يمكن إدراكه إلا من خلال النظر إلى عناصر الواقع والمشاهدات المصورة وما بينهما من تناسق وتآلف يثير فينا جملة من العواطف والانفعالات، فغاية الشاعر في توظيف هذه التشبيهات للتعبير عن نزعة حسية لإدهاش السامع من خلال تشكيل الصور السردية وأبنيتها.

وهكذا تتنامى الأحداث داخل إطار الشعر السردي مع البنية الزمانية والمكانية ويكمل بعضها بعض داخلها من أجل بناء الصورة الكلية في ذهن المتلقي، ثم يدع الشاعر/ السارد في تشكيل بنيته التشبيهية، فهذا الأسلوب يفتح أعمال للتنوع اللغوي، كي يتمظهر عبر مختلف صوره التشبيهية التي تقوي وتجمل صورة اللغة.

ومن الصور التشبيهية التي تقر أ بحسب فعالية المتلقي في تأمل كيفية التشبيه وإيحاءاته وتدبر أوجه المعنى الصادر عن ذلك كما قال أبي خراش:(١)

فوالله مَا ربداء أَوْ عَلِجَ عَانَةُ أَقَبُّ وَمَا إِنْ تَيسُ رَبْل مُصَمِّم

وَبُثَّتْ حَبَّالٌ فِي مرَادٍ يُرَوِّدُهُ فَأَخْطَأَهُ مِنهَا كفَافَ مخزم

يُطَيِّحُ إذاَ الشِّعراء صَاتَّتْ بِجَنْبُهُ كَمَا طَاحَ قَدَحُ الْمُسْتَفِيضِ الموشم

كَأَنَّ الْمُلَاَءَ الْمَحْضَ خَلْفَ ذِرَاعِهِ صِرَاحِيُّهُ والآخني المتحم

تِرَاهُ وَقَدْ فَاتَ الرُّمَاةُ كَأَنّهُ أَمَامَ الْكلَابِ مُصْغِي الْخَدِّ أصلم

وللوقوف على جمال التشبيه في هذه الأبيات لابد لنا من النظر إلى البنية التشبيهية لكونها مادة لغوية تشاكلت على نحو معين، فهي كالألوان والرخام في الرسم والنحت، فكل لفظة في اللغة لها دلالات قبل التركيب وبعد التركيب، على أن للتركيب أثرًا فوريًّا في تحديد مدلول المفردات.

فالشاعر/ السارد يشبه نفسه بنعامة أو حمار وحشي أو ظبي نجا من الحبائل، ونجا من الرماة وكلابهم، لذا فهو شديد الخوف والحذر، حتى من لسع الذباب، تراه يهرب وكأنه في سرعته سهم، وهو عندما أحس بوجود الصياد، فر من أمام الكلاب ، وهذا الظبي السريع بالغ الشاعر في تصوير سرعته.

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، 3/1218-1219.

فالشاعر وهو يشكل بنيته التشبيهية في أسلوب فني امتزج عنده الواقع الفني بالواقع النفسي والفكري الذي خبره وعاش فيه في هذه البيئة، ولهذا جعلها مادة للتحريض الانفعالي تارة، ومصدرًا لتوليد أفكاره وصوره تارة أخرى، فتراه يقلب صفحات البيئة الحية مؤطرًا إياها في سياق لغوي ومعنوي وعاطفي يبعث تأثيرًا متصاعدا وعودة إلى الأصل الذي انطلق منه، فالشاعر نقل الواقع الطبيعي بصياغة تركيبية جديدة تعبر عن الأصل وليست هي الأصل دون أن يقصد إلى تصوير البيئة الطبيعية قصدًا، بأنه ما رمى إليه من مشاعر وأفكار كان أبعد من صورة الواقع القريب، فالبيئة أداة ووسيلة لغايات أكبر، ومشاعر أرحب، وحينما تتبع صورة البيئة في شعره تدرك استطالة بعض الشعراء في وصفها، فالشعراء تمثلوا الطبيعة، وتأثروا بها، وخلدوها في ذواتهم، واختزنوها صورًا مؤثرة، فتغنوا بها، واخذوا يشكلون منها صورًا فنية قائمة على " عقد مقارنة تشبيهية بين شيئين أو أكثر، بحيث تكون محصلة تلك المقارنة التشبيهية أو تمثيلاتها تصوير حال المعنى في مخيلة المتلقي، وتكون قدرة المنشئ الفنية في عقد المقارنة هي الباعث الأول في خلق معنى معين، وقدرة المتلقي في إدراك التأويل هي الموجه في قراءة المعنى وبيانه" [(١)]، فجاءت صورهم منسجمة مع أغراضهم في أثر فني ممتع ومؤثر وموح يحمل عظمة التجربة الواقعية وينطوي على دلالات زمنية ومكانية ونفسية وفكرية.

ومن الصور التي تكشف عن تمتع شعراء هذيل بطاقة تخيلية عالية تجسدت بقدرته التصويرية البارعة من خلال صور المشبه والمشبه به والأداة، ومن ذلك قول أبى ذؤيب:[(٢)]

فإنك منها والتعذُّرَ بعد ما لجِجْتَ وشطَّتْ من فُطيمةَ دارُها

لهَعت التي قام ت تُسبَّعُ سُؤرَها وقالت حرامٌ أن يُرجَّل جارُها

تبرأ من دمِّ القتيلِ وبـزَّهِ وقد عَلِقَتْ دمَّ القتيلِ إزارُها

ففي هذه الأبيات تتجلى مقدرة الشاعر/ السارد الفنية في نسج أركان البنية التشبيهية المعبرة عن الصورة السردية، والتي يوضح فيها قصة غزله وإظهار حبه وعدم مقدرته من إخفائه تجاه محبوبته.

لذلك جاء الشاعر/ السارد بهذه القصة؛ ليشبه نفسه – في عدم قدرته على إخفاء حبه – بتلك المرأة التي نزل بها رجل، فتحرجت أن تدهنه وترجل شعره، ثم جاء كلب لها فولغ في إنائها

---

(١) رحمن غركان، **نظرية البيان العربي**، دار الرائي، دمشق، ط1، 2008م، ص 24.
(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، 1/76- 77

فقامت فغسلته سبع مرات، وذلك بعين الرجل، فجعل يتعجب منها ومن ورعها وما لبثت أن جاءها قوم يطلبون قتيلا عندها، ولكنها حلفت وتبرأت، ثم فتشوا منزلها فوجدوا القتيل وسلاحه في بيتها.

والجامع بين حالة الشاعر وهذه المرأة، أنه مثل ما عجزت المرأة عن تبرئة نفسها، بتمثيل دور الورعة، وبإنكارها للقتل وإخفاء القتيل وسلاحه، فالشاعر أيضًا يعجز عن إخفاء علامات الحب من شوق ووجد، رغم إنكاره لوجود ذلك الحب أصلًا؛ لأن شمس الحقيقة لابد أن تسطع مهما حجبتها غيوم الزيف.

فقد أضفت هذه الصورة التشبيهية على النص وضوح الدلالة والمساهمة في التنامي السردي داخل النص الشعري، وبذلك يكون الشاعر قد شكل من بنيته التشبيهية نسقًا لغويًّا أضف ى على المعنى جمالية متعددة بحسب رؤية المتلقي وثقافته في استنطاق النص الشعري.

ومن الصور التشبيهية التي تدل على ثراء دلالي وقدر ة على الإيحاء والمساهمة في فعالية السرد داخل النص الشعري قول أبى خراش:(١)

يناديه ليغبقه كليبُ ولا يأتي لقد سفِه الوليد

فردَّ إناءه لا شيء فيه كأنّ دموع عينيه الفريد

وأصبحَ دون غابقِه وأمسى جبالٌ من حرارِ الشامِ سود

ألا فاعلم خراشَ بأن خيرَ الـ مهاجِرِ بعد هجرتِه زهيد

فإنك وابتغاءَ البِرَّ بعدى كمخضوبِ اللَّبَان ولا يصيد

هذه الأبيات قالها أبو خراش لابنه حين تركه خارجًا للغزو في عهد عمر بن الخطاب ، فقد صور الشاعر/ السارد مشهدًا مؤلمًا وموجعًا لابنه، وذلك بخروجه للجهاد في سبيل الله صفرًا من الأجر والثواب، وبالكلب الملطخ اللبان بالدم فيظن به الصيد.

إن الطبيعة بمناظرها الصامتة، والحية أخذت حيزاً بارزًا في شعر الهذليين، فبيئتهم الحقيقية التي تناسبهم هي بيئة البدوية بما فيها من الجبال، والصحراء، والرمال، والكهوف، وما يلازم هذه البيئة من الوحوش، والحيوانات وصور حياتها، ومعيشتها، هذه البيئة التي انفعلت فيها مشاعرهم

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، 3/1242-1243

بأدق تفاصيلها، لذلك نجد شعرهم يختلف عن غيرهم من الشعراء، فهم لا يتحدثون عنها حديث العابر، وإنما شعرهم متأثر بهذه الخبرة التفصيلية لهذه الحياة، فمناظر هذه البيئة غير متحركة ولا عابرة بالنسبة لهم، وإنما هي ثابتة ملازمة لهم بحكم معيشتهم فيها، فحياتهم كلها يقضونها بهذه البيئة، لذلك حينما يصفها شعراء هذيل يصفونها وصفًا مفصلًا دقيقا، مستعملين بنى تشبيهية تجمع المحسوسات والتموجات الشعورية تبعًا لعلاقة المدرك بالخيال، الذي يعد الطريق إلى إظهار الصور التي غابت عن متناول الحس، فله القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة، وهو الوسيلة المشتركة بين المبدع والمتلقي التي عن طريقها يتواصل العمل الفني، ولعل أبا الكبير الهذلي برع في ذلك حين سرد لنا قصته في بلوغ مورد ماء لا تبلغه إلا الذئاب النحيلة، وذلك في قوله:(١)

وَلَقَد وَرَدتُ الماءَ لَم يَشرَب بِهِ ... بينَ الرَّبيعِ إلى شُهُورِ الصَّيِّف

إلَّا عَوَاسِلُ كَالمِراطِ مُعِيـدَةٍ ... بِاللَّيلِ مَوردَ أيَّمٍ مُتَغَضَّفِ

يَنسُلنَ فِي طُرُقٍ سَبَاسِبَ حَولَهُ ... كَقِدَاحِ نَبلٍ مُحَبَّرٍ لَم تُرصَفِ

إن تفاعل البنى التشبيهية والبنى السردية في هذه الأبيات لم يأت عفو الخاطر بل إن انفعال الشاعر تجاه ما رآه من صور جعله يعقد التفاعل والتماثل بطريقة تأليف الآليات السردية العناصر الشعرية المتناظرة تأليفًا منسجمًا ومعبرًا، فقد تكون بعض العناصر المتماثلة داخل الصورة متنافرة خارجها إلا أن روح الشاعر وحدها هي التي هيأت ذلك وجعلته ممكنًا، فتشبيه الذئاب بالنبل القديم المستخدم كثيرًا قد يكون غير محقق التماثل خارج سياقها اللغوي التي جاءت به، كما قام الشاعر بتشديد كلمة (الصيف) إلى (الصَّيَّف) لتستقيم التفعيلة الأخيرة إلى (متفاعلن) من بحر الكامل، ولعل السياق التي جاءت به البنية التشبيهية هي التي سوغت للشاعر عقد مثل هذا التماثل أو التغيير.

لقد وفرت حياة البداوة التي عاشها شعراء هذيل فرصة كبيرة للشاعر لتأمل الطبيعة، ورسمها في بنى تشبيهية، معتمدًا على خياله الخلاب في تركيب قوى سحرية تقوم على مزج الكلمات، وصهرها إحداها بالأخرى لتحقيق التوازن بين الصفات المتنافرة، وإشاعة الانسجام.

ولم تكن الطبيعة وحدها هي المثيرة لخيال شعراء هذيل، بل أسهمت المرأة في الإثارة لما لها من دور مهم في حياة الكثير من الشعراء، ولأنها تعد الملهمة، " فهي من ثَم تدخل عاملًا مهمًّا في نشوء الغزل والظعن والشيب والطيف والعاذلة فضلًا عن حضورها في اللوحة الطللية بوصفها

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، 1085/3.

عنصرًا مشاركًا أصيلًا وليس ثانويًّا وتعود تلك المكانة إلى منزلتها الحقيقية في الحياة فهي ليست مصدرًا للجمال والمتعة فحسب "[1]، بل عنصرًا مشاركًا وفعالًا في صنع الحياة لذلك أخذت الجزء الأكبر والمهم من فكره وعقله، وأكثر من ذلك أخذت الجانب الأكبر من أحاسيسه ومشاعره التي تتركز في مجملها حول تلك المرأة.

وجاءت المرأة على ناصية شعر هذيل في تشكيل البنية التشبيهية التي تصور مشاعرهم وأحاسيسهم من خلال بنائهم للنص الشعري، الذي يستعرضون تارة فيه محاسنها ومفاتنها وتارة أخرى يستعرضون فيها آلامها وجراحها، وأخرى يصورون فيها مدى ألمهم لحبها المشوب بالألم والفراق والهجر، ومن ثم آلامهم لما قد يحدث لها من أزمات ومآس مختلفة، فمنهم من جعلها مثالًا غالبًا للمرأة المحبوبة، حتى إن وصف بعضهم لجمالها الجسدي جاء عبر أشكال فنية، لا يطالها الإسفاف، إلى جانب احتفاء بعضهم بجمالها الخلقي والنفسي، بوصفه أرفع مستويات الجمال والجاذبية الروحية، وذهب بعضهم الآخر إلى الجمع بين جمال الخلقة وجمال الخُلق، فهذا أبو ذؤيب يسرد لنا قصيدته الغزلية، والتى مطلعها قوله:[2]

صبا صبوة بل لجّ وهو لجُوجُ وزالتْ له بالأنعمين حُدُوجُ

وبعد أن يصف الشاعر رحيل المحبوبة، ويدعو لديارها بالسقيا والمطر يشبهها بدرة[3]:

كأنّ ابنة السهميّ درةُ قامسٍ لها بعد تقطيعِ النَّبوحِ وهيجُ

بكفيْ رَقَّاحِيّ يُحبُّ نَمَاءها فيبرزُها للبيع فَهي فريـجُ

أجاز إليها لجةً بعد لجـ ةٍ أزلٌ كغربيِ قِ الضُّحولِ عَمُوج

فَجَاء بها بعد الكَلاَلِ كأنَّـهُ من الأيْنِ محراسٌ أقذّ سحيج

فجاء بها ما شئت من لطميّةٍ تدوم البحارُ فوقَها وتموجُ

يشبه الشاعر صاحبته بدرة تتوهج من شدة بريقها وحسنها، هذه الدرة أصبحت في يد تاجر حريص على إصلاح ماله " بكفي رقاحي يحب نماءها " فهو يبرزها.

واستعمل الشاعر/ السارد أدوات التشبيه الأكثر دورانًا في أبيات الشعراء (الكاف، وكأن) وذلك لما لهاتين الأداتين من أهمية في إبراز فكرة الشاعر ، وإن استعمال كاف التشبيه مع أن

---

(١) محمود عبدالله الجادر، **دراسات نقدية في الأدب العربي**، مجلة آفاق عربية، العدد 10 لسنة 1986، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد1990م ، ص 208.

(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، 128/1.

(٣) المصدر نفسه ، 133/1-134.

المؤكدة له القدرة على تشكيل صورة تتضمن شعورًا أعمق على حمل الانفعال من الكاف وحدها. وهذا ما أكده صلاح فضل حين قال: "أن أكثر أشكال التشبيه دورانا في الشعر وأعظمها قدرا من الشاعرية والبلاغة هو الذي يستخدم فيه (كأن) لما تقيمه من تخييل وتنهض به من صور فنية... ولا سيما أنها كثيرًا ما تصدر الجملة الشعرية مما يضاعف من قدرتها على استفزاز الخيال ويشحذ فاعليتها في التصوير"(١).

فعمد الشاعر في هذه الأبيات إلى تشكيل لغوي يجنح به إلى مصاف الوجدان لكي يخلق صورة جميلة من لبنة مألوفة ومن أكثر الأشياء قربا من التناول بالاستناد إلى قوة الخيال التي تذيب المتنافرات وتوحد الفوضى في بؤرة علامات جديدة، " فالصورة ابنة الخيال الممتاز" (٢). إذ شبهها بدرة مستخدمًا أداة التشبيه (كأن) التي "دائمًا ما يأتي بها الشعراء عند اللوحة التشبيهية للمرأة "(٣)، فالشاعر يشكل لنا صورة حركية معتمدًا على البنية التشبيهية، ليصف لنا تلك المرأة بشدة بريقها وحسنها، فهو يرسم بإحساسه وعاطفته لوحة تشبيهية تعمل المرأة على تشكيلها، إذ يتضح أن وراء غزله شخصية واقعية حقيقية وهو ما يدفعه إلى " استخدام وسيلة فنية بعينها، يراها هو نفسه قادرة على إبراز هذه العلاقات في الإطار الفني الذي يعبر عما يريد من ناحية، ويحقق للمتلقي جوًّا من المتعة الفنية ومعايشة تجربة الشاعر للمرة الثانية من ناحية أخرى"(٤).

قد تشترك أكثر من حاسة في تشكيل البنية التشبيهية لتحدد جوانب تكوين الصورة وتأثيرها في فعالية السرد، وتبرز أدق ملامحها، وكلما تشعبت المنافذ الحسية وازداد تنوعها وازداد إدراكنا للصورة ومن ثم كان أدعى لثبوت الحقيقة الماثلة؛ لأن " الصورة الحسية هي المنبع الذي ينطلق منه نهر التصوير الفني، فتمتزج في مجراه عواطف الإنسان بمفردات الحس، ويساعد القصيدة على إحداث الدهشة لدى المتلقي بصورة جمالية محببة، وإن الجمال لابد له أن ينبثق في صورة حسية، هي تلك الصورة التي تمثل حلم الشاعر تمثيلًا دقيقًا، حتى تصبح الصورة تجسيمًا لتطور حالته المعنوية عند نقطة من نقاط الانفعال النفسي الشديد" (٥)، وهذا ما تمثل في قول ساعدة بن جؤية وهو يصور لنا خيال حبيبته وهو ينظر إلى السحاب وهو يتشكل في السماء بقوله: (٦)

---

(١) صلاح فضل، **إنتاج الدلالة الأدبية**، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص 231

(٢) عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، الأردن، جامعة اليرموك، 1980م، صـ14.

(٣) تعبان منسي حسين الموسوي، **المرأة في شعر الصعاليك – دراسة فنية** – رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 2010م، ص 163.

(٤)عبدالله التطاوي، **الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد**، دار غريب، القاهرة، 2002م، صـ199.

(٥) فوزي خضر، **عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون** ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004م، صـ256.

(٦) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، 3/1107- 1108

وَمُنَصَّبٌ كَالأُقحُوَانِ مُنَطَّقُ بِالظَّلْمِ مَصلُوتُ العَوَارِضِ أشنَبُ

كَسَلافَةِ العِنَبِ العَصِيرِ مِزَاجُهُ عُودٌ وَكَافُورٌ وَمِسكٌ أصهَبُ

خَصِرٌ كَانَّ رُضَابَهُ إذ ذُقتُهُ بَعدَ الهُدُوَّء وَقَد تَعَالَى الكَوكَبُ

أرْى الجَوَارِسِ في ذُ وَابَةِ مَشرِفٍ فِيهِ النُّسُورُ كَمَا تَحَبَّى المَوكِبُ

لقد أشرك الشاعر عدة حواس في تشكيل بنيته التشبيهية، فشبه أسنان حبيبته بالأقحوان وهي صورة بصرية، وقد سال منها ماء بارد وهي صورة ذوقية، ثم اتبعها بصورة ذوقية أخرى عندما شبه ريقها بعصير العنب، ثم اتبعها بصورة شمية في تشبيه رائحتها بالمسك والكافور، ليختم صورته التشبيهية في البيت الثالث ويشبه رضابها بعسل النحل، فوجه الشبه في هذه الصورة منتزع من عدة صور ركبها الشاعر ليبين فيها جمال حبيبته، وهي " مجموعة الصور البسيطة المؤتلفة التي تستهدف تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صور بسيطة فيلجأ الشاعر إلى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف" [١]، ويشترط فيها أن " ترتبط دائما بما قبلها وما بعدها من صور برباط حيو ي"[٢]، فالصورة المركبة تتشكل من مجموعة من الصور المفردة البسيطة في تآلف وانسجام؛ "لأن المعنى المنبلج عن الصورة المركبة ليس هو معنى الصورة الواحدة بل نتيجة لكل المعاني التابعة من اتصال هذه الصور وعلاقاتها الواحدة بالأخرى"[٣].

وهذا تأكيد لأهمية "الوحدة العضوية في ترابط الصور المفردة، وذلك أن الصور المتزاوجة أو المترابطة تحتشد لتشكل صورة مركبة متضمنة تفاصيل دقيقة وشروحًا توضيحية تخدم المعنى عبر نمو مستمر لتحدث تأثيرًا في المتلقي كان قد توخاه الشاعر"[٤].

ويشترط في الصورة المركبة أيضا " التكامل في بنائها والتناسق في تشكيلها والوحدة في ترابطها والإيحاء في تعبيرها والتآزر الجزئي في تكاملها وإتمامها"[٥].

---

(١) صالح أبو إصبع، **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975م، صـ60.

(٢) عز الدين إسماعيل، **الأدب وفنونه، دراسات ونقد**، صـ54.

(٣) ارشيبالد مكليش، **الشعر والتجربة** ، ترجمة: سلمي الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، الشعر والتجربة، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963م، ص 68.

(٤) صاحب خليل إبراهيم، **الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص 269.

(٥) سري سليم، **البناء الفني لشعر العرجي**، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بابل، 1999م، صـ120.

هذا وتطالعنا قصيدة أمية ابن أبى عائذ وهو يخاطب في مطلع قصيدته فاطمة وما فيها من وحدة المشاعر الإنسانية على مختلف الأزمنة والأمكنة، وما نشاهده من ترتيب للمشاهد وتسلسل الحدث وصولًا إلى النهاية الموحدة، وذلك بقوله:(١)

أَفَاطِمَ حُيِيتِ بِالأسْعُد مَتى عَهْدُنا بِكِ لاَ تَبْعِدي

تَصَيَّفْ تُ نَعْمانَ وَاصَّيَّفَتْ جُنُوبَ سَهَامٍ إلَى سُرْدَدِ

كَأنَّ بِعَيْنِي إذَا أطْرَقتْ حَصَاةً تُحتْحَتُ بالِمْروَدِ

فَإنْ شِئْت آلَيْتُ بَيْنَ الَمقام وَالرّكْنِ والَحجِر الأسْوّدِ

تَبارَكَ ذُو الَعْرشِ مَاذَا نَرَى مِنَ الُحسْنِ فِي جَانِبِ الَمسْجِدِ

إن طغيان عنصر الحكاية على هذه القصيدة، واعتماد هيكلها السردي على الوصف والحوار، جعلها دليلا نصّيّا دقيقا على جدلية الشعر والسرد في مدوّنة الهذليين الشعرية، فهي مليئة بالسمات الجمالية عبر التشكيل التشبيهي الذي استخدمه الشاعر/ السارد في البيت الثالث ، فقد أحال عبر التشكيل الشعري أداة الفرح إلى أداة حزن.

وهذا يعني أنّ الجانب السردي لا يكون عندئذ كيانًا مستقلًا عن الهيكل العام للنص بل ل ه من المبررات ما يجعل وجوده ضرورة فنية تستدعيها القصيدة.

والشاعر الهذلي – وهو يشكّل ا لصورة التشبيهية –لا يتوجه بمعنى مسبق يسعى إلى توصيله، كما أنه لا يتوجه إلى غرض يسعى إلى التعبير عنه، ولكنه يتوجهه إلى أن يثير في "اللغة نشاطها الخلاق حتى يكمل له التشكيل الجمالي الذي يواز ي به رمزيًّا واقعه النفسي والفكري والروحي والاجتماعي "(٢)، مما يؤكد أن الطريق الأمثل في التعامل مع الشعر هو اللغة، " حيث يتعاون التركيب: أصواتا، وصيغا، وعلاقات، على إيجاد علاقات تفاعل بين أجزائه تمثل النشاط التصويري في الشعر، وتبرز الجانب التخيلي في لغة الشعر" (٣)، حينما جابوا الصحراء مثلًا، صوروا لنا ذلك في تجربة شعرية صادقة، تولدت عنها انفعالات وأفكار تحتاج إلى وسيلة تتجسد فيها، وهنا تأتي الوظيفة الأساسية لتشكيل الصورة، والتي تتمثل في" تصوير العالم الداخلي للشاعر

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، 493/2.
(٢) عبد المنعم تليمة، **مداخل إلى علم الجمال الأدبي**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978م، صـ99.
(٣) أحمد يوسف علي، **مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين** ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 1، 2004م، ص472.

إذا صح هذا التعبير بكل ما يموج به من مشاعر وخواطر وهواجس وأفكار" [1]، وهذه الوظيفة هي التي تعطى الحقيقة في العمل الفني، لذا رأى النقاد " أن قيمة الصورة الشعرية تقاس بمدى أدائها لهذا الدور، وليس بمدى جمالها أو غرابتها"[2].

إذن فالصورة التشبيهية تتيح إثراء عملية السرد وإغناءها في القصيدة الهذلية، سواء في المناظر والمشاهد الطبيعية المفعمة بالحركة والحياة التي تثيرها المواقف المختلفة، أو الوقائع التي يشهدها الشاعر، وحكاية الآخر الموازية وما تقدمه من سعة سردية متنوعة غزيرة بالشخوص والأماكن والفضاءات.

كذلك الصور التشبيهية تتيح أيضًا إظهار علاقة الشاعر في ديوان الهذليين بعالمه، فهو لا يكف عن نقل الصور المتنوعة التي تقع تحت نظره، مما يبرز حوار الشاعر القديم مع الكون والكائنات وصلته بها لتأسيس رؤيا شعرية عندما تتحول هذه الكائنات إلى موا د لوجوده ومرايا عاكسة لذاته الشعرية.

فالصور التشبيهية تعدّ تشكيلًا مستقلًا يحكي لنا قصة كاملة البناء قد تطول أو تقصر، ولكنها تبقى قصة مستوفاة بشروط الفن السردي وعناصره الفنية من شخصيات وأحداث وزمان ومكان من جهة وباعتبارها جزء اً من التشكيل الكل ي لحركة السرد داخل القصيدة " وفق رؤية الشاعر الجمالية التي توجه العمل الأدبي"[3]، من جهة ثانية، عندما ترد عبر وعيه فيأخذ في سرد حكايات متراصة وممتدة لصيقة بطبيعة حياته في بيئته الصحراوية، ويصبح المشهد الشعري منصرفًا إلى تقصي ملامح هذه البيئة، بتفاصيلها وجزئيات أحداثها وموجوداتها.

إن التشبيه بهذا المعنى، يمكن أن نرصد له عددًا من الملامح، منها أنه " إيحاء جزئي يأتي في إطار الشكل العام للنص، وأنه دلالة ذاتيه حرة قد تخرج من إطارها إلى إطار موضوعي يعط ي للنص مزيدًا من الانفتاح [4]"، وأنه دلالة عن خبرات وجدانية ونفسية، عندما يقيم الشاعر عالمًا وجدانيًّا عن طريق التشبيه يصلح أن يكون مطابقًا لعالم الواقع، بهدف أن يحقق للذاتي واقعيته الخاصة، أو أن يصنع من الذاتي واقعًا.

---

(١) علي عشري زايد، **بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط1 / 2002م، صـ91.
(٢) المرجع نفسه ، صـ98.
(٣) محمد زيدان، **البنية السردية في النص الشعري**، صـ347.
(٤) المرجع نفسه، صـ349.

المبحث الثالث

أثر الصورة الكنائية في المكون السردي لدى الشعراء الهذليين

تعد الصورة الكنائية أحد الأنظمة الفاعلة في النص الأدبي، التي تعطيه حيوية وثراء، وتكثيفًا دلاليًّا وجماليًّا في آن واحد؛ "إذ إنه إقصاء للمعاني المباشرة للدوال، والتحول عنها إلى دلالات إيحائية عميقة، مما يجعل المتلقي يشعر بلذة في رحلته الزمانية والمكانية، في الكون النصي، لاستكشاف تلك الدلالات الغائبة، السابحة في فضائه الواسع"(١)، معتمدًا على علاقة المجاورة التي تقوم أساسًا على الانحراف بالألفاظ عن طريق التركيب إلى ألفاظ أخرى مجاورة لها في الدلالة، لكنها أكثر إثارة للمشاعر والإيحاءات الدفينة والغائبة في منطقة اللاوعي، أي تجاوز المعنى الحقيقي الذي تقوم عليه إلى معنى آخر أكثر إضاءة وإيحاءً، "ليصبح التصوير الشعري المتكون جوهر الإبداع العربي في اعتماده على الانزياح والخرق اللذين يخرجان النص الشعري من دائرة المألوف إلى دائرة التوتر وإثارة المتلقي ومفاجأته"(٢).

فللصورة الكنائية هي "لون من ألوان الأساليب يخرج به الشاعر إلى معان في اللغة، يتج اوز فيها الأساليب التي تخدمه إلى عرضه مع مراعاة العلائق والروابط بين المعنى المقصود والمعنى المذكور"(٣)، وهي من الألوان البلاغية التي تملك مزايا تضفي على المعنى جمالًا وتزيده قوة في إبراز المعاني وتجسيدها بصورة محسوسة مؤثرة، وعد العرب الكناية " من البراعة والبلاغة وهي عندهم أبلغ من التصريح"(٤).

هذا ومع تنوع الدراسات، نجد أن الدرس البلاغي القديم لم يقف عند مفهوم واحد جامع مانع لمفهوم – الكناية – بل تناهبتها الآراء، وتناوشتها وجهات النظر؛ فتعددت – تبعًا لذلك – المفهومات، وتشعبت – تبعًا لتغيير زوايا النظر – التقسيمات والتفريعات، وتعدى الأمر ذلك إلى الاختلاف في المصطلح ذاته، فتنقلت بين أسماء عدة، فمن الإرداف إلى التتبيع والتجاوز، إلى آخر ما أوجدوا من مصطلحات بديلة، كما اختلف في "علاقة الكناية بغيرها من الصور البلاغية الأخرى، وتقاطعها وتداخلها معها، وغير ذلك مما يجده المتأمل في كتب البلاغة العربية"(٥).

وبهذا تكون وظيفة الكناية إيصالية دلالية تقوم على ثنا ية المعنى، ومعنى هذا أن هناك معنيين هما: ظاهري قريب، وعميق بعيد، يكون إدراكه مناط تمييز درجة إدراكية المتلقي، وقد عبر

---

(١) عبدالله حمود الفقيه، الكناية **في شعر البردوني ديوان (السفر إلى الأيام الخضر) أنموذجًا دراسة سيميوطيقية**، دار الحداثة، بيروت، ص5

(٢) وسن عبد المنعم ياسين، **خصائص الأسلوب في شعر البحتري**، منشورات المجمع العلمي، ص 345.

(٣) محمد الحسن علي أمين احمد، **الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي** ، المكتبة الفيصلية، 1985م، ص33.

(٤) بدر الدين محمد بن عبدالله الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، ط3، 1980م، ص 300.

(٥) محمد الحسن، **الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي**، ص 15.

عبد القاهر عن هذين المعنيين بـ "المعنى ومعنى المعنى، نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر" (١)، إذ إن "معنى المعنى يكون من إيحاء المعنى الأول (المعنى) الذي يدرك من خلال المعطيات اللغوية المباشرة"(٢).

إن ما وصفه عبد القاهر بـ (معنى المعنى) هو قطب الرحى الذي تدور حوله فنون الأدب، ويتبارى أهله لكى يتمايزوا فيما بينهم، فهذا المصطلح (معنى المعنى) في حقيقته هو (الدلالة الأدبية) التي يبنى عليها الأدب، ويصالح من أجلها، ويعد (الأسلوب الكنائي) وسيلة من وسائل إيصال (معنى المعنى) أو (الدلالة الأدبية)، وقد وصف عبد القاهر دورها في الارتقاء بالنص الأدبي بقوله: "إذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هناك شعرًا شاعرًا وسحرًا ساحرًا، وبلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المفلق، والخطيب المصقع"(٣).

وفي الحقيقة كان هذا الوصف حكم نقدي لمن أحسن توظيف (الأسلوب الكنائي) في نصه الأدبي، إذ إن وظيفة الكناية لا تقل أهمية عن وظيفة (التشبيه) و(الاستعارة)، فهي وسيلة من وسائل التصوير، إذ تبرز المعاني المعقولة المجردة في صورة المحسوسات، وبذلك تكشف عن معانيها، وتوضحها وتبينها، وتحدث انفعال الإعجاب بوصفه انفعالًا تعجز الأساليب الصريحة عن تصويره، فضلًا عن أن "الأسلوب الكنائي في التعبير سمة من سمات تميز العمل الأدبي وارتقائه، ومن المهم في إطار الحديث عن (معنى المعنى) في الأسلوب الكنائي الإشارة إلى أن هذا المصطلح جعل البلاغيين يقسمون (الكناية) إلى قريبة وبعيدة، والقريبة إلى جلية وخفية، وذلك في ضوء الوسائط بين المكنى به والمكنى عنه، ومدى قربها وبعدها أو ظهورها وخفائها"(٤).

أما في الدراسات الحديثة فقد مرت الكناية بمراحل عدة، منهم من درسها على وفق المنهج القديم الذي وضع أسسه الأدباء والنقاد العرب السابقون، "فمنهم من درسها من خلال المذاهب الأدبية الحديثة (كالرمزية) أو حاول دراستها مستفيدًا من الدراسات الحديثة حول الخيال في دراسة الصور الأدبية، ومنهم من درسها من خلال البحث في وظيفة اللغة وإمكاناتها وتركيبها ونظمها وما

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص 263.
(٢) محمد الحسن، **الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي** ، ص 55.
(٣) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص 306.
(٤) أحمد فتحي رمضان، **الكناية في القرآن الكريم** ، رسالة دكتوراة، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1995م، ص522.

تعطيه من تشكيلات رائعة في تصوير مع اناة الشاعر أو الكاتب، وما تحمله من تعبير يخرج مكنون النفس حينما تعجز اللغة الاصطلاحية عن ذلك"[١].

ومن الباحثين من درس الكناية في حديثه عن "الصورة الأدبية التي ترجع إلى عنصرين هما تأليف الكلام والخيال، وعدوها من خصائص العبارة الأدبية التي ينبغي أن تتميز عن العبارة الاعتيادية من لغة الناس، وأن الأديب رجل موهوب له القدرة على الخيال واستنباط المعاني من المحسوسات والمعقولات"[٢]، معتمدًا على تداعي المعاني وتواردها في الذهن واحدًا بعد الآخر في دراسة الكناية.

وعلى الرغم من محاولة تحديثها، إلا أنها ظلت تدور في ذات الفلك من المفاهيم والتقسيمات والتجزيئات، وحتى في الأمثلة نفسها في الدرس القديم، فتعومل معها على أنها أيقونات، وبنى ثابتة غير قابلة للتغير والتبديل، فاكتسبت انغلاقًا دلاليًّا، أثر سلبا في قيمتها الدلالية. هذا ما جعل أحد الباحثين المعاصرين يصف تلك الدراسات بقوله: "إن تصور البلاغيين المتقدمين هو أوسع دلالة وأقرب إلى روح الكناية من المتأخرين"[٣]، كما ذهب باحث آخر إلى أن الكناية " إنما هي العدول عن لفظ إلى آخر دال عليه وهذا العدول عنه لا يعنى ستره وإخفاءه، كما لا يعنى إيراده وإظهاره، وإنما هو مجرد تركه، والإعراض عنه لا أكثر فالمكنى عنه ليس بالواضح وضوحاً مذكوراً صراحة، ولا هو بالخفي الذي لا تكاد تتبينه إلا بالتدقيق وإمعان نظر، فهو أشبه ما يكون بالمكسو بثوب رقيق شفاف، ولا هو مستور ستر المورى عنه" [٤]' ثم يأتي باحث آخر فيحدد لنا وظيفتها الأساس وذلك بإثبات المعنى الإيجابي وتقريره " عن طريق تدخل العقل في استخلاص اللازم من الصياغة"[٥].

ولعل أهم تلك الدراسات وأحدثها التي تناولت التصوير الكنائي هي التي درسته على وفق النظريات النقدية الحديثة في إطار علاقتي التجاوز والتداعي؛ إذ يرى عالم اللغة السويسري (دى

---

(١) وليد شاكر نعاس، **دراسة سيميائية في شعر أبي تمام** ، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية التربية الأولى، جامعة بغداد، 1997م، ص 93 - 95.

(٢) منصور عبد الرحمن، **اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري** ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1977م، ص 413.

(٣) جليل رشيد فالح، **الصورة المجازية في شعر المتنبي** ، أطروحة، دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1405هـ، ص 100.

(٤) محمد جابر فياض، **الكناية**، بحث منشور في مجلة المجمع العلمي العراقي، مج 37، ج1، بغداد، 1986م، ص 97.

(٥) محمد عبد المطلب، **البلاغة العربية، قراءة أخرى** ، الشركة المصرية العالمية لونجمان، 1994م، القاهرة، ص 87.

سوسير) أن الكناية " امتدادية أو تتابعية، وتستثمر العلاقات الأفقية للغة" [١]، ويتجلى ذلك بوضوح أكثر في نظرية ياكبسون الدلالية، التي وضعها في حديثه عن الحبسة "القائمة على اختزال الوجود البلاغي في علاقتي التشابه والتجاور، إذ تتألف هاتان العلاقتان من عملية الإزاحة الحاصلة في كلا المحورين الاستبدالي (العمودي) والسياق (الأفقي)، فالاستعارة تقوم على الإبدال اعتمادًا على المشابهة والمشاكلة، في حين يعتمد المجاز المرسل والكناية على الإزاحة القائمة بين التجاور والتداعي"[٢].

إن أهمية تلك الدراسات الحديثة تكمن في محاولتها دراسة التشكيل التجاوري على وفق "النظريات النقدية المعاصرة، وإسنادها إلى مرجعيات تراثية وهذا لا يلغى أهمية هذه النظريات، بقدر ما يحفز القراءة الواعية والمنفتحة التي تفضي إلى قراءة التراث النقدي بمفاهيم غربية، وقراءة المناهج الغربية بمفاهيم تراثية، كما أنه يؤكد إحاطة النقد العربي بقضايا الأدب في الماضي والحاضر، وإذا ما وقع أن النقد العربي الحديث، قد استعان ببعض المناهج العربية، فذلك لا يعن ي أن التراث النقدي قد سكت عنها بل يدل على أن الناقد العربي المعاصر قد قصر في فهم ذلك التراث، ولم يمتلك من النض ج ما يسمح له باكتشاف كل أبعاده، إلا أن ذلك لا يعن ي الدعوة إلى الاكتفاء بالتراث ورفض كل ما هو دخيل بأسلوب فكر ي متعال، ولا سيما بعد دخول النقد العربي الحديث في مرحلة المثاقفة التي منحته إمكانيات جديدة لشحذ أدواته المنهجية، وتجديد رصيده النظري كما أن المقارنة بين النقدين العربي والغربي تستهدف إيجاد مشروعية ثقافية لاستلهام النظريات النقدية الغربية، بل إن تأمل مظاهر إنتاج الخطاب تعد إضافة مهمة قام بها الدرس النقدي الغربي"[٣].

إن قراءة التراث بشكل جديد هدفه إيجاد مناطق التواشج والاستفادة المعرفية فيما بينها مما جعل مندور يقول: إن " منهج عبد القاهر، هو المنهج المعتبر اليوم في العالم الغربي ولكن لسوء الحظ لم يفهم منهج عبد القاهر على وجهه، ولا استغل كما ينبغي"[٤].

ولمحاولة تعرُّف جدلية العلاقة بين الشعر والسرد وكيفية إنتاج الدلالة في النظام الكنائي، في شعر هذيل، والوقوف على جوانب الإبداع فيها يتحتم علينا دراستها بوصفها "بنية دالة تقدم الحقائق

---

(١) عبدالإله الصائغ، **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية** ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1999م، ص 101.

(٢) جاسم سليمان الفهيد، **بنية الكناية، "دراسة في شبكة العلاقات الدلالية"**، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع88، سنة 22، خريف 2004م، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت.

(٣) أنمار إبراهيم احمد، **فاعلية الكناية في النقد المعاصر** ، المطبعة المركزية جامعة ديالي، العراق، 2012م، ص36

(٤) محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب**، ص 339.

بطريقة ترتبط بالشعرية بعيدًا عن إجراءات التحليل المستندة إلى الرؤية المنطقية واللغوية المجرد ة فهي أقرب إلى المتاهة في الكثير من مداخلها "[1]، فضلًا عن توظيف عوالم جديدة ترتبط بالخيال والتخييل وإعطاء فرصة كافية للإبداع والتأويل وتداعي المعاني وانتظامها لدى المتلقي، وهذا يحتم علينا عدم اجتزائها من سياقها الواردة فيه، والنظر إليها من خلال موقعها وعلاقاتها بغيرها من العلامات في إطار السياق النصي، ليمكن فيما بعد تتبع إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها بتعرُّف هذه البنية وتحديد رموزها لإدراك كيفية قيامها بوظائفها الشعرية والسردية.

يمكن القول إن الكناية بنية ثنائية الإنتاج، إذ " تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي مواز له تمامًا بحكم المواضعة، ولكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغ ي يظل في دائرة الحقيقة، ويلاحظ أن عملية التجاوز للمستوى السطحي مرتبطة أساسًا بعملي ة (القصد) مع الاحتفاظ بالمعنى الموازي بحق الحضور التقديري؛ لأن تغيبه تمامًا يعني الانتقال من بنية الكناية إلى بنية المجاز عمومًا..."[2].

وتجدر الإشارة إلى أن الكناية إجراء أسلوبي ناجع يبرز جانبًا من الدلالة في النص مما يستدعى إيلاءها عناية كبيرة من خلال استثمار الإمكانات التي توفرها آليات التعبير الظاهري المصرح به على سطح النص لغرض الإحالة إلى الكشف عن الداخل المكنون للنص.

ومع كل ما ذكر نرى أن الصورة الكنائية لها أهمية لا تخفي بوصفها وسيلة تعبيرية موحية بأوسع المعاني وأدقها في ألفاظ موجزة، ويقينًا أن الكناية لا تتحقق فنيتها ما لم تتعاضد معها عناصر البيان الأخرى، كالاستعارة، والتشبيه، فضلًا عن وجود ارتباط بين التعبير الكنائي والبيئة الاجتماعية المحيطة بالشاعر، إذ تتواشج جميع هذه العناصر وتشترك في إبداع الصورة الأدبية التي تكون الكناية أحد مكوناتها.

أما إذا انتقلنا إلى الحديث في أثر الصورة الكنائية على مسيرة السرد داخل النص الشعري، فنجدها وردت في شعر هذيل بعد الصورة الاستعارية والصورة التشبيهية.

فقد وظف شعراء هذيل الصورة الكنائية في الشعر السردي من خلال عملية الترابط بين الانفعال والتوتر النفسي، وتأثيرها في شحذ قوة الخيال لتكوين صور تحمل دلالات جمالية في نظم

---

(١) إياد عبد الودود عثمان الحمداني، **الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي**، المطبعة المركزية، جامعة ديالي، العراق، ط2، 2011م، ص 1.

(٢) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية " قراءة أخرى "**، ص 187.

المعنى والتعبير عنه بألفاظ متعددة، لا يقصدون منه المعنى الظاهر بل يريدون منه ما هو لازم له بحيث إذا تحقق الأول، تحقق الثاني، وهذا ما ينقله أبو ذؤيب لنا في قصيدته الذي تظهر البطل في صورة إنسانية، فيرسم فارساً كامل العدة والسلاح، ووصفه بأنه فارس بطل شجاع وذلك لكثرة خوضه المعارك قائلًا:(١)

حَميت عليه الدَّرعُ حتى وجهُه ... من حرِّها يومَ الكريهةِ أسفَعُ

تعدو به خوصاءُ يفصمُ جريُها ... حلقَ الرَّحالةِ فهي رِخْوٌ تمزعُ

قصَرَ الصَّبوحَ لها فشرَّجَ لحمَها ... بالنَّيِّ فهي تَثُوخُ فيها الإصبعُ

متفلقٌ أنساؤها عن قانــئٍ ... كالقُرط صاوِ غُبْرُه لا يُرضَعُ

تأبى بدارَّتها إذا ما استُكرهت ... إلا الحميمَ فإنّه يتبضَّــعُ

بينا تع انُّقه الكماةَ وروغــه ... يومًا أُتيح له جريءٌ سلفعُ

يعدو به نَهِشُ المشاشِ كأنّه ... صَدَعٌ سليمٌ رجعُه لا يَظلَعُ

فتنا زلا وتواقفَتْ خيلاهمــا ... وكلاهما بطلُ اللَّقاءِ مخـدَّعُ

استخدم الشاعر/ السارد بعض الجمل التي أسهمت في سير الوظائف السردية داخل النص الشعري من خلال الصور الكنائية كما في قوله (مستشعر حلق الحديد) وذلك كناية عن المداومة على لبسها حتى صارت شعارًا وعلامة له وكذلك في قوله: (يفصم جريها حلق الرحالة)، كناية بن شدتها.

فالشاعر/السارد في هذه الأبيات يكشف عن مشاعره الداخلية من خلال توظيف عدة صيغ أسلوبية، عملت على التحام العالم الخارجي الحسي والداخلي، ليصبح كتلة تصور انفعالاته ومشاعره الداخلية، عن طريق الصور التي يشكلها من تداخل العالمين ضمن علاقات لغوية قادرة على إضاءة التجربة الشعرية.

لقد تفنن الشاعر في إشراك كل شيء حوله، أو بعض ما حوله في التعبير عما يعانيه، "فعن طريق تفاعل الجسم الإنساني مع العالم المحيط به، يرى المرء الصور ويقلب النظر فيها، ويدقق

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، 33/1- 38

البحث فيها ويعرف مواقع عناصرها، وعن طريق قواه الخيالية الإبداعية يصوغ مخططات ومقومات ويؤلف استعارات وكنايات"[1].

وهذا ما دفع الشاعر إلى توظيف البنية المتجاورة في سياق متكامل، تلتحم فيه المفردات اللغوية معبرة عن صورة كنائية، يرمز بها إلى سمو خلق وفضائ ل الفارس، التي تقترن بشجاعته وكرمه، محاولًا المقارنة بين هذه الفضائل والسمات وبين من هو أدنى منه، وكل هذا التصوير السياقي الذي يبنى على الرمز الكنائي محاولة جادة لإبراز شخصيته التي يعاني خلالها من الشعور بعدم الكمال.

ولعل تجربة الشاعر الذاتية المتراكمة وحالته النفسية والظروف المحيطة به خلقت أوصافًا شعرية يصعب الإفصاح عنها باللفظ المباشر، لذا يتحول الشاعر إلى كلمة أخرى، يعبر عنها كنائيًّا مما يفضي إلى معان أخرى وسط أجواء مشحونة بتراكم عاطفي ومشاعر عفيفة، ولا سيما فيما يتعلق برثاء الأبناء إذ إن التعامل مع الكلمة يخضع لمقاييس خاصة، وعلى الشاعر/ السارد أن يختار الألفاظ التي تتوافق مع هذا المقام، وذلك بأسلوب يشد المتلقي ويؤثر فيه، بدلالات الألفاظ المفضية إلى معان خفية، وهذا ما نقله لنا صخر الغي في رثائه لابنه تليدًا بقوله:[2]

أرَى الأيَّام لا تبقى كريمًا ولا العُصْمَ الأوابدَ والنَّعاما

أُيتحَ لها أُقَيْدرُ ذو حَشيفٍ إذا سامت على المَلَقاتِ ساما

خفيُّ الشخص مقتدرٌ عليها يَشُنٌ على ثمائلها السَّماما

فَيَبْدُرُها شرائَعها فَيرمِي مَقاتِلَها فَيسقيها الزُّؤاما

فقول الشاعر (يبدرها شرائعها) أي يبادر شارعًا في قتلها حيث يطعنها مصيبًا قلبها وأحشاءها فتموت ميتة عاجلة سريعة ، وفي قول الشاعر (يرمي مقاتلها) كناية عن موصوف وهو القلب والأحشاء.

يرثى الشاعر ابنه تليدًا فيحدث نفسه ويسليها فهو يذكر أن الدهر لا يبق ي أحدًا والموت حتمي فهو لا يبقي كريمًا ولا والوحوش والنعام، حيث يتمكن منها صائد قوي قصير العنق، له مقدرة ودراية بفنون الصيد والرمي، يتبع الصائد هذه الوحوش متخفيًا حتى يتمكن منها، ثم يسدد لها طعنة نجلاء تصيب مواضع أحشائها فتقتلها.

---

(١) رحمن غركان، **نظرية البيان العربي**، ص 372.
(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، 1/287-288.

في البيت الثاني كناية عن موصوف وهو الصائد في قول الشاعر: (أقيدر ذو حشيف) وفي البيت الثالث كناية عن موصوف في قول الشاعر (يشن على ثمائلها) حيث ذكر الثمائل وهو موضع الطعام ويريد الأحشاء.

إن الصورة الكنائية تسهم في خلق علاقة بين النص والمتلقي من خلال التناغم الذي تفرزه السمات النفسية، إذ تعد الكناية "من البواعث التي تخلق انفعالًا عند المخاطب بغض النظر عن نوع هذا الانفعال سواء كان سلبًا أو إيجابًا"(١)، ولذلك نجد الشاعر يوظف البنية المتجاورة رغبة منه في تشكيل صورة تعبر عن إحساسه الداخلي لتكون بذلك الصورة الكنائية بمنزلة جسر لعبور المعنى إلى المتلقي محملة بعواطف الشاعر وأحاسيسه في أبلغ لفظ وأوجز أسلوب.

إن الصور الكنائية تسهم في تشكيل النص بما تمتلكه من القدرة التحويلية وذلك بإعادة تركيب الأبنية الفكرية والأنظمة المعرفية التي تختلف من مخاطب إلى آخر، مع تغيير القيمة التأويلية التي تتباين بحسب عامل الزمن والثقافة والمخاطب تجاه التعبير، فالصورة الكنائية تعدُّ "أصلا من أصول الفصاحة وشرطًا من شروط البلاغة" (٢)، وإن قيمتها الفنية وسموها البلاغي وتأثيرها لا يقل عن ألوان البيان الأخرى، " فأنها تفيد الألفاظ جمالًا، وتكسب المعاني ديباجًا وكمالًا، وتحرك النفوس إلى عملها وتدعو القلوب إلى فهمها" (٣)، ومن الصور الموحية ما نقله أبو خراش الهذلي وهو يسرد علينا آلامه موظفًا الصور الكنائية بقوله:(٤)

فَجَّعَ أضيَافِي جَمِيلُ بن مَعمَرٍ بِذِي فَجَرٍ تَأوِي إليه الأرَامِلُ
طَوِيلِ نِجَادِ البَزِّ ليس بِجَيدَرٍ إذَا اهتَزَّ واستَرخَت عَلَيهِ الحَمَائِلُ

وظف الشاعر في هذه الأبيات الصورة الكنائية في سياق يعبر عن تجربته، في صور محسوسة تحرك ذهن المتلقي، وتجعله يتصور حجم الألم الذي يشعر به الشاعر لفقده عزيزًا عليه، فأخذ يذكر مناقبه فهو (تأوي إليه الأرامل) كناية عن كرمه الذي بات مأوى لكل امرأة انقطعت بها السبل، وبما أن الأرامل تأوي إليه فهو شريف في قومه، ذو أخلاق حسنة بعيدًا عن المثالب التي تنفر النساء منه، هذا يعني أنه سيد جليل وقور، يعني أنه شجاع مما يجعل الأرامل تحتمى به، ثم يوظف صورة كنائية أخرى بقوله (طويل نجاد البز) كناية عن الطول، وبتداعي المعاني، أي يمكنه

---

(١) هادي حسن محمد منصور، **أساليب البيان العربي في سور المئين** ، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، 2009م، ص 95.
(٢) أبو محمد عبدالله الخفاجي، **سر الفصاحة**، شرح عبد المتعال الصعيدي، 1389هـ، ص 155.
(٣) يحيى بن حمزة العلوي، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، مطبعة المقتطف، القاهرة، 1914م، ص 434/1.
(٤) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 1221/3.

المقاتلة بالسيف ومن دون امتطاء الخيل، فأنه شجاع؛ لأن الشجاعة تتطلب طولًا أيضًا، وكل تلك الدلالات حملتها دلالة البنية المتجاورة في قوله (طويل نجاد البز) وبذلك تكون للبنية المتجاورة القدرة على نقل معان متعددة بألفاظ محددة.

لقد امتلك شعراء هذيل وعيًا كاملًا بأهمية الصورة كنائية في الشعر السردي والتي تتيح لهم هذه السرود في عكس تجاربهم في أشكال شعرية تتسم بالمهارة الفائقة والتنظيم السليم، فليست عظمة الموضوع ولا حدة التجربة هي التي تهب التجربة قيمتها الحقيقية " إنما الذي يضفي قيمة على التجربة هو تنظيم الداوفع فيها تنظيمًا تنتج عنه الحرية والحياة الفنية"[١]، وإن معايشة الشاعر لإحساس معين لا تعد تجربة شعرية، إلا إذا "تحققت بالفعل في عمل شعر ي يحمل بوحها ومخاضها جميعًا، فإذا استطاع العمل الشعري أن يقتنص إيقاع هذه التجربة في تناغم واتساق فقد أعطى تجربة شعرية ناجحة، أما إذا أفلت الخيط من يده وتخبط في رحلة التعبير من بدء إلى الختام ومن ختام إلى بدء، ومن توهج إلى انطفاء، ومن انطفاء إلى توهج دون وعي بنائي بما يفعل فقد أحبط في إعطائنا تجربة شعرية ناجحة"[٢].

إن إدراك الصور الكنائية في الشعر الهذلي ضروريٌّ للتواصل إلى مؤدى المحتوى السردي ومغزاه فإن هذا الطابع يظل محوراً في سير السرد داخل النص الشعري.

فمن الصور الكنائية في النص الشعري السردي عند الهذليين قول أبى ذؤيب:[٣]

فَإِنّكَ لَوْ سَاءَلْتِ عَنَا فَتَخْبَرِي إِذَا الْبَزْلِ رَاحَتْ لَا تَدُرَّ عشَارُهَا

لقد وظف الشاعر/ السارد صوراً كنائية في قوله: (لا تدر عشارها) فهو يعنف قلة لبنها، إما لسبب شدة الحر أو قلة المرعى فانعدم منها اللبن.

لذا لجأ الشاعر/ السارد لتشكيل صوره داخل النص الشعري السردي من خلال أسلوب كنائي، تعبر عن تجربة واقعية ورؤية فنية، استوحاها خياله المبدع الخلاق في إشارة دلالية مجسدة لصورة شعرية، لمح بها الشاعر إلى مقدرته الفنية في إيجاد علائق جديدة بين الألفاظ، وذلك يتوقف على نجاحه في إثارة المشاعر وبث الحياة الجديدة في أوصال الأفكار والمضامين، وبهذا يكون قد بلغ مرحلة من الأصالة، إذ " كلما كان الشاعر أصيلًا كانت ألفاظه تنضح بالقيم فتتقطع

---

(١) ريتشارد، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة: إبراهيم الشهابي، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 2002م، ص 186 - 187.
(٢) أحمد العزب، **عن اللغة والأدب والنقد رؤية تاريخية فنية**، المركز العربي للثقافة والفنون، ص 368.
(٣) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 77/1.

من ألفاظه الموسيقى والمعنى والذاكرة والبساطة وزخرفة الصورة والكناية واللون والضوء والقوة" [1]، وهذا ما وظفه لنا أبو ذؤيب في صورة جمالية وصفية واقعية مستمدة من الطبيعة وعوالمها.

وتطالعنا صورة كنائية أخرى في نفس القصيدة لأبى ذؤيب فقال[2]:

لَنَا صَرَمَ يَنْحَرُنَّ فِي كُلَّ شتوة إِذَا مَا سَمَاء النَّاسِ قُلَّ قُطَّارُهَا

لقد وظف الشاعر/ السارد الكناية في قوله: (قل قطارها) في كناية عن عدم سقوط المسطر كناية عن لازمه، وهو القحط والفقر والشدة التي تنزل بالإنسان عندما لا ينزل المطر عليهم.

وتلقى طبيعة الحياة بظلالها على الإنسان حيث يتأثر بها ويؤثر فيها فالإنسان ابن بيئته ينطق بلسانها، ويعبر عن حالها ، وقد كثرت الحروب في العصر الجاهلي، وتعددت أيام العرب فكانت الشجاعة رمزًا شامخًا للإنسان العربي فكان الشعر منبرًا مدويًا ينطلق من خلاله الشاعر معبرًا عن بطولاته وجرأته في القتال.

فالصورة الكنائية لها أهميتها في صنع الأدب الجميل؛ لأن اللفظ الكنائي يمثل نفسه بطريقة خاصة على الرغم من التصورات البعيدة التي يولدها عند بؤرة الصورة التي نجدها "في الشعر والأدب عمومًا لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة ولكنها على العكس من ذلك تحول الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما نقدمه تحت ضوء جديد ونضعه في سياق غير متوقع"[3].

وترنو الشجاعة في القتال عند أبى كبير؛ إذ يقول:[4]

نَضَعُ السُّيوفَ على طَوائفَ منهم فنقيمُ منهم مُيْلَ ما لم يُعْدَلِ

وهنا كنى الشاعر عن صفة البطولة والشجاعة والإقدام في القتال بقوة الضربات وقسوتها على الأعداء، وقد أظهر ذلك بدليل عليه وهو استقامة ما أعوج من ميل رؤوسهم.

وترتبط أحاديث تسلق الجبال وصولًا إلى المراقب التي تراقب الطرق ارتباطًا وثيقًا بالشجاعة ولا سيما كلما ارتفعت المرقبة واقتربت من عنان السماء فإن ذلك كناية عن الجرأة والبطولة يقول المتنخل في معرض رثائه لابنه أثيلة معبرًا عن بطولاته وشجاعته بقوله:[5]

رَبَاءُ شَمَاءُ لا يأوي لقُلَّتها إلا السحاب وإلا الأوْبُ والسَّبَلُ

---

(١) أليزابيت دور، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ترجمة محمد إبراهيم الشوشي، بيروت، 1964م، صـ9..
(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 78/1.
(٣) صلاح فضل، **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص 82.
(٤) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 1075/3.
(٥) المصدر نفسه، ص 1285/3.

لقد كنى الشاعر عن وعورة المنطقة وارتفاعها حيث لا يعلو تلك المرقبة إلا السحاب وإلا رجوع النحل وإلا القطر حين يسيل، ومن هنا تبرز الشجاعة إذا ما استطاع المرء بلوغ المرقبة حيث تزداد البطولة، وترصد الجرأة كلما كان العمل شاقا على النفس صعب المنال من مثل رثاء أبى المثلم لصخر الغي إذ يقول:(١)

رَبَاءُ مَرْقبة مَنّاعُ مَغْلَبةٍ رَكَابُ سَلْهَبةٍ قَطَّاعُ أقرانِ

هَبَاطُ أوديةٍ حَمّالُ ألويةٍ شَهّادُ أنديةٍ سِرْحانُ فِتْيانِ

يَحمى الصَّحَابَ إذا كان الضّراب ويكْـ ـفي القَائِلين إذا ما كُبّل العاني

ويتركُ القِرْنَ مصفرًا أنامِلهُ كأنّ في ريْطتيه نضخُ أرقانِ

يعطيك ما لا تكاد النفس تسِل مِهُ من التّلاد وَهوبٌ غيرُ منّانِ

فالأبيات تفيض بالكنايات عن الصفة من الشجاعة والجرأة في البيتين الأولين والبأس والكرم في الأبيات (الثالث والرابع والخامس) وترنو الشجاعة في (يترك القرن مصفرًا أنامله) وفي هذا دليل على فراق الحياة.

واللافت للنظر في كنايات شعراء هذيل أنهم يعمدون إلى تشابك الصورة الفنية وتآزرها بعضها مع بعض، فتخرج الصورة الفنية معبرة صادقة عما يجيش في نفوسهم. يقول المتنخل:(٢)

يُمشّى بيننا حانوتُ خَمْرٍ من الُخرْس الصَّراصرة القطاطِ

ركُودٍ في الإناء لها حُمَيَّا تلذُّ بأخذها الأيدِي السَّواطي

مشعشعة كعين الدَيِك ليست إذا ذِيقتْ من الخلَ الخِماطِ

لقد وصف الشاعر الخمر وكيفية جلبها، ووصف حاملها مع ما تحدث في النفس من نشوة فإذا به يكنى عن صفائها مستعينًا بالتشبيه بـ "عين الديك " تأكيدًا لنقائها وصفائها.

ويتعاون التشبيه في تأكيد المعنى وتوضيحه مع الكناية فتصبح للصورة الفنية مذاق خاص عند المتلقي فتثير نفسه، فتجول في نسيج الصورة معجبًا بها متأثرًا بجمالها، ولا تتركه الصورة إلا

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 1/285-286.
(٢) المصدر نفسه ، ص 3/1268-1269.

بعدما أحدثت في نفسه الإمتاع الفني والحيوية التي أضفتها على المتلقي الذي اندمج أيضًا في تخيل الإبداع الفني.

وتتميز الكناية بالحسية في الوصف وقدرة التعبير، وبيان الصورة الفنية التي ينشدها الشعراء فتترابط بالتشبيه ولا سيما إذا كان المشبه به أمرًا محسوسًا فإن الشاعر حينئذ يلتمس الحسية التماسا رغبة منه في تقريب المعنى وإظهاره في نفس الملتقي تأكيدًا لفكرته، وهذا ساعدة بن جؤية يقول:(١)

وما وَجدتْ وَجْدي بها أمُّ واحدٍ على النَأي شَمْطاءُ القَذَالِ عَقيمُ

رأتْه على فَوْت الشَّبابِ وإنَّها تُراجع بَعْلاً مرّة وتَئيـمُ

وأَل ذمها من مَعْشرٍ يُبْغضونها نوافلُ تأتيها بـه وغُنـومُ

تعبر الكناية في الأبيات عن موصوف وهو ابن هذه السيدة الذي تمتع بالقوة والشجاعة والجرأة، وقد استعان الشاعر في إظهار قوته واستقامة عوده بالتشبيه في قوله " مثل السنان" وفي هذا حسية المشبه به إظهارًا لما يتمتع به ابنها من قوة فأتبع ذلك في البيت الأخير بقوله "ألزمها من معشر يبغضونها" وفي هذا تكمين للكناية دليلًا على المنعة والقوة لتؤكد المعنى وتزيده جلاء وتقويه في نفس المتلقي.

لقد أدرك شعراء هذيل أن توظيف الصورة الكنائية في السياق يحمل بعض الصيغ الأسلوبية فيجعل النص الشعري يضمر بين طياته كيفيات الإبداع الفني، "لأن تلك الخصائص الأسلوبية تشف عن خصائص لمعطيات هي في واقعها فنية وجمالية، لكنها تقوم المعنى الفاعل في ذات المتلقي والمعنى الذي يرتفع إليه الوعي الإنساني ليكون جزءًا في إضاءته للمعنى الذي يرتفع بالواقع المباشر إلى مستوى الرؤية المدهشة، إذ يبتكر واقعًا متخيلًا يزيد مدى إحساسنا بالواقع اليوم، فالشاعر يبتكر واقعًا مؤولًا يرفع من قدراتنا في التعامل مع واقعنا الآني من خلال توظيف الصورة الكنائية للإيحاء بالمعنى المضمر، ولك ي يتوصل المتلقي إلى ذلك المعنى يجب عليه أن يتعامل مع البنى الأسلوبية للكشف عن ذلك المعنى، وليس بصفة مجتزأة، "باحثًا عن الجملة واللفظ خارج فعالية السياق، ذلك لأن مجاورة لفظ الكناية للواقع وابتكارها واقعًا فنيًّا يذهب إلى قصدها المجازي هو ما يكسبها خصوصية جمالية في الأداء ونفسية في إضاءة مضمرات الذات الإنسانية الباحثة عما يجليها، وتعبيرية في التوجيه الفني الحافل بالمعنى الشعري"(٢)، وهذا ما جسده لنا شعراء هذيل في الشعر السردي بالطبيعة والمرأة وكل مايقع تحت أعينهم، فجاءت أغلب صورهم حركية انفعالية

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 3/1158-1159.
(٢) رحمن غركان، **نظرية البيان العربي**، ص 389.

ذات بعدين نفسي واجتماعي واضحين تنسجم مع ما تستمده من البيئة أو الخيال المؤلف أصلًا من متخيلات لا تبتعد عن البيئة كثيرًا.

ونخلص من هذا كله، إلى أن الشعراء الهذليين تفنّنوا في تشكيل الصورة الكنائية من خلال توظيف هذه الصورة في تنام ي الأحداث والأزمنة والأمكنة وتبادل أدوار الشخصيات داخل الشعر السردي، فجاءت هذه الصور وتحريكها للبنى السردية معبرة عن مشاعرهم وأحاسيسهم بشكل ينبئ عن شاعرية ورغبة عارمة في التأثير في المتلقي ومؤكّدة جدلية العلاقة بين الشعر والسّرد في شعر الهذليين.

المبحث الرابع

أثر الصورة الرمزية في المكون السّردي لدى الشعراء المهذليين

يرى درويش الجندي أن قدامة بن جعفر هو أول من تكلم عن الرمز بمعناه الاصطلاحي، وذلك عندما "قرن بين الإشارة والإيجاز، لما في الإشارة من سرعة وقصر وخفاء"[١]، حيث يقول في حده للإشارة: "أن يكون اللفظ القليل مشتملًا على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها، كم ا قال بعضهم، وقد وصف البلاغة، فقال: هي لمحة دالة"[٢].

فالرمز بناء على ذلك " أسلوب من أساليب التعبير لا يقابل المعنى ولا الحقيقة وجهًا لوجه"[٣]. والرمز، حسب تعريف هنرى موريه، هو: "شيء محسوس يختار للدلالة على إحدى خصائصه المهيمنة كالفلك فهو رمز الكمال والماء فهو رمز السيلان والمرونة والتغير والشفافية والتطهير والتعميد"[٤].

إن الصورة الرمزية عبارة عن: "تركيب جمالي جامع بين الصيرورة والكينونة، صيرورة المظهر الحسي المتغير الذي يعبر الرمز عنه بالنشاط التخيلي المتمثل في الصورة، والإشارات المجازية، وكينونة الأشياء بتسميتها على ما هي عليه، بالتوغل في لبابها وكنهها"[٥].

فالرمز "أداة لتفجير كل طاقات المعاني المترسبة في الشعور، واللاشعور، عن طريق الوجدان، أو تكثيف الانفعال الذي يعمل فكر المتلقي على محاولة إدراكه، قد يعبر الشاعر عن المعنى ببعض الظلال، أو يلجأ إلى أطراف المعاني، وعلى القارئ أن يتلمس من وراء ذلك كله دلالات، يدرك من إيماءاتها ما لم يدركه الشاعر نفسه"[٦].

وللرمز أهمية كبيرة في فهم القصيدة، وقد تنوع تعريفه بين النقاد، فمنهم من يرى فيه "كائنًا حيًّا، إذ إنه يقوم على نوع من التشابه الجوهري بين الرامز والمرموز غير مقيد بعرف وعادة، لأن الرمز هو صورة الشيء محولًا إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يغدو لكل منهما الشرعية في أن يستعلن في فضاء النص، فثمة إذًا ثنائية مضمرة في الرمز وهذه الثنائية تحيل على تقويمين جماليين متماثلين، مع الإشارة إلى أن هذا التماثل هو الأساس في التحويل الذي يجريه المبدع، أي أن الأساس في جعل الصورة واحدية هو الرمز "[٧]، وأن قيمة الرمز الأدبي "تكمن في ذاته ولا تسقط عليه إسقاطًا "[٨]، وأن هذه العلاقة لا تقوم على المواضعة أو الاصطلاح، لأن

---

(١) درويش الجندي، **الرمزية في الأدب العربي**، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ص 44.
(٢) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص 152.
(٣) عبد الكريم اليافي، **دراسات فنية في الأدب العربي**، مكتبة لبنان، 1382هـ، ص 371.
(٤) رجاء عيد، **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، ص305.
(٥) عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1978م، ص 114.
(٦) رجاء عيد، **دراسة في لغة الشعر، رؤية فنية نقدية**، منشأة المعارف، الإسكندريــة، 1979م، ص 11- 12.
(٧) ماجد قاروط، **المعذب في الشعر العربي الحديث**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2000م، ص 98.
(٨) محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص 37.

اختيار الرمز ليس أمرًا تعسفيًّا أو اعتباطيًّا، وإنما تدعو إليه ضرورة نفسية، إنه نتيجة لنوع من "التفكير الذي تملؤه الرغبة"[١].

ولكي يتحقق الوصف والرمز الأدبي فلا بد من وجود أساسين ضروريين وهما:

"مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تستحيل قالبًا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية (المجردات) المرموز لها، وعندما يتمازج المستويان في عملية الإبداع يخلق الرمز"[٢].

لابد من وجود علاقة بين المستويين السابقين، هذه العلاقة هي التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه، والمقصود هنا بالعلاقة – علاقة المشابهة – التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية، بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين (الرمز) والمرموز له، من مثل النظام والانسجام والتناسب، وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسي في كليهما.

وتكمن فائدة الرمز من حيث كونها "أداة لتفجير كل الطاقات والدلالات المترسبة في عمق الشعور واللاشعور، يثيرها الوجدان والانفعال والخصوبة في تجليات القصيدة"[٣]، والرمز يتكون من من "مجموع الصور الفنية في القصيدة، إذ تؤدى عناصرها دور الموصل للأفكار والمشاعر والطموحات للطبقة والمجتمع"[٤].

وللرمز الواحد أكثر من مستوى دلالي، من حيث بعده المعنوي وما يتعلق به من الأبعاد الإنسانية مثل:" البعد الاجتماعي، والبعد النفسي، والبعد الفلسفي"[٥].

لذلك تعدّ الصورة الرمزية صورة موحية، فهي توح ي بالأفكار والمشاعر والعواطف إيحاء وتلميحًا، ولكي تحقق الصورة هذه الغاية تعتمد على وسيلتين رئيستين هما (الإبهام والموسيقى)، ففي الرمزية " ميل عن العبارات الكاشفة للمعنى كله، وإقبال على ستر المعنى بشيء من الغموض والإبهام"[٦]، وبالإضافة إلى ذلك، فالرمزية تهتم بالموسيقى، فهي " تدعو إلى ربط الشعر بالموسيقى

---

(١) عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، مكتبة غريب، القاهرة، ص 100.
(٢) محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1978 ، ص 40.
(٣) رجاء عيد، **دراسات في لغة الشعر**، ص 10 – 12.
(٤) أوفيانيكوف، وميخائيل خرابشنكو، **جماليات الصورة الفنية** ، ترجمة: رضا الظاهر، دار الهمذاني، بغداد، 1980م، ص 15.
(٥) علي جعفر العلاق، **في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990م، ص 55.

(٦) عبدالرحمن عثمان، **معالم النقد الأدبي**، مطبعة دار النشر للجامعات المصرية، 1968م، ص180.

بالموسيقى اللفظية" [١]، (وفيرلين) يناد ي في قصيدته فن الشعر قائلًا " الموسيق ى أولًا وقبل كل شيء"[٢].

والصورة الرمزية تخضع لنوع من الجهد والتنظيم الخفي وهو " تنظيم تتصهر فيه عناصر الصورة ومفرداتها بحيث تؤدى وظيفتها الإيحائية، أما التداعي فيها فظاهري، وهو مقصود من الشاعر للإيحاء بموضوعات نفسية دقيقة تقتصر عنها الصورة الواقعية، فلكل كلمة في القصيدة وظيفتها، ولكل بيت قوته الأدائية"[٣].

فالبنية التركيبية قائمة على توظيف الرمز في سياق شعري يضفي عليه طابعًا جماليًّا في أسلوب إيحائي دلالي مجازي، مستفيدًا من "الشحنة النفسية للمفردات التي تختزن مضامين تصورات الشاعر وحركة تجاربه النفسية، في قصيدة يكون فيها الرمز أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعادها النفسية المرتبطة بتداعي الصور "[٤]. والصورة الرمزية تقنية عالية، يرتفع بها شأن الصورة المشكلة في القصيدة لاعتمادها على سياقات تأويلية داخل المحتوى الدلالي الممتلئ بالتلميحات التي تختص الأفكار والمشاعر بحسب ما تقتضيه الظروف والمناسبات المبنية على الأحلام والتخيلات، وهي " أكثر امتلاءً، وأبلغ تأثيرًا من الحقيقة الواقعة"[٥]، وهي لون تقل فيه فيه الوسائط وتخفي اللوازم بدرجات متفاوتة بحسب قدرة المبدع النفسية والفنية فمنها "ما يدرك بيسر، ومنها ما يحتاج فهمه إلى جهد كبير ومنها ما يستغلق على الإفهام حتى يعد لحنًا أو لغزًا"[٦].

وتعد الصورة الرمزية "من الوسائل الفنية المهمة في الشعر وأسلوبًا من أساليب التصوير، يعمد فيها الشاعر إلى الإيحاء والتلميح القائم على التشبيه بدلًا من اللجوء إلى المباشرة والتصريح. وتربطه بالصورة علاقة الجزء بالكل"[٧]، ليشكل صورًا رمزية ذاتية لا موضوعية، "تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر، ليعبر عن أثرها العميق في النفس في البعيد من المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس"[٨]،

---

(١)المرجع نفسه ، ص181.
(٢) **محمداسماعيل دندي،عمرأبوريشه دراسة في شعره ومسرحياته، دارالمعرفة، دمشق، ط1، 1968م، ص189**.
(٣) محمد اسماعيل دندي، **عمر أبو ريشه، "دراسة في شعره ومسرحياته"** ، ص 189.
(٤) عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ، ص 402.
(٥) عبد القادر فيدوح، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 74.
(٦) غازي يموت، **علم أساليب البيان**، دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1983م، ص 298.
(٧) محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص 139 -140.
(٨) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص 418.

وعلى هذا تكون الصورة الرمزية " مرتكز العلاقة وبؤرتها"[١].إن استخدام الصورة الرمزية في الشعر ليست أمرًا فرديًّا يخص شاعرًا دون سواه، ذلك " أن الشاعر ينتقي رموزه وموضوعاته من مساحات كونية واسعة ومبذولة للجميع، لخروجها عن دائرة الذ اكرة الثقافية والاجتماعية المحدودة وارتباطها بما هو شامل وكل ي، فالدماء والغناء، والأشجار، والأمطار، والنجوم والغيوم، والأرواح والعصافير، هي موضوعات تكاد لا تخلو منها، أو من أحدها قصيدة في العالم قديمًا وحديثًا. لكن نسق العلاقات التي تربط هذه الموضوعات بالرمز، وتربط الرمز بالعالم، هو ما يحقق للشاعر خصوصيته، ويخلق له لغة تميزه، وتخص عالمه الشعري دون سواه" [٢]. على أن تكون هذه اللغة لا علاقة لها بالمعاني العابرة التي يوحى بها اللفظ الدال على تلك المعاني، وأن الشاعر يرمى إلى شيء قد يفهمه غيره من خلال معرفة نفسية الشاعر ودراسة جوانبه في آماله وآلامه إلا أن الألفاظ وسيط لهذه الحقائق، لذا يعد الرمز " تركيبًا لفظيًّا، أساسه الإيحاء – عن طريق المشابهة بما لا يمكن تحديده ، حيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير ، موحدة بين أمشاج الشعور والفكر "[٣].

ولكى ينجح الشاعر في توظيف الصورة الرمزية توظيفًا شعريًّا عليه أن لا يقحمها في السياق الشعري إقحامًا يصيبها بالغموض، أي الغموض الناجم عن إثقال النص بالرموز، فإن هذا يعني أن حسن توظيفه يرتقي بالعمل الأدبي، ويغنيه بالطاقات الإيحائية الفكرية منها واللفظية، ويبعد الرتابة ويحقق فجائية الإثارة، ويكسب الأفكار موسيقى والألفاظ إيقاعًا، ولا سيما إذا أضفى عليها الشاعر من موقفه الشعوري من تجربته الخاصة وهو في الوقت نفسه لم يحمل عليها من عنده أكثر مما يطيق أو ما تتسع له دائرته، وهو في كل ما أضفاه على هذا الرمز ما زال مرتبطًا بمعطياته الشعورية، وقد تكون بعض هذه المعطيات كامنة في الرمز غير مكشوفة، والشاعر هو الذي يستطيع أن يكشفها ومن ثم يحدث التلاحم بين تجربة الشاعر والرمز الذي استخدمه، فإذا بالرمز يعطى للتجربة بقدر ما يأخذ منها.

وإذا نظرنا إلى توظيف الصورة الرمزية في شعر الهذليين نجد أنها تأثرت بطبيعة الحياة التي عاشوها.

فقد خلقوا لأنفسهم رموزًا ارتبطت بعناصر الطبيعة من " حيوانات وأشجار وجبال"، وهذه العناصر تشير إلى عالم أعمق يمكن قراءته عن طريق الذات، لكشف الترابط الغامض بين المادة

---

(١) أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، ص 94.
(٢) عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص 57.
(٣) محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص 41.

والروح، ويسوغ هذا الفهم اتخاذهم العناصر الطبيعية رموزًا تجئ من معطيات الوجدان، ومن خلال هذا المعطى يرتفع الشاعر عن الإشارة بوصفها جزءًا من عالم الوجود المادي إلى مستوى الرمز الذي يوحى ويتحرك ويتنوع على وفق الرؤية الشعرية، مما يمنح بعض الرموز دلالة خاصة ترتبط بتجربته الشعورية الآنية، ومعنى ذلك أن الدلالة الجديدة للرمز تلغي الدلالة الشائعة أو السائدة .

هذا فرغم تعدد موضوعات الشاعر الهذلي تظل هناك مجموعة من الصور تستحوذ على اهتمامه، يلح عليها ويكررها بحيث تصبح لوازم في شعره، ويكون من شأن هذه الصور المهيمنة / المسيطرة الكشف عن رؤية الشاعر وعالمه، فـ"... حركة الصور الشاملة تستطيع أن تعبر عن فلسفة الكاتب وتطلعاته الشخصية، وبقدر ما يبرز الشاعر من خلال كلماته وأوزانه المفضلة، يبرز من خلال صوره المفضلة "[1]، فالصورة المجازية – في هذه الحالة – تتجاوز وظيفتها / دلالتها الجزئية داخل القصيدة، لتغدو بالنسبة للشاعر في كل أعماله الشعرية أدوات أساسية في إدراك العالم وتأمل علاقاته المختلفة، بمعنى أنها تكتسب – بالتكرار – دلالة أو دلالات رمزية في السياقات المختلفة، فـ"الصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز ولكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح كتقديم وتمثيل على السواء، فإنها تغدو رمزًا"[2].

وتسهم مجموعة الصور الرمزية في شعر الهذليين في بناء النص الشعري، فهي تمثل بنية أساسية في كل دواوين شعراء هذيل فتتوارد دلالاتها وتتجاوب فيما بينها ما بين قصيدة وأخرى محققة – بذلك – انسجامًا دلاليًّا بين مختلف القصائد، وكاشفة عن رؤية لها خصوصيتها وتفردها تتجلى في كل نتاجه الشعري.

لذلك تعد الصورة الرمزية من أهم العناصر التي تشكلت بها لوحات وقصائد شعراء هذيل، فعند استقراء السياق الشعري في قصائد الهذليين – التي تمثل نموذجاً ناضجاً في الشعر العربي – نلاحظ وجود صور رمزية ذات دلالات إيحائية ساهمت في سير البنى السردية وأعطتها حيوية داخل النص الشعري.

هذا وتختلف دلالة الرموز من سياق إلى آخر؛ لأن الرمز من جانب التقنية هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم الدلالية في الشعر، هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة، فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد السياق، وهذا ما نتلمسه في شعر أبي ذؤيب فهو يجعل من الدهر رمزًا للألم والفراق.

---

(١) جوزيف ميشال شريم، **دليل الدراسات الأسلوبية** ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1984م، ص 78.

(٢) رينيه ويليك، **نظرية الأدب**، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1412هـ، ص 197.

وذلك بقوله:[1]

والدهر لا يبقى على حدثانه مستشعرٌ حلق الحديدِ مقنَّعُ

حَميت عليه الدَّرعُ حتى وجهُه من حرِّها يومَ الكريهةِ أسفَعُ

تعدو به خوصاءُ يفصمُ جريُها حلقَ الرَّحالةِ فهي رِخْوَ تمزَعُ

قصَر الصُبوحَ لها فشرَّجَ لحمَها بالّنيَّ فهي تَئُوخُ فيها الإصبعُ

متفلّقّ أنساؤها عن قانئٍ كالقُرط صاوٍ غُبْرُه لا يُرضَعُ

تأبى بدرَّتها إذا ما استُكرهت إلا الحميمَ فإنّه يتبضَّعُ

يعدو به نَهِشُ المشاشِ كأنَّه صَدَعٌ سليمٌ رجعُه لا يَظلَعُ

فتنازلا وتواقَفتْ خيلاهما وكلاهما بطلُ اللَّقاءِ مخدَّعُ

يصور لنا أبو ذؤيب في هذه القصيدة ال ـقاء فارسين على مستوى واحد من القوة والج رأة والخبرة بالحرب، وما أن يلتقي الفارسان حتى يختلس كل واحد منهم ا نفس الآخر، فسقط الفارسان بطعنات نافذة، حتى كونت رأسين من شدة نفاذها.

يؤكد الشاعر/ السارد رمزيته حول الدهر فنجده كرر فكرته بأشكال مختلفة، فالدهر دليل الفناء والموت والنهاية، وأما رموزه التي استخدمها في هذه القصيدة (الفارسان) دلالة على إقناع الشاعر المتلقي بهما بحقيقة الحياة لولا تدخل الدهر الذي أنهى هذه الصورة، إن الصورة الرمزية التي استخدمها الشاعر/ السارد أن بين الحياة والموت مسافة زمنية فتدخل الشاعر/ السارد فى هذه المسافة فتجاوز الموت والحياة في هذه القصيدة.

هذا ويمكن القول أن الصورة الرمزية هي بنية لغوية تصويرية تحدث علاقات مترابطة بين الألفاظ والجمل الشعرية، لتنتج قوة إيحائية تتجسد فيها إحساسات الشاعر، ولكنها لا تظل عند حدود هذا التجسيد المحسوس فحسب " بل تخطو خطوة أخرى نحو الاستقلال بكيان ذاتي منفصل عن الواقع المحسوس"[2]، لتتشكل الصورة الرمزية من طرفي ثنائية محورها الأول حقيقي، وهو الذي يقيم القاعدة الرئيسة لانطلاق الطرف الآخر غير الحقيقي، وهو المعول عليه في الصورة الرمزية، بعد أن يكون الشاعر قد رفده بما يتلاءم مع الاتجاه للدلالة الرمزية، وبهذا يكون التحول من عالم

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، 33/1.

(٢) عدنان قاسم، **علاقة الرمز بالمجاز**، المجلة الثقافة العربية، ع1، 1980م، ص 50.

الوجود المادي الثابت إلى عالم المعنى المتحرك على وفق حركة الذات، وبهذا تكون آلية الرمز لها القدرة على نقل الشاعر والمتلقي من حدود القصيدة ودلالتها إلى فضاء أرحب ليصبح الرمز " اللغة التي تبدأ حين تنتهى لغة القصيدة"(١).

إن القيم التعبيرية التي وظفها الشاعر الهذلي والمرتبطة بصفة الحيوان تؤكد عمق التفاعل مع الطبيعة الحية، ولهذا غدت أكثر قدرة على الإيحاء في شعرهم ونهج تفكيرهم، فباتوا ينظرون إلى هذه الحيوانات ويوظفونها في أشعارهم على أنها رموز تعبر عن أحوالهم ومشاعرهم في لغة لها القدرة على حمل كل ما يريدون التعبير عنه، ولا سيما عند استخدام اللغة في الشعر استخدامًا رمزيًّا، إذ لا توجد كلمة تحمل مضمون الرمز أصلح من غيرها؛ لأن ذلك منوط بالشاعر وقدرته الفنية في اكتشاف العلاقات الحية التي تربط الشيء بغيره من الأشياء.

ومن الأمثلة قصة لأبى خراش يرثى فيها زهيرًا بن العجوة جاءت في قصيدته المبدوءة بقوله:(٢)

وَلَا وَاللَّهُ لَا أَنْسَى زُهَيْرًا وَلَوْ كَثُرَ الْمَرَازِّيُّ والفقود

أَبَى نِسْيَانُهُ فَقُرَى إِلَيْهِ وَمَشْهَدُهُ إِذَا اِرْبَدْ الْجُلُودَ

والقصة هي:

ولا يبقى على الحدثان علجٌ بكل فلاةٍ ظاهرةٍ يرود

تخطّاه الحُتوفُ فهو جون كنازُ اللحم فائِلُه رَدِيد

غدا يرتادُ في حجرات غيثٍ فصادفَ نوءه حتفٌ مجيد

غدا يرتاد بين يدي قنيصٍ تدافعه سفَنّجَةٌ عنودُ

جمومٌ نهدةٌ ثَبْتٌ شَظَاها إذا رُكِبتْ على عَجَلٍ تَصيدُ

فألْجَمَها فأرْسَلَها عليهِ وولّى وهو مُنْتَفِدٌ بعيد

كأن المرو بينهما إذا ما أصابَ الوعثُ منتقفاً هبيد

فأدركه فأشرع في نَساه سِنَانًا حدُّه حَرِقٌ حديد

---

(١) أدونيس، **زمن الشعر**، دار الساقي للطباعة والنشر، لبنان، 2005م، ص 236.
(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 3/1234-1236.

فخرَّ على الجبينِ فأدْرَكتهُ حتوفُ الدهرِ والحَينُ المفيدُ

فالشاعر/ السارد يرسم لنا صورة فريدة، نجده يتخذ الحمار الوحشي رمزًا للتنعم، فهو مكتنز اللحم سمين وذلك في قوله (كناز اللحم)، (فائله رديد).

ثم نجده يصف فرس الصياد بقوله (سفنجه عنود)، (جموم نهدة)، (ثبت شظاها)، (إذا ركبت على عجل) ووصفه سمه بالحدة بقوله (سنانا حده حرق حديد)، فالصياد في هذه القصيدة رمزًا لقاتل زهير والذي يدل على أن فعل هذا الصائد يدل على ضعفه وعدم شجاعته فالفضل يعود لأدواته التي استخدمها من فرس وسهام.

إن الصورة الرمزية في ضوء السياق الشعري يهتم بالالتفات إلى التجربة التي تسكن الشاعر ولذلك يمنح الدلالة الخاصة التي هي من خلق الشاعر، إذ يجد في هذه اللفظة أو تلك طاقة جذب مستمرة، تنهض بما يتسرب إلى النفس من وقع الأشياء، لينكر مظهرها ويعبر منها إلى التأويل والتلميح وفي هذا نزع لحدود منطقية الأشياء وإشارتها الثابتة المحددة في محاولة للارتفاع إلى دفن الوجدان والذي يوسع من حدقة الرؤية الداخلية، بهذا تكون "الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"(١).

هذا ولقد وظف الشعراء الهذليون الصورة الرمزية بوصفها وسيلة من وسائل التعبير، لبث ما في النفس من ألم في صورة شعرية غايتها الإيحاء لا التصريح؛ لأن الرمز في أصله " الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ثم استعمل حتى صار كالإشارة" (٢)، ولعل هذا تجسد في صورة (الحمامة)، التي وجد فيها الشاعر ما يوحى بالألم والحزن على فقده عزيزًا عليه حتى بات يتخذ منها رمزًا للتعبير عن ألمه وحزنه من خلال سرد قصته وفي ذلك يقول صخر الغي يرثى ابنه تليدًا(٣):

وَذَكَّرَنِي بُكًّا يءِ عَلَى تَلِيدِ حَمَامَةُ مَرَّ جَاوَبَتِ الحَمَامَا

تُرَجَّعُ مَنطِقًا عَجَباْ وَأوفَت كَنَائِحَةٍ أتَت نَوحًا قِيَامَـا

تُنَادى سَاقَ حُرَّ وَظَلْتُ أدعُو تَلِيدًا لاَ تُبَينُ بِهِ الكَلامَـا

---

(١) عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص 127.

(٢) محمد حسين الصغير ، **أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة** ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م، ص 56.

(٣) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 292/1.

لقد ارتبط رمز الحمامة بالشعر العربي بمحور أساسي من تجربة العشق والحزن والفقد والحرمان، لهذا فقد "اكتسبت الحمامة في الشعر جانبًا عاطفيًّا خاصًا "[1]، وظفه الشعراء وسيلة للتعبير عما رسخ في الروح من كبت نفس ي مؤلم، وللتعبير عن استجابة خاصة يبديها الإنسان الشاعر للطبيعة، فالعذاب والنوح الذي تعلنه الحمامة هو المكافئ الخارجي لانفعال الشاعر الداخلي وحزنه، وألمه، ونوحه على من رحل منه، وكان كل ما تعلنه الحمامة ينسجم مع ما يكنه الشاعر في نفسه، وكأنها تعبر عن كبته وما يحتضنه من ألم، لهذا أصبحت العلاقة بين الشاعر والحمامة علاقة تعاطف قائمة على المشاركة الوجدانية التي تربطهما معًا.

إن حضور رمز (الحمامة) يمثل لمحة خاطفة في سياق النص، ولما كان السياق "هو المسئول عن توظيف الرمز فلابد من أن تكون رمزًا وبؤرة تولد الاتجاه الدلالي ومن ثم تشكيل الموقف وأطره النفسية"[2]، التي تضئ الحالة النفسية للشاعر، وتعبيره عن مكبوته المرتبط بالحزن والبكاء والفقد، في حال التجاوب مع ما تعلنه الحمامة من حزن وبكاء ونوح، وهنا يكمن التجاوب الحقيقي بين الشاعر وعناصر الطبيعة، وتنعقد الصلة العاطفية وترتبط المشاعر والأحاسيس بينهما.

ومن قصائده قصة (العقاب مع فراخها) فقد استخدمه ا صورة رمزية للتعبير عن إحساسه لمعاني الحياة والموت فقد جعل الصورة الرمزية في قصة (العقاب وفراخها) مساوي ة له ومصدرًا لحالته م ع ابنه في المصير المحتوم فقال:[3]

وللهِ فتْخاءُ الجناحين لَقْوةٌ توسَّد فرْخَيْها لُحومَ الأرانبِ

كأنَّ قلوب الطَّيرِ في جوْفِ وكْرِها نوى القَسْبُ يُلْق ي عند بعضِ المآدبِ

فَخَاتتْ غَزالاَ جاثِمًا بَصُرتْ بهِ لدى س لِمُاتٍ عند أدْمَاءَ سارِبِ

فمرَّتْ على رَيْدٍ فَأعنَتَ بعْضَها فَخرَّتْ على الرَّجليْن أخْيبَ خائِبِ

بمتلفة قفر كأنّ جناحها إذا نَهضتْ في الجوَّ مِخْراقُ لاعبٍ

وَقد تُرِكَ الفَرْخانِ في جَوْفِ وكْرِها بِبلدةٍ لا موَلى ولا عِندَ كاسِبِ

---

(١) فوزي حمودي القبسي، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، دار الإرشاد للطباعة والنشر، بيروت، 1970م. ص 189.

(٢) عبد الكريم راضي جعفر، **رماد الشعر**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998م، ص 248.

(٣) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 250/1 -253.

فذلك مما يُحْدِثُ الدَّهرُ أنّـهُ لهُ كلّ مطلوبٍ حَثيثٍ وطالبِ

فالشاعر/ السارد في هذه القصيدة يستخدم الصورة الرمزية معبرًا بها عن الموت وأنه قدر محتوم وأنه لابد أن يأتيه في الموعد المحدد له، فموقفه من الحياة والموت جاء من إحساسه ومشاعره ثم بعد ذلك ينقلنا إلى التأمل ضمن رؤية شعرية تلائم شعره الذي يعبر ذاتيًّا عن حالته الانفعالية وما بداخله من مشاعر فياضة.

وتجدر الإشارة إلى أن شعراء هذيل أكثروا من إيراد قصص الحيوانات في أشعارهم، وبخاصة ما يتعلق بفن الرثاء لأنه يعكس رمزية الموت والحياة، وهم بذلك يقلدون الأمم السابقة في الاعتقاد السائد بأن الحيوان هو قوة مانعة لكثير من الآفات والمصائب، وهذا ما ألمح إليه ابن رشيق بقوله: "ومن عادة القدماء أن يضربوا المثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السالفة والوعول الممتنعة في قمم الجبال، والأسود الخادرة في الغياض وبحمر الوحش المتصرفة بين القفار والنسور والعقبان والحيات؛ لبأسها وطول أعمارها وذلك في أشعارهم كثير موجود لا يكاد يخلو منه شعر"(١).

ومن الصور الرمزية التي استخدمها شعراء هذيل صورة المر أة والمحبوبة فهذا عمير بن الجعد ساردًا قصته من أرض المعركة وهروبه منها إثر ضغوط أبناء قبيلته، فيحكي لنا كيف تسللت ذكرى محبوبته لقلبه في تلك المعركة وذلك بقوله:(٢)

صَدَفَتْ أُمَيْمَةُ لاَتَ حِينَ صُدُوفِ عَنّ ى وآذَنَ صُحْبَتي بِخُفُوفِ

أَأُمَيْمَ هَلْ تَدْرِينَ أنْ رُبَّ صَاحِبٍ فَارَقْتُ يَوْمَ حُشَاشَ غَيْرَ ضَعِيفِ

يَسَرٍ إذَا كانَ الشِتَاءُ وَمُطْعِمٍ لِلَّحْمِ غَيْرِ كُبُنةٍ غُلْفُوفِ

يُرْوِ ي النَّدِيمَ إذَا تَنَاْشى صَحْبُهُ أمَّ الصّبيّ وَثَوبُهُ مَخْلُوفِ

لقد اختار الشاعر/ السارد صورة رمزية متمثلة في(أميمة) وعبر عنها في صورة شعرية بدقة متناهية دعته إليه نفسه الفطرية والباحثة عن طرق التواصل معها، لتكون المرأة المثير الذي يجبر الشاعر/ السارد على تفريغ شحنته العاطفية، لتنسجم تلك الصورة الرمزية مع سائر أفكار قصيدته التي يريد من خلالها التعبير عن حنينه وأشواقه المكبوتة وهو يقاتل بعيدًا عنها.

أيضًا من الصور الرمزية التي تناولها شعراء هذيل صورة الخمرة وذلك بأسلوب سردي داخل نصوصهم الشعرية فهذا أبو ذؤيب يصور لنا الخمرة الدالة على معنى الصفاء والنقاء، فهذا المعنى هو الأساسي في تشكيل نصه والذي دار عليه فهو يعدّ رمزية الخمرة ليس إلا صورة لحياة صافية

---

(١) ابن رشيق، **العمدة**، ص 150/2.
(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 463/1.

جميلة بكل ما فيه ا من كدر وهم، فالشاعر في نصه الشعري السردي يصف لنا طريقة تصفيه الخمرة، ويوضح بأنها تمر بمراحل حتى تصل إلى درجة النقاء المطلوب، هنا يرمز إلى أن الإنسان يطلب من الحياة أن تكون ذات قدر كبير من الصفاء والنقاء، وهي لن تكون أبدًا كذلك، إلا بقهر تقلبات الحياة، ولذلك يقول: (١)

فَدَعْ عَنْكَ هَذَا وَلا تَبْتَهِجْ لِخَيرٍ وَلا تَبْتَئِسْ عَنْدَ ضُرْ
وَخَفَّضْ عَلَيْكَ مِنَ الحَادِثَا تِ وَلا تُرَيَنَّ كَئِيبًا بِشَرْ
فَإِنَّ الرَّجَالَ إِلى الحَادِثُا تِ فَاسْتَيقْنَنَّ أَحَبُّ الجَزَرْ

وفي مشهد سردي آخر، يلح الشاعر/ السارد فيها على معنى الملازمة، وطول بقاء الخمرة وملازمتها للدن، وهذا المشهد السردي جاء في سياق غزلي، بدأه الشاعر/ السارد بذكر الوشاة وسعيهم للهجر والفراق، فيقول(٢):

هَلِ الدَّهْرُ إِلا لَيْلَةٌ وَنَهَارُهَا وَإِلا طُلُوعُ الشَّمْسِ ثُمَّ غِيَارُهَا
أَبَى القَلْبُ إِلا أُمَّ عَمْرٍو وَأَصْبَحَتْ تُحَرَّقُ نَارِي بِالشَّكَاةِ وَنَارُهَا
وَعيَّرَهَا الوَاشُونَ أَنَّى أُحِبُّهَا وَتِلْكَ شَكَاةٌ ظَاهِرُ عَنْكَ عَارُهَا
فَلا يَهْنَأِ الوَاشِينَ أَنْ قَدْ هَجَرْتُها وَأَظْلَمَ دُونِي لَيْلُهَا وَنهَارُهَا

إن الشاعر/ السارد عبر الصورة الخمرة، بهجر الحبيبة فهي في النص الصورة رمزية للأمان والسعادة والبهجة وإدخال السرور، وهو الذي كان الشاعر/ السارد ينعم بها.

إن تدبرنا للرمز الشعري عند الهذليين يتطلب منا أن ندخل في تقديرنا بعدين أساسين، "هما التجربة الشعورية الخاصة والسياق الخاص، فالتجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري، هي التي تستدعى الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكل ي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية، في سياق خاص يحتضنها لتوح ي البنية الرمزية بدلا لات جدية نابعة منهما" (٣)، وهذا ما وظفه كثير من شعراء هذيل في قصائدهم.

ولعل أغلب الرموز التي وظفها شعراء هذيل تنهض على عناصر الإيحاء واستبطان الدلالة من خلال الصيغ التعبيرية المتعددة، التي تقوم بتحريك الإحساسات والصور في نفوس القراء

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 117/1.
(٢) المصدر نفسه ، ص 70/1-71.
(٣) عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص 199.

والمستمعين، وهي الغاية الفنية للأدب الإيحائي أو الرمزي العربي الذي كان يحيد عن الغموض ويلجأ إلى الوضوح والبساطة ويتناول موضوع الأشكال الخارجية لتكون منطلقًا له، حتى تمتزج عناصر الطبيعة مثلًا بما يعتمد في نفوس الشعراء فدخل في صفة الشاعر الانفعالات الخاصة حتى لا يكون هناك أي سبيل لانفصامها.

خلاصة القول، إن الشعراء الهذليين أظهروا بما لا يقبل الشك قدرة فنية عالية على جعل الشعر مقدودا بآليات السرد، وعلى جعل السرد مقدودا بآليات الشعر، كما أظهروا كفاءة لافتة في توظيف معالم الطبيعة على شكل رموز فنية حمّلوها كل ما تجول به خواطرهم وما تعرضوا له في حياتهم من ألم وفقد وحرمان، ولا سيما حين يوظفون رمز الحيوان الذي عُدَّ صدى نفسيًّا صادقًا، يوضحون من خلاله قدرتهم على مجابهة الأخطار، ويرسمون من خلاله صور حياتهم القائمة على حياة البداوة؛ لذلك بدت مشاهد الحيوان صنوًا لحكايتهم، وإذا ما جنحت إلى الخيال فإنهم يقصدون إليه، إذ يرون فيه تحديًا للواقع الاجتماعي وهواجسه المليئة بالترقب والمفاجآت ، فقد ارتبطوا بحيوانات الصحراء بعلاقة تعلن عن اندماج اجتماعي أيًّا كان نوعه مفترسًا أو أليفًا، كنوع من إيجاد البديل عن عالمهم المفقود، فحضوره في شعرهم يتجاوز حدود المألوف، ولا سيما حين يخلق في النفس الثورة، ويتجاوز حالات شتى من التمرد، فقد رمزوا في شعرهم لموجودات البيئة ومفهوم أهلها في تجاربهم وخبراتهم وتبادل الثقافات على تعدد مساربها واختلاف قبائلهم، فهم يعمدون إلى الحيوان مثلًا في جملة من الظواهر الاجتماعية التي قامت، فبات الحيوان يمثل لديهم حالة شعورية صورية من مرحلة تاريخية متقدمة لا يمكن إغفال معطياتها، فضلًا عن أنها تجسيد رمزي لكثير من الدلائل.

الفصل الرابع

فاعلية التكرار الشعري على الزمن السّردي

ويشمل المباحث التالية:

المبحث الأول : **التكرار – المصطلح والدلالـــة**.

المبحث الثاني: **تكرار المـــــــــــــوت**.

المبحث الثالث: **تكرار الشيـــــــــــــب**.

المبحث الرابع : **تكرار قـصـص الحـــيـــوان**.

المبحث الأول

التكرار / المصطلح والدلالة

تعد ظاهرة التكرار من الظواهر الأسلوبية التي يستخدمها الشعراء قديمًا وحديثًا أداة لغوية وفنية إيحائية للتعبير عما يدور في نفوسهم من خواطر ومشاعر.

وقبل أن نتناول جدلية الشعر والسّرد من خلال أثر التكرار الشعري في الزمن السردي وتعقب هذه الظاهرة يجدر بنا أن نقف عند معنى كلمة " التكرار" لغة واصطلاحًا.

فالتكرار لغة يأتي على معنى الرجوع والإعادة، يقول ابن منظور في لسان العرب، "الكرُّ: الرجوع، والكر مصدر كر عليه يكر كرا وكرورًا وتكرارًا، وكرر الشيء أعاده مرة بعد أخرى، وكررت عليه الحديث: إذا رددته عليه، والكر: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار"(١).

وأما المعنى الإصطلاحي فإن التكرار هو "إعادة بعض العناصر (كلمة / حرف / عبارة / صيغة) في العمل الأدبي مرة أو مرات عديدة، وهو أساس الإيقاع بصوره جميعها "(٢). وقد يلجأ الأديب أو الشاعر على وجه الخصوص إلى تكرار بعض العناصر لدواع كثير منها " التوكيد، والفصل، والاستيعاب، والترغيب، والتلذذ، والتحسر"(٣).

وعند البلاغيين والنقاد القدماء فقد وردت في البيان والتبيين للجاحظ إشارة إلى ترداد الكلام ، ويفهم منها أنه يقصد بالترداد التكرار نفسه ؛ حيث يرى " أن ترداد الكلام يكون على قدر المستمعين، وأن الله عز وجل ردد كثيرًا من أحاديث القصص؛ لأنه كان يخاطب بها جميع الأمم من العرب والأعاجم، وهو أي الجاحظ – لا يجد في إعادة بعض الخطباء للألفاظ وترداد المعاني عيبًا إذا كان القصد منه إفهام السامع الغبي الغافل، أو المعاند مشغول الفكر، ساهي القلب"(٤).

وجاء بعده ابن قتيبة وعرض لأسباب التكرار في بعض سور القرآن الكريم، " وبرهن على أن التكرار جار على مذاهب العرب، وأن الغرض منه التوكيد والإفهام"(٥).

ويرى أبو هلال العسكري أن التكرار " صورة من صور الإطناب في الكلام "(٦). وأما ابن رشيق ، فقد أفرد بابًا للتكرار ذكر فيه أقسامه وأغراضه ودلالاته وبين "المواطن التي يحسن فيها التكرار أو يكون قبيحًا مستكرهًا"(٧).

---

(١) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (كرر).
(٢) مجدي وهبه، **معجم مصطلحات الأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م، ص 473.
(٣) محمد سعيد أمير وبلال جنيدي، **الشامل**، دارة العودة، بيروت، 1981م، ص 53.
(٤) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ص 105/1.
(٥) ابن قتيبة، **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق، السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 1981م، ص 232 - 241.
(٦) ابو هلال العسكري، **الصناعتين**، ص 212.
(٧) ابن رشيق، **العمدة**، ص 73/2 - 80.

وجاء في أنوار ابن معصوم قوله " التكرار وقد يقال التكرير، فالأول اسم والثاني مصدر، من كررت الشيء: إذا أعدته مراراً، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكتة وهي كثيرة إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو التحسر، أو التهويل، أو التعظيم، أو التلذذ بذكر المكرر"(١).

ويلحظ من تحديد القدماء – بلاغيين ونقادًا – للتكرار أنهم أناطوا به دورًا وظيفيًّا تأثيريًّا في نفس المتلقي سامعًا أو قارئًا، وهذه الالتفاتة لدور التكرار لا تأت ي مباشرة بل تأت ي من دراسة العناصر المكررة في السياقات التي وردت فيها، وأكدت نازك الملائكة على أن " اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها"(٢).

والتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللفظية من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانبًا من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار "يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، ولو لم يكن له ذلك لكان تكرارًا لجملة من الأشياء التي لا تؤد ي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري، لأن التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره ولابد أن يعتمد التكرار بعد الكلمة المتكررة حتى لا يصبح التكرار مجرد حشو، فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما بعده حتى تتجدد العلاقات وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري"(٣).

وهذا ما دفع بعض البلاغيين إلى النظر لظاهرة التكرار من زاوية أخرى، إذ رأوا أن التكرار قد يقع في المعنى دون اللفظ، فيرى ابن الأثير الحلبي أن " التكرار قسمان: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر في المعنى دون اللفظ، فأما الذي يوجد في اللفظ والمعنى كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع، وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ كقولك: أطعني ولا تعصني، فإن الأمر بالطاعة هو النه ي عن المعصية "(٤)، فمثل هذه الملاحظة "ترصد دقة الكشف عن حركة الملحظ البلاغي في السياق، فهي إشارة إلى أن التكرار يتشكل في مستويين، الأول: مستوى لفظي والثاني معنوي"(٥).

---

(١) ابن معصوم، **أنوار الربيع في أنواع البديع** ، تحقيق، شاكر هادي شاكر، مطبعة النعمان، النجف، 1969م، 5/345-352.

(٢) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص 254.

(٣) صبحي البستاني، **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية**، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986م، صـ47.

(٤) ابن الأثير الحلبي، **جوهر الكنز** ، تحقيق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1980م، ص257.

(٥) فايز القرعان، **التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر** ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م 1، ع6، 1996م، ص 135.

وتتشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة فهي "تبدأ من الحرف، وتمتد إلى الكلمة وإلى العبارة وإلى بيت الشعر، وكل شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرار، وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية والسر في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات فمثلًا في بحر الرجز: مستفعلن مستفعلن، مستفعلن، هذا بالإضافة إلى أن التفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية، إن التكرار المتماثل، أو المتساوي يخلق جوًا موسيقيًّا متناسقًا، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة، وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالًا ما، وللشعر أنواع عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر"(١).

أمّا الدراسات المعاصرة فقد أقرّ فيها بعض الباحثين المعاصرين بوجود ظاهرة التكرار في الشعر العربي من حين لآخر، "باعتبار أن العرب عرفوا أسلوب التكرار منذ أيام الجاهلية الأولى"(٢)، لكنه لدى شعراء العصر الحديث " أخذ شكلًا مسرفًا ومقصودًا أحيانًا" (٣). ذلك أنهم " عدوا التكرار في بعض الصور لونًا من ألوان التجديد" (٤)، بل لعلهم اعتقدوا أن التكرار في الشعر الحر بالذات " يحاول أن يعوض جزءًا من الإيقاع الذي فقدته القصيدة إذ تخلت عن وحدة البيت والقافية والروي"(٥)، حيث كانت القصيدة العربية التقليدية "تعتمد على الجانب الإيقاعي الذي ينهض ينهض له ويحققه تكرار القافية التي تمثل العنصر الموسيقى البارز في القصيدة بسبب تكرار تفعيلات بحور الشعر العربي بإيقاعاتها المختلفة، الأمر الذي يخلق جوًا موسيقيًّا متناسقًا، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة، وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالًا ما "(٦)، وقد تنبه الباحثون المعاصرون لأهمية التكرار سواء بالنسبة للمبدع أو للمتلقي.

لذلك "تم توسيع فكرة التكرار من قبل الشكلانيين الروس؛ وبخاصة رومان ياكبسون الذي عدّه أساسًا من أسس بناء النص الشعري، وهو ما استمر لدى يورى لوتمان فيما بعد ، وقد جعل منه هذا الأخير، أيضًا، عنصرًا مركزيًّا في بناء النص الفني؛ ومنه النص الشعري"(٧).

---

(١) إبراهيم أنيس، **موسيقي الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1978م، ص 8.

(٢) أحمد بسام ساعي، **حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا** ، دار المأمون، دمشق، 1978م ص224.

(٣) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص 253.

(٤) أحمد بسام ساعي، **حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا**، ص 225.

(٥) موسي ربايعة، **التكرارفي الشعر الجاهلي**، ص 161.

(٦) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص 166 - 267.

(٧) المصطفى اللوزاني، **جمالية الإيقاع في شعر العباس بن الأحنف** ، مجلة جذور، ج 27، مج 11، 1430هـ، إصدارات النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، ص68.

يقول رومان ياكبسون إن: "في الحدود التي يتكون فيها كل نص كتوليف تركيبي لعدد محدد من العناصر، يكون حضور التكريرات أمرًا لا مفر منه" [١]. ويستخلص قائلًا: "يكفينا تحديد النص كنص فني حتى يدخل في البناء حدس دلالية كل التنظيمات التي أخذت فيه مكانها، ولن يكون أي تكرير محتملًا، منذ ذاك، بالنسبة للبنية ومن ثمة، فإن تصنيف التكريرات يصبح إحدى الخصائص المحددة لبنية النص"[٢].

هذا فللتكرار مسألة أساسية في بنية الخطاب الشعري إذ يكرر الشاعر كل شيء ابتداءً من أصغر وحدة صوتية وهي (الفونيم) إلى أكبر وحدة وهي الجملة أو التركيب النحوي، وقد يكرر "أصواتًا بعينها أو حركات بعينها، أو مقاطع بأكملها، أو يكرر ألفاظًا أو تراكيب بعينها، بل قد يكرر شطرًا من البيت كاملًا"[٣].

وإذا كان التكرار يدخلنا إلى أعماق الشاعر فنعرف دوافعه وبواعثه المختلفة فإن " آثار الإيقاع والوزن تتبع من توقعنا، سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث أم لا يحدث" [٤]، وتيار التوقع الذي يحدثه التكرار هو واحد من أهم الآثار التي يثيرها في نفس المتلقي، " وللتكرار أيضًا خفة وجمال لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس" [٥]، وللتكرار مواضع يحسن فيها وأخرى يقبح فيها، وأكثر ما يقع " في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعًا فذلك الخذلان بعينه"[٦].

ومن المواضع التي يحسن فيها التكرار إذا كان في تغزل أو نسيب – كما يرى ابن رشيق – تكرار اسم المحبوبة ومن ذلك قول أمرئ القيس: [٧]

دِيَارُ لِسَلْمَى عَافِيَاتٍ بِذِي الْخَالِ أَلَحَّ عَلَيهَا كُلُّ أَسْحُمِ هَطَّالِ

وَتَحْسَبُ سَلْمَى لَا تُزَالُ كَعَهْدِنَا بوَادي الْخُزَامَى أَوْ عَلَى رَأْسِ أَوْعَال

وَتَحْسَبُ سَلْمَى لَا تُزَالُ تُرى طَلًّا منَ الْوَحْشِ أَوْ بَيْضًا بميثاء محلالِ

---

(١)المصطفى اللوزاني، **جمالية الإيقاع في شعر العباس بن الأحنف** ، مجلة جذور، ج 27، مج 11، 1430هـ، إصدارات النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، ص68.

(٢) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث، بنياتة وإبدالاتها** ، نشر دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1990، ص147 - 157.

(٣) فاطمة محجوب، **التكرار في الشعر**، مجلة الشعر، العدد الثامن،1977م ، ص29

(٤) ريتشارد، **مبادئ النقد الأدبي**، ص188.

(٥) عمران خضير الكبيسي، **لغة الشعر العربي المعاصر**، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982م، ص181.

(٦) ابن رشيق، **العمدة**، ص74/2.

(٧) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

لَيَالِي سَلْمَى إِذْ تَرِيكَ مُنَضَّدَا وَجِيدًا كَجِيدِ الرِّيْمِ لَيْسَ بمعطالِ

على أن كل تلك الآراء الإيجابية حول ظاهرة التكرار في الشعر العربي قديمة وحديثة ليست مطلقة، فقد ترد بعض نماذج التكرار الرديء الذي يستعمله الشاعر وسيلة " لملء ثغرات الوزن، وتارة لبدء فقرة جديدة، وتارة لاختتام قصيدة متحدرة تأبى الوقوف..."(١)، الأمر الذي يجعل " نماذج هذا اللون من التكرار لا ترتفع إلى مرتبة الأصالة والجمال"(٢).

يمكن القول إن العناصر المكررة التي يعتمدها المبدع " تحافظ على بنية النص وتماسكه وتخدم الجانب الدلالي والتداولي فيه؛ لأن تكثيف المفردات أو شبهها عن طريق التكرير يعني بناء الخطاب وإعادة تأكيده"(٣)، وهذا من شأنه أن يمنح العمل الشعري موسيقى خاصة لها نغم منتظم أو غير منتظم يأنس به القارئ في أغلب الأحيان، فأسلوب التكرار له عدة مزايا في النص الشعري؛ إذ يسهم في بنية النص وتشكيله، كما أن له تأثيرًا واضحًا في موسيقاه وإيقاعه، وفي المعنى العام ومقصده، فضلًا عن الدلالة النفسية التي تمارس هيمنتها على النص ويمكن أن يستشفها المتلقي في قراءته له.

وعلى الشاعر أن يحسن اعتماد هذا الأسلوب في قصائده؛ لكي " يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة، التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة"(٤).

فمن خلال التشكيل الواعي يمكن للشاعر أن يبث الروح في العبارة المكررة فيبعث فيها الحياة، كما أنه في الوقت نفسه يمكن له أن يخنقها بسوء تشكيله فتموت وتميت النص معها، من أجل ذلك لابد أن يكون التكرار موافقًا للذوق الأدبي والفني، بعيدًا عن التكلف الذي يفقد النص قيمته لدى المتلقي، أو بعبارة أخرى ليس كل تكرار يحقق مبتغى بنية ودلالة وموسيقاه ، فقد ينجح الشاعر في إحداها ويخفق دونها، كأن يحقق التكرار توافقًا صوتيًّا دون أن يوظف ذلك على مستوى البنية والدلالة.

---

(١) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص 281.
(٢) المرجع نفسه، ص 254.
(٣) فتحي الخوالدة، **تحليل الخطاب الشعري**، عمان، الأردن، 2006م، ص 93 - 94.
(٤) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص 263 - 264.

فللتكرار له خاصية جوهرية داخل النص الشعري، نظرًا لما ينطوي عليه من إمكانات تعبيرية ترسخ لدورة الدلالي داخل الشعر بعامة وشعر الهذليين بخاصة، وجدنا أن للتكرار فعالية كبيرة في التأثير في الزمن السردي لما تحتويه البنية التكرارية من قدر ة عالية في توجيه مقاصد الشاعر/ السارد بقدر من الجمال والقوة الإبداعية.

وانطلاقًا من هذا التصور، نناقش في هذا الفصل أثر التكرار الشعري في الزمن السردي من خلال تتبع حركة الزمن وتناميها داخل النص الشعري الهذلي في ضوء قيمة (الموت والقدر، والشيب، والحيوان) ، للوقوف على المظاهر القهرية التي يمارسها الدهر على الأبطال في هذه القصائد.

المبحث الثاني

تكرار الموت

تكشف قراءة النص الشعري الهذلي أن الزمن يُعدُّ عنصرا فعالا وأساسيٌّ في القصيدة السردية، فهو أحد أهم الركائز التي لها خصوصيتها وفعاليتها في تشكيل تصورات الشاعر الهذلي حول ما يطرحه في حياته من موضوعات وما يواجه من تحديات في الحياة.

فالزمن يقوم بربط جميع عناصر السرد داخل النص الشعري مما يسهم في تتابع أحداث القصة ويصبح هو أساس تنامي السرد، إذ لايوجد سرد دون زمن.

فقد اتسمت علاقة الشاعر/ السارد بالزمن بالتوتر والإحساس بقوة غيبية تترك أثرها عليه فتصبح قدرًا محتومًا ولذلك فإنه " لا يمكن إدراك الزمان إلا في تعقده وتركيبه. فهو مهما يكن فقيرًا، إنما يطرح نفسه على الأقل من خلال تعارضه مع الحدود والتخوم، وليس لنا الحق في تناوله كأنه معطى وحيد الشكل وبسيط" [١]، فحضوره في النص يجعل الوحدات السردية داخل القصيدة ذات طابع حركي ملموس ، لأن الزمن هو من يرسم طريق الصراع الإنساني ويشكل حالة التوتر التي يعيشها الشاعر الهذلي.

فالشاعر العربي القديم أحس "بالزمن وقدرته على إنهاء الوجود الحياتي" [٢]، فكان الدهر هو القوة الزمنية المسيطرة فـ" العرب كان من شأنها أن تذم الدهر، وتسبه عند النوازل تنزل بهم، من موت أو هرم، فيقولون: أصابتهم قوارع الدهر، وأبادهم الدهر، فيرون أن الدهر هو الذي يفعل ذلك فيذمونه"[٣].

فالدهر/ الزمن عبارة عن قوة غير محبوبة أو مرغوب فيها، لأن الشاعر يعدّها رمزا للفناء والهرم والضعف، لما يحمله الدهر من سلبية زمنية، لذلك وقف الإنسان منها موقف معارض لهذه الدلالة لأن سلطة الدهر سلطة حامية لا يستطيع مقاومتها أو الوقوف في وجهها أو معاندتها.

لذلك نشأ عند الشاعر الهذلي نوع من القلق والخوف الدائم من هذه السلطة، لأن الدهر / الزمن عنده عبارة عن قوة تقوم بتحطيم حلمه بالدوام والخلود.

وكثيراً ما كرر الشاعر الهذلي الحديث عن الموت والدهر وربط بينهما، وترنم بينهما كثيرًا حتى أصبحت سمة تكرارية بارزة في أشعارهم يقول صاحب العقد الفريد في قصة يرويها بأنه: "قال

---

(١) جاستون باشلار، **جدلية الزمن**، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982م، ص 52.

(٢) جيمس ب. كارس، **الموت والوجود** ، ترجمة: بدر آل ديب، المشروع القومي للترجمة، 1998، صـ217. **والحياة والموت في الشعر الجاهلي**، مصطفي جياورك، بغداد، وزارة الإعلام، 1977م، ص 11.

(٣) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(دهر)، ص 191/6.

الشيباني: كانت أمرأه من هذيل وكان لها عشرة إخوة وعشرة أعمام، فهلكوا جميعًا في الطاعون، وكانت بكرًا لم تتزوج فخطبها ابن عم لها وتزوجها، فلم تلبث أن اشتملت على غلام فولدته، فنبت نبتًا كأنما يمد بناحيته، وبلغ فزوجته، وأخذت في جهازه حتى إذا لم يبق إلا البناء أتاه أجل، فلم تشق لها جيبًا، ولم تدمع لها عين، فلما فرغوا من جهازه دعيت لتوديعه، فأكبت عليه ساعة، ثم رفعت رأسها ونظرت إليه وقالت:

ألا تلكَ الم س رّةُ لا تـدُومُ ولا يبقى على الدهر النعيمُ

ولا يبقى على الحَدَثانِ غَفُرّ بشاهِقَةٍ لــه أمُّ رؤومُ

ثم أكبَّت عليه أخرى، فلم تقطع نحيبها حتى فاضت نفسها، فدفنا جميعًا"[١].

إن هذه القصة التي سردها علينا ابن عبد ربه توضح أن الشاعر الهذلي كان ت نظرته إلى الدهر نظرة بؤس وألم وتوجع فالشاعر الهذلي استحضر تراث الماضين وتقاليدهم، وتوصل إلى حتمية الموت.

هذا فقد اتخذ الموت / الدهر حيزاً كبير اً في شعر الهذليين وولد لديهم كوامن الحزن ومرارة الحرمان والنقمة من الواقع المأساوي، يقول أبو ذؤيب في ذلك: [٢]

هَلْ الدَّهْرُ إلا لَيْلَةٌ وَنـهَارُهَا وإلا طُلُوع الشَّمْسِ ثُمَّ غِيَارَهَا

لقد صور لنا أبو ذؤيب في هذا البيت الصراع الإنساني مع الدهر/ الزمن من خلال ظاهرتي الليل والنهار والليل عند الشاعر العربي يمثل سرًا غامضًا وقوة رهيبة تبعث على القلق والحيرة والخوف من القدر المحتوم.

فالليل عند الشاعر/ السارد عبارة عن محنة مثلها له الدهر/ الزمن وأعطته الإحساس بالهموم والآلام فالشاعر/ السارد يتمنى جلاء الليل وزوال عالم الظلام وظهور عالم الضياء، رغم أن النهار غدا في حياة الشاعر زمنًا مشابهًا لزمن الليل.

أيضًا ومما ربط الحياة والموت بالدهر ساعدة بن جؤية فقال: [٣]

تَاللهِ يَبْقَى على الأَيَّامِ ذُو حِيَدٍ أدفِي صُلودَّ من الأوعَالِ ذُو خَدَمِ

---

(١) ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، القاهرة، 1913م، ص 16/6.
(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 70/1.
(٣) المصدر نفسه ، ص 1124/3.

إن الشاعر/ السارد هنا، يشير إلى ما يمكن تسميته بعبثية الموت، أو بكلام أدق يشير إلى لا منطقية حكم الدهر " فالموت يعمل على لا قاعدة، ويمارس مهمته بعيدًا عن المنهجية" [1]، وهذا ما يزيد من جرعات الذعر والخوف في النفوس، فلا يفرح شاب بشبابه، ولا يهنأ شيخ بهرمه.

لقد وقف الشاعر الهذلي عند الموت، وفكر فيه وتأمله وعكس ذلك بما نظمه من أشعار مبديًا فيها مشاعره الوجدانية ومعاناته النفسية وانتهى به التأمل والتفكير في الحياة وما آل إليه مصير الأحياء إلى أن الموت حقيقة محتومة ومورد لابد من وروده طال العمر أم قصر واستقر في نفسه أنه ليس بمنجاة ولا بمنأى عن الموت، وبخاصة إذا طال القدر واحدا من أحبائه، وآية ذلك ما عبر عنه أبو خراش الهذلي حينما أخذ يعزي نفسه بعد فقد ابنه ، فقد ذهب بأن الموت مقدر على الناس جميعًا إذ يقول[2]:

أتَتْهُ المنايا وهوَ غَضٌ شَبابُهُ وما لِلمَنايا عن حِ مَ ى النَّفسِ منِ عزْمِ

وكُلُّ امرئٍ يومًا إلى المَوتِ صَائرٌ قَضاءً إذا ما حانَ يُؤْخذُ بالكَظْمِ

وما أحدٌ حيٌّ تأخَّرَ يَومُــهُ بِأخْلَدَ مِمَنْ صار قَبْلُ إلى الرَّجْمِ

سيأتي على الباقين يومٌ كَما أتَى على مَنْ مَضى حَتْمٌ عليه من الحَتْمِ

فلسْتُ بِناسيهِ وإنْ طَال عهْدُهُ وما بعْدَهُ لِلعَيْش عِنْدي منْ طَعْمِ

يتحدث الشاعر/ السارد عن حتمية الموت / الدهر وذلك بموت ولده، فيصور لنا حالته النفسية بعد رحيله، وما ألم به من حزن شديد ومصاب جلل، جعله يبكي بكاءً شديدًا عليه، وقد سخر الشاعر هنا موهبته الشعرية في تجسيد ذلك المصاب، وإبراز الحالة الوجدانية، ومؤكدًا أنه لا يملك غير البكاء فالقدر المحتوم وصروف الدهر كانت سببًا لهذا الحزن، فهو لا يملك أمام هذا الحزن الشديد غير أن يعبر لنا بالدموع والشعر عن هول هذه المصيبة وعظيم الكارثة.

فالموت ليس منه فرار أو هروب، فالقدر/ الزمن هو من يلعب دورًا في هذه المواجهة الخالصة، فكانت مراسيل القدر / الزمن تعبر عنها " المنايا".

لقد كانت سطوة الدهر هي المتحكمة في مجريات الأحداث من خلال رسم الأقدار فالشاعر أحسن بهذه السطوة البارزة فهي حركة لا تديم حالًا ولا تبقى سعادة.

---

(١) أحمد خليل، **ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي**، دار طلاس، سوريا، 1989م، ص 98.
(٢) السكري ، شرح أشعار الهذليين ، ص 1225/3.

إن تجربة الحياة غذت مخيلة الشعراء بمزيد من الأفكار والمعلومات التي جعلتهم في غاية التحوط والحذر من تلاعب الأقدار، وتقلبات الأمور، مع الحرص الشديد على الثوابت التي باتت تتململ بنحو تدريجي عفوي، هي اللامبالاة لأوضاع مستقبل قادم، مما أيقظت في نفوسهم شعور الإحساس، وضرورة الالتفات لحركة الزمن في رقيب دائم، وعلى الرغم من المواكبة والمتابعة إلا أن الدهر لا يأمنونه، يأتي بالغدر وقلة الرحمة، ولعل " إحساس الشاعر الجاهلي بالزمن مدعاة إلى إقدامه وإحجامه، بهجته وكآبته، حذره أو لا مبالاته، فالشعراء ابتداء متفاوتون في إحساسهم بالزمن"(١).

لذلك نصل إلى حقيقة أزلية، مفادها أن الدهر بتصاريفه، وحوادثه المفجعة لا يستثنى أحدًا، فلا يرأف لحال أحد، فالجميع سواسية في حكمه، دون تمييز أو استثناء للهلاك، لذلك كانت "نظرتهم إلى الدهر بهذا الشكل أشبه ما تكون بنظرتهم إلى إله" (٢)، لذلك إن إحساسهم بالحياة كان مرتبط بالدهر/ الزمن، لذلك أثار في أنفسهم من الدهر/ الزمن القلق والترقب لما يؤول إليه مصيره باعتباره قوة خارقة مخيفة لا تقاوم، وأن محاولة الوقوف في وجهها ليست إلا ضربًا من الفعل العقيم والأمل الذي سرعان ما يمحقه اليأس، وما جدوى التحصن والتوقي ضد قوة عاتية تمتلك القدرة على الفعل المؤثر والتدمير الشامل لكل شيء، فصورة الدهر/ الزمن تظهر حتمية الموت ولو لاذوا بالجبال، يقول أبو ذؤيب الهذلي في ذلك(٣):

والدّهرُ لا يَبقْى على حَدثَانِهِ في رأْسِ شَاهِقَةٍ أعزّ مُمنَّعُ

والدّهرُ لا يبقى على حِدثانهِ جَونُ السَّراةِ لهُ جَدائدِ أربُعُ

فالشاعر/ السارد كرر الدهر/ الزمن على أساس أنه قوة خارقة لا يستطيع أي بشر الهروب منها فالموت لا يقبل جدلًا في وقوعه، وتحققه؛ لأنه " عنصر جوهري في الوجود، فحيث يكون وجود يكون بالضرورة موت" (٤)، لذلك فالموت أشد أفعال الدهر/ الزمن قسوة، وأكثرها وضوحًا، وأعمقها فجائعية، لمجموعة من السمات ارتبطت بالطبيعة القدرية والقسرية لهذا الحدث الجلل.

فغربة الموت أكثر صور الدهر/ الزمن إيلامًا لمشاعر الخوف والفزع والوحدة يقول أبو ذؤيب الهذلي أيضاً:(٥)

فإن تُمسِ في رَمّس بِرهوةَ ثاويًا أنيسُكَ أصداءُ القُبورِ تَصيحُ

---

(١) عبدالله الصائغ، **الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام**، ص179.
(٢) يوسف اليوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، ص 345.
(٣) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، 11/1.
(٤) عبدالرحمن بدوي، **الموت والعبقرية**، دار القلم، بيروت، 1945م، ص 27.
(٥) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 150/1-151.

على الكُرهِ مِنَّى ما أُكَفْكِفُ عَبْرةً ولكنّ أُخَّلى سِربها فَتَسيحُ

فما لَكَ جيرانً وما لك ناصِرُ ولا لَطَفّ يبكي عليكَ نَصِيحُ

إن الشاعر/ السارد آمن بأن الموت شيء حتمي لا محالة وكل إنسان لابد أن يأتيه طال الزمان أو قصر، لكن الخوف والقلق من " هذا المكان الذي يقيم فيه الإنسان طويلًا وحيدًا غريبًا"(١)، فالموت " يظل فراقًا لا لقاء بعده، ولهذا يشعر الإنسان بالغربة الأبدية، ويشعر أهله بهذه الغربة أيضًا، إن تجربة الموت قاسية على الميت وذويه لهذا الفراق الأبدي"(٢).

ومما لاشك فيه تعتبر مرثية أبي ذؤيب عبارة عن " كيان لغوي متفاعل العناصر، يكوَّن نسيجاً بنائياً متلاحماً، غير أن ذلك لاينفي توفرها على مواقع في غاية الأهمية تتحقق فيها مجموعة من التفاعلات النصية الحيوية القادرة على توجيه المتلقي إلى كيفيات توظيف الكلام على الموت وضروب تصريف رموزه وإثاراته نحو تصور"استراتيجي" يضمر ويخطط له فاعل حيوي ظاهر تارة، وخفى تارة أخرى"(٣).

بناء على ما سبق يظهر الدهر في موقع مسئولية وشبهة وإتهام، فيبدو كأنه القوة المسببة للموت والفناء، قوة هدامة ، وقوة معادية للحياة، وخاطفة لنبض الوجود.

يقول المتنخل في رثاء ابنه أثيلة:(٤)

ما بالُ عينِك تبكي دمعُها خَضِلُ كما وَهَى سَرِبُ الأخراتِ منبزلُ

لا تفتأُ الدَّهَ رَ من سحٍ بأربعةٍ كأنّ إنسانَها بالصاب مكتحِلُ

تبكي على رَجُل لم تَبْلَ جِدَّتُه خَلَّى عليكَ فِجاجا بينها سُبُلُ

يصور لنا الشاعر ما يجيش في خاطره من ألم الفراق فالدهر/ الزمن كان سببًا لموت ولده، فالدهر هنا رمزًا للألم والفراق والتوجع.

---

(١) عبد الرزاق الخشروم، **الغربة في الشعر الجاهلي** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982م، ، ص302.

(٢) المرجع نفسه، ص 300.

(٣) عامر الحلواني، **جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين، " الخنساء- مالك بن الريب- أبو ذؤيب" دراسة أسلوبية**، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس، 2004م، ص363.

(٤) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 3/1280-1281.

فعاطفة الحزن، أثرها واضح على الشاعر، وهي أصدق العواطف التي تجيش بها النفس الشاعرة المكلومة ، وتجهش عين الشاعر أبو خراش بالبكاء على فراق خالد بن زهير ، وذلك بقوله:(١)

أرقتُ لهمٍّ ضافني بعد هَجْعةٍ على خالدٍ فالعينُ دائمةُ السَّجْمِ

إذا ذكرته العينُ أغرَقَها البُكا وتَشْرَق من تَهمالها العَينُ بالدَّم

فباتت تراعى النجمَ عينٌ مريضةٌ لما عالِها واعتادها الحزنُ بالسُّقْم

وما بعد أن قد هدَّني الدهر هَدَةً تضالَ لها جسمي ورقَّ لها عظمى

وما قد أصابَ العَظْمَ منى مُخامرٌ من الداء داءٌ مستكنٌّ على كَلْمِ

وتفيض مقدمة ساعدة بن جؤية حزنًا ولوعة على فراق ابنه معبرًا ومعلناً عن رغبته أن يختطفه الموت بدلًا من ابنه الذي كان ساعده في الحرب والشدائد، إذ يقول:(٢)

لعمرُكَ ما إن ذو ضهاءٍ بهينٍ عليَ وما أعطيتُه سَيْبَ نائلِ

ولو سامني المانِي مكانَ حياتِه أناعِيمَ دَهْرٍ من عبادٍ وجامِلِ

وقال اشترِطْ ما شئتَ إنَّك ذاهبٌ بحُكِمك من شَفْعِ المُنى والجعَائِلِ

لقلتُ لدهري إنه هو غُزوتِي وانّى وإن أرغبتني غيرُ فاعلِ

فالشاعر هنا ممن ربطوا الموت بالدهر وعبروا من خلال زمنية الدهر شدة حزنهم وآلامهم بصورة قد تكون عبارة عن لوحة يشوبها تعالي الحزن وموت الفرح في نفسية الشاعر.

وتمتد عند شعراء هذيل بكائية الدهر/ الزمن لتتخذ بعدًا جديدًا وهو التأمل في أمر الحياة وغلبة الموت في حكمه بالغة مع رصد واقعية الأماكن التي يذكرها الشاعر/ السارد في تحديد موضع رثاء الابن على نحو ما يقول صخر الغي:(٣)

أرقتُ فبتُّ لم أذْق المناما وليلى لا أُحس له انصراما

لعمرُك والمنايا غّالباتٌ وما تُغنى التَّميماتُ الحِماما

---

(١) السكري ، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 1223/3-1224.
(٢) المصدر نفسه ، ص 1181/3-1182.
(٣) المصدر نفسه ، ص 287/1.

لقد أجرى لمصرعِه تليدٌ وساقته المنَية من أداما

إلى جدث بجنب الجوّ راسٍ به ما حلَّ ثم به أقاما

إن الشاعر/ السارد في هذا البكائية يصور لنا حزنه وعظيم ألمه الذي خلفها الدهر/ الزمن فقد حول عيشته من سعادة إلى بؤس وشقاء، وأضحت الغصة في الحلق لا تنقطع.

فهذه الأبيات ظهر فيها المعاناة النفسية التي سببها الدهر/ الزمن، كما عكست مدى الصراع النفسي بين الحياة والموت مما أضفي على قصائد الهذليين تـفمرًا من الدهر/ الزمن لأنه لا يخلف خلفه غير الألم والحزن المستمر.

وممّا يلفت النظر استعانة شعراء هذيل في التخلص من أشعارهم إلى إظهار الدهر وتصرفات القدر مع تصوير ما يحل على الإنسان من مآسي الزمن وآلامه وحتمية الأقدار فينبري الشعراء معبرين في غير موضع عن هذه الفكرة مع إيمائهم الفني بقدرتها على التخلص الجيد حيث تأملات الحياة بعد المقدمات البكائية خاصة.

فالمعنى واحد ولكن الأداة متنوعة فكل منهم يعبر وفق موروثه الثقافي والإطار الذي ارتضاه لنفسه تعبيرًا عن أفكاره ، وهذا قيس بن العيزارة يرثـي أخاه الحارث بن خويلد بعد مقدمة استغرقت عشرة أبيات يقول:(١)

ألفيتُه يَحمى الُمضافَ كأنَّـه صَبْحاءُ تحمى شَبْلَها وتَحيدُ

صبحاءُ مُلحمةٌ جريمةٌ واحدٍ أسِدّتْ ونازَعَها اللِحامَ أُسودُ

والدهر لا يَبْقَى على حدثانِـه بقَرٌ بناصفَةِ الجِواءِ رُكودُ

ظلَتْ ببلقعة وخَبْتٍ سَملَقٍ فيه ا يكون مَبيتُها وتـرُودُ

ويعبر صخر الغي عن عظيم ألمه وشدته على فراق أخيه أبى عمرو بن عبد الله الذي نهشته حية فمات مصوراً المأساة منطلقًا منها إلى حتمية القدر بقوله:(٢)

لعمرُ أبى عمرو لقد ساقه المَنا إلى جَدَثٍ يُوزى له بالأهاضِبِ

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 599/2.
(٢) المصدر نفسه ، ص 245/1-247.

لحيَةِ قفْ رِ في وجارٍ مقيمة تنمَى بها سَوْقُ المَنَا والجوالِبِ

أخي لا أخَا لي بعدَه سبقتْ به منيْته جَمْعَ الرُّقَى والطَّبائبِ

فعينيّ لا يبقى على الدهر فادرٌ بتَيْهورةٍ تحت الطَخُافِ العصائبِ

تملَّ ى بها طُولَ الحياة فقَرْنُه له حيدٌ أشرافُها كالرَّواجبِ

ويشترك شعراء هذيل فيما بينهم عند تصوير حتمية القدر وتصاريف الدهر وتقلباته على الأحياء بوصف ما يرصده الدهر متمثلًا ذلك في الحيوان متتبعًا لحظاته الأخيرة حيث يلقي حتفه ونهايته، ويشتر ك كون في وصفه بالقوة والمنعة والغلبة، وبهذا تكتمل المأساة التي أراد الشاعر تصويرها في دقة فنية تأخذ بألباب المستمعين.

ويمثل تصوير حدثان الدهر وحتمية القدر وصراع الحياة والموت في أشعارهم محورًا مهما ولا سيما إذا امتزج في قالب من الحكمة الشعرية مما يغلف التخلص بحنكة فنية ودراية واعية للأدوات الفنية لدى الشعراء. يصور صخر الغي آلامه في حزنه على ابنه تليد في إطار بيان قدرة الدهر الذي لا يبقى كريمًا ولا كائنًا ما كان بقوله:(١)

أرقتُ فبتُّ لهم أذقَ المنامَا وليلِى لا أحسَ له انصرامَا

لعمرُك والمنايا غالباتٌ وما تُغْنى التميمات الحِماما

لقد أجْرَى لمصرعه تَليدٌ وساقتْه المنَية من أداما

إلى جَدَثٍ بجنْب الجَوِ راسٍ به ما حَلَّ ثمَ به أقاما

أرى الأيَام لا تُبق ى كريماَ ولا العُصمَ الأوابدَ والنَّعَامَا

ومما يزيد التخلص بهاء وتمكنا الاستعانة بواقعية الحدث، ولن يتحقق ذلك إلا من خلال صدق العاطفة، ودقة الألفاظ، وإصابتها لمعانيها ليس هذا فحسب بل امتد الأمر إلى واقعية الأماكن بذكر المواضع التي تزيد التأثير النفسي، وتعيد عليه الأحزان، فتشتعل النفس توهجًا فإذا بالكلمات تقف معبرة عن معانيها، ومستمدة حيويتها من حيوية عاطفة الشاعر.

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 287/1.

ويذكر أبو خراش في قصيدة له عتاب أميمة امرأة عروة بن مرة له على تناسيه عروة وثأره، فبكى أبو خراش وأنشد قصيدته معبرًا عن حزنه، ومؤكدًا أن الفراق طبيعة الدهر ولا يستطيع أحد أن يدفع ذلك بقوله:(١)

لَعمْرى لقد راعت أميمةُ طَلْعَتي وإن ثوا ىئي عندها لقليلُ

تقول أراه بعد عُروة لاهيًا وذلك رزءٌ لو علمتِ جليلُ

ولا تحسبي أني تناسيْتُ عهدَه ولكن صبري يا أميمَ جميلُ

أبَى الصبرَ أنى لا يزال يَهيجُنْي مبيت لنا فيما خلا ومَقيلُ

وإني إذا ما الصُّبح آنست ضَوءه يعاودني قطعٌ علىَّ ثقيلٌ

أرى الدَّهر لا يَبْقَى على حدثانِه أقبُّ تُباريه جدائدٌ حُولُ

ومن قصائدهم الموحية المعبرة قول جنوب وهي ترثي أخاها عمرًا ذا الكلب وذلك في قولها(٢):

كلُّ أمرئٍ بطوالِ العيشِ مكذوبُ وكلٌ من غالبَ الأيَّامَ مغلوبُ

وكلُ حيَ وإن طالت سلامتُهمْ يومًا طريقُهم في الشرّ دعبوبُ

وكلُ من حج بيت الله من رجلٍ مودٍ فمدركه الشبَّانُ والشيبُ

بينا الفتى ناعم راضٍ بعيشته سيق له من ن وداى الشر شؤبوبُ

لقد اتخذت الشاعرة الحكمة إطارًا عامًا تعبر عن مأساة كل حي لذا لا يعجب المرء بشبابه ولا يفرح بطيب عيشه فإن الدهر يقف له بالمرصاد ، ومما لا شك فيه أن الحكمة قد اصطبغت بقسمات النفس المتألمة الوالهة للشاعرة، والتي ارتبطت بالمشاعر الحزينة التي دارت حولها عاطفة القبيلة حيث تجتمع المشاعر التي برزت بشكل جلي في كل بيت في القصيدة.

لذا نضع في الحسبان والتقدير، أن إشكالية الموت لا يخوض فيها إلا من امتلك فكرا تأمليًا مميزًا، ونظرة عميقة محللة لدقائق الأمور، تلتقط عمق الظواهر، وجواهر الأشياء، ولا تتوق مطولًا عند ظواهرها المكشوفة الزائفة.

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 1189/3- 1190

(٢) المصدر نفسه ، ص 578/2.

وهى حال شعرائنا الهذليين، الذين امتازوا عن سواهم برهافة تحسسهم لمعاني الحياة والوجود، فسجلوا في شعرهم، تأملاتهم ورؤاهم متماوجة في نسيج المشاعر والخيال.

ويؤكد أبو قلابة حتمية الموت بقوله: (١)

لا تأْمَنَنّ ولو أصبحَتَ في حَرمٍ إنَّ المنايا بجنبي كلَّ إنسانِ

ولا تّهابنَّ إنْ يَّممْتَ مَهلِكَةً إنَّ المُزَّحزَحَ عنْهُ يوُمهُ دان يِ

ويصل الشاعر/ السارد إلى نتيجة المصير المحتوم من خلال تصويره في الأبيات السابقة، وهو أن المواجهة بين الإنسان الفاني والدهر/ الزمن الباقي، غير متكافئة، وتنتهي بالهزيمة والخسارة للأول، والفوز والنصر للثاني دائمًا، وهذا من شأنه أن يعمق الإحساس الإنساني بالضعف والألم، إذ " ليس أقسى على الموجود الذي يملك الحرية، ويحن إلى الأبدية، وينزع نحو اللانهاية من أن يشعر بأن لحريته حدودًا، وأن الزمان ينشب أظفارها الفناء في عنقه، وأن التناهي هو نسيج وجوده"(٢)، ولذلك فالموت سيطر على وجود الإنسان وأصبح بالنسبة له رمزًا للقلق والرهبة والفزع.

إن القارئ لشعر الهذليين يلمح بكل دقة أن تكرار صلة الموت بالدهر/ الزمن شيء ترسخ في ذهن الشاعر الهذلي لذلك جاءت صورة الموت في أشعارهم صانعة للفناء وجالبة له.

ولعل النصوص السابقة التي حاولنا استكناه بعض مضامينها في ضوء إشكالية جدلية الشعر والسّرد ، تدور حول فكرة محورية واحدة وهي قدرة الدهر/ الزمن على الإفناء والإبادة، فجاءت البنية التكرارية في هذه النصوص مسهما إسهاما رئيسا وفعالا في تنامي السرد وتسريعه من خلال الزمن، فقد جاء الدهر في كثير منها متحكما في مصير الإنسان ومتلاعبا بحياته كيفما يشاء.

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 713/2.

(٢) زكريا إبراهيم، **مشكلة الإنسان**، دار مصر للطباعة، القاهرة، ص 95.

المبحث الثالث

تكرار الشيب

يجد الشاعر العربي نفسه إزاء مرحلة تقف عندها كل الآمال، وتعجز فيها كل الخطوات وصل إلى مرحلة ترتبط بضعفه بعد قوته، فهي رحلة شدت أذهان الشعراء منذ أقدم العصور، وهي مرحلة الشيخوخة وقد صور الآي الكريم ذلك في قوله تعالى: ﴿ **اللَّهُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ ضَعْفٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ ضَعْفٍ قُوَّةً ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفًا وَشَيْبَةً يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ وَهُوَ الْعَلِيمُ الْقَدِيرُ** ﴾[1].

وقد اختلط موضوع الشيب بموضوع الشباب وهذا أمر دائم الحدوث في شعر القدامى لأن "الحديث عن وطأة الشيب وما يتركه من ندوب غائرة في وجدان الشاعر وحياته الراهنة لا ينفصل عن حديث الشاعر فيما أمضاه في فتوته وشبابه" [2]، لذلك تداخل شعر الشيب مع شعر الشباب يعتبر شكلًا موضوعًا واحدًا متداخلًا، فيترجم الشاعر مواقفه إزاء هذه القوة الجبارة قوة الزمن التي أخذت منه مأخذها ، لتجعله مستسلمًا إليها فيعمد إلى الدفاع بأن " يستذكر كل ما فيه من متعة وبهجة ليهرب من فعل الزمن الشرس، فيجد في بطولاته ومغامراته ذكرياته متعة يستطيع من خلال هذه المتعة أن يقاوم كل مظاهر الضعف والشيخوخة، بما فيها من عجز وعدم قدرة على تحقيق المزيد"[3].

لقد جاء الشيب بوصفه تنويعه من تنويعات الزمن، ومعبراً عن التحول الإنساني من زمن إلى زمن آخر، أي الانتقال من مرحلة الحيوية إلى مرحلة يحس فيها بالغياب وعقدة السلب فهذا المعنى لم يكن غائبًا عن الشعراء الهذليين وإحساسهم بعقدة الزمن.

لذلك أكثر شعراء هذيل الشكوى من الشيب، فهو بلوى يبتلي الدهر بها الإنسان، فتتحول إلى هم، وغم أليم، والشاعر الهذلي الذي أغرم باللون الأبيض، وحمله دلالات العزة والشرف والجمال، نفر من بياض الشيب وذمه، لأنه يوحي بالضعف والعجز والتراجع والانحدار.

وقد احتفظت متون أمهات الكتب وهوامشها، بكثير من الأقوال التي تؤكد أن الشيب نذير شؤم وسوء، فمن قائل: "كفي بالشيب داء"[4]، إلى قائل: "الشيب مجمع الأمراض"[5].

وفي ربط الشيب بالداء والمرض ما يدل على أن الشيخوخة مرحلة قاسية، مليئة بالوجع والألم والهم والعجز، وهذا من شأنه أن يولد إحساسًا عميقًا باليأس والحسرة ، هذه حال من تقدم به العمر من الناس، فوصل إلى الشيخوخة، واشتعل في رأسه الشيب، فكيف ستكون حال الشعراء، على ما

---

(١) سورة الروم: الآية 54.
(٢) باديس فوغالي، **الزمان والمكان في الشعر الجاهلي**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2008م، ص 147.
(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها .
(٤) ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، ص 348/2.
(٥) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ص 464.

هم عليه من رهافة في الإحساس بالحياة وعمقها، مع اختلاف نظرتهم إلى الأشياء، وفهمهم لحقائق الأمور؟ كيف كانت صورة الشيب في شعرهم، وكيف تجلت صورة الدهر بصبغته الزمنية، وهو المسئول عما حل بهم من شيخوخة، وشيب وهرم، وهذا ما سنحاول استجلاءه في أشعارهم.

لقد حاول شعراء هذيل في طرحهم لموضوع الشيب أن يقدموا ثقافة مجربة في صراعهم مع الشيب وكيف أنهم وقعوا تحت سطوة الدهر بسلطته الزمنية يقول ساعدة بن جؤية الهذلي:[1]

يَا لَيْتَ شِعْرِي ألاَ مَنْجَى مِنَ الهَرَمِ أمْ هَلْ عَلَى العَيْشِ بَعْدَ الشَّيْبِ مِنَ نَدَمِ

أمْ هَلْ تَرَى أصَلاَتِ العَيْشِ نَافِعَةً أمْ في الخُلُودِ وَلاَ باللهِ مِنَ عَشَمِ

إنَّ الشَّبَابَ رِدَاءٌ مَنْ يَزَنْ تَرَهٌ يُكْسَى الجَمَالَ وَ يُفْنِدْ غَيْرَ مُحْتشَمِ

وَالشَّيْبُ دَاءٌ نَجيسٌ لاَ دَوَاءَ لَـهُ لِلمَرءِ كَانَ صَحِيحًا صَائِبَ القُحَمِ

فـ" يمتزج شعور الشاعر بالتقدم في العصر وبخطوات الزمن بالتعبير عن الشيب الذي يقوم كعنصر خاص ومستقل في الشعر، فهناك علامات للكبر منها الضعف و(عجزه عن) اللهو وعدم احتمال عبث الغواني، لكن الشيب له وضع خاص وله تأثير جارف طاغ يربو عن أثر جميع العناصر السابقة مجتمعة، وللشعراء منه مواقف معينة، فالشاعر يشعر بهذا الضيف الذي أقبل غير محتشم"[2].

فحال الشاعر/ السارد تنوعت بين ثلاث صور، فتارة هو القانع، وأخرى هو اليائس من عودة ما انقضى من العمر، والثالثة هو المحزون المتألم للحال التي آل إليها من العجز.

ويغلب الأسلوب التقريري على النص، بما فيه من اهتمام واضح وملحّ بالتفاصيل، والجزئيات الصغيرة يحشدها الشاعر، ويرتبها متجاورة ليخرج بنص متكامل في أجزائه، ومتناسق في تدرجاته.

حيث يتخذ النص منحى تسلسليًّا تصاعديًّا، يبدأ بإقرار صريح ومباشر بالشيخوخة، وبإدراك واع لسيرورة الدهر وسطوته.

ويتوزع الزمن في النص بين زمنين هما: الحاضر والماضي، إلا أن الحاضر هو الذي يحمل داخله جثة الماضي ، ويظهر الزمن الحاضر طاغيًا على الزمن الماضي في الجزء الأول من

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 1122/3.

(٢) صلاح عبد الحفيظ، **الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1402هـ، ص 343.

النص، رغم أن هذا الحاضر، ما هو إلا نتيجة حقيقية للماضي، ويبدو الفصل بينهما صعبًا، فكل منهما امتداد للآخر.

إن اللحظة التي يقف فيها الشاعر عاجزًا أمام سلطة الشيب تجعله يقيم تصالحًا مع نفسه ويستعد لهذه اللحظة الفارقة في الحياة، فهذا الشاعر أبو كبير الهذلي يعد عدته في مواجهة فعل الدهر/ الزمن بقوله:(١)

أزهيرُ هل عن شَيْبةٍ من مَعْدل أم لا سبيل إلى الشَّبابِ الأوَّلِ

أم لا سبيل إلى الشباب وذكرُه أشهى إلىّ من الرَّحيق السَّلْسَلِ

ذهب الشبابُ وفات منِّي ما مضى ونضا زُهيرَ كريهتي وتبطَّلي

ويكرر أحاسيسه بقوله أيضًا:(٢)

أزهيرُ هل عن شيبةٍ من مَقْصَرِ أم لا سبيلَ إلى الشَّبابِ الُمدبِرِ

فَقَد الشبابَ أبوكِ إلاّ ذكرَه فأعجب لذلك فِعْلَ دهرٍ واهكَرِ

ويستمر بتصوير أحاسيسه وتكرار الشيب بقوله:(٣)

أزهيرُ هل عن شَيْبةٍ من مَصْرِفِ أم لا خُلودَ لباذلٍ متكلّفِ

أزهيرُ إن أخا لنا ذا مِرّةٍ جَلْدَ القوى في كل ساعة مَحْرِفِ

ويقول أيضًا مصورًا الدهر/ الزمن من خلال ظهور الشيب بقوله:(٤)

أزهيرُ هل عن شيْبَةٍ من مَعْكِمِ أم لا خُلودَ لباذلٍ متكرّمِ

وإذا كان الشيب داء عند الشاعر الهذلي ساعدة من جؤية لا يستطيع دفعه ولا دواء له، فإنه عند أبي صخر نيران اشتعلت في رأسه فكان إيذانًا بفراق الأحباب حيث يقول:(٥)

أنار سوادُ رأسِك باشتعالِ وآذنك الحبائبُ بالزِيّالِ

أراد الشيبُ منِى خبلُ نفسِي لأنسى ذِكرَ بيضاتِ الحِجَالِ

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 1069/3-1070.
(٢) المصدر نفسه ، ص 1080/3.
(٣) المصدر نفسه، ص 1084/3.
(٤) المصدر نفسه، ص 1090/3.
(٥) المصدر نفسه، ص 962/2.

ولم أدركْ لدى الخفراتِ تَبْلي وأبرأْ من علاقاتِ المِطال

ومن هجر المُباعِد وهو راضٍ ليعلم من يدُومُ على الوِصالِ

إذا اختصم الصِب ي والشيبُ عندي فأفلجتُ الشَّبابَ فلا أُبَالي

بياضُ الرأسِ ما لم تأت أمرًا يكُونُ سواه أتْو حلٍ حلالِ

تبرز هذه المقدمة مدى المعاناة النفسية التي يكابدها الشاعر، وتعكسها الألفاظ التي استعان بها من مثل (أذنك الحبائب بالذيال)، (أراد الشيب من ي قبل نفسي)، (هجر المباعد) ولكن لابد للشاعر من أن يرضى بما قسم له إذ لا يجد عنه منأى.

وتمتزج مقدمة الشيب بالأطلال والخمر في صورة متكاملة تتآزر مكوناتها بعضها مع بعض في بناء مقدمة فنية قشيبة يقول البريق:[1]

ألم تَسْلُ عن ليلى وقد ذهب الدهر وقد أ وحش تْ منها الموازجُ فالَحضْرُ

وقد هاجني منها بوعساءِ فروع وأجماد ذي اللَّهباء منزلةٌ قَفْرُ

يظل بها الداعي هديل كأنه على الساق نَشْوانٌ تميلُ به الخَمْرُ

وإن تب ك في رسم الدَيارِ فإنَها ديارُ بني زَيدٍ وهل عنهم صَبْرُ

وإن أمس شَيْخًا بالرجيعِ ووِلدةٌ وتصبحُ قومي دون دارِهمُ مِصْرُ

فتختلط على الشاعر عواطفه وتبدو آلامه قد تضاعفت لفقد الأهل والأحباب والديار التي أصبحت مقفرة، وترنو في جانب اللوحة الجانب النفسي الحزين للشيب، الذي يعلن عن قرب الرحيل، وتبدو صورة الخمر في اللوحة مما يوحي بمدى المعاناة التي يعانيها الشاعر وقسوتها مع الشيب حيث ارتباط الخمر بالشباب يجعل لها مزيجًا آخر.

هذا فدلالات الشيب تختلف من شاعر إلى شاعر آخر فقد يكون رافضًا له وقد يكون مرحبًا به " فالظاهرة التي تلفت النظر في هذه المقدمة هي اختلاف مواقف الشعراء من الشيب، إذ اختلفت موضوعات قصائدهم بين الفخر والمدح، ففي مجال الفخر نرى الشاعر يقف موقف الرفض من شيبه، ويستعيد بهجة ذكريات شبابه، ويعيش من خلالها ماضيه من جديد وكأنه يستمد من هذه

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 748/2.

الذكريات قوة نفسية تعينه على الفخر[١]، وقد امتزجت مشاعر الحزن من الشيب بذكريات الشباب ولهوه في قول المتنخل:[٢]

وما أنت الغداةَ وذِكرُ سَلْمَى وأضحى الرأسُ منك إلى اشٍ مطاطِ

كأن على مَفارِقه نَسيلًا من الكَتَّان يُنزَع بالمِشا طِ

فإما تُعرضنَ أمَيمَ عنّى ويَنزعُك الوشاةُ أولو النِباط

فحورٍ قد لهوتُ بهنَّ وَحدِى نَواعَم في المُروطِ وفي الرَّياطِ

لهوتُ بهنَّ إذ مَلَقي مَليحٌ وإذ أنا في المَخِيلة والشَّطاطِ

فذكريات الشباب ولهوه، وانطلاقه من أهم ما يبرز رغبة الشاعر في استدعاء شبابه ليناى عما أحدثه الشيب من ضعف ووهن ونفور النساء منه، وأعراضهن عنه.

ومثل هذه التكرارات للدهر/ الزمن وإن كانت تصور عاطفة الشاعر فإنها تعمل في إعطاء نغم إيقاعي جذاب مما يسهم في خلق توازن بين القصائد في البحر نفسه، ولا يكون الغرض من التكرار حينئذ مجرد التعبير والخطابية، ولكنه " تقوية النغم أيضًا، والشبه بينه وبين إعادة الأبيات كاملة، والتي يسميها الإفرنج ***Refeain***، ويسميها العامة عندنا في أشعارهم الدارجة العصا، قوى واضح "[٣].

والتكرار أيضًا يعمل على إحداث التوازن الموسيقى في الشعر لأنه فن قائم على الإيقاع بدرجة كبيرة، فالتكرار " يفرض هيمنته نظرًا لالتزام القصائد، ولا سيما القصائد القديمة، بإيقاع معين ينبني على موسيقى بحر القصيدة وقافيتها، واعتبارهما من الثوابت اللازمة في بنية القصيدة جميعها "[٤]، وذلك أن الجانب الإيقاعي قائم على التكرار، فبحور الشعر العربي " تتكون من مقاطع متساوية وتفعيلاتها العروضية متكررة في الأبيات، فمثلًا في بحر الرجز: مستفعلن مستفعلن مستفعلن، يضاف إلى ذلك أن التفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية"[٥].

---

(١) مى يوسف خليف، **القصيدة الجاهلية في المفضليات**، ص 182.

(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 1267/3.

(٣) جيمز مونرو، **النظم الشفوي في الشعر الجاهلي** ، ترجمة: د. فيصل بن عمار العماري، دار الأصالة، الرياض، 1987م، ص 109.

(٤) محمود خالد البنأ، **التداخل السردي في الشعر الجاهلي والحديث** ، منتدى الشبكة العربية الأكاديمية http:www.arabic.net.com.

(٥) زهير أحمد المنصور، **دراسات اسلوبية في الشعر العربي الحديث** ، إصدارات نادي الأحساء الأدبي، بالمملكة العربية السعودية، 1434هـ، ص 15.

وهذا التكرار يشيع جوًا موسيقيًّا متناسقًا في فضاء القصيدة ، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة تثير في النفس انفعالًا ما، وللشعر وجوه للجمال أقربها إلى النفس البشرية " ما فيه جرس الألفاظ وانسجام توالى المقاطع وتردد بعضها بقدر معين، وكل هذا ما نسميه موسيقى الشعر"(١).

فجمال الشعر في " تخير ألفاظه، في تركب كلماته، في توالى مقاطعه، وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغمًا منتظمًا " (٢). ولذلك فإن ثمة اتفاقًا على " أنه يحقق توازنًا موسيقيًّا فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه" (٣)، ويتولد التكرار من "الرجوع للوقفات الوزنية والنحوية والدلالية في الأبيات المتوالية، وهذا الرجوع تدركه الأذن بمقايسة أجزاء الكلام، وتدركه العين لما تكتب الأبيات تباعًا"(٤).

أيضًا من صور التكرار ما نراه جليًّا في موقف المرأة من الشيب فأبو صخر الهذلي يشكو فيها إعراض النساء عنه لمشيبه، فيقول:(٥)

فَأَعْرضْنَ لمَّا شِبْتُ عنِّي تعزمًّا وهلْ لي ذنْبٌ في الليالي الذَّواهِبِ

فلا ما مَضى يُثْنى ولا الشَّيْبُ يُشْتَرى فأصْفَقَ عند السَّوْمِ بيْ عُ المَخالبِ

فإن أرَ مِنْهنَّ الغَداة صَريمَة فقد نلْتُ من لَذَّاتِهنَّ مآربِي

فالشاعر/ السارد يحس بالضعف والهزيمة أمام الدهر/ الزمن فلقد زال ذلك الشباب، وطغت على الشاعر لغة الأسى والحزن والاستسلام أمام هذا الزمن المرير، فالشاعر ينقل لنا بعد سنة صورة الصراع بين زمن الشباب وزمن المشيب.

فصورة الصراع تتضمن قلق الشاعر/ السارد من الشيب الذي يذكر الشاعر بالموت أو بأنه مطلوب للموت ولا شك في أن طلب الشيب للشباب فيه تغييب مطلق لإرادة الإنسان وامتناع تحقق أحلامه، وكذلك اعتراف ضمني من الإنسان بهزيمة الزمن الجميل / الشباب، أمام الزمن الواقع / الشيب، وإيمان بذهاب زمن محمود لن يتكرر مرة أخرى.

---

(١) إبراهيم أنيس، **موسيقي الشعر**، ص 5 -6.
(٢) المرجع نفسه، ص 5.
(٣) عدنان حسين قاسم، **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر**، الدار العربية للنشر، القاهرة، ص 219.
(٤) محمود خالد البنأ، **التداخل السردي في الشعر العربي الحديث** ، منتدي الشبكة العربية الاكاديمية ، *http:www.arabic.net.com* ، ص 15
(٥) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 917/2.

ومن الشعراء الهذليين من عد الشيب داءً أصابه، فأوهن قوته وأضعف عزيمته، وصرف الناس من حوله، مما جعله يعيش مغتربًا عن ذاته والمجتمع.

ولقد شكلت التكرارات الشعرية لظاهرة الشيب في حياة الشعراء دلالات مختلفة دلت على الدهر/ الزمن من زوايا عديدة، وفي أوضاع مختلفة، يشدها الضجر والنقمة إلى بعضها البعض، ويتخللها بعد من التفكير، ويحيطها امتزاج حار عميق بين التجربة الشخصية، ومحور القضية المؤطرة بنوع من التعاطف والاستجابة لدى السامع أو المتلقي، لدهر ظلمهم وحرمهم لذة الحياة، فكان التكرار مؤشرًا على عظم ما لحق بالنفس من هموم وأحزان.

هذا فقد فرضت البيئة العربية القديمة بما تمثله من ارتحال وانتقال وتغير أحوال، وتبدل أحباب على الشاعر القديم أن يتحدى الزمن بكل أبعاده (لاسيما الشيب)، بوصفه عدوا يمتلك سطوة لا يمكن تجاوزها وهزمها، إلا بتذكر أيام الشباب وما شهدتْه من فيض حب أو انتصارات رافقته في ميدان المعركة، أو مغامرات صيد أو مقامرة أو كرم، أو يتوجه إلى رد هذا العدو (الشيب) ومواجهته بالفخر وذلك بكل ما أوتي من قدرة في التعبير.

ولقد كشف هذا المبحث عن الجانب الوظيفي للتكرار ضمن السياق السردي الذي يرد فيه وحركية الزمن التي يرد فيها، إذ يعدّ ظاهرة لغوية واضحة في الشعر العربي، فالتكرار ليس جمالًا يضاف إلى القصيدة وحسب؛ إنما هو كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، أو أن تلمسه يد الشاعر فتبعث في كلماته الحياة حيث حرص الشعراء الذين درسنا ظاهرة التكرار في أشعارهم في هذا البحث على توظيف التكرار وبينا أهميته في الكشف عن هيمنة فكرة الزمن على رؤاهم وأحاسيسهم ومشاعرهم وآمالهم وآلامهم، كما تبين أن التكرار عند أولئك الشعراء كان يخضع لرؤاهم النفسية التي يعتصرها الألم والحزن على ما حلّ من ضروب الدهر/ الزمن.

هذا و حاول شعراء هذيل أن يجعلوا من صورة التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري والسردي في آن معا، وتؤدي وظيفة أسلوبية تكشف عن الإلحاح أو التأكيد الذي يسعى إليه أولئك الشعراء ولا سيما في إبراز ظواهر الدهر وآفاته.

المبحث الرابع

تكرار قصص الحيوان

سنتناول في هذا المبحث الوقوف على تجليات تكرار صورة الدهر/الزمن، في لوحات الصراع الحيواني، في القصيدة الهذلية.

إذ يدور صراع البقاء والفناء بين رموز الدهر من جهة، والرموز الإنسانية من جهة ثانية ، فالمعركة التي يرسمها الشاعر في قصيدته، تتخذ طابعًا رمزيًّا خالصًا، إذ تبدو أطراف الصراع فيها تجليات رمزية للإنسان من جهة وللدهر/ الزمن من جهة ثانية، ورموز الدهر/ الزمن التي تتمظهر في صور كلاب الصيد المدربة تارة، أو صورة الصائد الخبير المتربص بنباله ورماحه، تارة أخرى، كما يتمرأى في الطبيعة القاسية، بما تسلطه على الحيوان الوحشي، من مظاهرها المتمثلة في رياح باردة، وأمطار غزيرة، وليل موحش طويل.

أما الرموز الإنسانية فتجيء في هيئة الثور الوحشي المنفرد مرة، أو الحمار الوحشي المكدم مرة ثانية، أو البقرة الوحشية المفجوعة تارة أخرى.

ويكون الصراع بين الطرفين صراع حياة أو موت، يحاول كل طرف الانتصار لبقائه، وإلحاق الهزيمة بالآخر. فما ملامح هذا الصراع، هل هو صراع وجود، أم صراع حدود. ولمن تكون الغلبة فيه، هل تكون لرموز الدهر/ الزمن القاهر، أم للرموز الإنسانية المكافحة؟.

لقد تنوعت صورة الحيوان في الشعر العربي حيث اهتم بها الشعراء اهتمامًا لافتا للنظر فكانوا متتبعين خطى الحيوان وكل منها له رمز فني خاص في نفس الشاعر ومخيلته، فالثور والحمار الوحشي ارتبطا برمز القوة والصراع من أجل الحياة، وهو ما سنحاول استجلاءه في بعض النماذج الشعرية المختارة لعدد من الشعراء الهذليين، وقد أظهر أبو ذؤيب ذلك، في مشهد اصطبغ بجو نفسي حزين أبرز لوعة الشاعر على فراق أبنائه، وقد مزج الشاعر الجو النفسي الحزين لفراق الأبناء بموقف الحمار الوحشي وصراعه مع الصائد، وما يتبعه من مشهد الثور وصراعه مع الحياة. يقول أبو ذؤيب:(١)

والدَّهرُ لا يبقى على حدثانِه جَوْنُ السَّراةِ له جَدائِد أربعُ

صخبُ الشَّوارِبِ لا يزالُ كأنَّهُ عبدٌ لآلِ أبي ربيعةَ مُسْبَعُ

أكل الجميمَ وطاوعتْهُ سمْحَجٌ مثلُ القناةِ وأزعَلْتهُ الأمرُعُ

بقرار قيعانِ سَقاها وابلٌ واهٍ فأنجمَ بُرهة لا يُقلعُ

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، 11/1- 16

فلبثْنَ حينا يعتلجْنَ بروضةٍ فيجدُّ حينا في العلاجِ ويَشْمَعُ

حتى إذا جزرَتْ مياهُ رزونِهِ وبأيَّ حينِ ملاوة تتقَطّعُ

ذكر الورود بها وشاقى أمره شؤ ما وأقبل حَيْنه يتتبَّعُ

فقد رصد الشاعر/ السارد لوحة فنية ألق ي فيها الضوء على صورة الحمار الوحشي حيث أظهر قوته، وتنعمه في الأرض مع أنه يأكل العشب منها، وينعم بالمن ولا سيما مع نزول المطر الذي يضفي على الأرض روح الحياة، فإذا بالحمار يذهب إلى موارد المياه أملًا في الاستمتاع بمباهج الحياة الجديدة حيث الخضرة والعشب ليفاجأ بالحتف والهلاك المنتظر على يد الصائد وسهامه التي ريشت تبتغي قتله.

ويستمر الشاعر/ السارد في وصف الحيوان ومأساته ورصد مظاهر الحياة بين الحيوان وتصريف الأقدار/ الأزمان فإذا ما انتهت لوحة الحمار الوحشي انتقل إلى لوحة الثور ونهايته المحتومة المقدرة له حيث يقول:(١)

والدَهرُ لا يَبْقَى على حَدَثانِـه شَبَبٌ أفَزَّتْه الكِلابُ مُرَوَّعُ

شَعفَ الكلابُ الضارياتُ فؤادَه فإذا يَرَى الصَّبْحَ المصدَّقَ يَفْزَعُ

وَيعُوذُ بالأرْطَى إذا ما شَفَّه قَطْرٌ وراحَتْهُ بَلِيلٌ زَعْزَعُ

يَرْمى بعْينيه الغُيوبَ وطَرْفُه مُغْضٍ يُصدَّق طَرفُه ما يَسْمَعُ

فغدا يشرِق مَتْنَه فبدَا لــه أولَى سَوابِقها قريبًا توزعُ

فانص اع من فَزَع وسَدَّ فُروجَه غُبْرٌ ضَ وارٍ وافِيانِ وأجْدَعُ

يَنْهشْنَه وَيذ ودُهُنّ ويَحْتمِـى عَبْلُ الشَّوَى بالطَّرَّتين مُوَلَّعُ

ومما يثير المتلقي في رحلة تتبعه لهذا المشهد نبض الحياة وصراعها متجسدًا ذلك في موقف الثور الوحشي الذي وقف يزود عن حياته في مشهد تآزرت فيه عناصر الحركة، فنكاد نلمسها في دقة التصوير مع عذوبة اللفظ المعبر في أسلوب رشيق، فإذا بالصورة تمثل شاخصة أمام المتلقي عبر الصوت واللون والصراع الدامي الذي يفيض بالحركة والحيوية، فقد استطاع الشاعر أن يصيغ

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 1/26-29.

ذلك بصورة شاملة معبرة عن مأساة الحياة، ونهاية الكائن الحي مهما أوتي من قوة وحيوية فلن يستطيع للمنية دفعًا.

فمشهد مدافعة الثور كلاب الصيد وصراع الحياة مع انتفاء اللوحة الفنية المعبرة أمر يدعو إلى العجب والإعجاب معًا، وينتقل الشاعر مع نهاية الصورة التي يبدو فيها انتصار الثور إلى تصدى الصائد له بعدما انتهى من صراع الكلاب ليكون في سهامه الحتف والنهاية التي سطرت له.

يقول أبو ذؤيب:(١)

حتى إذا ارتدَّت وأقْصَدَ عُصبةٌ منها وقام شَريدُها بتضرعُ

فبد نا له رَبٌ الكلابِ بكفِهِ بيضٌ رهافٌ ريشُهُنّ مقزَّعُ

فَرَمَىَ لُينقِ ذَ فَرَّها فهَوَى له سَهْمٌ فأنْفَذَ طرَّتَيْه المِنْزعُ

فكبا كما يكْبو فنيقٌ تارزٌ بالَخْبتِ إلا أنّه هو أبْـرَعُ

فللشاعر/ السارد يرصد مراحل الصراع من أجل البقاء والحياة في أبهى لوحاته الممتزجة بتصاريف القدر، فذلك الثور يسعى بحثًا عن الطعام والأمن فإذا بالكلاب الضواري تحيط به وسرعان ما ينشب الصراع، ويشتد القتال، وترنو الأفعال متسارعة متلاحقة في نقل اللوحة مستعينة بحرف الفاء لمتابعة الحدث وملاحقته حيث ينسحب أيضًا إلى مخيلة المتلقي وصولًا إلى النهاية التي سطرت.

لقد استطاع الشاعر رصد الحركة والصراع والقتال ليس هذا فحسب وإنما وصف حالات الكر والفر بين الثور والكلاب، فالصراع يمتد ليشمل الأحياء جميعهم.

وتقوم اللوحة الفنية على قواعد أساسية ترتكز عليها، وتظهر عليها القدرة ا لإبداعية المصاحبة في نسج البناء الفكري، ويعد مشهد الرحيل من المشاهد ذات البعد النفسي التي ألقت ظلالها على اللفظ فانطبعت في مخيلة الشاعر فصاغها لوحة فنية معبرة.

فالشاعر/ السارد في النصوص السابقة يؤكد حتمية الموت لكل الأحياء، من خلال تكرار عنصر الدهر/ الزمن الذي هو مالك القوة والتنفيذ، ولا يفلت من سطوته حتى تلك الحيوانات

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 30/1-32.

الوادعة فهذا اعتقاد راسخ عند الشاعر الهذلي آمن به وأقره في نفسه ومجتمعه زوال الحياة مقابل الدهر/ الزمن.

ومن الملاحظ أن المقاطع السردية عند أبي ذؤيب " تنتهي بالمعنى الذي به تبدأ، فهى تبدأ من التسليم بحتمية القدر، وتنتهي إلى المصير المحتوم الذى لاينجو منه أحد، وما بين البداية والنهاية أنماط متنوعة من المقاومة والصراع؛ بما يعني أن عوامل الفناء شيء من صميم الوجود، بيد أن مقاومة هذه العوامل ومغالبتها، هى بدورها قانون من قوانين الوجود، حظى بعناية الشاعر واستحسانه في نهاية كل مقطع سردي أو كل مشهد من مشاهد الصراع"(١)

ومن القصص التي تعبر عن حتمية الموت وصراع الحيوان قول صخر الغي: (٢)

ولله فَتْخاءُ الجناحين لِقْوةٌ تُوسَد فَرْخَيْها لحَومَ الأرانبِ

كأنَّ قلوبَ الطيرِ في جَوْفِ وكرِها نوَى القسْبِ يُلقى عند بعض المآدبِ

فخاتَتْ غَزالاً جاثمًا بَصرتْ به لدى سَ لماتٍ عند أدماء سارِبِ

فمرَّت على رَيْدٍ فأعْنَتَ بعضَها فخرَّت على الرِجلين أخْيَبَ خائبِ

بمتلفه قفر كأنَّ جناحها إذا نَهضتْ في الجوَ مِخراقُ لاعبِ

فللشاعر/ السارد يرسم لوحة فنية تعبر بجدارة عن مقدرته الشعرية وتصرفه الفني للعقاب وذلك في تصويره نهايته الذي كان الدهر/ الزمن ساهم في هذه النهاية، فالعقاب الذي خرج للصيد، فإذا به يصاب بسهم القدر ليسقط جريحًا لا يقوى على الحركة تاركا خلفه فرخين ينضاعان في خوف وأسى لمصيرهما المنتظر.

فالدهر قد تمثل بطبيعة قاسية، تمارس صنوف القهر على هذا الحيوان، وهي صورة يبدو فيها الدهر/ الزمن أكثر قوة، وقدرة على التدمير في صورة الطبيعة القاسية.

وهذا ساعده بن جؤية يوصف لنا معاناة الحيوان مع الدهر/ الزمن في هذه الحياة القاسية، في تصويره نهاية البقر الوحشي قائلًا:(٣)

---

(١) عامر الحلواني، **جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين**، ص364

(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 250/1 -253.

(٣) المصدر نفسه ، ص 1128/3-1129.

وَلاَ صِوارٌ مُدَرَّاةٌ مَنَاسِجُهَا مِثْلُ الفَرِيْدِ الَّذي يَجْرِي مِنَ النُّظُمِ

ظَلَّتْ صَوَافنَ با لأرزَانِ صَاوِيَةً في مَاحِقٍ منْ نَهَارِ الصَّيفِ مُحْتَدِمِ

قَد أوبِيَتْ كُلَّ مَاءٍ فَهْيَ طَاوِيَةٌ مَهْمَا تُصِبْ أُفُقَ ا منْ بَارِقٍ تَشِمِ

حَتَّى شآهَا كَلِيْلٌ مَوْهِنًا عَمِلٌ بَاتَتْ طِرَابًا وبَات اللَّيْلَ لَمْ يَنَمِ

كَأنَّ مَا يَتَجَلَّى عَنْ غَوَارِبِهِ بَعْدَ الهُدُوءِ تَمَشِّي النَّارِ في الضَّرَمِ

حَيْرَانَ يَرْكَبُ أعْلاَهُ أسَافِلُهُ يَخْفِي جَدِيْدَ تُرَابِ الأرْضِ مُنْهَزِمِ

إن الشاعر/ السارد أظهر قوة حدة الصراع في معركة الوجود/ الحياة فالتصوير النفسي واضح في جُلَّ الأبيات، ويبدو الشاعر/ السارد متعاطفاً مع البقر الوحشي تعاطفًا قويًّا، مما دفعه إلى مشاركته في التأثير الشعوري فيها.

إن الشاعر/ السارد عبر عن نفسيته الحزينة تعبيرًا حقيقيًّا وعن موقعه من الحياة، هذا ويأتي الموت خيارًا لا م جال للهروب منه، فالنهاية كانت للأبق ار، مأساوية حين قضى على هذا البقر ليعبر الشاعر/ السارد عن أن الدهر/ الزمن آخذ كل المخلوقات بدون استئذان أو مقدمات.

كما يسرد الشاعر/ السارد ساعدة الهذلي مصير الوعل وكيف كان للدهر/ الزمن قدر في ذلك وتصرف فتكرار صور الدهر تأكيد لحتمية وقدرته على إنهاء الحياة، وذلك في بقوله:[1]

أرَى الدَّهْرَ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدثانِهِ أبُودٌ بأطْرافِ المَنَاعَةِ جَلْعَدُ

تَحَوَّلَ لَوْنًا بَعْدَ لَوْنٍ كَأنَّهُ بشَفَّانِ رِيحٍ مُقْلِعِ الوَبْلِ يَصْرَدُ

تَحُولُ قُشَعْرِيرَاتُهُ دُون لَونِهِ فَرَائِصُهُ مِنْ خِيفَةِ المَوْتِ تُرْعَدُ

فيوضح لنا الشاعر/ السارد بأن قوة الدهر فوق كل قوة وأن الحياة أمامه لا تدوم ولا تستمر، فالقدر يمد يده ليخطف الحياة ويوقف العمر، وهذا ما صوره لنا الشاعر/ السارد من خلال صورة الوعل التي تمثل حياة الإنسان في لقاء نهاية المحتومة، وهكذا استمر الشاعر الهذلي مؤكدًا حتمية القدر، مستعينين بجملة " الدهر لا يبقى على حدثانه".

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 1170/3.

وهو ما اتخذه معبرًا ينطلق من خلاله إلى بيان صراع الحياة والموت مؤكدًا أن للموت سهامًا لا تخطئ تتخرم الأحباب، وقد اتخذ الشاعر من الحمار الوحشي مثالًا لذلك الصراع الذي لا يهنأ فيه أحد يتتبع الشاعر مسيرة الحمار وأتنه وكيفية تنقله مصورًا اجتنابه حرارة الشمس حتى يصل إلى مورد المياه ليشعر بنعيم العيش حيث يقول أبو خراش: (١)

أرى الدهَر لا يَبقَى على حَدثَانِه أَقَبَّ تُباريه جَدائدُ حُولُ

أَبنَّ عقاقاً ثم يَرمحن ظَلْمَه إباءً وفيه صولةُ وذميلُ

يَظلَّ على البرز اليفاعِ كانّه من الغ ارِ والخوفِ المُحِمّ وَبيلُ

وَظلَّ لها يومُ كـأنّ أوارَه ذكا النَّار من فيحِ الفُروعِ طويلُ

ويتخذ الشاعر من " حدثان الدهر" معبرًا حسنًا يكشف من خلاله صراع الحياة والموت ، وها هو ذا الحمار الوحشي الذي يتمتع بالحياة والقوة، وبنعيم العيش مع أتنه يتحرك كما يشاء في الأرض بحثًا عن الماء والطعام ، وينعم بالراحة والأمان فإذا بالدهر يرصده، ويرسل له صائدا يحمل سهاما في سنانها الحتف المميت، وهنا تتبدل الأحوال، وتتغير الأشكال، فيصبح الحي ميتًا. وهكذا يصور الشاعر مشهدًا من مشاهد " حدثان الدهر " بقوله:(٢)

فلما دَنَتْ بعد استماعٍ رَهَقْتَه بنَقْب الحجاب وقْعُهنّ رَجيلُ

يُفجين بالأيدي على ظَهر آجنٍ له عَرْمضٌ مستأسدٌ ونجيلٌ

فلما رأى أن لا نجاءَ وضمَّه إلى الموت لِصْبٌ حافظٌ وقفيلُ

وكان هو الأدنى ف خ لَّ فؤادَه من النبل مفتوقُ الغِرار بجبيلُ

كأنَّ النَّضئ بعدما طاش مارِقا وراء يديه بالخلاء طميلُ

وتبدو مهارة الشاعر وحرفيته في إتقان استخدام أدواته الفنية التي رسم بها صورة الصائد وتتبعه للحمار وأتنه ليس هذا فحسب بل امتد الوصف إلى السهام التي غطاها الدم وطلاها بلونه دليلًا رمزيًّا على النهاية.

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 3/1190-1191.
(٢) المصدر نفسه ، ص 3/1192 - 1193.

وصراع الحياة وحتمية القدر ليست في قصة الحمار الوحشي فقط بل انسحبت إلى لوحة الطير ويمثلها الصقر الذي خرج باحثًا عن طعامه مظهرًا قوته شدة انقضاضه على فريسته "الأرنب"، فإذا بالقدر يلقي ظلاله على الأرنب فتكون النهاية التي كتبت له على مخالب الصقر.

يقول الشاعر:[1]

ولا أمّغرُ الساقين ظلَّ كأنَّه على مُخزئلاَّت الإكامِ نصيلُ

رأى أرنبًا من دونها غَوْلُ أشرُجٍ بعيدٌ عليهنَّ السرابُ يزولُ

فضمَّ جناحيه ومن دون ما تَ رى بلادٌ وحو شٌ أمْرُعٌ ومّحولُ

تُوائل منه بالضَّراء كأنَّها سفاةٌ لها فوق التراب زَليلُ

يقرَبه النَّهض النَّجيحُ لما يرى ومنه بُدُوّ مَرَّةً ومُثولُ

فأهوى لها في الجوِ فاختل قَلْبَها صيودٌ لحبَّات القلوب قتولُ

فصراع الحياة وحتمية القدر من الأمور المشتركة التي دار في فلكها الشعراء الهذليون معبرين عنها ، مضيفين عليها مشاعرهم النفسية وإيحاءاتهم الرمزية ذات الدلالات الذاتية، أو الخاصة التي امتزجت بوشائج الشعراء النفسية.

فالثور الوحشي وصراعه المرير الذي يخوضه في مواجهة أعداء الحياة، ليس "سوى صورة حية أصيلة من صور الصراع الخالد بين الأحياء والطبيعة، أو بين الأحياء والأحياء دفعًا للظلم، ودفاعًا عن الحياة في نقائها وفرتها وجمالها"[2].

ويضيف الشاعر صخر الغي ملمحًا آخر عبر تصويره حياة الحيوان وما يرصده القدر من سهام المنايا التي لا تطيش في تسديدها لتبطش بالأحياء فيكون في ركابها الهلاك .وهذا يبرز تأملات الشاعر في صراع الحياة مصورًا حياة أثنين من الحمر الوحشية؛ إذ يقول:[3]

ولا عِلجان يَنْتَابَان رَوْضًا نَضيرا نَبْتُه عُمَّا تُوامَا

كلا العلْجين أصعَرُ صَيْعَريٌ تَخالُ نَسيلَ مَتْنيه الثَّغامَا

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 1193/3-1195.
(٢) وهيب رومية، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1982م، ص 117.
(٣) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 289/1-290.

فباتا يأمُلان مياه بدرٍ وخافا رامياً عنه فخَامَا

فراغا ناجيَين وقام يَرمي فآبت نَبلُه قِصَدا حطامَا

استطاع الشاعر أن يرسم في الأبيات السايقة لوحة فنية أدواتها اللغة بكل أبعادها اللفظية والسياقية والدلالية والإيحائية التي وظفها الشاعر في إبراز معاني حياة الحمارين ورصد تحركاتهما، واضطرابهما مع سماع صوت حركة مجاورة لهما ، وتستمر اللوحة تبرز ورودهما للماء ولكن الخوف سيطر عليهما فإذا بهما يبتعدان عنه خوفًا وجزعًا من الصائد وتنته ي اللوحة الفنية في تسلسل فني حسن إلى سرعة عدوهما من خلال كثرة ما يثيرانه خلفهما من غبار، وبرغم حرصهما الشديد على الابتعاد عن الأماكن التي قد يأتي لهما منه الخطر والهلاك، وحرصهما على الحياة ولكن القدر يقف لهما بالمرصاد وعيون الصائد تترصد حركاتهما منتظرة اللحظة الحاسمة التي تنطلق فيها السهام التي تعرف طريقها حيث إنها سديدة الرماية صائبة هدفها. يقول الشاعر[1]:

فباتَا يُحييان الليلَ حتَى أضاءَ الصبحُ م بثِجا وقاما

فإمَا ينجُوا من خوف أرضٍ فقد لَقِيَا حُتوفَهما لِزاما

وقد لَقيا من الإشراق خَيْلا تَسوفُ الوحشَ تحسبها خياما

بكلَ مقلِص ذكرٍ عنودٍ يَبُذُّ يَدَ العَشَنَّقِ والِلَجاما

فشامَتْ في صدورهما رماحا من اليزني أُشربَت السِماما

هكذا تبدو صور صراع الحياة والموت وحتمية القدر أمام الشاعر فتلقي بصداه على نفسيته المِلأوهة الحزينة ، فالقدر لا يترك أحدًا، وسهام الموت لا تخطئ تسديداتها التي يكون معها النهاية.

إن النص السابق وضعنا بصوره وسياقه العام، في حدود علاقة الأحياء بالدهر، وكشف شيئًا من حقيقة الصراع الدائم بينهما، وهو صراع يحدوه الشقاء والقهر والقسوة، تدفع الأحياء إليه دفعًا، لأن الكفاح أو النضال هو بوابة البقاء والاستمرار.

أما الشاعر قيس بن عيزارة فقد أجاد تصوير مأساة الفقد والموت، التي ينزلها الدهر بالكائنات، وما تتطلبه المحافظة على الحياة من مواجهات وتضحيات، والأهم من ذلك، لا بد من

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 291/1.

امتلاك مقومات الصمود، أي القوة الجسدية والنفسية معًا فالخصم / الدهر، قوي وعنيف ويرحم الضعفاء يقول:[1]

والدَّهر لا يُبقى على حدثانهِ بَقرٌ بن اصفةِ الجِواءِ ركُودُ

ظلت ببلَقعةٍ وخبْتٍ سَمْلَقٍ فيها يكونُ مَبيُتها وتَرودُ

حتى أشبَّ لها أُغ يبر نابلٌ يُغرِي ضَ واري خلْفَها وَيصِيدُ

في كلُ مُعترِكٍ يُغادرُ خلْفَهُ زَرْقاء دامِيةُ اليَدَيْنِ تَمِيدُ

يومًا أرادَ بِها المَليكُ نَفادَها ونفادَها بعد السَّلامِ يُرِيدُ

إن عناية الشاعر/ السارد بالوصف الدقيق لحال الصائد إذ صورته تشير إلى التشاؤم والاستهجان فصورته التي رسمها الشاعر/ السارد تؤدي دورًا في إكمال صورة الدهر، فالدهر هنا هو الصياد، وهو الشر.

يحاول الشاعر/ السارد أن يسوغ مشروعيه عمل الصائد؛ فحياته واستمرارها رهن بمقتل البقرة الوحشية، فإما أن يصيده ا، فيكون في موت البقرة الوحشية حياة وبقاء له، أو يتركه ا ليكون الجوع والهزل من نصيبه.

فجدلية الصراع بين الطرفين من أجل الحياة تحتم انتصار أحدهما، وخسران الآخر، ويظهر الصياد في هذا المشهد، رجلًا محترفًا، قد جعل من الصيد حرقة له، ومصدر آخر لرزقه، وهذا ما يرسخ نية القتل عنده، ويؤكد الخطر المحدق بالبقرة الوحشية، وهذا ما يؤكد هالنص في أكثر من وصف له، فطبيعة الدهر في تعامله مع الأحياء ينم عن دهاء وخبرة بأحوال الأحياء، فهو يكمن لهم ويتخفى، وهم غافلون.

ويتجسد الخطر ويتعاظم في سلاح الصياد، وفيه تظهر فعالية عمل الدهر، وقدرته على إلحاق الأذى والعدوان بالبقرة الوحشية وسلاح الصياد هو سهام؛ أمعن في تعريتها، وبريها، وتشذيبها وعناية الصائد بسهامه تعكس فعاليتها وجودتها من جهة، واعتماده الكلي عليها في إصابة هدفه الذي يريد، من جهة ثانية.

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 599/2 - 600.

فهذه السهام تنطلق حاملة الموت والأذى للبقرة الوحشية. إذًا، يضعنا النص أمام مفردات تكتنز في دلالتها قدرة كبيرة على القتل والعدوان، تمثلت في شخصية الصياد، وأسلحته الفتاكة، وهي رموز تؤطر صورة الموت، وتؤكد دلالات الهلاك، والقدرة على القهر والشر ، وفي المقابل، وقفنا على المفردات التي ترسم عالم البقرة الوحشية بما فيه من تعب ومشقة، وما يرافقه من خوف، وقلق، وتوتر وحذر، والأهم من ذلك، النضال والسعي المجهد في سبيل البقاء.

وما يستدعي الانتباه في قصص البقر الوحشي، هو وجود الكلاب، وهي كلاب صيد مدربة، دربها صياد ماهر امتهن صيد الوحش. فهذه الكلاب هي رموز العدوان والشر، التي تحاول جاهدة اقتناص حياة البقرة، فهي بهذه الصورة إحدى تجليات الدهر الفاعلة، غير أنها من جهة أخرى، تدخل في نطاق عمل الدهر، فتتعرض لقسوته وفتكه، وكأنها بهذا تتماهى مع الإنسان في المصير القاسي الذي يرميه الدهر به، وهذا أيضًا ما يمكن تفسيره بعبثية قوانين الدهر.

إن الشاعر قيسًا في النص السابق استطاع أن يجسد علاقة الإنسان بالدهر، القائمة على تربص الدهر بالإنسان، والتلاعب بمصيره، وإحاطته بطوق من القلق، والخوف والترقب حتى يخطف روحه وهو في غفلة وترقب.

فالصراع في هذه المشاهد، هو صراع دام، وهو تجسيد للنضال الذي تخوضه الأحياء في سبيل الحفاظ على بقائها واستمراريتها، في مواجهة قوى الدهر، ورموزه وهو "صراع تحكمه القوة، ويستدعيه قانون الحياة الكونية، وتقتضيه الرغبة في البقاء".(١)

وتعكس قصة الحيوان، بما فيها من توالي الفقد والألم والاستلاب، والفجيعة، صورة الإنسان الذي يتعرض لنوائب الدهر، نائبة إثر أخرى، فلا يكاد ينهض من تأثير ضربة، حتى يمنى بأخرى غير أن هذه الصفعات المتكاثرة لا تقتل رغبته في الحياة، ولا تضعف إقباله عليها، فيكون رده، محاولات مستمرة في التصدي والنضال والصراع، إذ لا تستقيم الحياة من دون الكفاح.

فالشاعر الهذلي يوضح ماهية الوجود، القائم على الصراع غير المتكافئ بين القوى، وبين نظرته إلى الدهر كقوة عاتية، تملك السلطة العليا، ولها المشيئة الكاملة تمليها على الكائنات، التي تظهر هزيلة وضعيفة إذا ما قورنت به، تجئ محاولات الأحياء في المواجهة، مهما بلغت قوتها، هشة واهية، لأنها مرهونة بمشيئة الدهر وإرادته، ويمكن أن نتلمس هذا الاستنتاج بالعودة إلى

---

(١) وهب رومية، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص 321.

قصص الحيوان عند الهذليين، إذ نجد أنها " لا تعكس الصيد وحده... وإنما توضح التصور الداخلي للصراع القائم في الحياة، وما يسفر عنه من استنفار لقوى الدفاع عن الأنا"(١).

إن تناول شعراء هذيل في مدوناتهم الشعرية لقصص الحيوان يدل على أنها تعكس صورة لصراع الحياة والموت، وذلك فيه نوع من الوثنية التي تجعل الحيوان قوة مانعة للشر وهذا ما أشار له ابن رشيق بقوله: "ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السالفة والوعول الممتنعة في قمم الجبال، والأسود الخادرة في الغياض وبحمر الوحش المتصرف بين الفقار والنسور والعقبان والحيات؛ لبأسها وطول أعمارها وذلك في أشعارهم كثير موجود لا يكاد يخلو منه شعر"(٢).

ويتجلى الارتباط ما بين الإنسان والحيوان في المدونة الهذلية بشكل لافت ومؤثر، قد يرجع هذا الارتباط للحالة النفسية والشعورية عند الشاعر الهذلي فيقوم بإسقاطها على نفسية الحيوان، أو يكون هناك ارتباط مادي فرضته البيئة الصحراوية عليه، إذ إن هذه البيئة يشترك فيها الشاعر والحيوان معًا في العيش في هذا المكان الوحشي والمقفر.

فالدهر كان له صلة العلاقة، ولا سيما فيما يخص المشاهد التي تتصل بالصراع الحيواني، حيث يظهر الطابع الإنساني للصورة النفسية، واضحًا وجليًّا في هذه المشاهد ، وهذا ليس مستغربًا، إذا وضعنا في الحسبان أن "الجاهليين نظروا إلى نفس الحيوان نظرة تقترب من نظرتهم لنفس الإنسان"(٣).

ولعل نظرة الهذليين هذه، جاءت نتيجة طبيعية للوجود الموضوعي والملموس للحيوان في واقعهم، ونتيجة لعلاقاتهم المميزة والخاصة مع هذه المخلوقات، الأمر الذي جعل الشعراء أن يحملوا هذه الحيوانات كثيرًا من مفهوماتهم الإنسانية إزاء الوجود والحياة ، ولهذا "أصبح مشهد الحيوان صورة من تأملات الإنسان ومشاعره، يعبر بها عن مقاصده وأفكاره كلما دعته الحاجة إلى ذلك"(٤).

إن مشهد الحيوان يكاد يكون جزءًا أساسًا في البنية التنسيقية للقصيدة الهذلية عامة، يندر أن تخلو منه قصيدة أيًّا كان موضوعها، مدحًا، أو رثاء، أو فخرًا، أو هجاء، أو غزلًا.

---

(١) يوسف اليوسف، **بحوث في المعلقات**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978م، ص 79.
(٢) ابن رشيق، **العمدة**، ص 150/2.
(٣) حسني عبد الجليل، **النفس في الشعر الجاهلي**، مكتبة الآداب، القاهرة، 1989م، ص 17.
(٤) حسين جمعه، **قصيدة الرثاء جذور وأطوار دراسة تحليلية في مراثي الجاهلية وصدر الإسلام** ، دار التميز، دمشق، ط1، 1998م، ص 225.

فصراع الحيوان ما هو إلا تعبير رامز إلى قضية صراع الإنسان مع الدهر الغاشم الذي يمارس الإيذاء، والعدوان، والقهر ضد البشر، والمخلوقات الأخرى.

وكما لوحظ أن القصص تختلف فيها صور الدهر، وتجلياتها وتمظهراتها، كما تختلف طرق عملها وفاعليتها لذلك جاء الدهر كقوة عنفية هادمة مضيئة، يكون في موقع الفاعلية، والسيطرة، والسطوة، في مقابل المخلوقات البشرية، والحيوانية التي تتموضع في موقع المفعولية، والتسليم، والعجز عن المواجهة.

فتكرار الشاعر الهذلي لصور الدهر في مدونته الشعرية ساهمت في لمسات سحرية ودلالات نفسية تبعث الحياة في كل كلمة فنقطة الإلحاح على فعالية الدهر/ الزمن شكل لنفسية الشاعر/ السارد محاولًا إظهار ما به من ألم وفرح وسعادة ليس على المستوى الشكلي للقصيدة فقط، بل امتد ليكسب الشعر السردي قوة وجمالًا مؤثرًا في المتلقي وإعطاءه القدرة على فهم المعنى وتقبل النغم لما فيه من ترتيب وتنظيم.

فالشاعر الهذلي كرر صور الدهر لأنها تمثل بؤرًا أساسية في تجاربه وليعبر عن خوالج نفسه وانفعالاته الذاتية، وقد جاء تكرار صور الدهر في المدونة الهذلية نتيجة دوافع نفسية وشعورية لحدوثه، فهو خلق فني يقوم على رفد المعنى المعجمي بأفكار وأحاسيس جديدة.

حيث أن التكرار فيه توليد للعواطف الإنسانية من حب وكره وفرح وحزن وفيه ترغيب وترهيب فإذا أحسن الشاعر التكرار، ففيه " تكمن الوظيفة السحرية الجذابة التي تقرع الأسماع، وتوقظ الأذهان، وتعمق أثر الكلمة في النفوس، فهو ضرب من ضروب الصوغ الشعري الموافق بين القوة النفسية للمعنى وروعة النغم بدلالاته"[١].

هذا التكرار ليس مجرد إعادة لا فائدة منها تسقط العبارة في هوة الرتابة والجمود، كما أن التكرار يضع ين أيدينا مفاتيح الولوج إلى ذهن الشاعر ومعرفة الفكرة المتسلطة عليه من حيث " القدرة العالية للتعبير عن المعاني واتجاه الشعراء نحو هذا الشكل في الأداء الذي وراءه دوافع نفسية تكمن في أسلوب التكرار وتعدد صوره التي تقود إلى تفجير معان فنية لها دلالات شعورية وأبعاد نفسية"[٢].

ويتميز هذا المظهر الإيقاعي من الناحية الوظيفية " بقدرته على الربط بين أجزاء النص الشعري وحركته ومستوياته المتداخلة في حين يتميز من الناحية الإطارية بشدة وضوحه"[٣]، وهاتان

---

(١) محمد طه البشير، **لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية في عصر الطوائف** ، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1990م، ص 182.

(٢) بسام بركة، **علم الأصوات العام**، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، صـ128

(٣) حاتم صالح الضامن، **فقه اللغة**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1990م، ص 149

الميزتان تمنحان النص الشعري " مفاصل إيقاعية واسعة المساحة ينمو من خلالها جسد النص وتكتسب أجزاؤه قدرة على الحركة والتطور العضوي"[1].

ويشكل التكرار الدهر/ الزمن رافدًا إيقاعيًّا في داخل السرد الشعري من خلال تجليات حركة الذات في إطار النص الشعري لما فيها من تصعيد موسيقى يبلغ درجة الإثارة ورصد حركي ناعم لأشجان الذات، وتحقيقها دلالة نغمية متشابكة وشحنات انفعالية تراكمت على امتداد السرد الشعري وكأنها صرخة للتنفيس عن الشعور الحزين لدى الشاعر الهذلي مما منح السياق اللغوي قوة إيحائية تسعى إلى نقل المسموع بما ينسجم مع وجدان الشاعر الذي يتجسد في تجربته الانفعالية التي أعادت بناء النص السردي وهو يضطلع بوظائف متعددة داخل النص الشعري، منها ما يتصل بالسارد، ومنها ما هو متصل بالمسرود له، أي القارئ، ومنها ما هو مرتبط بالرسالة ذاتها والمقصود من أدائها.

لقد قام التكرار الشعري (الدهر / الزمن) بجلب المسرود له وشد انتباه هـ وتحفيزه وتبصيره بجوهر الدلالة في القصيدة السردية. فكان للتكرار الشعري فعالية في النسق السردي لعملية القص عبر آلية الزمن.

---

(١) رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية** ، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، ط 1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م، ص 55.

الفصل الخامس

الشعر والسّرد عند الهذليين

في

ضوء معايير بلاغة النص

ويشمل المعايير التالية:

المعيار الأول : السبك والسّـــــــرد .

المعيار الثاني: الالتحام والســـــــرّد .

المعيار الثالث: القصدية والسّـــــــرد .

المعيار الرابع : التقبلية والسّـــــــرد .

المعيار الخامس: رعاية الموقف والسّـــرد .

المعيار السادس: التناص والسّـــــــرد .

المعيار السابع: الإعلامية والسّـــــــرد .

المعيار الأول

السّبك والسّرد

إن السبك بما هو مصطلح نقدي أدبي تزامن نشوؤه ومفهومه مع نشأة الحاسة النقدية لدى الأدباء والنقاد العرب منذ القدم ، لذلك عد من المعايير الشهيرة لجودة النص الأدبي عموماً، والشعر على وجه الخصوص حيث أن لهذا المصطلح قوة تأثيرية ونقدية في التراث العربي، ومن المواضع التي ذكر فيها اصطلاح السبك تراثيًّا قول الجاحظ عن أجود الشعر، فهو يقول: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغًا واحدًا، وسبك سبكًا واحدًا، يجرى على اللسان كما يجرى الدهان" (١)، وعرف أبو هلال العسكري الكلام الفصيح بأنه " واضح المعنى سهل اللفظ جيد السبك غير مستكره فج ولا متكلف وخم" (٢)، من ثم فإن السبك يتم فيه توطين الكلمات اللغوية التي تشكل النص في قالب القواعد اللغوية لتأتي فيما بعد خطوة الالتحام – المعيار الثاني من معايير النصية لدى ديبوجراند.

لذا العوامل النفسية والسياقية تلعب دوراً مهمًا في التحليل النحوي للنص، الذي يفرز في نهاية الأمر ما يطلق عليه السبك الذي هو معيار اختص " بالوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص ونعني بظاهر النص الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني، والتي نخطها أو نراها؛ بما هي كم متصل على صفحة الورق"(٣).

وتنتظم هذه الأحداث والمكونات التي يقوم عليها السبك النصي تبعًا لنحو النص، ولنحو النص وسائل يقوم عليها السبك النصي، وهذه الوسائل " لا تشكل نصًّا إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظًا بكينونته واستمراريته، ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوي"(٤).

ولقد أراد السبك في تصور د ديبوجراند أن ينظر إلى العلاقات النحوية للنص على أنها "علاقات مفهومية ملحوظة في الكلمات" (٥)، على حد تعبيره، لذا وضع ديبوجراند وسائل للسبك تسهم متى تحققت في كفاءة صياغة النص، فهي تلعب دورًا مهمًا في إيجاد النص، وتشكله على الصفحة، إن السبك هنا يدفع بوجود النص ماديًّا وهذه الوسائل هي:

١ -إعادة اللفظ ٢ -التحديد

٣ -اتحاد المرجع ٤ -الإضمار بعد الذكر

---

(١) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ص 67.
(٢) أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، ص 7.
(٣) سعد مصلوح، **نحو آجرومية للنص الشعري، ضمن كتاب: في البلاغة العربية والأسلوبية النصية آفاق جديدة**، القاهرة، عالم الكتب، الطبعة الأولى، 2006م، ص 227.
(٤) المرجع نفسه، ص 227.
(٥) المرجع نفسه ، ص 300.

٥ +الإضمار قبل الذكر ٦ +الإضمار لمرجع متصيد

٧ +الحذف ٨ +الربط

وتأتى أهمية هذه الوسائل من إسهامها في رفع الكفاءة الصياغية للنص عبر صور متعددة منها:

١ -ضغط البنية السطحية.

٢ -حذف العناصر السطحية.

٣ +استبقاء العناصر التي يراد توسيعها أو تطويرها أو تعديلها أو رفضها.

٤ +الإشارة إلى المعلومة أو التميز أو الهوية.

٥ +التوازن المناسب بين التكرار والاختلاف في البنية السطحية على حسب ما تتطلبه اعتبارات إعلامية(١).

وسنتناول كل وسيلة من وسائل السبك آنفة الذكر تناولا فرضته عليه طبيعة المدوّنة الشعرية الهذلية على النحو التالي:

١ إعادة اللفظ :

ترجم مصطلح إعادة اللفظ إلى مصطلحات عدة منها: التكرار والإعادة عند سعد مصلوح في دراسته: نحو آجرومية للنص الشعري، وترجم أيضًا بـ "التكرار" عند إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد في كتابهما: مدخل إلى علم لغة النص.

وكلها ترجمات في النهاية تحيل على معنى واحد وهو تكرار اللفظ وإعادته أكثر من مرة في النص لأغراض تتصل بالدلالات والسياقات، وأهمية النص ولا سيما إذا كان النص مرتجلًا ، وتحتاج بناه إلى تأكيد أغراضها ، وإعادة اللفظ في السبك هي: "التكرار الفعلي للعبارات، ويمكن للعناصر المعادة أن تكون شيئًا بنفسها أو مختلفة الإحالة أو متراكبة الإحالة ، ويختلف مدى المحتوى المفهومي الذي يمكن أن تنشطه هذه الإحالات بحسب هذا التنوع"(٢).

ويطلق على إعادة اللفظ كذلك (الإعادة الصريحة)، فالإعادة الصريحة " تكمن في تطابق الإحالة (تساوى الإشارة) لتعبيرات لغوية معينة في الجمل المتعاقبة لنص ما، إذ يكرر تعبير معين (كلمة أو ضميمة مثلًا) من خلال تعبير أو عدة تعبيرات في الجمل المتتابعة للنص في صورة

---

(١) ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 302.
(٢) المرجع نفسه ، ص 301.

مطابقة إحالية، ويعني المطابقة الإحالية أشخاصًا وأشياء وأحوالا ووقائع وأفعالًا وتصورات... إلخ"[١].

وقمنا بتطبيق وسائل السبك على قصيدة سردية من أشعار الهذليين، فرضت علينا الاستهداء بالآليات العلمية التي قدم بها بلاغة النص، وهذه القصيدة هي عينية أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه، فعند استقرائنا لهذه القصيدة، وجد أنّ أبا ذؤيب كرر جملة " والدهر لا يبقى على حدثانه"[٢]، على مدار القصيدة السردية وذلك في كل بداية قصة تحكي مصرع بطل حي أمام قهر الدهر، فأبو ذؤيب يكرر هذا المقطع مرة تلو أخرى ليفتح به مقطعًا سرديًّا جديدًا، وكان كل تكرار يقوم بإعادة أساليب لفظية مختلفة .

إنّ هذه التكرارات تشي بأننا أمام تقابلات الحياة / الموت التي دلت عليها كلمة (الدهر) في كل مقطع سردي في القصيدة يعيده الشاعر/ السارد لنا.

وهو مايؤكد أن هناك يقينًا راسخًا بما أقدم عليه الشاعر/ السارد بأن الدهر عنصر حيوي مدمر في كل قصيدة سردية يفتتحها وتؤكد فناء الحي فالدهر صاحب سلطة تلحق الفناء بالأحياء.

فالسبك بوسيلته (إعادة اللفظ) منح النص مقدرة على التعبير عن هدف موقف صانع النص، ففكرة التحول من حال إلى حال جاءت متماسكة، مترابطة، عبر هذه التكرارات التي ضمت أشطر القصيدة السردية بعضها إلى بعض، واكتسبتها تماسكًا بجانب الاتساق النحوي الذي شهدته الألفاظ، فقد كان الدهر مركز الفاعل، والكائن الحي هو المفعول به، أمام فعل التدمير الوجودي لذلك جاءت التكرارات لتحقق الغرض المقصود من وسيلة (إعادة اللفظ) كوسيلة سبك لتحقق تماسكًا بين مدلولات النص مما يدفع نحو استقرار أولي للنص.

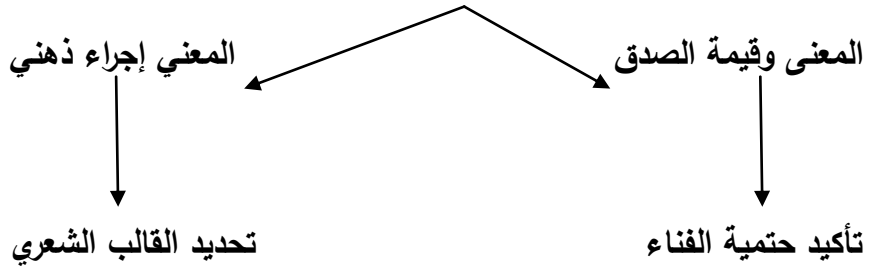
٢ -التحديد:

التحديد ذو اتجاهات متعددة، " تتوقف على ما إذا كانت نظرة المرء إليه منطقية أو نفسية ، فإذا نظر إلى المعنى من حيث قيمة الصدق، فإن التحديد ينصب على الموضوعات المقررة في عالم منطقي. أما إذا نظر إلى المعنى من حيث هو إجراءات ذهنية، فإن الأمور ذات التحديد هي التي تصلح بذاتها للتعرف عليها من وجهة المشاركين في الاتصال"[٣].

---

(١) كلاوس برينكر، **التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج**، ص 38.
(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 4/1.
(٣) ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 307.

" **والدهر لا يبقى على حدثانه**"[١]



(النمط الجاهلي في التعبير عن الموقف)

فمعيار المعنى باعتباره قيمة يتصل بكيفية بيان أبي ذؤيب شدة الواقعة عليه والألم من فقدان أبنائه الخمسة، فجاء صادق العاطفة، أما المعيار الثاني وهو (المعنى إجراء ذهني) فقد اختار القالب الشعري الجاهلي، مما أوجد اتصالًا مباشرًا بين أبي ذؤيب ومستمعيه فكان " كلا المعيارين في غاية القوة سواء كانت الأمور المذكورة منطقية أم حقيقية"[٢].

٣ -الإحالة:

تعرف الإحالة بأنها " العلاقة بين العبارات، والأشياء والأحداث والمواقف في العالم الذي تدل عليه العبارات ذات الطابع البدائلي في نص ما، إذ تشير إلى شيء ينتم ي إلى عالم النص نفسه، وأمكن أن يقال عن هذه العبارات إنها ذات إحالة مشتركة"[٣].

فالإحالة أداة من أدوات سبك النص لايقتصر وجودها على النص فحسب بل يمتد ليشمل أشياء خارجية عن النص تتصل بعالمه الخارجي، لعل مرد هذا العموم يعود إلى الجانب التداولي الذي "يدل على وجود علاقات متشابكة ومتفاعلة بين اللغة والمواقف الثقافية العامة، بل بينها وبين الخطاب بعامة؛ لأن الإحالة تقوم على مبدأ التفاعل بين المتلقي والنص والمواقف العامة الخارجة عن النص، وبدون هذا التفاعل يصير الانتفاع بقراءة النص شيئًا غير مؤكد أو ربما غير موجود؛ وذلك لأن الأعراف والمواقف الاجتماعية تنطبق على المفهوم العام للنصوص"[٤].

وقد نرى أن العناصر الإحالية تبرز بوضوح في نصوص كثيرة لدى الهذليين، منها قصيدة أبى الحنان في جمل:

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 4/1.
(٢) ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 307.
(٣) المرجع نفسه ، ص 320.
(٤) أحمد عفيفي، **الإحالة في نحو النص**، ص 17.

فعلى مدار أربعة وعشرين بيتا تنوعت العناصر الإحالية ما بين الضمائر وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، كما تنوعت الإحالة بين الإحالة القبلية، والإحالة البعدية، وكذلك الإحالة الداخلية (النصية) والخارجية، فهو يبدأ قصيدته، بأداة الاستفتاح "ألا" ويتبعها بالنداء للمجهول (يا من) ليظهر لنا هول مصابه المتوزع على ثلاث جوارح من جوارحه هـ ى؛ القلب الضعيف المستهام المشتاق إلى جمل، ونفس لجوج لحوح، وعين بكاءة لا تجف.

أَلَا يا مَنْ لِقَلْبَ مُسْتَهَامٌ إِلَى جُمَلٍ عَلَى ضِعْف الرُّمامِ

وَنَفْسُ مِنْ هَوَى جُمَل لَجُوج وَعَيْنَ لَا تَجُفَّ مِنَ السجام (١)

وبعد أن يبدأ بوصف حاله في هذين البيتين، يأخذ في تعدد صفات جمل؛ تلك المحبوبة الرائعة، وذلك في ثمانية أبيات من 3 إلى 10، فهي ناعمة وممتلئة القوام، واضحة المحيا، من أصل طيب كريم، عيناها واسعتان، بيضاء تغار منها النساء لجمالها الفتان... ويتمادى في ذلك حتى يتجاوز أربعًا وعشرين صفة، ويعدد الشاعر وينوع في وسائل الإحالة البعدية وينوّعها عن طرق المحبوبة جمل التي يأخذ في تعداد صفاتها، وولعه بها، كما يستخدم الإحالة القبلية (إلى سابق) عن طريق الضمير في قوله(٢):

وَلَوْ سُمِعَتْ تَدَلُّلُهَا نُوَّارَ تُبَيِّتُ بِمُشْرِفِ نَائِي الشَّمَّامِ

هذا التدلل الذي تروق به جمل على النساء، وقد ذكر في البيت الخامس من القصيدة ، بلغ عدد الضمائر المحيلة عليه في القصيدة ستة وثلاثين ضميرا؛ تنوعت بين المفرد والجمع والغائب والمتكلم والمخاطب، والمنفصل والمتصل والبارز والمستتر، وكانت الضمائر الأعلى في نسبة الاستخدام من العناصر الإحالية الأخرى، وكلّ ذلك أسهم في خلق الترابط النصي في القصيدة.

وبعد الاستغراق في وصف جمل وجمالها، يعود الشاعر إلى التمني والحلم، واستشعار سفاهة النوى، وظلم الرحيل، وفجيعة الفراق، والتمني بعودة الوصال، ولم الشمل والتصبر على فراق جمل وجاراتها: (٣)

أَلَا يا لِيَتَمَا شَعْرَي سَفَاهًا عَلَى بَيْنَ النَّوَى هَلْ مِنْ لِمَام

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص897/2.
(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

ثم يعود ليقول لعاذله الذي أكثر لومه في جمل بأنه ليس صبورًا على الملام، فدع عنك لومي فإني حزين القلب، وإني لحزين القلب أن يطمع في أن يشفي من له، وقد براه حب جمل، وأضناه الفراق، فأصبح نحيفًا لا يكاد يرى.

ثم ينتقل بنا الشاعر بعد ذلك إلى وصف هيامه بجمل ، وجمالها، وما تفعله بعشاقها وقد استخدم الشاعر في قصيدته اسم محبوبته، ورده ثماني مرات أي بنسبة 1: 3 على مدار القصيدة، هذا بخلاف ضمائر الغيبة التي تشير إلى جمل محبوبته، ويكنى بها الشاعر عن جمل.

واتكاء البنية الإحالية في هذه القصيدة على الضمائر يؤكد أن الضمائر هي الأكثر ورودًا، كما يؤكد أن تنوع الضمير في " النص يعطى مجالًا آخر لتعدد الأصوات في النص مما يكسب النص درامية، ولا سيما إذا اقترن تنوع الضمائر بحوار في البنية النصية فإن هذا الحوار يضفي على النص حيوية وتدفقًا وينفي عنه أحادية الصوت التي قد تدفع إلى الممل أو تحول النص إلى الإفضاء والبوح الذاتي إذا استطاع أن ينجو من الإملال"[1].

وهذا هو المتحقق فعليًّا في هذا النص، فإذا كانت الفكرة الرئيسة في النص تدول حول حب جمل وما فعله غرامها بصاحبها وهذه الفكرة وإن جاءت على لسان راو واحد هو "الراوي البطل كما يقول لنا علم السرديات "[2]، فإن تعدد الضمائر قد أفرز أصواتًا عديدة مما يسهم في سبك النص وترابط أجزائه.

وعن طريق تكرار العنصر المحيل بلفظه مرة وبمرادفه مرة أخرى يتم الربط بين أجزاء النص، وكذلك مدى الإحالة القريب حيث لا تتسع المسافة بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه.

وهذا يصنع ترابطًا واضحًا في القصيدة؛ لأنها تتناسب مع ورود القصيدة على لسان راو واحد هو (الشاعر)، إضافة إلى تفاعلها مع الضمائر الأخرى في القصيدة وسيطرة ضمير الغائب، إضافة إلى الضمائر المذكورة يضفي تماسكًا واضحا على النص من خلال هذا التفاعل الخلاق بين الضمائر المتنوعة وذلك برد الكلام كله إلى مصدر أو متكلم واحد هو الشاعر.

وهكذا تمضي القصيدة بين التنوع والتعدد في الضمير وبعض العناصر الإشارية التي تشير مرة إلى سابق، ومرة إلى لاحق ومرة ثالثة إلى خارج النص مما يعط ي النص قوة في الترابط وتلاحما في بناء أجزائه.

---

(١) محمد حماسة عبداللطيف، **الإبداع الموازي**، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2001م، ص 179.
(٢) جيرار جينت، **خطاب الحكاية" بحث في المنهج"**، ص 162.

وتتعدد حركة الضمائر على سطح النص وتتنوع "الضمائر من متكلم أو مخاطب أو غائب، وغلبة بعضها في النص على البعض الآخر، والتحول الذي يتم بينها واكتناف بعضها للبعض الآخر، واحتواء بعضا للبعض الآخر، وما يظهره كل ذلك من حركة دلالية في النص نفسه تعد انعكاسًا لحركة الضمائر في النص فضلا عما تقوم به الضمائر من التماسك النصي من حيث الإحالات المتطابقة أو غير المتطابقة، والتبادل بين الظاهر والمضمر أو العكس"(١).

وهذا التبادل والتعدد والتنوع في حركة الضمائر يضفي على النص نوعًا من تعدد الأصوات " وهذا التعدد في الأصوات يصحبه من جدل الثابت والمتغير في التشكيل اللغوي ما يجعل من تجربة النص شبكة من العلاقات الصياغية والمضمونية الأسرة التي تعلي من كفاءة النص وفعاليته"(٢).

ولذلك تعد الإحالة من أهم وسائل السبك؛ لأنها تمزج بين عدة عناصر مثل أسماء الإشارة والضمائر والأسماء الموصولة كما أن الإحالة من البدائل المهمة في إيجاد الكفاءة النصية التي هي "صياغة أكبر كمية من المعلومات باتفاق أقل قدر ممكن من الوسائل".(٣)

٤ -الحذف:

" إن البنيات السطحية في النصوص غير مكتملة غالبًا بعكس ما قد يبدو في تقدير الناظر، وفي النظريات اللغوية التي تضع حدودًا واضحة للصواب النحوي أو المنطقي يتكاثر بحكم الضرورة نظرها إلى العبارات بوصفها مشتملة على حذف بحسب ما يقضي مبدأ حسن السبك"(٤).

فالحذف ضرورة من ضرورات حسن السبك، فالحذف يقوم على تضام عبارات النص دون أن يكون بينها ثمة ألفاظ تفصل اتصال جملة، وإلا لأضحت كل جملة أو عبارة قائمة بذاتها يمكن فصلها عن بقية النص، فالنص يجعل الجمل تتعالق ببعضها البعض، كما أنه "من غير المعقول بالنسبة للناس أن يحولوا كل شيء يقولونه أو يفهمونه إلى جمل كاملة، فلو فعلوا ذلك لكان أولى بهم أن يفضلوا أن يتكلموا بجمل تامة أكثر كثيرًا مما يفعلون، فالاكتمال النحوي ينتج تراكيب لا فائدة فيها ولا وضوح"(٥).

ومن أشكال الحذف في القصيدة السردية عند الهذليين:

---

(١) محمد حماسة عبد اللطيف، **الإبداع الموازي**، ص 177.
(٢) سعد مصلوح، **نحو آجرومية للنص الشعري**، ص 153.
(٣) الأزهر الزناد، **نسيج النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1993م، ص 116.
(٤) ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 340.
(٥) المرجع نفسه، ص 341.

كقول أبو ذؤيب[١]:

تالله يَبْقَى عَلَى الْأَيَّامِ مبتقل جَوْنُ السَّرَاةِ رِيَاع سِنِّهِ غود

فقد حذف " لا " والمقصود من البيت تالله لا يبقى، وحذف الحرف أيضاً عند أبي ذؤيب في قوله[٢]:

وَأَنْسَى نشيبة وَالْجَاهِلَ الَـ مغمر يَحْسَبَ أَنّي نَسَّى

فهذا إضمار لا النافية غير الداخلة على الفعل المستقبل في جواب القسم .. ويريد ولا أنسى نشيبة.

ويظهر ذلك عند ساعدة بن جؤية بقوله[٣]:

تالله يَبْقَى عَلَى الْأَيَّامِ ذُو حِيَدِ أُدْفَى صَلُود مِنَ الْأَوْعَالِ ذُو خَدَمِ

فوظيفة الحذف هنا إثارة التأويل في المتلقي فتسهم في تشكيل دلالات النص، فقد ترك الشاعر للمتلقي حرية التصور والتأويل، وما كان ذلك أن يأتي لولا استخدام آلية الحذف.

هذا وتجدر الإشارة إلى أن لكل لغة ممكناتها ووسائلها في الحذف، بما لا يتعارض مع هيكلها القواعدي، وأساليبها الإنشائية، وأنواعها القولية.

٥ -الربط:

الأصل في السبك أنه يحقق للنص السلامة القواعدية، والالتزام القواعدي هنا هو الخطوة الأولى نحو تحقيق الربط بين بنيات النص (جمل – فقرات.. إلخ)، وتتبع الربط في النص وفق هذا المنظور يسمي بـ (نحو الروابط التركيبية) وهي " روابط بين الجمل داخل النص، والروابط هذه علامات على علاقات تكون بين الجمل"[٤].

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 56/1.
(٢) المصدر نفسه، ص 102/1.
(٣) المصدر نفسه ، ص 1124/3.
(٤) الأزهر الزناد، **نسيج النص**، ص 116.

فالربط يبدأ من الجملة التي هي مكون النص الرئيس، والجملة تشمل على تركيب إسنادي.

الجملة الأسمية	**الجملة الفعلية**
اسم + اسم	فعل + فاعل + مفعول
مبتدأ + خبر	حدث + اسم + اسم

مركب إضافي

↓

مضاف + مضاف إليه

مركب نعتي

↓

نعت + منعوت

مركب تميزي

↓

مميز + تمييز

مركب بدلي

↓

مبدل منه + بدل

مركب حالي

↓

صاحب الحال الحال ..... إلخ

أما في المركب : "الفعل وما يتصل به من أدوات تحوره ، مثل: حروف التوكيد، النفي، التحقيق"[1].

هذا وعينية أبي ذؤيب القصيدة الرثائية في أبنائه تعدّ من النصوص المعالم في الشعرية العربية؛ ولذلك فإنها – بالضرورة – متماسكة نحويًّا، وتتو افر فيها المركبات السابقة التي تحقق صور الترابط بكل أشكالها مثل الربط بحرف التشبيه، مثلًا في قوله[2]:

فَالْعَيْنُ بعدهمُ كَأَنَّ حِدَاقَهَا سَمَلْتِ بشوك فَهِي عَوِرَ تَدْمَعُ

---

(١) الأزهر الزناد، **نسيج النص**، ص 28.

(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 9/1.

وقوله[1]:

حَتَّى كَأَنّي لِلْحوَادِثِ مروَةَ بِصَفا الْمُشْرِقِ كُلُّ يَوْم تَقْرَعُ

كذلك يترابط الشطران بحرف عطف: كالربط بالواو العطف ، كقوله :[2]

فغبرت بَعْدهُمْ بِعَيْشٍ نَاصِبًا وَإِخَالُ أَنَّى لَاحِق مستتبع

وكقوله[3]:

وَلِقَدْ أَرَى أُنَّ الْبُكَاءُ سَفَاهَة وَلِسَوْفَ يُوَلِّعُ بِالْبُكَاءِ مِنْ يَفْجَعُ

وكقوله[4]:

وَالنَّفْسُ راغِبَةُ إِذَا رَغْبَتِهَا وَإِذَا تَرَدِّ إِلَى قَلِيلِ تَقَنُّعِ

وكقوله[5]:

وَلِقَدْ حَرَصْتِ بِأَنْ أَدَافِعٌ عَنهُمْ فَإِذَا الْمَنِيَّةِ أَقَبِلْتِ لَا تَدْفَعُ

لقد استطاع الشاعر/ السارد في سرد قصيدته أن يجعل من أبياته نمطًا ثريًّا باختياراته اللفظية والدّلالية، إذ جعل الترابط بينهما وثيقًا لا خلل في بنائه، ولا وهن في تماسكه مستعينًا في ذلك بالروابط التالية: (كاف التشبيه، وواو العطف، والتوكيد).

وقامت هذه الروابط بدور بالغ الأهمية في الترابط بين الأبيات متتبعًا العامل الزمني والحركي في الضمير بكل أحداثه وصولًا إلى نهاية المشهد السردي، كل ذلك يظهر توالي الأحداث مع الأثر الفني على المتلقي الذي يشارك أيضًا في تتبع تلك المشاهد داخل القصيدة السردية مستثيرًا خياله ومستحضرًا نشاطه الذهني، فيجتمع لديه نسيج الإبداع الفني.

إن الروابط أدوات سبك وبناء في النص الأدبي بصفة عامة، وفي النص الشعري بصفة خاصة، حيث أن المعول عليها كبير في تحديد جودة النص وفي سبكه وبنائه وترابطه، ممّا يرفع بدوره من قيمة الدلالة والسياق فيصبح في ضوء جدلية العلاقة بين الشعر والسرد وحدة واحدة ،

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 9/1.
(٢) المصدر نفسه، ص 8/1.
(٣) المصدر نفسه، ص 7/1.
(٤) المصدر نفسه، ص 11/1.
(٥) المصدر نفسه، ص 8/1.

تتفرع منها وحدات صغرى مترابطة أيضًا فيما بينها وهي الأشطر (الجمل)، وتترابط الأشطر لتكون النص في كله المتماسك المسبوك شعرا وسردا.

المعيار الثاني

الالتحام والسّرد

يأتي الالتحام بعد أن حقق السبك التماسك النحوي للنص الشعري السردي، الذي هو المعيار الأولي لنصية النص؛ مما يمنح عناصر النص القدرة على الاستمرارية والعطاء، أي يصبح النص قادرًا على تحقيق عناصر النصية الأخرى، و" إذا كان معيار السبك مختصًا برصد الاستمرارية المتحققة في ظاهر النص، فإن معيار الالتحام يختص بالاستمرارية المتحققة في بلاغة النص، ونعني بها الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم، ويعد كلا الأمرين حاصل العمليات الإدراكية المصاحبة للنص إنتاجًا وإبداعًا، أو تلقيًا وفهمًا واستيعابًا، وبها يتم احتباك المفاهيم من خلال قيام العلاقات (أو إضفائها عليها إن لم تكن واضحة مستعلنة) على نحو يستدعى فيه بعضها بعضًا، ويتعلق بواسطته بعضها ببعض"(١).

والالتحام في النص هو الذي يجعلنا للوهلة الأولى نكوّن معنى أوليًّا لما يحويه النص من دلالات متعدّدة ؛ لذا فإن الالتحام يعمل – دائمًا – على إزالة الإبهام والغموض عند تلقي النص ؛ فإنه " فبالرغم من أن القدرة البشرية على اكتشاف المعاني المقصودة واستبعاد الإبهام أو حله لم تحظ بتفسير جيد حتى يومنا هذا، إلا أن هذه القدرة تعد واحدة من أكثر عمليات الاتصال تعقدًا وإثارة للدهشة"(٢).

واستنباط معان ودلالات من النص هي التي تقود نحو استمراريته، تلك الاستمرارية التي تميز النصوص من بعضها وتضمن بقاءها وهذا لا يتأتى إلا بالتحام النص؛ فالالتحام " يتطلب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه" (٣)، وهذا يعني أن النص يتكون أولًا بوصفه هيكلًا لغويًّا يتوافق مع الأعراف القواعدية للغة التي تشكله، ثم تأتي بعد ذلك مهمة الالتحام التي فيها تتكون دلالات النص ومفاهيمه؛ فالنص يشتمل على معان ودلالات عدة لا معنى واحد، والقول بتلقي معنى واحد للنص، إنما يتم للوهلة الأولى عند الاحتكاك الأولي بالنص، وبعده في مراحل أخرى كالتأمل والتلقي العميق يفرز الالتحام معاني جمة تشكل المعنى الكلي للنص، وكان دي بوجراند حريصًا على القول بأن معيار السبك والالتحام لهما " صلة وثيقة بالنص"(٤)، وإن كانت المعايير النصية السبعة لا يفهم بعضها إلا ببعض، إلا أن معياري السبك والالتحام يتعلقان بالنص باعتباره "تشكيله لغوية" لأن الالتحام يدرس " ما تتصف به مكونات عالم النص أي تشكيله المفاهيم والعلاقات التي يستند إليها ظاهر النص، من وثاقة صلة وسهولة وتواصل فيما بينها"(٥).

---

(١) سعد مصلوح، **في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، التصنيف آفاق جديدة**، ص 228.
(٢) إلهام أبو غزالة، علي حمد، **مدخل إلى علم لغة النص**، ص 120.
(٣) ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 203.
(٤) المرجع نفسه ، ص 103.
(٥) إلهام أبو غزالة، علي حمد، **مدخل إلى علم لغة النص**، ص 27.

وهذا التعريف يحدد بدقة مهمة الالتحام، بغية الوصول إلى تحديد عالم النص ومعانيه، فمهمته تقوم على دراسة الصلات والتواصل بين (مفاهيم النص) التي هي في الحقيقة "تشكيلة من المعرفة يمكن استرجاعها واستثارتها بقدر ما من الاتساق والوحدة في الذهن"(١).

فالمفاهيم السابقة للنص لدى مستقبليه بما لديهم من تصوراتهم، وسياق استعمال النص، يدفع إلى إنتاج معنى للنص يسمى (بالمعنى الاحتمالي) وهو نتاج استعمال المفاهيم غير مرة، إلا أن كثيرًا من تلك المفاهيم " ذات قابلية تكيف واسعة مع شتى البيئات مما يجعلها تظل غائمة مشوشة المكونات والحدود، ولذا، نجد تعريف المفاهيم يشتمل على التعامل مع الاحتمالات النسبية: أي الإمكانيات الضئيلة أو القوية في اندراج معرفة معينة تحت المفهوم عند تحققه في عالم النص، حيث يبدو كل مفهوم متخذًا علاقة أو أكثر مع سواه من المفاهيم"(٢).

أما العلاقات فهي: "الروابط القائمة بين المفاهيم والتي تتجلى معًا في عالم النص، وتشمل كل رابطة منها على تسمية للمفهوم الذي تتصل به"(٣).

وهناك وسائل لتحقيق الالتحام في النص حددها ديبوجراند، وهي:

١ - " العناصر المنطقية، كالسببية والعموم والخصوص"(٤)، وهذه العناصر تنضوي تحت العلاقات القائمة على إيجاد الروابط بين مفاهيم النص.

٢ -"معلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف"(٥).

٣ -"السعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية، وتدعيم الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة للعالم"(٦).

والمعرفة السابقة للعالم هي التي تتصل بمستعملي النص، إذ إنهم عند " استعمالهم تعبيرًا خاصًا أو مواجهتهم له يميلون إلى استثارة كتلة معرفية بعينها تقريبًا"(٧).

وإذا ما مورست وسائل الالتحام على القصيدة السردية من خلال المقدمة الطللية مثلًا ، أومن خلال بناء علاقات سببية أو جدلية بين الشعر والسرد، فإنها تبلغ قمة تأثيرها.

---

(١)إلهام أبو غزالة، علي حمد، **مدخل إلى علم لغة النص** ، ص 121.
(٢) المرجع نفسه والصفحة نفسها .
(٣) المرجع نفسه ، ص 27.
(٤) ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 106.
(٥) المرجع نفسه ، ص 103.
(٦)المرجع نفسه والصفحة نفسها.
(٧) إلهام أبو غزالة، علي حمد، **مدخل إلي علم لغة النص**، ص 121.

يقول أبو قلابة [1]:

أَمِنْ الْقَتُولِ مَنَازِلَ ومعَّرس كَالْوَشْمِ فِي ضَاحِي الذارع يُكَرَّسْ

يا حِبُّ ما حب القتول وحبُّها فَلَسٌ فلا يُنصبْك حبٌّ مفلس

لقد كان الدّاعي للمقدمة الطللية المستخدمة من قبل الشاعر/ السارد في البيتين السابقين العلاقات السببية، فمن خلالها يحاول مواساة نفسه وتعزيتها لما أصابه وأصابها فقد عبر أبو قلابه عن حزنه وألمه وشدة وجده، وعظيم يأسه من فراق محبوبته "القتول".

فالديار أصبحت أنقاضا خربة كباقي الوشم في الذراع، ومن ثم يشتد الألم والحزن على فراق محبوبته، فتختلط عليه المشاعر، ويتنوع معها الأسلوب الذي يجلو الفكرة ما بين نداء فاستفهام في إطار لغوي يكشف مدى المعاناة التي يكابدها الشاعر فتصبح معها الأطلال "سياطا تعنف نفسية الشاعر فيستعذب ألمها وقسوتها، وكان الشعراء لا يطيقون أن يتمثلوا الصورة الخربة لهذه الأطلال في جعلهم يبثون حركة الحياة في أنفاسها الصامتة، ولذا حرصوا على إشاعة جو الحياة في أشباحها الخربة فكانت صورة الحيوان: من عين وآرام تجول وتصول في جنباتها لأنها البديل عن وجود الأحبة، فتخفف معاناتهم، وتبعث آمالهم، كما كان هذا المنطلق أقل إثارة في وجدان الشاعر من منطلق البكاء لأن الحالة النفسية هنا متأملة وغير منفعلة. أما في البكاء – وهو المنطلق الأول – فالنفس منذهلة ومنفعلة، ولم تهتد إلى صوابها إلا بعد أن تفيض عنها الدموع التي تلطف قلب الشاعر، وتثلج صدره"[2].

وتتعدد الرؤى، وتتنوع السببية من خلال البناء الفني للمقدمة الطللية عند الهذليين في وصف الطلل على نحو قول أبي صخر[3]:

لليلَى بذاتِ البينِ دارُ عرفتُها وأخْرَى بذات الجيْش آياتُها غُفْرُ

كَأَنّهُمَا مِالآنَ لَمْ يتغيَّرا وقد مَرَّ بالدَّارَيْنِ من بَعْدِنا عَصْرُ

وقفْتُ برسْمَيهِا فلمَّا تنكَّرا صَدَفْتُ وعيني دَمْعُها سَرِب هَمْرُ

وفي الدَّمعِ إن كذّبتُ بالحبِ شاهدٌ يُبيّن ما أخفي كما بيّن البَدْرُ

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 2/714- 715

(٢) محمد صادق عبدالله، **خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة** ، طبعة دار الفكر العربي، مصر، 1985م، ص84 -85.

(٣) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 2/ 957.

صَبرْتُ فلَّما عال نفسي وشفَّها عجاريفُ ما تأتى به غُلِبَ الصَّبْرُ

إذا لم يكن بين الحبيبين رِدَّةٌ سوى ذكر شيء قد مضى دَرَس الذّكرُ

فهنا يقف الشاعر /السارد على ديار محبوبته "ليلى" حزينًا متألما محددًا الموضع " بذات الجيش" وهذا ما يضفي واقعية الحدث ومصداقية الانفعال الشعوري حيث تظهر في الأبيات ذاتية الإحساس عبر الألفاظ تفيض حيوية، فالديار لم تتغير بعد، وبقايا آثار محبوبته مازالت شاهدًا تفيض معها دموع الشاعر الذي يتعجب من تصاريف القدر وأحكام الزمن، فيتخذ من الصبر وسيلة للسلوى والنسيان ويصف المتنخل ديار محبوبته بعلامات محددة كتحبير النماط تارة، وبوشم المعصم وإذ انقطع وطمست معالمه تارة أخرى بقوله(١):

عرفت بأجَدِثِ فِنعافِ عرقٍ علاماتٍ كَتحبير النِّماطِ

كَوشمِ المِعصم المُغتال عُلّ ت نواشِرُه بوشمٍ مُستشاطِ

ويتميز وصف الطلل عند أبى ذؤيب بالدقة، وإظهار ما حل بالديار مشيرًا إلى طبيعة الحياة الاجتماعية وتصويرها، فبقايا الديار تظهر كرقم الدواة التي يكتبها الكاتب الحميري، ثم يصف الرقم والوشي بالإبرة على كف المرأة، وتمتد اللوحة الفنية لرسم الديار، وما أصابها ووصف ما بقي من أعمدتها وعصيها وخيامها، كالأثافي والنؤي، إذ يقول(٢):

عرفُت الدّيارَ كرقِم الدَّوا ةِ ي ذُبرها الكاتبُ الحميريُّ

برقمٍ ووش مٍ كما زُخرِفَت بِميشَمِها الُمزدهاةُ الهديُّ

أدان وأنبأه الأوَّلو ن ب أنَّ المدانَ مِلي الوفيُّ

فنمنم في صُحُفٍ كالّرِيا ط فيهنَّ إرثُ كتابٍ محيُّ

على أطَرِقا بالياتُ الخِيا م إلا الثُّمامُ وإلا العصيُّ

فلم يبقَ منها سوَى هامدٍ وسُفعُ الخدودِ معًا والنُّئيُّ

ومما لا شك فيه أن الأطلال من الأمور المهمة التي يبرز فيها – بشكل واضح – طبيعة الحياة الاجتماعية في الحياة الجاهلية كما أنها ترصد بعض العادات من الوشم في ظاهر اليد،

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 1266/3.

(٢) المصدر نفسه، ص 98/1 -100.

والميشمة التي تتزين بها المرأة في رسم كفها، وكيفية تدوين الدين لدى ذلك الرجل الحميري، وما تبعه من وصف كيفية بناء الخيام في ذلك العصر من الثمام والعصى إلى غير ذلك من النؤى والأثافي.

ويستمر البناء الفني للمقدمة الطللية إلى إبراز الحيرة النفسية التي يمر بها الشاعر عند الطلل، وتأمله لديار المحبوبة التي فارقته ولم تعد، فإذا بالذكريات تلح عليه، وإذا بالدموع تنهمر وتسفح لتعبر عما يكابده الشاعر ومن ثم تبدو التجربة الإبداعية عبر الحوار المستمر بين الوعي الخارجي والوع ي الداخلي متمثلًا ذلك في البيئة ومسقبلات الصورة الفنية للشاعر، وما في البيئة من تغير وتحول من العمران إلى الفناء والخلاء، وما يمر بنفس الشاعر من تحول وتغير وتوهج، وتذكر للمحبوبة بآليات شعرية وسردية متفاعلة" فلم يكن المرئي في معزل عن الرائي بل اندمج الاثنان معًا، فالشاعر يرصد حركة التحول في الأشياء ويمزجها بحركة النفس وسارب الذكريات"[١]. ويعبر أبو ذؤيب عن ذلك بقوله[٢]:

أساءلتَ رسم الدَّارِ أم لم تُسائِلْ عن السكنِ أم عن عهدِه بالأوائلِ

لمن طللٌ بالمُنتَصى غيرُ حائِلِ عفا بعد عهد من قطار ووابلِ

عفا بعدِ عهد الحيّ منهم وقد يُرَى به دعسُ آثارٍ وَمبركُ جِاملِ

فالشاعر/السارد يبدأ قصيدته بالحيرة والاضطراب قائلا: (أساءلت رسم الدار...) ويمتد بناء المقدمة إلى وصف الطلل الذي عفت عليه الأمطار فلم يبق من آثاره إلا الكثبان الرملية، وبرك الجمال؛ ويضفي سؤال الديار على اللوحة الفنية طبيعة حيوية خاصة اتسمت بمشاعر الشاعر وامتزجت بالمشاركة النفسية بينه وبين الطلل ليستمد عبر ذكرياته طاقة داخلية تبدد آلامه، وتعينه على التماسك مستعينًا بعدة وسائل أسلوبية لغوية منها الاستفهام والالتفات أو غير ذلك من الأمور المعاونة.

يقول ساعدة بن جؤية[٣]:

أهاجك مغنى دمنةٍ ورسومُ لقيلةَ منها حادثٌ وقديمُ

---

(١) سامية صديق، **فنيات الاستهلال في شعر البحتري**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة المنصورة، مصر، 2000م، ص 37.

(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 140/1.

(٣) المصدر نفسه ، ص 1157/3-1158.

عفا غير إرثٍ من رمادِ كأنّه حمامّ بألباد القطار جثومُ

فإن تك قد شطّتْ وفات مزارُها فإنيّ بها إلا العزاءَ سقيمُ

لقد استعان الشاعر /السارد بالاستفهام لما يحمله من مشاعر حزينة هاجها منظر الدمن والرسوم لمحبوبته "قيلة" فيصف بقايا الديار التي طمست ولم يبق إلا رماد قد لبده المطر فأضحى كأنه حمام جثوم، وتترك اللوحة الفنية للمقدمة قسماتها النفسية على الشاعر الذي أيقن بالفراق ولا حيلة أمامه إلا بالتعزي عنها.

وقد أرجع يوسف خليف حديث الأطلال إلى " فترات الفراغ التي كانت تطول في بعض الأحيان وبخاصة أيام الربيع عندما تتحول البادية إلى جنة خضراء ينطلق البدو فوقها ويسيمون إبلهم وأنعامهم وشاءهم سببا من أسباب ملء أوقات الفراغ بأي شيء... إن هذه المقدمة بدأت بداية طبيعية عند شعراء المرحلة الفنية الأولى من حياة الشعر الجاهلي، وهي المرحلة التي عاصرت حرب البسوس؛ إذا استطاع شعراء هذه المرحلة أن يرسوا دعائم هذه المقدمة وأن يحققوا لها – بصورة تقريبية – إطارها الشكلي ومضمونها الموضوعي، وطائفة من مقوماتها، وتقاليدها الفنية التي استقرت لها بعد ذلك والتي أصبحت معالم ثابتة في طريق الشعر العربي القديم"[١].

ومن ثم فإن المقدمة الطللية في شعر الهذليين تميزت بعلاقات سببية نجملها على النحو الآتي:

أولًا: الوجهة النفسية التي ألقت ظلالها على الشاعر فتركت آثارها على رؤيته للطلل، ومن ثم في بناء مقدمته في قالب فني يمتزج مع روحه الشاعرة وبصورته الفنية التي سرعان ما تجلو فيها العواطف والمشاعر.

ثانيًا: الوجهة الرمزية من خلال تصوير الدمن السوداء – وما أصابها بفعل الزمن – بوصفها رمز الزمن الماضي الذي لن يعود، فإذا بالذكريات والحنين نحو الماضي البهيج حيث الحيوية والشباب والارتباط بالأهل والأحباب.

ثالثًا: الوجهة الواقعية بوصف الديار، وتحديد مواضعها الصحية، وبيان مواطن الذكريات والحنين إليها.

وتتأثر مقدمة الحكمة الحزينة التي تظهر ضرورة الرضا بالقضاء والقدر في مقدمة أبى ذؤيب التي يستهلها بالحكمة بقوله:[٢]

---

(١) يوسف خليف، **مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية**، ثلاث مقالات نشرت بمجلة المجلة المصرية، الأعداد 98 – 100- 104، 1956م، نقلًا عن نوري حمودي القيسي، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، ص 259.

(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 4/1- 11

أمن المنَونِ وريبها تتوجَّعُ والدُهرُ ليس بمعتبٍ من يجزعُ

قالت أميمةُ ما لجسمك شاحبًا منذ ابتذلتَ ومثلُ مالِك ينفعُ

ولقد حرصت بأن أدافعَ عنهمُ فإذا المنيةُ أقبلت لا تُدفَعُ

وإذا المنيةُ أنشبتُ أظفارها ألفيت كلَ تمِيمةٍ لا تنفعُ

والنفسُ راعبةُ إذا رَغَّبتها وإذا تُردُّ إلى قليلٍ تقتنعُ

فالعلاقات السببية التي يمثلها الدهر ، والمنون لا ترحم من تصيبه، فحتمية القضاء لابد من التسليم بها، ولكن كيف وقد تمزقت النفس وحالت الحياة من عيش إلى غم؟ ثم توالت الحكم التي تكشف جوانب الشاعر النفسية.

يتمّ ذلك عبر تفعيل جدلية العلاقة بين آليات الشعر وآليات السرد حيث " تتضمن المقدمة عناصر التشويق والإثارة والانفعال، بل تتضمن الحوار أيضًا في بعض المواطن "[١]، كما يتميز القصص الشعري عند الهذليين – في الآن ذاته ، وفي كثير منه – بالعاطفة الحزينة التي تصدر عن نفس ملتاعة، وقلب مكلوم لفقد عزيز، فها هو ذا صخر الغي يشبه حالته وتصوير حزنه لفقد ابنه تليد بحالة حمامة فقدت ولدها الوحيد الذي أسماه الشاعر " ساق حر" في إطار حوار فن ي رشيق معبر عما تعانيه النفس الشاعرة من آلام حيث يقول:[٢]

وما إن صوتُ نائحةٍ بليلٍ بسبَلَ لا تنامُ مع الهُجودِ

تجهنا غادَيين فسا يلِتني بواحدِها وأسألُ عنَ تليدِي

فقلتُ لها فأمَّا ساقَ حُرّ فبانَ مع الأوائلِ من ثَمُودِ

وقالت لن ترى أبدًا تليداً بَعينِك آخرَ ال دهرِ الجديدِ

كلاناً ردَّ صاحَبه بيأسٍ وتأنيبٍ ووجدانٍ بعيدِ

وتتكشف من الأبيات صدق المشاعر، وواقعية الحدث ممتزجة بواقعية المكان الذي حدده الشاعر بـ "سبلل حمامة " وهو في حديثه يبث حزنه، ولوعته لفراق الابن.

إن استخدام الشاعر/ السارد التشبيهات في هذا النص يؤكد وجود العلاقات التي تحدث التحامًا قويًّا بين مفاهيم النص، فالتشبيه يعرف بأنه "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"[٣].

---

(١) محمد مصطفي هدارة، **الشعر العربي من الجاهلية حتى القرن الأول الهجري**، ص 72.
(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 293/1- 294
(٣) القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص 164.

والسببية باعتبارها أداة مفهومية تختص باختيار طرفي التشبيه (الشبه – المشبه به)؛ لأنه – التشبيه – " مستدع لطرفين، مشبهًا ومشبهًا به، واشتراكًا بينهما من وجه، وافتراقًا من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة، أو بالعكس"(١).

قال ساعدة بن جؤية في وصف غبار المعركة(٢):

فَرُمُوا بِنَقْعٍ يَسْتَقِلُ عَصائِبًا في الجوَّ منه ساطعٌ ومُكَّثبُ

يصف الشاعر/السارد الغبار الذي ثار بعد مجئ الخيل فصار مرتفعًا في الجو منتصبًا لم يتحرك ومجتمعًا في السماء لا يبرح، وتعبير " فرموا بنقع"، تعبير قوى له وقع في نفس السامع ويعكس لنا كثافة الغبار الذي أحدث في المعركة مما يدل على ضراوتها واحترامها.

وبالبيت استعارة مكنية في قول الشاعر " رموا بنقع"، حيث شبه الغبار بشيء يرمى وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية.

قال أبو ذؤيب يصف الرياح التي تهب من ناحية محبوبته قائلًا(٣):

وتَهِيجُ سَارِيَةُ الرَّياحِ مِن أرْضِكُمْ فأرى الجَنابَ لها يُحَلُّ ويُجْنَبُ

يصف الشاعر/السارد الرياح الجنوبية التي تسري ليلًا من أرض المحبوبة بالهائجة، وقد رأى نزول القوم عندما لفحتهم الرياح فأضفي عليها صفة نفسية وهي الهيجان ، وهذه الصفة هي التي تعكس حال الشاعر عندما تهب عليه الرياح، وخصها بالليل لصفاء حالة الإنسان فيه وارتباط الليل بالذكرى وبالبيت استعارة مكنية في قول الشاعر " وتهيج سارية الرياح"، حيث شبه الرياح بإنسان يثور ويهيج.

قال المتنخل في وصف الرياح(٤):

إذا ما الحَرْجَف النَّكْباءُ تَرمى بُيوتَ الحيَّ بالوَرَق السَّقاطِ

---

(١) السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص 332.
(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 1119/3.
(٣) المصدر نفسه ، ص 206/1.
(٤) المصدر نفسه ، ص 1270/3.

يصف الشاعر/السارد الرياح النكباء الشديدة التي ترمى بيوت الحي بورق الأشجار الساقط ، حيث شبه الرياح بإنسان يرمى وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الرمي على سبيل الاستعارة المكنية والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هو إثبات الرمي للرياح.

وقال أبو ذؤيب في الغزل[١]:

عَصَانِي إليها القَلْبُ إنَّي لأمْرِه سَمِيعٌ فما أدْرِى أرُشْدٌ طِلابُها

فالشاعر/السارد يوضح لنا مدى حبه وتعلقه بمحبوبته فقلبه شديد التعلق بها، حتى يصوره في صورة إنسان يعصيه بل أن القلب هو الذي يأمره ويستمع إلى نصحه وإرشاده، فشخص القلب باستعارة مكنية طريفة بحذف المشبه به وإقامة الدليل عليه بشيء من لوازمه وهي العصيان والاستماع لأمره. ثم يسأل الشاعر: هل الذي وقع فيه من هذا النوع من الحب أرشد أم غي.

وقال أبو خراش متحدثًا عن عفته وكريم خلقه[٢]:

وانّى لأُثوِي الجُوعَ حتى يَملَّني فيذهب لم يُدْنَسْ ثِيَابي ولا جِرْمي

حيث يتحدث أبو خراش واصفًا عفته وسمو نفسه، وهو يفضل الجوع لفترات طويلة حتى يمله الجوع ولكن لا يفعل شيئًا ينقص كرامته ويحط من قدره، وشخص لنا الجوع باستعارة مكنية جميلة؛ فجعله إنسانًا يثوى ويقيم وعندما تطول فترة إقامته يتضايق ويمل المكان الذي أقام فيه كثيرًا.

أما النوع الثاني من الاستعارة فهي الاستعارة التصريحية فقد وردت في شعر الهذليين كثيرًا قال بدر الدين بن عامر في وصف ممدوحه أبى العيال.

أسدٌ تَفَرَ الأسْد من عُرَوائه بِعَوارض الرّجَاز أو بعُيونِ [٣]

حيث يصف الشاعر/السارد ممدوحه بالقوة والشجاعة، حيث شبهه بأسد قو ي شجاع، تفزع الأسود وتفر عند سماع صوته وحسه، حيث قام الشاعر بحذف المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي حالية تفهم من سياق الكلام، ومن ثم ، يمكن القول أن العلاقات السببية في النص هي إحدى العناصر المنطقية التي تسهم إلى حد كبير في التحامة.

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 43/1.
(٢) المصدر نفسه ص 1199/3 .
(٣) المصدر نفسه ، ص 409/1.

الأحداث والموضوعات والأعمال والمواقف:

إن من وسائل التحام النص المعلومات التي تنظم الأحداث والمواقف الماثلة في عالم النص، فالسببية للنص تقدم (تسويغًا للحادث أو الموقف اللاحق)، وهذا يعني أن " الحادث أو الموقف اللاحق هو غاية للسابق"[1].

ومن شواهد ذلك ما قاله أبو ذؤيب في قصة وحيد الثكلى[2]:

أتيح له من الفتْيانِ خِرْقٌ أخو ثِقَةٍ وخريقٌ خَشوفُ

فبينما يَمْشِيانِ جَرَتْ عُقابٌ من العِقْبان خائنةٌ دَفُوفُ

فقال له وقد أوحَتْ إليه ألا لله أمُّك ما تِعيفُ

فقال له أرى طيرًا ثقالًا تخبَّ رُ بالغنيمة أو تُ خِيفُ

فألقى القوم قد شربوا فضَمُّوا أمام ال قوم مَنْطِقُهمْ نَسيفُ

فلم يَرَ غيرَ عادِيَةٍ لزامًا كما يتفجر الحوْضُ اللّقيفُ

فلمّا خَرّ عند ال قوم طافوا به وأبَانَه منهُمْ عَريفُ

فقال أما خَشِيتَ وَللمَنايا مَصارِعُ أن تُخَرَّقَك السُّيوفُ

فقال لقد خَشِي تُ وأنْبأتْني به العقْبانُ لو أنى أعيفُ

فقال بَعهدِهِ في القَوم أني شَفَيْتُ النّفس لو يُشْفى اللَّهيفُ

تُنفَضُ مَهْدَه وتَدُبُّ عنه وما تُغنِى التَّمائم والعُكوفُ

تقول له كَفَيْتُك كلّ شيءٍ أهُمكَ ما تَخَطتْني الحُتُوفُ

إن هذه القصة تقوم على الحوارية التي تعكس رؤية الشاعر/ السارد وتقوم فيها الضمائر بالدور الموكّل لها في بناء الجانب السردي والتي تدور أحداثها حول ثلاثة أقسام:

١. الأم ⟵ الدنيا

٢. الابن ⟵ الحياة

٣. الدهر ⟵ الموت

---

(١) الهام ابو غزالة وعلي حمد، **مدخل إلى علم لغة النص**، ص 29.

(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 185/1- 188

وقد جاء ذكر الأم تمهيدًا للوصول المنطقي إلى القسم الثالث.

ومن أمثلة ذلك قول أبى خراش:[1]

لَعَمْرى لقد راعتْ أُميمة طَلْعتي وإن ثَوائي عندها لقليلُ

تقول أراه بعد عُرْوَة لاهيًا وذلك رُزْءٌ لو عَلمتِ جَليلُ

ولا تحسَبي أنّى تناسَيْتُ عَهْدَه ولكنّ صبري يا أُمَيْمَ جميلُ

ألم تعلمي أن قد تفرَّق قبلنا خليلًا صفاءٍ مالكٌ وعقيلُ

أبى الصبر أنَّي لا يزالُ يَهيجُني مَبيتٌ لنا فيما خَلا ومَقيلُ

وأني إذا ما الصَبْحُ آنستُ ضَوْءَه يعاوِدني قِطْعٌ علىَ ثقيلُ

أرى الدَّهرَ لا يبقى على حدثانِه أقبُّ تُباريه جَدائِدُ حُولُ

تدور هذه السردية الشعرية حول حوار أقامه الشاعر/ السارد داخل قصته تدور حول:

١. المرأة ⟵ الذات المتألمة ⟵ أميمة

٢. الشاعر / السارد ⟵ وثبة للرؤية.

٣. الدهر ⟵ موت عروة ⟵ حتمية الفناء للذات

فالقصة تدور حول الفناء والفراق فالشاعر/ السارد بثها داخل قصته من خلال الأسلوب الحواري.

التجارب الإنسانية وعلم بلاغة النص.

تلعب التجارب والخبرات الإنسانية دورًا مهمًا في التحام النص، إذ إن " السعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية، ويتدعم الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرض النص ***Text presented knowledge***، مع المعرفة السابقة بالعالم ***Prior knowledge of the world***"[2].

وقد لاحظنا أنّ ثمة خبرات إنسانية كامنة وراء نص " أمن المنون" وهي ما يمكن أن يطلق عليها – سرديّا – " ميتا نص" أو " ما وراء النص"، ومن هذه الوسائل تخير نمط إبداعي بث فيه أبو ذؤيب ما أراده من معان، وهذا يعكس صحة تصوره ب أن هذا القالب النصي سيجد قبولًا لدى

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 1189/3 -1190 .

(٢) ديبوجراند، **النص والخطاب والاجراء**، ص 103.

متلقيه، فقد احتلّ نص أبي ذؤيب مكانة بارزة بين النصوص الشعرية لما يحمله من ألم وفراق وحزن على موت أبنائه . يقول:(١)

أمن المنون وريبها تتوجَع والدهر ليس بمعتب من يجزعُ

قالت أميمة ما لجسمك شاحبًا منذ ابتذلت ومثل مالك ينفعُ

أم ما لجنبك لا يُلائمُ مضجعًا إلا أقضّ عليك ذلك المضجعُ

فأجبتُّها أ ن ما لجسمي أنّه أودى بنيّ من البلاد وودّعوا

أودى بنيّ وأعقبوني حسرةً بع د الرُّقاد وعبرةً لا تُقلِعُ

ولقد أرى أن البكاء سفاهة ولسوف يولع بالبك ى من يفجعُ

سبقوا هُوَيَّ وأعنقوا لهواهمُ فتُخُرّموا ولكل جنبٍ مصرعُ

فغبرتُ بعدهمُ بعيشٍ ناصبٍ وإخَالُ أنى لاحقٌ مُسْتَتْبَعُ

ولقد حرصتُ بأن أدافعَ عنهُمُ فإذا المنيّةُ أقْبَلَت لا تُدفعُ

وإذا المنيَةُ أنشبتْ أظفارَها ألفيْتَ كُلَّ تميمةٍ لا تنفعُ

فالعينُ بعدهمُ كأ نّ حداقها سُملت بشوكٍ فهي عورٌ تدمعُ

حتى كأني للحوادث مروةٌ بصفا المشَرَّقِ كلّ يومٍ تُقْرَعُ

وتجلُّدِي للشامتين أُريهمُ أنَّي لريبِ الدّهْرِ لا أتَضَعْضَعُ

والنفسُ راغبةٌ إذا رغّبْتَها وإذا تُردُّ إلى قليلٍ تقنعُ

إنّ معيار الالتحام النصي في هذه القصيدة هو أن جميع من سمع ها أمعن فيها بإنصات، وما ذاك إلا نتيجة تلاحم أجزائها وتضافر معانيها.

إنّ تخير القالب الشعري السردي شكلًا رئيسا من أشكال التجارب الإنسانية والفنية قد أسهم في تلاحم النص، فضلا عن تخير التراكيب العربية التي جرت مجرى الأمثال، والألفاظ الثقافية التي امتازت بها البيئة العربية:

أ – من التراكيب قول أبي ذؤيب (٢):

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 4/1- 11

(٢) المصدر نفسه ، ص 8/1.

والنفسُ راغبةٌ إذا رغّبْتَها وإذا تُردُّ إلى قليلٍ تقنعُ

ومنه أيضًا قوله[1]:

وإذا المنيَةُ أنشبتْ أظفارَها ألفيْتَ كُلَّ تميمـةٍ لا تنفعُ

ب – من الألفاظ التي اختصت بها البنية الثقافية العربية:

- ابتذلت: امتهنت وقامت تعمل.
- هوي: لغة هذيل في هواي.
- أعنقوا : تبع بعضهم بعضًا.
- تخرموا: أخذوا واحدًا واحدًا.

فضلا عن تفاعل الوصف والحوار والتحامهما التحام الذوب في القصيدة "التي فيها الحوار أداة وصفية لغاية حكمية حجاجية تعليمية." [2]

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 4/1.
(٢)عامر الحلواني، **الشعر العربي القديم ورهانات النقد الحديث**، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، 2016، ص179.

المعيار الثالث

القصدية و السّرد

إن معياري الالتحام والسبك قد اختصا بتشكيل النص لغويًّا وهما – على الترتيب – يجعلان النص (التشكيلة اللغوية) جسدًا طيعًا لمعايير النص الأخرى ، وبعد تجسد النص يبرز معيار القصديةِ وهو " يتضمن موقف منشئ النص من كون صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصًّا يتمتع بالسبك والالتحام، وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها"[(١)]، والقصدية في عنايتها بصانع النص، تبين أن بلاغة النص تجعل المؤلف في بؤرة التحليل النصي، مما قد يتعارض مع ما ذهب إليه الاتجاه النقدي القائل بـ (موت المؤلف) لأن القصدية تبين " اتجاه منتج النص إلى أن تؤلف مجموعة الوقائع نصًّا متضامنًا متقارنًا ذا نفع عملي في تحقيق مقاصده" [(٢)]، وهو أيضًا " وسيلة أو إجراء من مجموعة من إجراءات أو رسائل معينة بغية الوصول إلى غاية أو هدف معين"[(٣)].

ويدور التساؤل حول القصدية من النص؛ هل يضعها المؤلف نصب عينه عند إبداع النص أو إنتاجه، وعلى المتلقي (عادي / خاص) أن يستكشفها؛ ثمة نصوص تتضح قصديتها للمتلقي دون عناء يذكر أو بقليل من الجهد، وثمة نصوص أخرى تحتاج قارئًا صاحب تأهيل خاص يفتش في قصدياتها، وهنا تأتي التفاعلية بين المؤلف والمتلقي، والتفاعل هنا يقوم على الترابط بين القصدية من ناحية، وبين معاني النص التي أدت مهمتها المنوطة بها.

إن القصدية في نص أبي ذؤيب اندرجت في إطار جدلية العلاقة بين الشعر والسّرد، وقد دفعته فجيعة الموت ومحاولة التغلب على المرارة التي خلفتها ، إلى التأمل في الحياة و في مصائر الأحياء، يتعزى بمآسيهم ويرى أن ما أصابه ليس بدعًا في سنة الكون وأن الفناء نهاية كل شيء.

وذلك ماثل في قوله: [(٤)]

والدهرُ لا يَبْقَى على حدثانِه شببٌ أفَزَّتْهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ

شّعَفٌ الكِلابُ الضَّارِياتُ فُؤادَه فإذا يرى الصُّبْحَ المُصَدَّقَ يَفْزَعُ

ويعوذُ بالأرْطَى إذا مَا شَفَّهُ قَطْرٌ وراحتُه بلَيْلٌ زَعْزَعُ

يَرمى بعينيه الغيو بَ وطرفُه مغضٍ يُصدَّقُ طرفه ما يسمعُ

فغدًا يشرَّق متنه فبدا لـه أولى سوابِقها قريبًا تُوزَعُ

---

(١) ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 103.
(٢) إلهام أبو غزاله، علي حمد، **مدخل إلي علم لغة النص**، ص 30.
(٣) سعد مصلوح، **من نحو الجمله إلي نحو النص**، ص 41.
(٤) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 1/26-30.

فانْصَاعَ من فَزَعٍ وسدّ فُرُوجَه غُبرٌ ضوارٍ وافيانِ وأجْدَعُ

فَنَحَا لها بمُذَلَّقَيْنِ كأنّما بهما من النَّضْحِ المُجَدَّح أيْدَعُ

يَنْهَشْنَهُ ويَذُودُهُنّ ويَحْتَمِى عبلُ الشَّوَى بالطُّرَّتَيْنِ مُوَلَّعُ

حتى إذا ارتَدَّتْ وأقْصَدَ عُصْبَةَ مِنْها وقامَ شَرِيدُها يَتَضَوَّعُ

ويمكن إيجاد أكثر من قصدية في نص أبي ذؤيب وهذه القصديات قد تسمى قصديات صغرى تحويها قصدية كبرى، فالقصدية الكبرى فجيعة الموت ومحاولة التغلب عليها وعلى هذه المرارة التي يعقبها.

فألم الموت والفراق هي (القصدية الكبرى) في النص، وهي قصدية بائنة لا تحتاج إلى تأويلات عميقة، وتحوى هذه القصدية قصديات صغرى تتفاعل فيما بينها لتتشكل القصدية الكبرى، ومن هذه القصديات:

أ -قصدية (رؤية الكلب التي كانت بمنزلة المنذر للموت) وذلك في قول الشاعر/السارد[1]:

فك أنَّ سَفُّودَيْن لَمّا يُقْتَرَا عَجِلًا له بِشواءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ

فَصَرَعْنَهُ تَحْت الغبارِ وجَنْبُه متترَّبٌ ولكلَّ جنبٍ مصرعُ

إن إفلات الثور ونجاته من الكلاب، تصور ما بنفسية الشاعر/ السارد في صراع البقاء والحياة والدفاع عن النفس من أجل أن يضفر بالحياة والاستمرار.

ب قصدية (الموت والنهاية) :

وذلك في قول الشاعر / السارد[2]:

فبدا له ربٌ الكلابِ بِكفِّهِ بِيضٌ رِهابٌ ريشُهُنَّ مُقَزَّعُ

هنا يصنع الصياد / الدهر حتف الثور فرماه بأحد سهامه في حينه فسقط ميتًا وكانت هذه نهاية القصدية السردية فالثور قارع الحياة ودافع عن نفسه من الكلاب لكن المنية أتته من سهام الصيد وكتبت نهاية.

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 30/1.
(٢) المصدر نفسه، ص 31/1.

هذه القصديات عملت على تقوية القصدية الكبرى للنص، ويمكن أن تستنبط قصديات جمة إذا ما خضع النص لعملية تأويل عميقة وتأثيرية.

لقد حرص شعراء هذيل على اختيار مفردات، البكاء، والنوح والفقد، والهلاك وما إلى ذلك لتوحي بمعناها المعجمي بما هو فيه من حزن، ثم يضاف إلى ذلك كل من السياق والتركيب، وقيمة كل منهما في التعبير عما يكابده، فالشاعر يختار المفردات، ويضعها في تركيب، و يقولبها في سياق معين ليعبر عما بداخله.

" ومن الأهمية البالغة إحلال (التناسب) الدلالي والصياغي في الخطاب الأدبي فيذكر المعنى مع أخيه، لا مع الأجنبي، مثاله أن تذكر وصفًا من الأوصاف وتقرنه بما يقرب منه ويلتئم به، فإن ذكرته مع ما يبعد منه كان ذلك قد جافى الصناعة"(١).

إن حقيقة القصدية تتمثل في عنصر رئيس منها في الكلام الإنساني، ولذا فإن الربط بينه وبين البراجماتية– باعتبارها وجها من وجوه البلاغة الجديدة، و باعتبارها علم استعمال اللغة – يحمل منطقية لا تنكر، فلكل حديث أو كلام قصد من إنتاجه حتى لو لم ينتم هذا الكلام بحال من الأحوال إلى النصية، أو لم تتوفر فيه سمات ومعايير النصية التي حدها ديبوجراند، فالقصد " يظل قائمًا من الناحية العملية حتى مع عدم وجود المعايير الكاملة للسبك والالتحام"(٢).

---

(١) محمد عبد المطلب، **البلاغة العربية قراءة أخرى** ، صـ118.
(٢) ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 103.

المعيار الرابع

التقبلية و السرد

يتصل القبول بمستقبل النص، وهذا المستقبل حظى باصطلاحات عدة منها (المرسل إليه / القارئ المتلقي...)، والقبول يرصد كذلك مواقف هذا المستقبل من النص، و" إن نصًّا في حال ظهوره من خلال سطحه (أو تجليه) اللساني، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعلها المرسل إليه"[١]، فالتقبلية هي نتاج ما يتخذه المتلقي من مواقف، وما يفرزه من دلالات تسهم في تشكيل النص، وإحكام تلاحمه وسكبه، كما أنه يوطد الاتصالية التي يسعى نحوها النص؛ فإذا كان النص رسالة، فثمة مرسل ومرسل إليه، والتقبلية تدرس كل ما يتصل بالمرسل إليه، أما المرسل فقد سبق أن خبرته القصدية، وإذا كان النص يشكل تكتلًا من الوظائف، فإن وظيفة من هذه الوظائف " تحدد كيفية التواصل في النص، أي نوع الاحتكاك التواصلي الذي عبر عنه الباث تجاه متلقي النص"[٢].

إضافة إلى وظيفة تحفيز المتلقي التي أطلق عليها "كلاوس برينكر" وظيفة الاستثارة، وعبرها يفهم الباث المتلقي أنه يحثه على أن يتخذ موقفًا محددًا تجاه شيء ما (التأثير في الرأ ي) و/ أو ينجز فعلًا معينًا (التأثير في السلوك) ويمكن أن توضع الوظيفة الاستثارية بالعبارة المفسرة الآتية:

أنا (الباث) أطلب منك (المتلقي) أن تتخذ موقفًا (رأيًا) أن تنجز الفعل"[٣].

فالمتلقي / المرسل إليه / القارئ فاعل، ليس متقبلًا سالبًا، فالفاعلية هنا هي التي تنتج الاتصالية، وتخلق نصًّا من الدلالات التي يستخرجها المتلقي، يكون هذا النص موازيًا للرسالة المبثوثة (النص الأصلي)، ولكل مجموعة من المتلقين نصهم الذي يفرزونه، مما يجعل النص الأصلي ذا قوة إيحائية، و كتلة صلدة ، وحوله تظهر وتختفي نصوص عدة تحتاج منه، عبر معارضتها للنص الأصلي، وهنا يقف القارئ صاحب القبول أمام الموقف وقد ذهب كيليطو "في قراءته لكتاب الحيوان للجاحظ – باعتباره مثالًا فحسب – أن القارئ عدو للكتاب، قد لا يكون عدوًا صريحًا، إلا أنه في الخفاء يبحث عن الثغرات، وعن نقط الضعف بهدف التهجم على الكاتب والنيل من مؤلفه؛ وليست الصداقة أساس العلاقة بين القارئ والكاتب، وإنما على العكس، الضغينة والكراهية والحرب، ومن ثم لابد للكاتب أن يتذكر على الدوام أنه يخاطب متلقيًا بالضرورة معارضًا ومعاديًا، وينبغي لمن كتب كتابًا ألا يكتبه إلا على أن الناس كلهم له أعداء وويل لمن ينسى هذه القاعدة ولا يكون في حالة استنفار قصوى"[٤].

---

(١) أمبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**، ص 61.
(٢) كلاوس برينكر، **التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج**، ص 122.
(٣) المرجع نفسه، ص 143.
(٤) عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والإرتياب**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007م، ص 9-10.

العداء هنا بالطبع مجازي، فالقارئ / المستقبل دومًا يرصد دومًا ما قد يقع فيه المؤلف، ليعلن موقفه من النص، لذا فإن البحث أكد أن التقبلية قاسم مشترك بين أنواع الكلام والقول سواء انتمى إلى عالم النصية أم افتقد سماتها.

وإذا كانت التقبلية أمرًا قارًا في جميع النصوص، فإن التقبلية في (عينية أبي ذؤيب) ذات طبيعة خاصة، إذ إن للنص تقبليات عدة:

أ – التقبلية الآنية (وقت إنشاء القصيدة).

ب – التقبليات البعدية (في العصور المتأخرة من الأدب العربي).

وهذه التقبلية شهدت أشكالًا متنوعة من الاتصال والتفاع ل والقبول للنص ، وسنتناولها على النحو التالي :

أ – التقبلية الآنية .

إن جاز القول بأن من أغراض النص / عينية أبي ذؤيب رثاء أبنائه الخمسة، فإن المتلقي قبل هذه الرثائية بكل ما فيها من إيحاء معجمي وصدق العاطفة وروعة الخيال، لذلك عد أبو ذؤيب الهذلي بفضل قصيدته العينية من الشعراء المتميزين بين شعراء عصره حينًا وبين شعراء الرثاء في جميع العصور حينًا آخر ، ويذكر الجاحظ " أن ثلاثة من الرواة اجتمعوا فسئلوا عن أحكم نصف بيت من الشعر، وأوجزه، فقال أحدهم: قول أبى ذؤيب:

وإذاّ تردَّ إلى قليلِ تقنعُ"[1].

ويقول حسان بن ثابت عندما سئل يومًا ما أشعر الناس؟ قال: أحيا أم رحلا؟ قالوا: حيًّا، قال أشعر الناس حيًّا هذيل، وأشعر هذيل غير مدافع أبو ذؤيب"[2].

ويذكر أبو الفرج الأصفهاني أن المنصور الأكبر طلب من ينشده عينية أبي ذؤيب حتى يتسلى بها على مصيبته في فقد أحد أبنائه، فلما لم يجد من أهل بيته من يحفظها، قال: "والله لمصيبتي بأهل بيتي، ألا يكون فيهم أحد يحفظ هذا لقلة رغبتهم في الأدب، أعظم وأشد على من مصيبتي بابني، ثم لما وجدوا له من يحفظ العينية استنشده إياها، فلما قال المستنشد: والدهر ليس بمعتب من يجزع قال: صدق والله، فأنشدني هذا البيت مائة مرة ليتردد هذا المصراع علي"[3].

---

(١) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ص 185/1.
(٢) الأصفهاني، **الأغاني**، ص 469/6.
(٣) محمد أحمد بربري، **الأسلوبية والتقاليد الشعرية**، ص 180.

إذن، فالقبول النصي " يتضمن موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نص ذو سبك والتحام"[1].

ب- التقبلية البعدية.

ثمة تقبليات بعدية (لعينية أبي ذؤيب)، تتجلى في قصيدته التى كانت ضمن أسس الإبداع الأدبي في فنون الشعر، وما نما في عصور الأدب العربي المتأخرة، وهو فن رثاء الأبناء وهذا ما نعنيه باصطلاح تقبليات بعدية، إذ لم يقف تقبلها إزاء موقف وقتي، فقد امتد تأثيرها إلى آداب غير عربية بجوار تغلغلها في نسيج الأدب العربي.

فالشروح التي قامت حول عينية أبي ذؤيب تؤكد تقبُّلها تقبلًا تامًا، فهذه الشروح هي موقف من النص ، وقبل تلك الشروح تقبلت كتب التاريخ والسير عينية أبي ذؤيب، فلا يخلو كتاب من كتب التاريخ وربما بعض التفاسير من ذكر عينية أبي ذؤيب.

تقبل إذن علماء العربية عينية أبي ذؤيب شرحًا، وإعرابًا، واستشهادًا كما لم يتقبلوا قصيدة لرثاء الأبناء لا قبل ولا بعد .

كما لم يقف تقبل النص أمام العلماء، بل تقبله أيضًا الشعراء في أزمان متأخرة، مما يعكس فعالية النص عبر الأزمنة، فقد علق هذا النص في الذائقة الإبداعية العربية وتأسس فن شعري – رثاء الأبناء – عليه.

إن التقبليات لعينية أبو ذؤيب في الأدب العربي تعكس صورة الفاعل، والنص المستفز، وتبين- إلى حد ما- فكرة القبول النصي من منظور ضيق، فتبيان القبول وآثاره نحتاج إلى بحث منفرد موسع.

---

(١) ديبوجراند، **النص والخطاب والاجراء**، ص 104.

المعيار الخامس

رعاية الموقف و السّرد

يتصل معيار " رعاية الموقف " اتصالًا وثيقًا بالوظيفة الاتصالية للنص، تلك الوظيفة التي تؤكد صفة النصية لمختلف أنواع القول، لذا غدى الاتصال بالنص هدف أساسي من أهداف النصية إذ " إن النصوص متضمنة دائمًا في مواقف تواصل يمكن حدها؛ فثمة عوامل موقفية تؤثر بشكل جوهري في تشكيل بنية النص ، وعلى علم أنواع النصوص أيضًا أن يضع هذه العلاقة في الاعتبار، وأن تستند أنواع النصوص إلى أنماط من مواقف التواصل"(١).

فرعاية الموقف " تتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطًا بموقف سائد يمكن استرجاعه، ويأتي النص في صورة عمل يمكن له أن يراقب الموقف وأن يغيره، وقد لا يوجد إلا القليل من الوساطة في عناصر الموقف كما في حالة الاتصال بالمواجهة في شأن أمور تخضع للإدراك المباشر، وربما توجد وساطة جوهرية كما في قراءة نص قديم ذي طبيعة أدبية يدور حول أمور تنتمي إلى عالم آخر (مثلًا: جلجامش أو الأوديسا).

إن مدى رعاية الموقف يشير دائمًا إلى طرفي الاتصال على الأقل، ولكن قد لا يدخل هذان الطرفان إلى بؤرة الاهتمام بوصفهما شخصين"(٢).

وهنا تأتي رعاية الموقف جزءًا من السياق الذي نشأ فيه النص، فليست الموقفية هي عينها السياق، بل هي نوع من أنواع السياق يسمى (السياق المقامي)، وهو سياق " يوفر، جزئيًّا، بعض العوامل أو المحددات التي تسهم في تحديد معاني التعبيرات اللغوية، والمقامات بوصفها سياقًا، هي صنف متأصل في المحددات الاجتماعية"(٣).

لكن ما يمكن القول به أن معيار رعاية الموقف نصيًّا أسهم في تناول النص تداوليًّا بما يتفق مع مقومات المناهج التداولية، فرعاية الموقف تقوم على أسس التفاعل بين أطراف العملية النصية، وهذا ما ذهبت إليه التداولية في أحد معاييرها فالنظرية التداولية " تلح إذن على الدور الذي يقوم به المتخاطبون في العالم الاجتماعي، فهؤلاء المتخاطبون لا يتفاعلون فيما بينهم بواسطة اللغة فحسب، بل إنهم يقبلون ذلك التفاعل ويتعاونون عليه ، فالتفاعل في التداولية هو الذي ينتج الاتصالية"(٤).

---

(١) كلاوس برينكر، **التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج**، ص 175.

(٢) ديبوجراند،**النص والخطاب والإجراء**، ص 104.

(٣) عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب مقارنة تداولية لغوية**، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1، 2004م، ص 43.

(٤) فيليب بلا نشيه، **التداولية من أوستن إلى غوفمان**، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار، سوريا، ط 1، 2007م، ص 84.

فرعاية الموقف في عينية أبي ذؤيب مثلًا، يمكن تتبعها عبر إشارة ديبوجراند في حديثه عن رعاية الموقف (وساطة جوهرية)، وهذه الوساطة الجوهرية هي التي مكنته من إيجاد (رعاية الموقف) في ملحمتي جلجامش والأوديسا.

عند الإشارة إلى عينية أبي ذؤيب وسط جمع من دارسي الأدب يتبادر إلى أذهان هذا الجمع، ملامح لوعة أب فجع بفقد أبنائه الخمسة ثم كانت هذه القصيدة السردية تجربة رثائية فريدة بدأها بحديث عن حزنه وحكمته، وعزى نفسه بعد ذلك بسرد ثلاثة قصص، صور من خلالها إنها القوة أمام الدهر / الزمن.

والقصيدة تجمع بين الندب والعزاء فهو يندب أبناءه حين يقول:[١]

أمِنَ المَنُونِ وريْبِها تَتَوجَّعُ والدَّهْرُ ليسَ بمُتعبٍ مَنْ يَجْزَعُ

قالَتْ أميمةُ ما لجسمكَ شاحبًا مُنْذُ ابتذلْتَ ومِثْلُ مالِكَ يَنْفَعُ

أمْ ما لجنْبِكَ لا يلائمُ مَضْجعًا إلا أقضَّ عليكَ ذاكَ المَضْجَعُ

فأجَبْتُها أ ن م ا لِجسْمِي أنَّهُ أوْدَى بَنَّي من البِلادِ ووَدَّعُوا

إن هذه الخلفيات هي التي جعلت النص يرتبط ارتباطًا وثيقًا بموقف يسهل استرجاعه حال تلقى النص (قراءة / إنشادًا) والنص يحمل – أيضًا – صنوفًا من رعاية الموقف يمكن رصدها من عالم النص، فعينية أبي ذؤيب وفق رعاية الموقف خارجه ينبغي أن يمور بتفاعلات نصية تساعد على تحقيق المواقف السابقة عليه، لذا كان لابد أن يكون هذا النص خطابًا موجهًا إلى جماعة إنسانية لا مناص من أن تتفاعل معه تفاعلًا إيجابيًّا يحقق أهداف منشئة وهنا " يعد الخطاب ***Discourse*** شكلًا من مطالب التفاعل الرمزي ***Symbolic***، وبخاصة حين يكون موقف ما متشابكًا أو مختلطًا، أو عندما تكون وسائل التفاعل محدودة جدًا؛ أو عندما تكون المصادفات أكثر استقلالًا عن الدوافع الإنسانية من أن تسمح بتوجيه ناجح بالتدخل العضوي"[٢].

وإذا ما عدنا إلى معيار السبك، نجد أن التكرار " يؤلف أحد الأنواع الأساسية للوقائع الضعيفة الاحتمال "[٣]. اتضح ذلك في رصد التكرارات الصريحة والضمنية في عينية أبي ذؤيب فقد أراد أن يتخذ موقفًا من الدهر/ الزمن باعتباره نموذج الألم وال فناء، وأراد – أيضًا – أن يقنع

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 4/1- 6

(٢) ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 379.

(٣) إلهام أبو غزالة، علي حمد، **مدخل إلي علم لغة النص**، ص 210.

متلقيه بموقفه هذا فأبان صراحة موقفه من الدهر والتي تتسم بالقلق والاضطراب، فالشاعر الهذلي صور هذه النظرة التشاؤمية للدهر/ الزمن الذي لا يديم حالًا ولا يبقي على سعادة.

ويبدو وإن جاز القول بأن أبا ذؤيب لجأ إلى ما يسمى (بإدارة الموقف) واستعمال هذا المصطلح هنا " للدلالة على استعمال النصوص في الخطاب من أجل توجيه دفة الموقف صوب أهداف المشاركين"[١]، فأبو ذؤيب استعان بملكته الشعرية، وما فيها من إتقان وحرفية من أجل أن ينال استعطاف المتلقي، وأن يقنعهم بغدر الدهر/ الزمن ويدعوهم للانضمام إليه ومواساته فقد أسهم ذلك في تغيير موقفهم النفسي من الدهر/ الزمن لذلك راح أبو ذؤيب يدير المواقف في النص، وكأنها معركة لا تقبل فيها الهزيمة، وذلك عندما أكد حتمية الموت بلهجة حافلة بعناصر التوكيد (ولقد حرصت، ولقد أرى أن البكاء...) فهو هنا يؤكد أن الموت شيء حتمي والبقاء مرحلة زمنية مؤقتة.

وهذا الموقف الذي عبر عنه أبو ذؤيب في الانتقال من مرحله إلى مرحلة أهلت المشاركين أن يتقبلوا مواقفه من الدهر/ الزمن.

لذلك أتت الجملة التالية مصورة لذلك:

- (والدهرُ لاَ يبقىَ على حدثِانِهِ)
- (والدهرُ ليس بمعتب من يجزع).
- (وإخال أني لاحق مستتبع).

إن مهارة إدارة الموقف جعل أبي ذؤيب أقرب إلى هدفه في إقناع المتلقي بظلم الدهر/ الزمن وبطشه هذا الموقف من أبي ذؤيب جعل المتلقي مشاركا له ومتخذًا موقفًا مشتركًا من الدهر/ الزمن مما زاد من فرض إتمام فعالية النص.

كما أن رعاية الموقف في عينية أبي ذؤيب أسهمت في تحقيق التفاعل الشعري السردي والترابط النصي، وتتصف هذه الترابطات بأنها "بعيدة عن أن تكون محض انعكاسات للقرائن التي يدركها الوعي في الموقف وحده ومن الممكن أن تعتمد تقبلية النص على صحة إشارته إلى العالم الخارجي بل على مصداقيته، وثاقة ودقة صلته بوجهة نظر المشاركين نحو الموقف"[٢].

---

(١)إلهام أبو غزالة، علي حمد، **مدخل إلى علم لغة النص** ، ص 216.
(٢) المرجع نفسه ، ص 232.

المعيار السادس

التنـاص والسّرد

التناص عند ديبوجراند " يتضمن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة سواء بواسطة أو بغير واسطة؛ فالجواب في المحادثة أي ملخص يذكر بنص ما بعد قراءته مباشرة يمثلان تكامل النصوص بلا واسطة ، وتقوم الوساطة بصورة أوسع عندما تتجه الأجوبة أو النقد إلى نصوص كتبت في أزمة قديمة وتكامل النصوص عامل أكبر في مجال تحديد النصوص ***Text type*** حيث تشكل التوقعات بالنسبة لطوائف ***Classes*** كاملة من الوقائع اللغوية"(١).

فالعلاقات بين النصوص الذي يشي بها التعريف، تؤكد أنه " لا يوجد نص مستقل بذاته بل كل نص في حالة تداخل من غيره من النصوص سواء أكانت قديمة أم معاصرة له"(٢).

ليس هناك نص معزول عن غيره من مجموعة نصوص تتفق معه نوعيًّا أم مضمونًا، حتى النصوص الأولى للأنواع، هي الأخرى لا يمكن الجزم بأنها لم تتناص مع نصوص قبلها، فتلك النصوص أولى تاريخيًّا وفق ما وصلنا من التاريخ، فمن المؤكد أن نصوصًا سبقتها وشكلتها لكن ليس بالضرورة أن يكون لدينا بها إلمام تاريخي، إن التناص شأنه شأن اللغة، النصوص في حالة حراك مع ما سبقها وما هو آت معها؛ فتاريخ اللغة لم يحدد لنا (اللغة الأولى)، ولا يمكن الادعاء بأن اللغات الإنسانية ليست في حالة تفاعل مستمر ودائب؛ ولعل تعريف كريستيفا النص سيميائيًّا يصب في هذا الاتجاه. تعرف كريستيفا النص بأنه " جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة، بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه"(٣).

إن رؤية ديبوجراند للتناص هي نفسها رؤية كريستيفا، ولعل المنطلق واحد، فكلاهما ديبوجراند وكريستيفا تناول النص عبر رؤية لغوية محضة في البدء، على الرغم من أن كريستيفا أسست رؤيتها للتناص من تعاملها مع أعمال ميخائيل باختين (الناقد الروسى)، " الذي يرى كثير من الباحثين أن كريستيفا أعادته إلى الحياة من خلال تقديمها لكتابه حول (شعرية ديستويفسكى)، وكان قد استخدم مصطلحات الحوارية وثنائية الصوت والتفاعلية، ثم صاغ مصطلح أيديولوجي في تحليله لأعمال دستويفسكي وأشار إلى تداخل نصوص وثقافات اجتماعية في أعماله الروائية، وهذا يعني أنه سبقها إلى تقديم الأطروحات الأساسية التي انبنى عليها المصطلح"(٤).

---

(١) ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 104.
(٢) محمد علي سلامة، **المفاهيم العامة للتناص**، ص 9.
(٣) جوليا كريستيفا، **علم النص أو " سيميوتيك"**، ص 21.
(٤) محمد علي سلامة، **المفاهيم العامة للتناص**، ص 1.

ذلك أن التناص يبدأ من اللغة التي تتواصل، كل الوقائع الاتصالية إذن تعد نوعًا من أنواع التناص، ودراسة التناص بين النصوص التي تنتجها اللغة أشبه بفك (شفرة النصوص)، من أجل التوصل إلى بعض النصوص التي تعالقت معها، فمحاولة إيجاد جميع النصوص التي تعالق بها نص ما أمر قد يدخل في نطاق الاستحالة.

إن التناص يتم بين مجموعة نوعية واحدة (إنسان مرسل – إنسان متلقي)، حتى إن اختلفت عبر اللغوي الذي ذكرته كريستيفا في تعريفها للنص المتناص، ومن هنا فإن التناص عندما يتبلور أولًا من اللغة، فإنه كامن في حياتنا العادية، في مواقفنا الاجتماعية، فيما نستخدمه من مفردات للتواصل، إنه يتبين فيما يظن أنه نص ذو لغة متردية إلى النصوص التي تتوسل بأرقى أسلوبيات اللغة.

إن تحليل كريستيفا للنص بأنه إنتاجية قالت بأن علاقة النص " باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة)، لذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة"[١].

فالنص عند كريستيفا يقترن بعملية إنتاجية " يرتبط عندها بالنص المولد الذي يهتم بالكيفية التي يهتم بها توالد النصوص وخلقها وفق عمل منبن على بناء سابق أو مسبق، ولهذا، فإن النص الشعري بالنسبة إليها إنما ينتج ضمن حركة معقدة ومركبة من إثبات النصوص الأخرى ونفيها في آن"[٢]، أما عن آلية الإنتاجية التي تفرز النص، فإنه " في داخل النص الواحد نجد عددًا من الملفوظات إنما أخذت من نصوص أخرى فتقاطعت معه وتفاعلت"[٣].

وهذا الأمر يستلزم " إقامة ارتباط بين دراسات أنماط النصوص، وبين دراسات أنماط المواقف والأحداث الخطابية، وما لم يتم تقدير الملاءمة بين نوع نص ما ومقام وقوعه، فإن المشاركين سيعجزون حتى عن تحديد وسائل التمسك بمعايير النصية ومداه، ومن أمثلة ذلك أن مطالب التضام والتقارن لا تكون ذات درجة عالية من الالتزام في المحادثة العلمية، أما في النصوص الشعرية؛ فيمكن إجراء إعادة تنظيم للتضام وفقًا لأصول غير عرفية إن من شأن عرض هذه الأنماط المختلفة في مقامات غير ملائمة أن يلحق قدرًا من التلف أو الاختلال بالاتصال"[٤].

---

(١) جوليا كريستيفا، **علم النص**، ص 21.

(٢) عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية**، دار افريقيا الشرق، المغرب، 2007م، ص 19.

(٣) المرجع نفسه ، ص 19.

(٤) إلهام أبو غزالة، علي حمد، **مدخل إلى علم لغة النص**، ص 234 - 235.

ومن هنا قيل بأن التناص " حقل عام لصيغ مجهولة الهوية، قل ما يمكن أن يكتشف أصلها، ولشواهد غير واعية أو آلية تعرض بدون ظفرين"[١].

ولا يقف الأمر أمام إنتاج نص – فحسب – من خلال تقاطعه مع نصوص سابقة عليه أو حالية، إذ إن هذا النص أيضًا، نال درجة اتصالية عالية، فإنه بالضرورة لابد أن يتناص معه ويصبح مساهمًا في تشكيل نصوص لاحقة عليه، وهذا لا يتأتى لجميع النصوص التي ينتجها الإبداع / اللسان البشري، فالنص لابد أن يكون فاعلًا في متلقيه، وأن يذوب في دواخلهم فالتناص الذي قدمته كريستيفا، واعتمدته الدراسات النصية تطويرًا لمصطلح "الأيديولوجيم" الذي ابتكره قبلًا "باختين" والأيديولوجيم يصب فيما سبق من طرح وقد أضافت كريستيفا إلى ما سبق من مقولات بأن التناص باعتباره إنتاجية – أيضًا – فإنه " ترحال للنصوص وتداخل نص ي، ففي فضاء نص معين تتقاطع ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى" [٢]، وهذا يعني أن عملية الإنتاجية تستحدث نصًّا يقع في سيرورة دائبة، تلك السيرورة تمثل نمطًا من أنماط الاتصالية.

وحاولت كريستيفا أن تبرهن على تصوراتها النظرية حول التناص، فتحدثت عن التناص في الإبداع الروائي تقول:" إن إدراك النص كإيديولوجيم يحدد منهجية السيميائيات التي – وهي تدرس النص كتداخل نصي – تفكره في نص المجتمع والتاريخ، إن إيديولوجيم نص ما هو إلا البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارف تجول الملفوظات (التي لا يمكن اختزال النص فيها أبدًا) إلى كل جامع (النص) يمكن باندماج تلك الكلية في النص التاريخي والاجتماعي.

إن الرواية بالنظر إليها نصًا، ممارسة سيميائية، يمكن أن تقرأ فيها مسارات مركبة لعدة ملفوظات"[٣]، وعلى هذا النحو سارت معظم الدراسات التي تلت كريستيفا، سواء اتفقت معها أم أدخلت على مقولاتها بعض التعديلات النظرية، إلا أنها في النهاية ركزت في تحليلاتها على عملية التداخل والامتزاج بين النصوص، أيا ما كانت هدف الامتزاج محاكاة تقليدية أو محاكاة ساخرة، أو تحويل أو إنتاج إلى آخر ذلك من التجليات التي أعقبت ظهور مصطلح (التناص).

التناص في النصوص الشعرية السردية الهذلية:

" إن النص الأدبي، وبدلًا من أن يكون له علاقة مع واقعية خارجية ذات طبيعة مرجعية ، مبني على تقاطع نصوص، كمكان تبادل يخضع لنموذج خاص، إنه نموذج لغة الإحياء، يعرف

---

(١) باتريك شاردو ودومينيك منغنو، **معجم تحليل الخطاب** ، ترجمة، عبد القادر المهيري، حمادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008م، ص 318.
(٢) جوليا كريستيفا، **علم النص أو " سيميوتيك"**، ص 21.
(٣) المرجع نفسه، ص 22.

التناص في جوهره كمجموعة النصوص التي لها علاقات بنص محدد" [1]، وهذه العلاقات تكون قائمة على أنماط عدة منها مايلي:

- **الشاهد:** التلميع (الإلماع) ويتمكن من رصده متى أدرك أشكال النصية: كـ "النصية المصاحبة والتي تتعلق بما حول النص وبمحيطه (عناوين، مقدمات، رسوم، الرجاء، إدراج...إلخ).
- **النصية الواصفة:** وهي التي تحيل على صلة تعليق نص على آخر.
- **النصية الجامعة:** وهي أكثر تجريدًا، وتضع نصًّا في إطار علاقة مع مختلف الأنماط التي ينتمي إليها "قصيدة معينة مثلًا لبودلير لها علاقة نصية جامعة بصنف السونات (***Sonnet***) أو الآثار الرمزية، والقصائد والآثار الغنائية... إلخ" [2]، من ثم يمكن أن نرى في قصائد الهذليين أنماطًا من التناص عدة.

في البدء ثمة علاقة واضحة انتهجها شعراء هذيل في نصوصهم، وهي تخيرهم القالب الجاهلي في بث معانيهم ومقاصدهم، وتخير القالب ليس قصداً فحسب من شعراء هذيل ، بقدر ما هو يمثل التناص على حقيقته التي رأتها كريستيفا كتواصل بين أنماط من الملفوظات سابقة عليه، ومتجذرة في وعيهم، ينطقون بها عن قصد وغير قصد في آن ، فللقصد تمكن من الصنعة، وغير قصد آلية للتعبير، والقالب الجاهلي للقصيدة بينه ابن قتيبة بقوله: "قال أبو محمد وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا أساسيًّا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كانت نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا الوجد، وألم الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي إصغاء الأسماع، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله تركيب العباد من محبة الغزل، إلف النساء... فإذا استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب وذكر الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر، وسرى الليل، وحر الهجير وانتضاد الرحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء... بدأ في المديح، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيما يمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"[3].

---

(١) ليون سمفيل، **التناصية، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية** ، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996م، ص 97.
(٢) باتريك شاردو، دومينيك منغنو، **معجم تحليل الخطاب**، ص 318.
(٣) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص 20/1.

والقالب الجاهلي يمثل نصية جامعة بين نصوص العصر الجاهلي كافة، فلا يخلو نص من تجمع هذه العلاقات، وإن لم تكن على الترتيب الذي ذكره ابن قتيبة في نصه السابق، ويدعم هذا ما ورد من نصوص هذا العصر التي تبدأ بالنسيب أو الغزل، ومنها ما ابتدأ بذكر اسم المحبوبة/ المرأة، وهذا ما يتقاطع نصيًّا مع بعض نصوص شعراء هذيل.

فقد بدأ بعض شعراء هذيل بذكر اسم المحبوبة جريًا على هذه السنة عند العرب ، ومن أمثلة ذلك: دواوين شعراء العصر الجاهلي، كما ذكر في "المفضليات"[١].

وهو ديوان موثق لا ينكر نسبه للعصر الجاهلي ، ونجد في غيره أمثلة كثيرة يضيق المقام عن حصرها وكلها بدأت بذكر اسم المرأة كما فعل على سبيل المثال أحد شعراء هذيل وذلك بقوله : [٢]

أَلَمْ تَسْلُ عَنْ لَيْلَى وَقَدْذهب الدهر وقدَ أَوْحَشَ مَنْ لَيْلَى الموازِجُ فَالحَضْرُ

وَقَدْ هَاجَنِي مَنْها بِوَعْ سَ اءِ قَرْمَدٍ وأَجْزَاعِ ذِي اللَّهْبَا ءِ مَنْزِلَةُ قَفْرُ

يَظْلُ بِها الدَّاعِي هَ دِيلَ كأنَّهُ عَلى السّاقِ نَشْوانُ تَمِيلُ بِهِ الخَمْرُ

ومنه قول إياس بن سهم الهذلي، في تعبيره عن لوعته لفراق سلمى:[٣]

جَلَتْ سلمى وزايَلتْ القَرينَا ولَمَّا تُطْلِقِ القَلْبَ الرَّهينا

وفجَعكَ الفِراقُ بأمَ عَمْرٍو غَداةَ تحمَّلتْ في الظَّاعِنينا

وفي تلك الظَّعائِنِ آنساتٌ جَمَعْنَ مع النُّهى حسَبًا ودِينا

وأخْلاقًاً وَصَلْنَ بذاك جِسْمًا وَبَعْدُ العَقْلَ والدَّلَّ الرَّزينا

عَقائلٌ من ذُرى الفَرْعيْن غرٌ خوالِبُ إنْ وَعَدْن فلا يَفِينا

تركَنك من عَلاقَتِهنَّ تشكو بهنَّ من الجَوى لعْجاَ رَصِينا

وَأوْرثَكَ الهَوى مِنْهُن سُقْمًا بنفسِك قدْ تَضعَّفها مُبينا

كَمُومِ الرَّبعِ أو كِعدادِ سَمَّ ترى منْه التَّبارحَ والرُّهونا

---

(١) المفضل الضبي، **المفضليات**، تحقيق، أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط 6، 1979م.

(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 748/2.

(٣) المصدرنفسه، ص 542/2.

ومن أشكال التناص الأخرى في النص (التناص الوصف) وهو يحيل إلى علاقة النص بنصوص محددة، كمثل افتتاح الكلام عن الحمار والثور الوحشي.

يقول أبو ذؤيب في مبتدأ كلامه عن الحمار الوحشي في بعض شعره:(١)

وَالدَّهْرُ لا يَبقْىَ عَلى حَدَثانِه جَوْنُ السَّراةِ لَهُ جَدَائِدُ أربَعُ

ثم يقول في القصيدة نفسها مبتدئا كلامه عن الثور الوحشي:(٢)

وَالدَّهْرُ لا يَبقْىَ عَلى حَدَثانِه شَبَبٌ أفزَّتْهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ

ويقول أيضًا في قصيدة أخرى:(٣)

تَالله يَبْقَى عَلَى الأيَّامِ مُبْتَقِلُ جَوْنُ السَّراةِ رَباعِ سِنَّهُ غَرِدُ

ثم يعطف الكلام عن الثور على الكلام عن الحمار قائلا في القصيدة نفسها:(٤)

ولا شَبُوبٌ مِنَ الثَّيرانِ أفْرَدَهُ عَنْ كَوْرِهِ كَثْرَةُ الإغْراءِ والطَّرَدُ

ويقول أبو خراش:(٥)

وَلا يَبْقَى على الحَدثَان عِلجٌ بِكُلَّ فَلاةِ ظاهْرةٍ يَـرُودُ

ويقول أسامة بن الحارث:(٦)

فَوَاللهِ لا يَبْقىَ عَلَى حَدَثانِهِ طَرِيدٌ بِأوْطانِ العَلاَية فارِدُ

ويقول قيس بن العيزارة: (٧)

وَالدَّهْرُ لا يَبقْىَ عَلى حَدَثانِه بَقَرٌ بِناصِفةِ الجِواءِ رُكُود

---

(١) السكري، **شرح أشعار الهذليين** ، ص 11/1.
(٢) المصدر نفسه ، ص 1/ 26 .
(٣) المصدر نفسه ، ص56/1.
(٤) المصدر نفسه ، ص60/1.
(٥) المصدر نفسه ، ص1235/3.
(٦) المصدر نفسه ، ص1296/3.
(٧) المصدر نفسه ، ص599/2.

المعيار السابع

الإعلاميــة والسّرد

يأخذنا مصطلح الإعلامية في النص "ناحية الجدة أو التنوع الذي توصف به المعلومات في بعض المواقف"[١]، إذ يفهم الباث المتلقي أن النص "يوجد واقعًا جديدًا، وأن المنطوق الناجم للنص يعزي إدخال عامل معين"[٢].

فموضوع الإعلامية الرئيس هو "مدى التوقع الذي تحظى به وقائع النص المعروض في مقابل عدم التوقع، أو المعلوم في مقابل المجهول" [٣]، هذا فللإعلامية، تتوفر في النص بدرجات متفاوتة إذ "أن لكل نص حظه من الإعلامية فمنها يكن نصيب الشكل والمحتوى من التوقع، فإنه لا مندوحة عن وجود بعض الوقائع المتغيرة التي يتعذر التنبؤ بها بحذافيرها ، ومن المحتمل أن يؤدي ضعف الإعلامية بوجه خاص إلى الارتباك، وإلى الملل بل إلى رفض النص في بعض الأحيان"[٤].

أما النصوص التي تقوى فيها الإعلامية فهي "النصوص التي لها وظيفة إعلان أساسية على سبيل المثال: مستند التعيين، والوصية، والحكم بالإدانة، والتوكيل، والشهادة، ويتعلق الأمر عمومًا بأنواع نصوص مرتبطة بمؤسسات اجتماعية معينة"[٥].

والإعلامية هي ما يجده مستقبلو النص من جديد يختلف عما ألفوه في نصوص أخرى على ما فيها من وقائع، فتحدث لديهم الإعلامية ما يشبه الصدمة، وقد يكون هذا الجديد "قصد، أو التحام أو مواقف... إلخ"، ولذا فإن الإعلامية تتيح لمنتج النص أن يلجأ إلى بدائل أسلوبية عديدة لتحقيق المفارقات وما في نصه جدة، والنص الذي يبرز فيه صفة الإعلامية حيث يتطلب تفسيره ما يسمى بـ(الاحتمال والإحصائي)لأنه في الاحتمال الإحصائي "كلما زاد عدد البدائل الممكنة في لحظة ما، ارتفعت القيمة الإعلامية لاستعمال واحد منها... ومن الممكن تمامًا أن يحصل المرء على احتمال كبير بوقوع تشكيلة نادرة إحصائيًّا من تعبيرات السطح التي تستند إلى المفاهيم أو خطوات الخطة"[٦].

وتمثل الدراسات الأسلوبية أساسًا في رصد الاحتمالات الإحصائية، والطرائق اللغوية التي لجأ إليها النص ليزيد من قوة إعلامية، وقد ذهب ديبوجراند إلى أن الكفاءة الإعلامية قد صيغت في "النظرية الإعلامية الكلاسيكية بواسطة طرق إحصائية"[٧].

---

(١) ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 249.
(٢) كلاوس برينكر، **التحليل اللغوي للنص**، ص 157.
(٣) إلهام أبو غزالة، علي حمد، **مدخل إلي علم لغة النص**، ص 32 - 33.
(٤) المرجع نفسه، ص 33.
(٥) كلاوس برينكر، **التحليل اللغوي للنص**، ص 157.
(٦) إلهام أبو غزالة، علي حمد، **مدخل إلي علم لغة النص**، ص 185 - 186.
(٧) ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 249

ويمكن تقسيم المقدرة الإعلامية في النصوص إلى ثلاث مراتب، هي كالتالي:

أ – درجة عليا.

ب – درجة دنيا.

ج– نقطة تبدو خارج القائمة.

فـ" يجد المرء الإعلامية من الدرجة الأولى ماثلة في أي نص كائنًا ما كان" [1]، وفي مقدرة المؤلف أن يلجأ إلى مهارات إبداعية وأسلوبية تمكنه من التعبير عن غير المألوف بطريقة مألوفة.

وعلى سبيل المثال ، بدأ أبو ذؤيب الهذلي قصيدته بمطلع حكميّ قائلًا:[2]

أمنَ المنون وريبها تتوجَّعُ والدَّهر ليسَ بمعتبٍ منْ يجزَعُ

قالت أميمةُ ما لجسمكَ شاحبًا منذ ابتُذلْتَ ومثلُ مالِكَ ينفعُ

أم ما لجنبكَ لا يلائِم مضجعًا إلا أقضَّ عليك ذاكَ المضجعُ

فأجبتها أمّا لجسمي أنَّه أودى بنيَّ من البلاد ووَدَّعوا

أودى بنيَّ وأعقبوني حسرة بعد الرُّقاد، وعبرةً ما تُقلعُ

سبقوا هَوَيَّ وأعنقوا لهواهم فتُخُرِّموا ولكلِّ جنبٍ مصرعُ

فغُبرتُ بعدَهم بعيشٍ ناصبٍ وإخالُ أنّي لاحقٌ مستتبَعُ

ولقد حرصْتُ بأن أدافعَ عنهم فإذا المنيَّة أقبلت لا تُدفع

وإذا المنيةُ أنشبت أظفارَها ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفَعُ

فالعينُ بعدهم كأنَّ حِداقَها سُمِلَتْ بشوكٍ فهي عُورٌ تدمعُ

حتى كأنّي للحوادث مروةٌ بصفا المشرَّق كلَّ يوم تُقرعُ

لابدَّ من تَلَفٍ مقيمٍ فانتظر أبأرضِ قومكِ أم بأخرى المصرعُ

ولقد أرى أنَّ البكاءَ سفاهةٌ ولسوف يولَعُ بالبكا من يُفجعُ

وليأتينَّ عليك يومٌ مرةً يُبكى عليك مقنَّعًا لا تسمعُ

---

(١) إلهام أبو غزالة، علي حمد، **مدخل إلى علم لغة النص**، ص 189.

(٢) السكري، **شرح أشعار الهذليين**، ص 4/1- 10

فمن عادة الشاعر العربي أن يبدأ بالرثاء ثم ينتهي بالحكمة، لكن أبا ذؤيب خالف هذه السنة العربية في طرائق التعبير الشعري ، حيث بدأ بالحديث عن فاجعة الموت والألم والفراق وما حل به.

فاستخدامه هذا المطلع جاء للتشويق من جهة؛ ومن جهة ثانية لتأكيد موقفه من الدهر/الزمن وقد جاءت هذه المقدمة لتعبر عن الإعلامية في درجتها الأولى لأن وقائعها، تخالف النتيجة التي توصل لها الشاعر/ السارد في عدم أمانه من الدهر/ الزمن.

فلم يصمد أبو ذؤيب إلى "التوقع فقط، بل اعتمد على الانتقاء الذي يأتي في المرتبة الأولى من حيث الإعلامية "[1] وذلك من وجهة نظر ديبوجراند.

والانتقائية تبدو واضحة في اختياره اسم "أميمة" فهي رمز للحياة والبقاء والسعادة لذلك لجأ أبو ذؤيب إلى هذه الآلية من آليات الكفاءة الإعلامية، وهي "تخير عنصر وارد ما يبدو خارج نطاق التوقع حتى إنه لا يوجد من القرائن ما يدل عليه" [2]، وهذا الاستشهاد يؤكد أن نص أبي ذؤيب هو نص إبداعي قد حوى قدرًا من الإعلامية لا ينكر.

وبانتهاء هذا المعيار تتكامل معايير بلاغة النص في المدونة الهذلية.

---

(١) ديبوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 252.
(٢) المرجع نفسه، ص 253.

الخاتمـــة

لقد قام هذا البحث على دراسة إشكالية جدلية السرد والشعر في شعر الهذليين " دراسة في بلاغة النص "، وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج هي:

- بينت الدراسة أن الحكاية في القصيدة الهذلية على اتصال بواقع الشاعر الهذلي فأوضحت مدى فهمه لها ومدى مقدرته على التفاعل والتعايش معها.
- إن القصيدة العربية القديمة – **ومنها الشعر الهذلي** – نمط متميز من النظم الشعري شكلًا ومضمونًا، اتسم بسمات نبعت من بيئته الخاصة، معبرًا عن الحقبة الزمنية التي ولد فيها.
- إن الشعر الهذلي بموضوعاته كلها، لم يعدم النزعة السردية سواء على اختلاف توجهات شعرائهم أو تباين مستوياتهم الفنية.
- حاول شعراء هذيل التعبير عن كل عنصر من عناصر السرد في رسم الحدث وتصويره للشخصية وتحديد للإطار الزماني أو المكاني بكل ما يملكونه من خيال إبداعي.
- لم يكن الشاعر الهذلي منفصلًا عن ماضيه، كما لم يكن مأسورًا في حاضره، إنما كان مشدودًا بالذكريات، وهو يواجه واقعه البيئي مع التطلع إلى آفاق المستقبل.
- اتّضح لنا من خلال القصائد السردية عند الهذليين أن هناك معنى باطنياً يوجه الشعراء في حديثهم عن الخمرة والمرأة، وهو معنى الصفاء والنقاء والطهر.
- إن الأنماط الأدبية تتلاقى وتتعايش داخل الجنس الأدبي الواحد دون أن تفقد خصوصيتها وهذا ما ظهر عند شعراء هذيل.
- لقد أصبحت مسألة تداخل الأجناس ظاهرة في النقد ومن الأمور المسلم بها عكس ما كان رائجًا في النقد القديم من صفاء الأجناس.
- **أكدت الدراسة وجود تفاعل بين الشعر والسرد وتعايش كبير** ، وذلك من خلال النصوص الشعرية في المدونة الهذلية، قد تؤدي إلى ظهور جنس جديد في الأدب ، هو وليد النظرية الأجناسية وما تحمله من قوانين تؤكد أن جميع الأجناس " **يتناسل بعضها من بعض ببطء شديد عبر الأشكال والأساليب** " [1].
- بينت الدراسة أن من الأجناس الأدبية، ما يتسم بالتفاعلية والكفاءة مما ساعد على توفر الجذب والاستقطاب ليستدعي غيره من الأجناس ويستوعب خصائصها ويرغمها على الاستمرار داخل رحابه والتآلف والانسجام مع مكوناته.

---

(١) محمود طرشونة، ألسنة السرد، ص 225.

- شكلت قضية الموت والحياة ظاهرة مقلقة في عقل الهذلي، لذا أكثر شعراء هذيل من ذكره، وأبدوا تسليمًا بحتميته، وضمنوا الكثير من قصص الحيوانات وبخاصة القوية منها والتي لا تستطيع مع قوتها أن تدفعه عنها ،عساهم يخففون من وطأته عليهم، وعكسوا آلامًا مخزنة لما كانوا يعانونه من اغتراب نفسي واجتماعي ومكاني، وعزوا سبب مصائبهم إلى الدهر.
- ونستطيع أن نقرر أنّ الشعراء الهذليين قد برعوا أشد البراعة في تصويرهم لصنوف الحيوان، حتى لتعد رسومهم الشعرية لوحات فنية رائعة توفرت لها كل مقومات الفن والصناعة.
- لقد كانت تشد تجربة الشاعر الهذلي مع الشيب قوتان:
  - قوة الفعل الذي يعيشه واقعيًّا.
  - قوة الحلم والأماني التي تحاول التغلب على القوة التدميرية لهذا الفعل.
- إن الدهر يغمر الكائنات بوفرة من العيش، حتى إذا عمرتهم اللذة والسعادة، وغفلوا عن الهموم وحوادث الزمان، يبدأ بسحب ما منحهم إياه.
- لقد كان الطلل نواة المكان لدى الشاعر الهذلي لا يزول مع تركه ومغادرته، إنما يظل في ذاته ينبض بالحياة.
- لقد كان المكان في المتن الشعري الهذلي ممثلًا في الطلل رمزًا لمقاومة الإنسان لعاديات الزمن وأهوال الطبيعة، – يعكس التفاعل الوجداني لهذا الإنسان مع متغيرات الحياة.
- إنّ تعدد الشخصيات داخل بنية السرد الشعري منح النص تعددًا دلاليًا مع بقاء السارد محتلًا مركز الثقل في إدارة الحدث.
- اهتمّ الشاعر السارد برسم الأبعاد الخارجية للشخصيات التي تكون نافذة للولوج إلى عالم ها الداخلي ، متولياً تقديم شخصياته والتي غالبًا ما تظهر بوساطة الضمائر.
- ظهور الشخصيات في الشعر مظهر من مظاهر التراسل بين الأجناس وتداخلها، وكان لها دور في إثراء درامية النص الشعري ودعم حركيته من خلال ما ينشأ بينها من صراعات.
- إن الفن الشعري قادر على أن يعطي أبعادا سردية من خلال الشخصية سواء أكانت شخصية البطل هي موضع الإبداع والنظم، أم كان يرمي إلى تصوير شخصيات أخرى أساسية أو ثانوية تسهم في تحريك الأحداث.
- يمثل الحدث واقعة تأخذ بوساطتها عناصر السرد أشكالها وهيأتها داخل فضاء الحكي وفق علاقات تركيبية تنتج أبعادًا دلالية تستدعي الكشف والتأويل، ولما كان الشعر بنية قائمة على التكثيف والاختزال فإن ذلك أدى إلى ظهور الأحداث في الشعر على مساحات نصية محدودة

قياسًا إلى الحدث الروائي الذي يجري على فضاء نصي كبير، فللشعر يركز على جانب التأثير النفسي من خلال مد الحدث على مساحة شعورية تستقطب التقلبات العاطفية، وهو ما يسوغ بروز ذات الشاعر فاعلًا ومشاركًا في الأحداث.

- صورة الحدث جاءت متكاملة متدخلة على اختلاف الإيقاع السردي فيها بين بطء، أو سرعة أو حتى بين قصيدة ومقطوعة بما يتسق مع ظروف حياة الشاعر نفسه.
- كان الحدث يتفاعل مع الحوار مما يساعد على الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية، ويأتي هذا قاسمًا مشتركًا بين كثير من شعراء هذيل ممن عاشوا تجربة الشعور المصيري.
- جاء الحوار في شعر الهذليين مكونًا سرديًا، فظهر في معظمه حوارا صريحا، يعتمد على فعل القول (قال، قيل...).
- رؤية الشاعر/ السارد التفاؤلية للزمن كان مصدرها تحسس المتعة التي تنتجها جلسات احتساء الخمرة، ووقفات تتبع سقوط المطر لما ينطوي عليه كلاهما من الارتباط الحيوي والإيجابي بالحياة.
- لقد تمثل الشاعر الهذلي الزمن تمثلًا واقعيًا مستمدًا من الحياة اليومية التي كان يحيا لحظاتها بأحداثها لحظة بلحظة ضمن شعور عميق بالقلق والإحساس بالتوتر إزاء تمثله المادي.
- تطرق الشاعر الهذلي للزمان والمكان بوصفهما الفضاء الذي وقع بين جنباته الحدث بطرق متعددة داخل القصيدة السردية.
- جاء الحوار في الشعر الهذلي وسيلة سردية مهمة، وعلى اختلاف أنماطه وصوره وأشكاله، وذلك بما يتضمّنه من حوارات ومن إخبار بالأحداث أو الوقائع، أو تصوير للشخصيات من بشرية وغير بشرية.
- أدى الحوار داخل السرد الشعري إلى جمع شتات الحدث ورفع مستوى درامتيه ، ودفعه إلى الأمام، من خلال إفصاح الشخصية عن مكوناتها، مما يؤد ي إلى فك عقدة الحدث وإيصاله إلى النهاية.
- استطاع الشعراء الهذليون إضفاء الذاتية على اللوحة الفنية فأصبحت الصورة مرآة تنعكس عليها طبيعة الحياة وتكشف تجاربهم وموقفهم منها حيث تقلبات الزمن.
- شكلت الصورة في شعر الهذليين وظائف عدة تلاقت جميعها في بوتقة تحسين المعنى وإظهاره وإبراز جمال الأسلوب في الإبداع الفني بما أضفته من تشخيص وتجسيم مع ما تحمله من دلالات فنية رائقة المعنى.

- لقد استخدم التكرار في شعر الهذليين وكان محفزًا للحكي.
- كان للتكرار في شعر الهذليين أنماط وصور تمثلت في تكرار حتمية الدهر/ (الموت والقدر – الشيب – الحيوان)، ولكل نمط مما سبق جمالياته التي أثرت النص الشعري السردي.
- النص في حالة تفاعل دائبة إذ لا يقف أمام دلالة واحدة قطعية، وهذا نتاج تضافر الآليات التي وفرها علم بلاغة النص في تناولاته للنص.
- استندت البلاغة النصية الحديثة إلى أسس نظرية جديدة من أبرزها التحديد الذي حظي به النص والخطاب وطبيعة العلاقة بينهما، إضافة إلى مفهوم النصية ومعاييرها السبعة: **السبك، الالتحام /الحبك، القصدية ، التقبلية، رعاية الموقف، التناص، الإعلامية.**
- لايزال الجانب التطبيقي لنظرية بلاغة النص ضعيفًا بالمقارنة بما حققته النظريات والمناهج النقدية الحديثة **(البنيوية والتفكيكية والسيميائية والتداولية والتأويلية والعرفانية وغيرها)**، وقد يعود ذلك إلى أن علم بلاغة النص لايزال حتى يومنا هذا متجدداً وقابلاً للنمو والتحديث.
- بلاغة النص اكتشاف نظام النص والأسس والمبادئ التي يبن ى وفقًا لها ؛ لذلك أوجد منظرّو النص عددًا من المفاهيم الجوهرية الموصلة لفهم بنية النص **وأشهرهم (دي بوجراند وبارت).**
- أكدت الدراسة أن معايير دي بوجراند ليست معايير كمية بل هي معايير كيفية، تقاس بمد ى قدرتها على التعبير عن الفكرة وبمدى اتحادها؛ بحيث تشكل منظومة عمل واحدة ترسم حدودًا كلية ومحددة للنص.
- أوصلنا البحث في جدلية الشعر والسرد في الشعر الهذلي إلى العديد من النتائج، أهمها إمكانية تطبيق آليات التحليل الغربية على النصوص العربية على اختلاف أزمنتها وعلى اختلاف أشكالها.
- لقد استطاع شعراء هذيل أن يجعلوا من لغتهم – **برغم بداوتها ووعورتها في كثير من الأحيان** – وعاء جيدًا ومعينًا لا ينضب من الإبداع الفني المتآلف مع أحاسيسهم في دقة ومهارة ودربة يشهد بذلك شعرهم على اختلاف شعرائهم.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

(رتبناها ترتيبا ألفبائيّا دون اعتبار أبو / ابن / ال(التعريف))

(١) القرآن الكريـم

(٢) الحديث الشريف

(٣) المصـــــــــادر

حسن بن الحسين بن عبدالله السكري ، شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، راجعه: محمود محمد شاكر، مكتبة دار الثقافة، القاهرة، مصر.

(٤) المراجع:

١	**إبراهيم أنيس**، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1978م.
٢	**إبراهيم شكري بركات**، تداخل الأنواع الأدبية في المقال النقدي مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، مج1، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، وعالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009م.
٣	**إبراهيم عطا محمد يوسف**، الصورة الشعرية عند جماعة أبولو، دكتوراه دار العلوم، جامعة القاهرة، القاهرة، 1984م.
٤	**أبو حيان التوحيدي** - الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان. - المقابسات، تحقيق: حسن السندوبي، مصر، 1963م
٥	**أحمد الشايب** ، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط 4، مكتبة النهضة المصرية، 1956م.
٦	**أحمد العزب**، عن اللغة والأدب والنقد رؤية تاريخية فنية، دار المعارف، 1980م.
٧	**أحمد بسام ساعي** ، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا، دار المأمون، دمشق، 1978م.
٨	**أحمد بن فارس بن زكريا الرازي** ، في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: السيد صقر، مصر، 1977م.
٩	**أحمد بن يحيى بن زيد بن سيار الشيباني** ، قواعد الشعر، تحقيق: رمضان عبد التواب،

	دار المعارف، القاهرة، مصر، 1966م.
١٠	**أحمد خليل**، ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، دار طلاس، سوريا،1989م.
١١	**أحمد درويش**، متعة تذوق الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
١٢	**أحمد زنيير**، المكان في العمل الفني في المصطلح، مجلة عمان، ع129، 2006م.
١٣	**أحمد عبد المعطي حجازي**، مرثية العمر الجميل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003م.
١٤	**أحمد فتحي رمضان** ، الكناية في القرآن الكريم، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1995م.
١٥	**أحمد كمال زكي** ، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتب العربي، 1969م.
١٦	**أحمد محمد بن عبد ربه**، العقد الفريد، القاهرة، 1913م
١٧	**أحمد يوسف علي** ، مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 2004م.
١٨	**أدونيس**، زمن الشعر، دار الساقي، 2005م.
١٩	**أرسطو طاليس** ، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، عمان، ط 2، 1973م.
٢٠	**أرشيبالد مكليش** ، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق الصائغ، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963م.
٢١	**الأزهر الزناد** - دوس في البلاغة العربية " نحو رؤية جديدة "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1992م. - نسيج النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1993م.
٢٢	**إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد**، مدخل إلى علم لغة النص " تطبيقات لنظرية ديبوجراند وولفانج دريسلر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999م.

٢٣	**أليزابيت دور** ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش ي، بيروت، 1964م.
٢٤	**أمبيتو إيكو**، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996م.
٢٥	**آمنة يوسف**، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار العربي، سوريا، 1991م.
٢٦	**أمين الخولي**، فن القول، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 1996م.
٢٧	**أندريه جاك** ، استيعاب النصوص وتأليفها، ترجمة: هيثم لمع، ط 1، المؤسسة الجماعية للدراسات، بيروت، 1991م.
٢٨	**أنم ار إبراهيم أحمد** ، فاعلية – الكناية في النقد المعاصر، المطبعة المركزية، جامعة ديالي، العراق، 2012م.
٢٩	**أوستين وارين ورينيه ويلك** ، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، 1972م.
٣٠	**أوفيانيكوف ومخائيل خرابشنكو** ، جماليات الصورة الفنية، ترجمة: رضا طاهر، دار الهذاني، بغداد، 1998م.
٣١	**إياد عبد الودود عثمان الحمدا** نـي، الكناية محاوله لتطوير الإجراء النقدي، المطبعة المركزية، جامعة ديالي، العراق، ط2، 2011م.
٣٢	**باتريك شاردو ودومينيك منغنو** ، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري، وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008م.
٣٣	**باديس فوغالي**، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008م.
٣٤	**بتول أحمد جندية** ، الأنواع الأدبية التراثية " رؤية حضارية "، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، مج 1، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، مكتبة الكتب الحديث، إربد، عمان، 2009م.
٣٥	**بدر محمد عبدالله الدين الزركشي** ، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل، دار الفكر، ط3، القاهرة، 1980م.
٣٦	**بسام بركة**، علم الأصوات العام، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان.

٣٧	**بشير بوجيزة**، الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، دار المغرب للنشر والتوزيع.
٣٨	**بشير عبد العالي** ، تحليل الخطاب السردي والشعري، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، بالجزائر.
٣٩	**بول ريكور** ، فلسفة الوجود والزمن والسرد، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1996م.
٤٠	**تزفيتيان تودروف** - مقولات في السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائف تحليل السرد الأدبي، مجلة آفاق، الرباط، المغرب، العدد 8-9، 1988م. - الشعرية، ترجمة: شكري مبخوت ورجاء سلامة. - نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986م.
٤١	**تشارلتن** ، فنون الأدب، ترجمة: زك ي نجيب محفوظ، لجنة التأليف والنشر، مصر، 1951م.
٤٢	**تعبان منسي حسين الموسوي** ، المرأة في شعر الصعاليك دراسة فنية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 2010م.
٤٣	**توفيق قريرة** ، المكان القصصي ومفهوم الانسجام الخطابي، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشباب والترفيه، تونس، ع145، 2003م.
٤٤	**تون أ. فان دايك** - النص بنائه ووظائفه – مقدمه أولية لعلم النص، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع5، شتاء 1989م. - عالم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة: سعيد بحيري، دار القاهرة، 2001م.
٤٥	**جابر عصفور** - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995م. - قراءة التراث النقدي (مقدمات منهجية)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر.
٤٦	**جارم وأمين**، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر.

٤٧	**جاستون باشلار** ، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982م.
٤٨	**جاسم سليمان الفهيد**، بنية الكناية " دراسة في شبكة العلاقات الدلالية "، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي، الكويت، ع88، 2004م.
٤٩	**جان ريكاردو** ، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1977م.
٥٠	**جلال الدين السيوطي**، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م.
٥١	**جليل رشيد فالح**، الصورة المجازية في شعر المتنبي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1405هـ.
٥٢	**جمال الدين ابن منظور** ، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1414هـ.
٥٣	**جميلة قسيمون**، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قس نطينة، ع13، 2003م.
٥٤	**جهاد فاضل**، قضايا الشعر الحديث، ط1، دار الشروق، مصر، 1984م.
٥٥	**جورج لوكاتش** ، دراسات في الواقعية، ترجمة: أمير إسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972م.
٥٦	**جوزيف ميشال شريم** ، دليل الدراسات الأسلوبية، مركز الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1984م.
٥٧	**جولد زيهر**، دواوين القبائل، ترجمة: حسين نصار، ع633، من مجلة الثقافة.
٥٨	**جوليا كريستيفا** ، علم النص أو "سيميونيك "، ترجمة: فريد الزاهي دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991م.
٥٩	**جويدة قماش** ، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفي فاس، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007م.
٦٠	**جير الدبرنس**، معجم المصطلحات " المصطلح السردي "، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م.
٦١	**جيار جنيت**

	- خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م. - مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: عبد العزيز شبيل مراجعة: حما دى صمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999م.
٦٢	**جيمز مونرو**، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة: فيصل بن عمار العماري، دار الأصالة، الرياض، 1987م.
٦٣	**جيمس.ب. كارس** ، الموت والوجود، ترجمة: بدر آل ديب، المشروع القومي للترجمة 1998م.
٦٤	**حاتم العسكر**، ما لا تؤديه الصرفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار الكتابات، لبنان، 1993م.
٦٥	**حاتم صالح الضامن** ، فقه اللغة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1990م.
٦٦	**الحاتمي** ، الرسالة الواضحة في ذكر سرقات المتنبي ، تحقيق: د. محمد يوسف نجم، بيروت، 1965م.
٦٧	**حازم القرطاجني**، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، طبعة دار العرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.
٦٨	**حبيب مونسي**، بلاغة الكتابة المشهدية " نحو رؤية جديدة للبلاغة العربية"، مجلة التراث العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع39، مارس 2003م.
٦٩	**حسن الأشلم**، الشخصية الروائية عند حسين مصطفي، مجلس الثقافة العام، سرت، ليبيا، 2006م.
٧٠	**حسن بحيري**، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2009م.
٧١	**الحسن بن رشيق** ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد المجيد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981م.
٧٢	**حسن بن عبد الله بن العسكري** ، كتاب الصناعتين، تحقيق: محمد أمين الخانجي، ط 1، مطبعة محمود بيك، الاستانة، 1901م
٧٣	**حسن مسكين** ، الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

٧٤	**حسين المرصفي**، الوسيلة الأدبية، مطبعة المدارس المكتبية، القاهرة.
٧٥	**حسين الواد** ، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 1988م.
٧٦	**حسين جمعة** ، قصيدة الرثاء جذور وأطوار دراسة تحليلية في مراثي الجاهلية والإسلام، دار التميز، دمشق، ط1، 1998م.
٧٧	**حسين خمر** ي، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم، لبنان.
٧٨	**حسين عبد الجليل**، النفس في الشعر الجاهلي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1989م.
٧٩	**حسين نصار**، القصة في الشعر العربي " آراء حول قديم الشعر وجديد ه"، كتاب العربي، ع13، أكتوبر 1986م.
٨٠	**حمد بن محمد البستي الخطابي** ، بيان إعجاز القرآن، ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، 1968م.
٨١	**حميد لحمداني**، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب.
٨٢	**خالد حسين** - دلالات المكان العالي، مجلة كنايات معاصرة فنون وعلوم، الشركة العربية للتوزيع، بيروت، لبنان، ع44، أبريل 1998م. - ، شعرية المكان في الرواية الجديدة " الخطاب الروائي لأدوارد الخراط أنموذجًا "، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1421هـ.
٨٣	**الخليل بن أحمد الفراهيدي** ، تحقيق: د. مهدى المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، دار الحرية، بغداد، 1984م.
٨٤	**خليل رزق**، تحولات الحبكة : مقدمة لدراسة الرواية العربية ، موسسة الأشراف للطباعة والنشر ، بيروت ، 1988م
٨٥	**خيري دومة**، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
٨٦	**درويش الجندى**، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة.
٨٧	**ديوان عنترة بن شداد** ، تحقيق : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ،بيروت ، 1992م،

	ص 208.
٨٨	**رتشاردز** ، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: إبراهيم الشهاب ي، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 2002م.
٨٩	**رجاء عيد** - دارسة في لغة الشعر رؤية فنية نقدية، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979م. - فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير، منشأة المعارف، الأسكندرية، 1979م.
٩٠	**رحمن غركان**، نظرية البيان العربي، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 2008م.
٩١	**رشيد يحياوي** ، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ط 1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م.
٩٢	**رفعت سلام**، هكذا قلت للهاوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م.
٩٣	**روبرت دي بوجراند**، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م.
٩٤	**رولان بارت** - الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، منشورات مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م. - مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياش، منشورات مركز الانتماء الحضاري، ط1، بيروت، 1993م. - نظرية النص، ضمن كتاب آفاق التناصية، ترجمة: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
٩٥	**رومان ياكسبون** ، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولى ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م.
٩٦	**رينية ويليك**، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1412هـ.
٩٧	**زكريا إبراهيم**، مشكلة الإنسان، دار مصر للطباعة، القاهرة.
٩٨	**زهير أحمد المنصور** ، دراسات أسلوبية في الشعر العربي الحديث، إصدارات نادى الأحساء الأدبي، بالمملكة العربية السعودية، 1434هـ.

٩٩	**سامي سويدان** ، المتاهة والهقويهفي الرواية العربية "المنفق والمدنية والسلطة والراوي"، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2006م.
١٠٠	**سامية صديق**، فيات الاستهلال في شعر البحتري، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة المنصورة، مصر، 2000م.
١٠١	**سري سليم**، البناء الفني في الشعر العربي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بابل، بغداد، 1999م.
١٠٢	**سعدعلوش**، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت،دارالكتاب اللبناني، 1405 هـ.
١٠٣	**سعد مصلوح**، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، نحو أجرومية للنص، دراسة في قصيدة جاهلية، ضمن كتاب" في البلاغة العربية والأسلوبية التصنيف آفاق جديدة"، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2006م.
١٠٤	**سعيد السريحى** ، بنية الاستعارة، مجلة علامات في النقد، ذو القعدة 1411هـ، مايو 1991م، النادي الثقافي الأدبي، جدة، السعودية.
١٠٥	**سعيد يقطين** - السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، 2006م. - تحليل الخطاب الروائي، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989م.
١٠٦	**سمر الديو ب**، جدلية الفناء والخلود في عينية أبي ذؤيب الهذلي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، عدد 3-4، 2011م.
١٠٧	**سمير المرزوقي**، مدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ت).
١٠٨	**سيزا أحمد قاسم** ، بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984م.
١٠٩	**شاكر النابلسي**، جمالية المكان، المؤسسة العربية للدراسات، 1994م.
١١٠	**شوقي أبو زهرة** ، التشكيل البلاغي بين التحليل والتركيب، مكتبة الأدب، القاهرة، ط 2، 1994م.
١١١	**صاحب خليل إبراهيم** ، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 2000م.
١١٢	**صالح أبو إصبع** ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، المؤسسة العربية للدراسات

	والنشر، بيروت، 1975م.
١١٣	**صالح أحمد السهيمي** ، الحوار في شعر الهذليين " دراسة وصفية تحليلية "، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، 1429هـ.
١١٤	**صبحى البستاني**، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986م.
١١٥	**صبيحه عودة زعرب**، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط 1، دار مجد لاوي، عمان، الأردن، 2006م.
١١٦	**صلاح عبد الحفيظ**، الزمان والمكان وأثرها في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1402هـ.
١١٧	**صلاح عبد الصبور** ، مقالة "تجربتي في الشعر " مجلة فصول، مج 2، ع1، أكتوبر، 1981م.
١١٨	**صلاح فضل** - إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1. - بلاغة الخطاب وعلم النص، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع114، 1992م. - نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003م
١١٩	**ضياء الدين بن الأثير**، المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفـي وبدوي طبانة، ط1، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1959م.
١٢٠	**طه عبد الفتاح** ، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975م.
١٢١	**طه وادي**، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989م.
١٢٢	**عادل الفريجات**، الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم، علامات في النقد.
١٢٣	**عاطف جودة نصر**، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1978م.
١٢٤	**عامر الحلواني** - المنوال المنهاجي والوّهان العرفاني " الاستعارة التصورية في أشعار الهذليين نموذجًا "، مطبعة التسفير الفني ، صفاقس، تونس، 2009م. - جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين، مطبعة التسفير الفني، صفاقس،

	تونس، 2004م. - على عتباتها تبنى النصوص، دار النه ى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، 2012م.
١٢٥	**عائشة راشد حسن الدرهم** ، التشبيه في الشعر الأندلسي في القرن الثالث والرابع، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1994م.
١٢٦	**عباس الجراري**، فنية التعبير في شعر ابن زيدون، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1977م.
١٢٧	**عبد الإله الصائغ** ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999م.
١٢٨	**عبد الجواد الطيب**، لغة هذيل في جاهليتها وإسلامها، طرابلس، د. ط، 1985م.
١٢٩	**عبد الحفيظ إبراهيم** ، شعر ابن حبوس " دراسة فنية موضوعية "، دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1988م.
١٣٠	**عبد الحميد الم حادين**، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، ط 1، الثقافة والتراث الوطني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وزارة الإعلام ، دولة البحرين، 2001م.
١٣١	**عبد الرازق الخشروم**، الغربة في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982م.
١٣٢	**عبد الرحمن بدوي**، الموت والعبقرية، دار القلم، بيروت، 1945م.
١٣٣	**عبد الرحمن بن خلدون** ، مقدمة كتب العبر وديوان المبتدأ والخبر، تحقيق: أبوعبد الله السعيد المندوة، ط3، المكتبة التجارية، مكة المكرمة، 1997م.
١٣٤	**عبد الرحمن عثمان**، معالم النقد الأدبي، مطبعة دار النشر للجامعات المصرية، 1968م.
١٣٥	**عبد الرحيم الكردي** - البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005م. - السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، مصر، 1992م.
١٣٦	**عبد السلام المسدي** ، الأدب وخطاب النقد، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

١٣٧	**عبد العزيز الحويدق** ، الاستعارة عند جماعة "مو" البلجيكية، علامات في النقد، ج 56، ع142، النادي الثقافي الأدبي، جدة، السعودية، ربيع الآخر 1426هـ.
١٣٨	**عبد العزيز شرف** ، الأدب الفكاهي، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، ط1، 1992م.
١٣٩	**عبد الفتاح كيليطو**، الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007م.
١٤٠	**عبد القادر الرباعي**، الصورة الفنية في شعر أبى تمام، جامعة اليرموك، 1998م.
١٤١	**عبد القادر فيدح** - الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي،مشورات اتحاد الكتاب العربي دمشق. - حدود السرد في قصة التنين لعمار بلحسن، مجلة التبين، ع7، الجزائر، 1995م.
١٤٢	**عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني** - أسرار البلاغة، تحقيق: محمد عبد العزيز، مكتبة محمد على صبيح، 1977م. - دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد عبده، دار المعرفة، 1981م.
١٤٣	**عبد القاهر عبو** ، شعرية الحداثة مقاربة سيميائية، مجلة الموقف الأدبي، ع 392، 2003م.
١٤٤	**عبد الكريم اليافي**، دراسات فنية في الأدب العربي، مكتبة لبنان، ط3، 1382هـ.
١٤٥	**عبد الكريم راضي جعفر**، رماد الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998م.
١٤٦	**عبد الله إبراهيم علاوي** ، البناء الفني في رواية الحرب في العراق 1980 – 1985م، كلية الآداب، بغداد، العراق 1987م.
١٤٧	**عبد الله إبراهيم** - الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ع38، مج10، 2000م. - السردية العربية الحديثة " تفكيك الخط اب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة "، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003م. - بنية الرواية، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع 4، 1993م. - ، موسوعة السرد العربي، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

	ط1، 2005م.
١٤٨	**عبد الله التطاوي**، الصورة الفنية، شعر مسلم بن الوليد، دار غريب، القاهرة، 2002م.
١٤٩	**عبد الله بن عبد المجيد بن قتيبة** - الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 2003م - تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1981م.
١٥٠	**عبد الله بن محمد بن سعيد الخفاجي** ، سر الفصاحة، شرح وتحقيق: عبد المتعال الصعيدي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.
١٥١	**عبد الله حمود الفقيه** ، الكناية في شعر البردوني ديوان " السفر إلى الأيام الخضر نموذجًا"، دراسة سيميوطيقية، دار الحداثة، بيروت.
١٥٢	**عبد المجيد زراقط**، الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع وتميز النوع، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، مج 1، جدار العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، 2009م.
١٥٣	**عبد الملك بومنجل** ، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، مج 1، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، وعالم الكتب الحديث، إربد، الأردن 2009م.
١٥٤	**عبد الملك مرتاض** - ألف ليلة وليلة، " دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية جمال بغداد"، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1989م. - في نظرية الرواية، كتاب عالم المعرفة، ع 24، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.
١٥٥	**عبد المنعم تليم** - مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978م. - مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط2، 1979م.
١٥٦	**عبد الناصر هلال** ، تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 2012م.

١٥٧	**عبد الهادي بن ظافر الشهر** ي، استراتيجية الخطاب – مقارنة تداولية لغوية، دار الكتب الجديد المتحدة، ليبيا ط1، 2004م.
١٥٨	**عدنان بن ذريل**، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
١٥٩	**عدنان حسين قاسم** ، الاتجاه الأسلوبي والبنيو ي في نقد الشعر، الدار العربية للنشر، القاهرة.
١٦٠	**عدنان خالد عبد الله**، النقد التطبيقى، دار الشؤون الثقافية، 1986م.
١٦١	**عدنان قاسم**، علاقة الرمز بالمجاز، مجلة الثقافة العربية، ع1، 1998م.
١٦٢	**عز الدين إسماعيل**، الأدب وفنونه، ط2، دار الفكر العربي، 1958م.
١٦٣	عز **الدين إسماعيل**، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، 1984م.
١٦٤	**عز الدين إسماعيل** ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت.
١٦٥	**عز الدين المناصرة**، علم التناص المقارن، ط1، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006م.
١٦٦	**عزيزة مريدن**، القصة والرواية، دار الفكر المعاصر، 1980م.
١٦٧	**علاء عبد الهادي** ، مقدمة نظرية لنموذج النوع النووي " نحو مدخل توحيدي لحقل الشعريات المقارنة "، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، مج1، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، وعالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009م.
١٦٨	**علوط محمد** ، حول مفهومي السرديات والسردية، مجلة الفيصل، ع 136، س12، 1988م.
١٦٩	**علي إبراهيم أبوزيد** ، الصورة الفنية في شعر دعبل بن عل ي الخزاعي، دار المعارف، القاهرة، 1981م.
١٧٠	**علي بن الحسين بن الهيثم الأصفهاني** ، الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر.
١٧١	**علي جعفر العلاق** ، في حداثة النص الشعري " دراسة نقدية "، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990م.
١٧٢	**علي جواد طاهر**، كلمات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

١٧٣	**علي صدر الدين ابن معصوم المدني** ، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادى شاكر، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1969م.
١٧٤	**علي عشري زايد**، بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002م.
١٧٥	**عمر عبد الهادي عتيق**، تداخل الأنواع الأدبية (عكا الملوك) للروائي أحمد رفيق عوض، مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، مج 1، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، وعالم الكتب الحديث، إربد، عمان، 2009م.
١٧٦	**عمران خضير الكبيسي** ، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982م.
١٧٧	**عمرو بن بحر الجاحظ** - البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط 5، مكتبة الخانجي ، القاهرة، 1985م. - الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة.
١٧٨	**غازي يموت** ، علم أساليب البيان، دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 1983م.
١٧٩	**فاطمة محجوب**، مقالة في التكرار في الشعر، مجلة الشعر، ع8، 1977م.
١٨٠	**فايز القرعان** ، التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر نموذجًا، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م1، ع6، 1996م.
١٨١	**فتحي الخوالدة**، تحليل الخطاب الشعري، عمان، الأردن، 2006م.
١٨٢	**فتيحة عبد الله** ، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ع55، مج14، 2005م.
١٨٣	**فرج بن رمضان** ، محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، مقال، حوليات الجامعة التونسية، 1991م.
١٨٤	**فلاديمير بروب** - مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر باقادر وأحمد نصر، النادي الثقافي الأدبي جدة، 1989م. - مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراح للدراسات والنشر والتوزيع، 1996م.

١٨٥	**فوزى خضر** ، عناصر الإبداع في شعر ابن زيدون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004م.
١٨٦	**فوزي حمودي القبسي** ، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد للطباعة والنشر، بيروت، 1970م.
١٨٧	**فيصل غويادرة، حسين طحمير**، تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر، مج2، جدار للكتاب العالم، عمان، الأردن، مكتبة الكتاب الحديث، إربد، عمان، 2009م.
١٨٨	**فيليب بلانشيه** ، التداولية من أوستن إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار، سوريا، ط11، 2007م.
١٨٩	**فيليب لوجون** ، السيرة الذاتية – الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.
١٩٠	**فيليب هامون** ، سيميولوجيا الشخصية الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، تحقيق: عبدالفتاح كليطو، دار الكلام، 1990م.
١٩١	**قدامة بن جعفر** ، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ت).
١٩٢	**كا ظم نجم عبد الله** ، شكل الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007م.
١٩٣	**كريم يوسف على الزوبعي** ، وصف المكان وبناؤه في الرواية التاريخية العربية، مجلة الآداب، بغداد ع88، 2009م.
١٩٤	**كلاوس برينكر** ، التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، ترجمة: سعيد بحيري، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، ط1، 2010م.
١٩٥	**كمال أبو ديب** ، الرؤي المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م.
١٩٦	**ليفيز فرانك ريموند** ، اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي، ترجمة: عبد الستار جواد، بغداد، 1977م.
١٩٧	**ليون سمفيل**، التناصية، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996م.

١٩٨	**ماجد قاروط**، المعذب في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2000م.
١٩٩	**المبرد**، البلاغة، تحقيق: رمضان عبد التواب، مصر، 1965م.
٢٠٠	**مجدي وهبه**، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م.
٢٠١	**مجموعة مؤلفين** ، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1982م.
٢٠٢	**مجيد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادى** ، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان (د.ت).
٢٠٣	**محسن جاسم الموسوي**، سرديات العصر الوسيط، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1971م.
٢٠٤	**محمد أحمد بريري** ، الأسلوبية والتقاليد الشعرية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة، مصر، 1995م.
٢٠٥	**محمد أحمد بن طباطبا العلوي** ، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار ونعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005م.
٢٠٦	**محمد اسماعيل دندي ، عمر أبو ريشه** ، "دراسة في شعره ومسرحياته"، دار المعرفة، دمشق، ط1968،1م
٢٠٧	**محمد الحسن عل ي أمين أحمد** ، الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، المكتبة الفيصلية، 1985م.
٢٠٨	**محمد الخطابي** ، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006م.
٢٠٩	**محمد الدغومي**، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1999م.
٢١٠	**محمد القاضي**، مفتاح تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997م.
٢١١	**محمد المرتضى الحسيني الزبيدي**، تاج العروس، تحقيق: عبد العليم الصحاوي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1968م.
٢١٢	**محمد بن الطيب أبو بكر الباقلاني** ، إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد صقر، مصر،

	1963م.
٢١٣	**محمد بن سلام** ، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، 1974م.
٢١٤	**محمد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي، جلال الدين القزويني** ، الإيضاح، تحقيق: عيسى الحلبي، مطبعة الحلبي ، القاهرة.
٢١٥	**محمد بن عياد**، جدلية القصة والشعر ديوان عمر بن أبي ربيعة أنموذجًا، مطبعة التسفير الفنى صفاقس، تونس، 2003م
٢١٦	**محمد جابر فياض**، الكناية، بحث منشور في مجلة المجمع العلمي العراقي مج 37، ج1، بغداد، 1986م.
٢١٧	**محمد حسن عبد الله**، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر.
٢١٨	**محمد حسين الصغير** ، أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.
٢١٩	**محمد حماسة عبد اللطيف** ، الإبداع الموازي، دار غريب للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2001م.
٢٢٠	**محمد رشيد ثابت**، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث هشام للمويلحي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982م.
٢٢١	**محمد زيدان** ، النية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، القاهرة، ع149، أغسطس 2004م.
٢٢٢	**محمد سعيد أمير وبلال جنيدي**، الشامل، بيروت، 1981م.
٢٢٣	**محمد صابر عبيد**، فضاء القرية – الموروث الشعبي ولعبة التخيل السردي، مجلة عمان، الأردن، ع166، 2009م.
٢٢٤	**محمد صادق عبد الله** ، خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، مطبعة دار الفكر العربي، مصر، 1985م.
٢٢٥	**محمد صالح عبد الرضا** ، الشاعر الجاهلي ومناخ السرد، مقالة ، جريدة الزمان، العدد2209 ، 2005 م.
٢٢٦	**محمد طه البشير**، لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية في عصر الطوائف، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1990م.

٢٢٧	**محمد عبد المطلب** ، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1997م، القاهرة، مصر.
٢٢٨	**محمد عبد الواحد حجازي**، الأطفال في الشعر العربي دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2001م.
٢٢٩	**محمد عبيدالله**، الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين (الرواية القصيرة)، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007م.
٢٣٠	**محمد علي سلامة** - الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2007م. - المفاهيم العامة للتناص، بحث مرجعي غير منشور.
٢٣١	**محمد عويد محمد ساير الطربو لي**، المكان في الشعر الأندلسي، مكتبة الثقافية العربية، القاهرة، ط1، 2005م.
٢٣٢	**محمد عيسي الترميذي** ، الشمائل المحمدية، تحقيق عبده علي كوشك، مكتبة نظام يعقوب، المنامة، البحرين، 2012م.
٢٣٣	**محمد غلاب المهدي**، الصورة الفنية في شعر ابن نباته السعدى، دكتوراه، الآداب، جامعة القاهرة، 1990م.
٢٣٤	**محمد غنيمي هلال** - الأدب المقارن، مطبعة دار الثقافة، 1990م. - النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، 1996م.
٢٣٥	**محمد فتوح**، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر 1984م.
٢٣٦	**محمد مصطفي هدارة**، الشعر العربي من الجاهلية حتى القرن الأول الهجري، طبعة دار المعارف، ط1، 1981م.
٢٣٧	**محمد مندور** - الأدب وفنونه ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، 2006م. - النقد المنهجي عند العرب، مطبعة نهضة مصر، القاهرة.

٢٣٨	**محمد ناصر العجمي**، في الخطاب السردي " نظرية غريماس "، الدار العربية للكتاب، د. ط، 1993م.
٢٣٩	**محمد ناصف**، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، 1983م.
٢٤٠	**محمود الربيعي**، في نقد الشعر، دار غريب للطباعة، القاهرة.
٢٤١	**محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري** ، تفسير الكشاف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.
٢٤٢	**محمود بن عمرو الزمخشري** ، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، لبنان، 1965م.
٢٤٣	**محمود خالد البنا**، التداخل السردي في الشعر الجاهلي والحديث، منتدى الشبكة العربية الأكاديمية ***http:/www.arabic.net.com*** .
٢٤٤	**محمود درويش**، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، 1994م.
٢٤٥	**محمود عبد الله الجادر**، دراسات نقدية في الأدب العربي، مجلة آفاق عربية، ع 10، وزارة الثقافة الأعلام، بغداد، 1986م.
٢٤٦	**مدحت الجيار**، موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، دار المعارف، مصر، 1995م.
٢٤٧	**مدحت محمد سعد** ، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ماجستير، دار العلوم، جامعة القاهرة، 1978م.
٢٤٨	**مصطفى اللوزاني**، جمالية الإيقاع في شعر العباس بن الأحنف، مجلة جذور، إصدارات النادي الثقافي الأدبي، جدة، السعودية، ج27، مج11، 1431هـ.
٢٤٩	**مصطفى سويف** ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، دار المعارف، مصر، 1969م.
٢٥٠	**مصطفى ناصف** - الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، 1958م. - اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، 1987م.
٢٥١	**مصطفى جياورك**، والحياة والموت في الشعر الجاهلي ، بغداد، وزارة الإعلام، 1977م.
٢٥٢	**مصعب عبد اللطيف عبد القادر الأنصاري**، الرحلة الخيالية في الأدب العربي، دراسة في بنيتها السردية من خلال قصص ألف ليلة وليلة – رسالة ماجيستير، كلية التربية، جامعة البصرة، 2001م.

٢٥٣	**المفضل بن محمد بن سالم الضبي** ، المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط6، 1979م.
٢٥٤	**منصور عبد الرحمن** ، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1977م.
٢٥٥	**مها حسن القصراوي** ، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، نظرية الرواية نموذجًا، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر، مج 2، جداراً للكتاب العالمي، عمان، الأردن، وعالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2006م.
٢٥٦	**مي يوسف خليف** - القصيدة الجاهلية في المفضليات، دار غريب، القاهرة، 1989م. - ، بطوله الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م.
٢٥٧	**ميجان الرويلي وسعد البازعي**، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002م.
٢٥٨	**ميخائيل باختين** ، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986م.
٢٥٩	**ميشيل بوتور** ، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1997م.
٢٦٠	**نازك الملائكة**، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط3، 1967م.
٢٦١	**ناهضة ستار**، بنية السرد في القصص الصوتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
٢٦٢	**ناول عبد الهادي** ، النقد وإجناسية الابتداع عند النقاد العرب المعاصرين، علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي بجدة، ع23، مج6، 1997م.
٢٦٣	**نبيلة إبراهيم**، فن القص في النظرية والتطبيق، منشورات مكتبة غريب، القاهرة.
٢٦٤	**نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير** ، جوهر الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الأسكندرية، مصر، 1980م.
٢٦٥	**نعيم اليافي** ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،

	1982م.
٢٦٦	**هادي حسن محمد منصور**، أساليب البيان العربي في سور المئين، رسالة دكتوراه، كلي ة الآداب، جامعة الكوفة، العراق، 2009م.
٢٦٧	**هدى وصفي**، إسهامات البلاغة في الشعرية، مجلة الشعر، القاهرة، س15، ع59، يوليو، 1990م.
٢٦٨	**هلال الجهاد**، جماليات الشعر العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007م.
٢٦٩	**هنرى برجسون**، الضحك، ترجمة: سامي الدوري وعبد الله عبد الدايم، دار العلم للملايين، بيروت، 1983م.
٢٧٠	**وسن عبد المنعم ياسين**، خصائص الأسلوب في شعر البحتري، منشورات المجمع العلمي العراقي، 2015م.
٢٧١	**وليد شاكر نعاس**، دراسة سيمائية في شعر أبي تمام، رسالة دكتوراه، كلية التربية، جامعة بغداد، 1997م.
٢٧٢	**وهيب رومية** - الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1982م. - شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996م.
٢٧٣	**ياسين النصير** ، إشكالية المكان في النص الأدبي دراسات في الشعر والرواية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988م.
٢٧٤	**ياسين النصير** ، الرواية والمكان – دراسة المكان الروائي، دار نينوى للدراسات والنشر، 2010م.
٢٧٥	**يان مانفريد** ، عالم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة: أماني أو رحمة، دار نينوي، دمشق، 2011م.
٢٧٦	**يحي بن حمزة العلوي** ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، القاهرة، 1914م.
٢٧٧	**يوسف اليوسف** - بحوث في المعلقات، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978م. - مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،

	سوريا، 1975م.
٢٧٨	**يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي** ، مفتاح العلوم، مكتبة الحلبي، ط 2، القاهرة، 1990م.
٢٧٩	**يوسف خليف**، مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية، ثلاثة مقالات نشرت بمجلة المجلة المصرية، الأعداد 98 و100 و104، 1956م.
٢٨٠	**يوسف نور عوض** ، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994م.

فهرس الموضوعات

المحتـــــــوى	رقم الصفحة
الفصل الأول : **المفاهيم والأسس النظرية**	1
• المبحث الأول –الجدلية : المصطلح والمفهوم .	2
• المبحث الثاني– نظرية الأجناس الأدبية .	7
• المبحث الثالث– السرد : المفهوم والآليات .	15
• المبحث الرابع– مفهوم الشعر : قديماً وحديثاً .	28
• المبحث الخامس– بلاغة النص: أسسه النظرية وأدواته الإجرائية	37
• المبحث السادس– شعر الهذليين مدونة الدراسة .	47
الفصل الثاني : **الحضور السردي في الشعر الهذلي**	50
• المبحث الأول –الشخصية السردية في الشعر الهذلي.	51
• المبحث الثاني –الزمن السردي في الشعر الهذلي .	68
• المبحث الثالث– المكان السردي في الشعر الهذلي .	78
• المبحث الرابع– الحدث السردي في الشعر الهذلي .	91
• المبحث الخامس– الحوار السردي في الشعر الهذلي .	101
الفصل الثالث : **أثر الصورة في المكون السردي لدى الشعراء الهذليين**	111
• المبحث الأول –أثرالصورة الاستعارية في المكون السردي لدى الشعراء الهذليين .	112
• المبحث الثاني –أثر الصورة التشبيهية في المكون السردي لدى الشعراء الهذليين.	126
• المبحث الثالث– أثر الصورة الكنائية في المكون السردي لدى الشعراء الهذليين.	141
• المبحث الرابع– أثر الصورة الرمزية في المكون السردي لدى الشعراء الهذليين.	155

المحتـــــــوى	رقم الصفحة
الفصل الرابع : **فاعلية التكرار الشعري على الزمن السردي**	168
• المبحث الأول –التكرار/ المصطلح والدلالة .	169
• المبحث الثاني –تكرار/ الموت .	176
• المبحث الثالث –تكرار/ الشيب .	187
• المبحث الرابع –تكرار قصص الحيوان .	195
الفصل الخامس : **الشعر والسّرد عند الهذليين في ضوء معايير بلاغة النص**	209
• المعيار الأول : السبك والسّرد .	210
• المعيار الثاني : الالتحام والسّرد .	222
• المعيار الثالث : القصدية والسّرد.	236
• المعيار الرابع : التقبلية والسّرد .	240
• المعيار الخامس: رعاية الموقف والسّرد .	244
• المعيار السادس: التناص والسّرد.	248
• المعيار السابع : الإعلامية والسّرد .	255
الخاتمـــــــــــة .	259
المصادر والمراجـــع .	264
فهـــــــــرس الموضوعات.	288