

(( بسم الله الرحمن الرحيم ))

المملكة الأردنية الهاشمية  
جامعة جرش الأهلية  
كلية الآداب – قسم اللغة العربية

بحث بعنوان  
السردية في الشعر العربي القديم  
قصيدة لشاعر من الصعاليك نموذجا

\*\*\*\*\*

مداخلة مقدمة للمشاركة في المؤتمر النقدي الأول من ٢٩-٣١ من  
شهر آذار ٢٠٠٧ بجامعة السويس في جمهورية مصر العربية الشقيقة

إعداد: الأستاذ الدكتور محمد أحمد ربيع

(السردية في الشعر العربي القديم)  
قصيدة للصعاليك نموذجا\*

## مفهوم السرد

السرد في اللغة هو التتابع وإجادة السياق ، وهذا ما يكشف عنه البحث في معاجم اللغة العربية(١) ، ومع تطور البعدين، المعجمي والدلالي يتحول المفهوم إلى الحديث عن التجليات المتصلة بالحدث الحكائي ، ولهذا يمكن القول منذ البداية : إن الحكاية ولدت مع الإنسان ، والحكاية عندما تتخذ طابعا وظيفيا ، وتنطوي على مفهومات معينة يقصد إليها المتكلم أو المؤلف ، وتضم في الوقت نفسه وجهة نظر مؤسسة للخطاب ، تصبح سردا ، ومن هنا يمكن القول: إن الإنسان هو السارد بامتياز ، فهو في كلامه ، سواء أكان ذلك بقصد التوصيل والإفهام، أم بقصد إنشاء نص يظهر خطابا ما تجاه المتلقي حيث تلفضاته القولية عندما تكون منتظمة وفق سياق محدد، تسرد ما في ذهنيته أو مدونته.

يرى رولان بارت ، عند محاولته لتعريف السرد، بالمفهوم النقدي الحديث، أنه رسالة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه ، وقد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابية ، والسرد لديه ( حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والقصة والملحمة – وهي شعر غالبا – والتاريخ والمأساة والكوميديا ، إنه يبدأ – يعني السرد – مع تاريخ الإنسانية نفسها ، فلم يوجد أبدا شعب دون سرود ) (٢) ، هذا التوجه يدعم وجهة نظرنا عن وجود السرد بطرائقه المختلفة في مجمل الأجناس الأدبية ، ومن بينها النصوص العربية القديمة ، حتى الشفاهية منها.

لا يمكن مناقشة إشكالية السرد خارج الكلام على مصطلح الحكاية والحكي، وهذا ما يذهب إليه جل النقاد الذين تكلموا على مصطلح السرد، في النصوص الإبداعية الحديثة على الأقل، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر الناقد جيرار جينيت الذي يعرف السرد بقوله: ( هو فعل واقعي أو خيالي ينتج عن الخطاب ، ويعده واقعية روائية بالذات ) (٣) ، وهذا الرأي لا ينفي إمكانية وجود السرد في الأجناس الأدبية الأخرى

---

\* قصيدة خفاف بن نضلة ، المنسوبة لتأبط شرا ، وقام بتحقيق هذه القصيدة المحقق محمود محمد شاكر ضمن كتابه الموسوم ( نمط صعب نمط مخيف ) طبعة دار المدني المنشور عام ١٩٩٦ .

وهذا القول يثير مسألة فاعلية الحكى والسرد الذي يعتبر المجال التمثيلي والإحالي للحكى ، من حيث قدرته على تجاوز الفعل التواصلى لتأسيس احتمالات فنية أكثر علائقية مع مكونات الخطاب ، بحيث يصبح الحكى والسرد، بتفاعلاتهما، مجالاً لتحريك فاعلية اللغة ، وتحويل منتجاتها ومحمولاتها ، عبر النظم فى سياق مخصوص ، إلى كلام مسرود ، ينطوى على فاعلية خاصة تتميز بتميز أسلوب المنتج ، يقول فريدمان فى هذا السياق : ( السرد هو بث الصورة بوساطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي ..ولا علينا أن يكون هذا العمل السردى خيالياً أو حقيقياً) (٤) .

وهناك أمر آخر لا بد من الكلام عليه وهو أنه لا يمكن تناول إشكاليات السرد وتجلياته فى الشعر، بوصفه جنساً أدبياً ،دون الحديث على مسألة الشعرية وتداخل عناصرها مع النص حتى لو انطوى على أبعاد قصصية، لأن الشعرية تتداخل أيضاً مع كثير من الأجناس الأدبية ، وهي لا تقف عند حدود الآثار الأدبية المفردة ، ولا تقف عند حدود خصائص السرد، أو الحوار، أو الوصف ، فى نص معين ، وطالما نتحدث عن السرد والشعرية فى النص الشعري فىكون من الأجدى البحث عن علاقة مثل هذه القضايا بالمجتمع ، سيما وأن النصوص القديمة ، والشعر الجاهلي منها ، ينهل من الواقع بشكل لافت ويقترّب من وقائعه وما ينتج فيه .

البعد الاجتماعى للنصوص القديمة يسهم فى تفكيك كثير من المرموزات والاحتمالات ، ويعطى مفاتيح جيدة للوقوف على منتجات النص الأدبي ، الكلاسيكى خاصة، لكن المزلق هو تطابق النص الشعري مع الواقع ، وهذا يثلب من فنية العمل الشعري، والقصيدة التى بين أيدينا هي تقترّب من الواقع وتبتعد عنه فى أن ، وهذا ما أنقذ شعريتها وفنيتها بشكل لافت فوظيفة السرد فى القصة أو الشعر ( ليس تمثيل الواقع ، وإنما هي إنشاء مشاهد واقعية يمكن أن تكون غامضة ، ولكنها ليست من قبيل المحاكاة) (٥) بمعنى الكلام المتطابق مع الواقع .

القصيدة الجاهلية منجم معرفة ، وهي صورة وحالة فى أن ، والقصيدة هذه منجز يمثل سرد شعب من الشعوب ، يقود إلى تكوين مفهوم تجاه هذا الشعب ومكوناته

العقائدية والمعرفية ، فهي – القصيدة – عندما تعرض وتحمل في داخلها لوحات تحكي العالم والوجود والذات ، فهي تسرد وتقص على المتلقين ما يعتمل في الذات الساردة ، ومن هنا يمكن القول أن القصيدة العربية القديمة تشكل تجليا لمقولة النقاد الحدائين المهتمين بمفهومات السرد ، ومن بينهم فريدمان وبارت وآخرين، ولهذا نجد أن الشعر الجاهلي في كثير من قصائده ، الطوال خاصة ، والمتضمنة لموضوعات تسرد أحداثا كقصيدة الرثاء وقصيدة الغزل وقصيدة المدح .. الخ هو شعر سردي بامتياز.

النص السردي مهما كان النوع الذي ينتمي إليه ، أسطورة أو رواية أو شعر ... لا بد وأن يتسرب إليه قليل أو كثير من السرود الوظيفية المتعلقة مع البنىات السردية الموجودة في الرواية والقصة والحكاية وما إلى ذلك ، وفي الوقت نفسه لا بد وأن يحتل أمرين ، أو مجالين هما : أولا- التجربة التي تتجه نحو الماضي ومرجعيات هذا الماضي ، وثانيا – مجال التوقع الذي يذوب في الواقع ويشير إلى المستقبل ، وعليه يصبح النص مذابا في الماضي ومتشاكلا أو متعالقا مع الواقع ومخترقا للمستقبل ، بمعنى يمكن للنص أن يكون استشرافيا.

النص السردي في هذه الحالة /الأخيرة ( لا ينقل الواقع الفعلي المباشر ، بل إنه ينقله بحسب مقتضيات سردية توجهها أعراف النوع ) (٦) ، وهذا المنحى يمكن الاستفادة منه في التطبيق على الشعر الجاهلي ، الذي له ظروفه ومقتضياته وطرائق تعبيره الخاصة به.

في ضوء هذا الفهم للسردية ، عبر النصوص القديمة والحديثة ، لا يمكن التخلي ، من وجهة نظرنا على الأقل عن اعتبار السرد مكونا أساسيا من مكونات أية نظرية في المعرفة ، لأن السرد (يحتل منزلة انثربولوجية – إنسانية – يتحول بمقتضاها إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات والعالم) (٧).

ما تقدم يشكل إيماننا بالتركيز على إيجاد تصور مفهومي للسرد ، بوصفه مصطلحا نقديا وإجرائيا ، راح ينتشر في العصر الحديث بشكل لافت ، خصوصا وأنه أصبح مادة تتناوله الدراسات النقدية الحديثة في تعاملاتها مع الأجناس الأدبية المختلفة ، ذلك أن السردية تعنى بتحليل مكونات الحكى وآلياته ، لا من حيث كون السرد مكونا

من مكونات المدونة السردية، أنى كانت، عندما تتحول إلى نص، بل من حيث أن هذه المدونة تشكل خطابا يحمل في ثناياه وجهة نظر أو وجهات نظر متعددة، تبعا لطبيعة الخطاب وتوجهاته ومرجعياته.

من هذا المنطلق التأسيسي والإجرائي ذهبنا إلى تتبع ظاهرة السرد وتقنياته الفنية عبر جنس أدبي قار، لا سيما وأن هذا الجنس صار مخترقا للأزمنة ولأمكنة، وأعني به هنا الشعر القديم / الجاهلي، لا اعتقادنا أن هذا الشعر تأسس وانتشر بطرائق شفهية أساسها البنية الحكائية المتحولة عند الرواة، بعد تناقلها بين الناس أو تدوينها فيما بعد إلى مدونة سردية قابلة للتدريس والقراءة النقدية، وهي في الوقت نفسه تنطوي على إمكانية لسرد الذات والآخر والوجود والعالم من خلال النص الشعري، وعليه فهذه الدراسة تحاول تقصي وتحليل نموذج من الشعر الجاهلي، عن طريق استنباط ما فيه من طرائق للسرد العربي القديم، والتي نزعـم بوجودها، تاريخيا على أقل تقدير، قبل شيوع المصطلحات المتعلقة بهذه التقنيات في الغرب.

إن تتبعنا لهذه المسألة لا يعني الإنفراد بها فقط، وإنما سنحاول البحث في أثر مكونات البنيات السردية في إثراء النص الشعري وإمكانية توظيفها لفتح مزيد من الدلالات في النص، فهذه التقنيات عند مصاحبتها لبنيات فنية أخرى في النص الشعري تعطي له كثافة معنوية تحفز على التلقي، وعلى التفكير في النص، بمعنى مزيد من لذة النص وتلقيه، وهذا الأسلوب بدا واضحا في طرائق تأليف القصيدة العربية الجاهلية، وقد انعكس ذلك في بنائية النص الشعري الجاهلي، لا سيما النص الذي ينطوي على تعدد اللوحات الفنية، بوصفها انماطا وأساليب تسم نظام القصيدة العربية القديمة، إذ يمكن للمتلقي أن يستشعر، عند تلقيه للنص، وجود راو ومرروي ومرروي له، ويستشعر وجود سلطة للأزمنة والأمكنة المتعاقبة مع نظام من الصيغ، والذي يشكل الخيط الرابط لفنية النص، هذا ما سنبينه بعد قليل، عند مناقشة مسألة الوحدة الموضوعية للنص وعلاقتها بالسرد.

القصيدة الجاهلية عند النظر إليها بوصفها وحدة متكاملة، أي بدمج أبياتها، والنظر إلى الوحدة الموضوعية فيها، تمكن القارئ من النظر في مكوناتها بشكل شمولي. هذه الوحدة، وهذه الشمولية غالبا ما تظهر بوجود خيط قرآني مترابط

يصنع ترابطه كيفية التعبير الخاصة، القائمة على السرد القصصي ، أو الحكائي على أقل تقدير، فالوحدة الموضوعية ، أو الوحدة المعنوية ، كما يسميها طه حسين تتحقق في الشعر الجاهلي من خلال اعتماد النفس الطويل في نظم القصائد ، لا سيما القصائد التي تسرد قصة وتنطوي على أحداث بعينها ، ويرى هذا الناقد كذلك إمكانية تحقق السرد القصصي في كثير من قصائد الغزل ، وقصائد الرثاء ، وقصائد المديح .. الخ.

مثل هذا القول التفت إليه الباحث يحي الجبوري ( ٨ ) ويذكر أن القصص يتمركز حول امكانية وجود السرد في القصيدة الجاهلية ، وهذا الأسلوب الشعري عند القدماء هو المؤسس لما يسمى الوحدة العضوية والموضوعية في الشعر العربي القديم ، ولم يكتف الجبوري بهذا القول وإنما ذهب إلى تبيان هذه المسألة بأدلة من الشعر العربي القديم ، فذكر قصيدة المرقش الأكبر، التي مطلعها:

سرى ليلا خيال من سليمي فأرقني وأصحابي هجود

وقصيدة عروة بن الورد ، التي مطلعها:

أقلي علي اللوم يا بنت منذر ونامي وإن لم تشتهي النوم فاسهري

والقصيدة التي يتناولها هذا البحث ومطلعها:

إن بالشعب الذي دون سلع لفتيلا دمه ما يطل

أما في العصر الحديث فإننا نرى كثيرا من النقاد حاولوا الإفادة من أثر الدراسات حول السرد في الشعر العربي القديم ، وذهبوا إلى إثراء الدرس النقدي الحديث بالتفاتهم إلى الموروث العربي القديم من الشعر خاصة ، فهذا كمال أبو ديب يسجل خطوات لافتة لإثبات وجود السردية في الشعر العربي القديم ، وذلك عندما اهتم بدراسة الوحدات الأساسية المكوّنة للقصيدة العربية ، أخذين بعين الاعتبار مرجعيته البنيوية في طروحاته النقدية، فهو عندما يتناول مسألة الوحدة الموضوعية وعلاقتها بالسرد القصصي ، وبناء مكونات السرد ، يبين مدى انعكاس الأحداث ومشتمالاتها على نفسية الشاعر العربي

القديم ويبين فاعليتها في تحريك الأفق الشعري لديه لصياغة نص شعري مؤثر، ومن هنا يجد هذا الفعل – السردى- وقدرته على انتاج تركيبية شعرية من عناصر ووحدات مؤسسة لبناء القصيدة.

ولم ينس أبو ديب مسألة الربط بين سردية النص وطرائق السرد، وبين الوحدة الموضوعية وحتى العضوية ، كما سلف ، ومن هنا يأتي مفهومه عن الوحدة في النص بقوله هي : ( الحقل الدلالي لذات معينة ،مثلا ، الخصائص التي تنسب إلى الأطلال ، أو كل شيء يقال عن الناقة ) ( ٩ ) ويتابع القول في مكان آخر ، عن المسألة نفسها بقوله: (إن الربط بين الشعر الجاهلي من جهة والحكاية والأسطورة من جهة أخرى يؤدي إلى فتح آفاق تصويرية ومنهجية جديدة لدراسة هذا الشعر ، ومن أهمها نقل قراءته من مستوى الفعل الواقعي إلى التخيلي ، ومن مستوى القراءة التاريخية إلى مستوى القراءة الإشارية الرمزية ، ومن مستوى الدلالة التقليدية للتشكل إلى مستوى الدلالة الطقسية للتشكل ...) (١٠) ، هذا يعني أن مستويات الفاعلية الشعرية متحركة ومتحولة في آن ، وأن هذه الفاعلية تتنامى في الشعر القديم بتنامي فعل السرد.

مثل هذه المقولات ، وربما غيرها، تسعى إلى النظر إلى القصيدة العربية بوصفها كلا متكاملًا من جهة ، وبوصفها قادرة على اكتناز محمولات دلالية كثيفة من جهة أخرى، وتعني كذلك أن القصيدة العربية قادرة على حمل وجهة نظر حول الذات /الإنسان والعالم ، وهذا ما يبعد القصيدة العربية عن الاتهام بالتفكك ، لأن النظر إلى جزئيات العمل الأدبي ينطوي على محاذير عدة .

لم تعد الدراسات التي تتناول فكرة هنا أو فكرة هناك ، وبيت من قصيدة أو مجموعة من أبيات مجدية ، فالدراسات الشمولية تبقى أكثر جدوى ، فأراء النويهي ، مثلا ، حول القصيدة العربية القديمة لم يعد لها تبرير مقنع ، لدى النقاد في العصر الحديث ، على أقل تقدير، لأنه يرى : ( أن الموقف الصائب هو أن تستخرج من الشعر القديم نفسه مقاييسه ومفاهيمه التي نستخدمها في تفهمه وتدوقه وتقديره ، ومعنى هذا، في موضوعنا الراهن، هو أن نقبل كل قسم من أقسام القصيدة القديمة كأنه وحدة مستقلة ، أو قصيدة منفردة ) ( ١١ ) . هذا القول يتهاوى مع تقدم الدرس النقدي الحديث الذي يتناول القصيدة العربية القديمة، ولعل الدراسات السردية جاءت لفتح مزيد من النوافذ والقنوات على آليات التفكير في بنية القصيدة العربية القديمة.

إن النص مدار التحليل يمثل الواقع وما وراء الواقع في الآن نفسه ، والشعرية الكامنة فيه والمتداخلة مع السرد المنتمي إلى جنس القص تغذي البعد المتخيل الذي يتضمنه ، لأن الشعر من مكوناته الأساسية إبراز الجانب التصويري والتخييلي فيه ، وهذا المنحى هو الذي يعطيه مدى الانحراف عن الواقع ، ويعطيه الأبعاد الاحتمالية الحافزة ، للمتلقى إذا كان الشاعر في القصيدة يتمثل حدثا معيناً ، وقصة بعينها ، ربما استقاها من الواقع ، وهذا ما يثبتته تحقيق النص ، والبحث في البعد التاريخي له ، وقد قام بهذه المهمة الشاققة غير باحث ، على رأسهم محمود محمد شاكر في كتابه الموسوم ( نمط صعب نمط مخيف ) ، حيث أثبت في هذا الكتاب أن الشاعر ليس تأبط شرا- الصعلوك - وإنما هو صعلوك آخر وهو (خفاف بن نضلة) وقد ظهر أثناء التحقيق بأنه ابن أخت الشاعر تأبط شرا ( ١٢ ) . والذي يعيننا هنا ما يقدمه الانفتاح على التاريخ لشحن مضمونات النص من الشخصيات والأحداث .. الخ .

إن شعر الصعاليك ، غالبا ، يتناول سيرة الواقع مع الذات ، وانعكاس البيئة التي يعيش فيها على نفسيته وعلى المجتمع المحيط به والذي يضغط عليه إلى جانب ضغط المكان والزمان بوصفهما سلطة قاهرة ليس من السهل التعامل معها . فالصعلوك عندما يقدم نصا له فهو يضع أمامنا وجهة نظره عن العالم والوجود والحياة ، وحساسيته تجاه الأشياء تكون أكثر فاعلية وتحركا ، فهو إنسان دائم القلق وهو عندما يتكلم على قصته أو قصة الآخرين لا وقت لديه للتأمل كثيرا ، ولا وقت لديه لإعادة النظر في قصائده كما فعل أصحاب مدرسة الصنعة ، ولهذا نجده أيضا لا يحتفي بالمقدمات بأنواعها ، فيدخل إلى موضوعه مباشرة ، وتبدو سروده متوالية تحكي حاله وحال الآخرين ، هذا الملمح يجعل من السرد وتقنيات القص في نصوصه أكثر فاعلية وظهورا .

شعر الصعاليك ، كذلك ، يشكل كثافة سردية واضحة لاحتوائه على كثير من الأحداث العنيفة والدموية والتي تصلح لإقامة بناء قصصي من نوع ما ، ومن هنا تكمن أهمية مثل هذه النصوص حيث يتعالق فيها القص بالشعر تعالقا لافتا ، وتحقق في الوقت نفسه الإطار السسيوثقافي على حد تعبير الباحث ( المصطفى ميفن ) لا سيما عندما نتناول نصوصا من الماضي وتكون هذه النصوص صورة عن عصر بعينه ، فها هو يذكر : ( إن علاقتنا بالماضي كتاريخ تقوم انطلاقا من فهمنا له عبر الجدل

والحوار) ( ١٣ ) وهذا الرأي يقترن كثيرا من طروحات نصر حامد أبو زيد الذي يرى أن العمل الأدبي عبارة عن ( عملية جدلية تقوم على ما يطرحه علينا من أسئلة هي التي تشكل وجوده) ( ١٤ ) ونصوص الصعاليك تطرح كثيرا من الأسئلة تبعا لظروفها وتشكلها وبيئتها.

### السرد وعلاقته بالشعر

من أين نبدأ إذا ؟ لعل النص بكليته يقدم نفسه من خلال التوضع قرائيا في مكوناته والوقوف على بعض المفصل والنقاط التي تسهم في تفكيكه ، فالنص هو الأساس الذي يوجه بكيفية التعبير الطبيعية للقراءة ، وهذا ما يراه كثير من النقاد ، فهذه فدوى الماطي تقول : ( إذا افترضنا أن التحليل يبتدئ من النص نفسه ، يمكننا بالتالي أن نتناول مسألة علاقة النص ببيئته ... وبما أن الأعمال الأدبية هي ظواهر معقدة ، لذلك يجب فهم العناصر المتفرقة فيها) (١٥) ، والنص المنسوب إلى تأبط شررا له ظروفه وبيئته وزمنه ، وله في الوقت نفسه مكوناته وعناصره ، التي أشرنا لها سابقا وهي البيئة المليئة بالرعب والخوف والقلق .

إن الكلام السابق يستدعي الكلام على مكونات النص التي استعارها من الأجناس الأدبية الأخرى، ونتابع نحن هنا ، حسب مسيرة البحث البعد السردى القصصي ، وهذا يستدعي الكلام على مكونات القص وعناصره الأساسية وأثرها في التداخل مع جنس الشعر ، وأثرها كذلك ، على الأبعاد الدلالية الموجودة في النص، ومن هذه التقنيات :

١- الحدث : يشكل الحدث ، في النص الذي ينطوي على أبعاد سردية قصصية ، محور الحركة والتفاعلات المتقدمة بين الشخص والشؤون والعالم ، ويقول الناقد (تيزيه) في تعريفه للحدث وأهميته في النص : ( الحدث في جوهره منفذ لموقف معين ، أو بصورة أكثر دقة ، هو المرور من موقف إلى آخر ) (١٦) ، بينما نجد في معجم المصطلح السردى بأنه : ( سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ونهاية ، نظام نسقي من الأفعال ) (١٧) ولم يعلق صاحب المعجم على ضرورة وجود الحدث في جنس بعينه من الأجناس الأدبية المعروفة ، وهذا ما يشي بإمكانية وجود مثل هذه التقنيات في أجناس مختلفة ، ونحن نعرف أننا نعيش في عصر تداخل الأجناس الأدبية .

يبدأ النص بمكون رئيسي وهام من مكونات القص بوصفه جنسا أدبيا مختلفا ، وهو الحدث الذي يضمه السارد في بداية النص /القصيدة من خلال البيت- المطلع:

### إن بالشعب الذي دون سلع      لقتيلا دمه ما يطلّ

يفترض في التسلسل المنطقي للسرد القصصي وسرود الحكاية ، حتى ذات الوظيفة الخبرية منها ، أن يكون الحدث المفصلي والمركزي في نهاية القطعة الأدبية أو في وسطها على أقل تقدير، وهذا يقيم سؤالا عن سبب ذلك .

لقد اعتاد القصاصون العرب القدماء في حكاياتهم أن يقدموها بأسلوب درامي مشوق ويرجئون فاعلية الأحداث وحراكها الهام إلى النهايات ، وهذا ما يبعث على إنتاج عنصر التشوق والتشوف ، وكانوا يطمحون بذلك إلى إنتاج عنصر اللذة لدى المتلقين ، وأحيانا يأتون بنهايات مفتوحة ومؤجلة ، وهذا ما نراه في ألف ليلة وليلة مثلا، في حديث شهرزاد إلى شهريار والخاتمة التي تشكل لازمة للقصص فيها .

صحيح أن العرب القدماء لم يعرفوا تقنيات السرد القصصي بالمفاهيم الحديثة ، لكن هذا لا يعني عدم استخدام هذه التقنيات عن وعي أو دون وعي، فوجود الحدث المركزي في البداية ، يتناسب مع الحالة النفسية التي يعيشها السارد/الراوي هنا والذي يمكن أن يقترب أو يتماهى مع الشاعر في هذه القصيدة ، فهو هنا إزاء قتل الشخصية المركزية والتي تتمركز حولها الأحداث ، حيث القتل الصعلوك – تأبط شرا- والقتل كان قتلا عنيفا ومن مجموع ، هم قبيلة هذيل ، وفق رواية الباحث والمحقق محمود محمد شاكر وغيره .

إن مرجعية القتل هنا تشي بأهميته وصفاته التي سنرى بعضا منها في القصيدة، وهو شخص مهم يشكل ملمحا رمزا لفئتين من الناس ، الأولى هي شريحة الإنسان العادي ضمن نظام اجتماعي معين ، والثانية هي الشريحة التي انطوى تحت لوائها - شريحة الصعاليك .

يبدو أن الحالة النفسية التي يعيشها الراوي هنا ، هي التي ضغطت عليه لتقديم الحدث في بداية النص ، ومن ثم راح يقدم تفصيلا بأسلوب شعري لسبب هذا

القتل وظروفه ومنتجاته، وحسب علم النفس نجد أن الأكثر إحاحا على الذاكرة هو الأولى بالتقديم، كما في اللغة عند صياغة الكلام نجد أن تقديم الفعل أو الاسم قد يكون للأهمية لإعطاء دلالة يرمي إليها المتكلم . مثل هذه التقنية في تقديم الخاتمة والحدث المركزي وحتى العقدة – لحظة التأزم – أمثال ألن روب غرييه وساروت وآخرون، وكما أفاد من هذه المسألة بعض كتاب الرواية العرب ، كما نجد عند الطيب صالح في روايته الشهيرة ( موسم الهجرة إلى الشمال) ورواية جبرا إبراهيم جبرى ( الغرف الأخرى) .

الراوي الشاعر في هذه القصيدة عندما أعطانا الحدث المركزي ، جعلنا نتساءل وندش لفعل القتل ، ثم تحول عن طريق التلاعب بالأصوات إلى إنشاء ما يشبه الحوار مع الآخر والذات ، لتبيان أهمية الحدث – القتل وأهمية الشخصية – القتل ، وطبعي هنا أن تخف أو تضعف شعرية النص لتمرکز الراوي حول سرد حكاية القتل ، فهو لا يعدو أن يقدم خبرا بطريقة فجائية وصادمة.

الذي يسعف الشعرية هنا هو الإيقاع الذي تخيره الشاعر لقصيدته ، وجاء الإلتزام بالوزن على بحر المديد، ونحن نعلم أن الوزن لوحده لا يقدم شعرية كثيفة وفنية عالية، ثم توسل الشاعر بالتلاعب بتركيبية الجملة الشعرية ، إضافة لإيقاع ، وذلك عن طريق التقديم والتأخير، كما نجد في البيت الأول حيث تأخر اسم إن وجاء مقترنا ( باللام ) التوكيدية وهذا ما أعطى للمتلقين إيقاعا لافتا ، كما استخدم أكثر من أداة للتوكيد للتمرکز حول أهمية الحدث.

إذا ما حاولنا تتبع التقنيات السردية المستثمرة في هذه القصيدة سنجد ، دون وجه عناء ، ما يؤسس لفكرة إمكانية وجود القص والسرد القصصي في النصوص العربية القديمة .

## ٢- المكان:

يشكل المكان مكونا أساسيا من مكونات الحكاية والسرد القصصي ، ومن قراءة متأنية للنص نجد المكان العام والمكان الخاص ، أو ما يسمى بالمكان المركزي الذي يشتمل على كل الأحداث ومصحوباتها والأمكنة الفرعية التي تقدم وظيفة مساندة للمكان المركزي، والمكان غالبا ما يرتبط بالزمن ويسمى الفضاء الذي يحتضن

الأحداث والشخوص وما يمكن أن يسند الفاعلية السردية ، حتى أن ( المرء عندما يستعمل تعبيراً عن العالم فإنما يستعمل تعبيراً مكانياً ) ( ١٨ ) و ( وعي المكان أشبه بشاعرية بصرية يستسلم لها المرء عفويا حتى دون تفحص أو نقد ، ربما لأنها تزيد من حدة الملاحظة ، وحدة المتعة الحسية ، بشكل يمكن تعيينه ، قياسا إلى متعة وعي الزمن التي تتخطى الحواس والتعيين المباشر ) ( ١٩ ) .

المكان العام هنا هو الصحراء العربية في منطقة الجزيرة ، وبالتحديد مضارب وحمى قبيلتي فهم وهذيل ، التي قتل فيها تأبط شرا والمناطق المحاذية لها ، التي كانت مسرحا للقتال بين الصعلوك والقبيلة ، ومن الأمكنة الفرعية الثابتة منطقة ( الشعب ) ومنطقة الجبل ( سلع ) ، و(الحي) بدليل كلمة ( ملحيين ) ، و(مناخ جعجع) المكان الوهمي المتصور ، و ( الخرق ) ، وهذه الأماكن استثمرت سرديا ، ويمكن اعتبارها مكوناً من مكونات القص بسبب من احتوائها على أحداث جزئية مصاحبة ، تم فيها تنامي أحداث مساندة للحدث المركزي /القتل .

اللافت هنا أن توظيف الأمكنة في النص الشعري لم يأت بطريقة مباشرة، وسبب ذلك هو الانحراف السياقي الذي يتطلبه الشعر ، والذي يسهم في انقاذ شعرية الكلام من المباشرة والخطابة ، في ذلك تحفيز لدور القارئ وإشراكه في ترسيم المكان من جهة عبر مخيلته ، وإدراك الأبعاد الدلالية من توظيفه في النص من جهة أخرى . ولنا أن نسأل هنا مالذي قدمه المكان بهذه الكيفية التوظيفية؟ وما الذي أضافه الشعر له ؟ .

إذا أخذنا بعين الاعتبار زمنية النص والبنية السسيولوجية الحافة بالنص ، نجد أن الأمكنة الجغرافية المثارة يعرفها أهل العصر ، على أقل تقدير ، ذلك أن الخطاب يفترض أن يكون موجها لشريحة من الناس / القارئ ، المعاصرين للنص ابتداء ، ومن ثم للذين يريدون معرفة ظروف المكان ولهم عناية به ، حتى ولو في عصر آخر ، وهذا الأمر يدلنا على وجود مكان عام حاضن للأحداث في القصة، ولم يكتف الشاعر بهذه الأمكنة لتقديم الحكاية والقصة والخبر ، لأنه لا يريد فقط البعد الإعلامي للمسألة ، ولهذا ذهب ألى تثوير دلالات لأمكنة أخرى مليئة بمحملات من المعاني ، وقام بتقديم هذه الأمكنة توسلا بالصورة والخيال على اعتبار أن ذلك ضروريا لإقامة عناصر الشعرية في النص الشعري .

فإذا كان سلع والشعب أمكنة معروفة جغرافيا ، أو يمكن الوصول إليها عن طريق البحث والتحري ، فإن أمكنة أخرى لا تقوم إلا في ذاكرة المتلقين ، والشاعر قدم لها إطارا فكريا معرفيا معيناً ، كل قارئ يمكن أن يتخيل مكانا معيناً وفقاً لمرجعياته، ومثل هذا المكان نجده في الصورة الفنية التي توصل بها الشاعر لتقديم المكان والتي تأتي عبر السياق التالي :

**فئن فلت هذيل شباه لبما كان هذيل يفل  
وبما أبركها في مناخ ججع ينقب فيه الأطل**

وكذلك الحال في السياق التالي :

**صليت مني هذيل بخرق لا يمل الشر حتى يمل**

ففي هذين السياقين نجد أن المكان الأول يشير إلى صورة مفترضة، لا يقصد منها الشاعر مكاناً جغرافياً بعينه ، وإنما تقود الدلالة إلى ترسيمة مكانية مفترضة يمكن تصورها في الخيال ، وهذا التصور يقود إلى فتح الباب على احتمالات معنوية منها على سبيل المثال: المكان الوعر و الصعب المسلك والخشن ... الخ.

عند التفكير في السياق الأول نجد أن القصد ليس المكان بقدر الدلالة المثارة في التوظيف ، وهذه الدلالة تقود إلى ما يعرف بالكناية في البلاغة العربية، حيث المكان هنا وبهذه التركيبية الكلامية تشي بالضيق الذي لحق بالقبيلة / الناس الذين قتلوا تأبط شراً ، وتشى كذلك بقوة هذا الرجل رغم أنه فرد واحد مقابل مجموع ، ومع ذلك كان يوقع بهم ويؤثر بهم ويحرجهم ويرغمهم على الانكسار والخضوع ، تماماً ، كما تجبر الناقة على المقام بأرض وعره مليئة بالحصى والحجارة الجارحة، التي تنقب وتدمي الجسد.

المكان وفق هذه المفهومات ، وربما غيرها قدم وظيفه استراتيجية للنص من حيث تقديم معاني أكثر عمقا، وفي الوقت نفسه حفزت المتلقين على التفكير في استنباط الدلالة

، فكان المكان الذي جاء عبر الكناية ، هو وليس هو في الآن نفسه، لما أعطاه من أبعاد في تعميق المعنى والدلالة، رغم أن الشاعر هنا في معرض تقديم أخبار ، وتقديم حكاية طورها عبر هذه الكيفية التعبيرية إلى قصة شعرية ، دون أن تخسر القصيدة كثيرا من فنياتها وشعريتها المفترضة، وهذا الأمر يحسب للشاعر.

مثل هذا الكلام يمكن أن يقال على السياق الآخر ، الحاضن للكناية الأخرى ، فكان المكان ( الخرق ) مكانا معمما ليشير إلى أكثر من مكان لقيت فيه القبيلة التي قتلت الشاعر الضيق والضحك والحرص ، حتى دلالة الكلمة (الخرق ) تعني المكان الضيق ، وبإضافتها إلى كلمة ( صليت) التي تحيل إلى النار والحريق اكتسبت دلالة عميقة في صالح الشاعر كذلك ، من حيث الموقف الذي قدمه تجاه قبيلة مهزومة ، أمام ضربات الشاعر الفارس الذي كان يغزو قبيلة هذيل كثيرا .

الصور الشعرية المتضمنة للتشبيهات والاستعارات والكنايات ، هنا، أنقذت القصيدة ، رغم مسارات القص فيها من الهبوط في الكلام المباشر والإخباري ، وأنقذت النص ، كذلك من الاتجاه إلى جنس أدبي آخر بطريقة مخلة ، فجاء القص الشعري ، بهذه الكيفية الكلامية مقنعا إلى حد لافت لدى المتلقين.

### ٣- الزمن :

لا بد من الإشارة هنا إلى أن الزمن في توظيفاته في النصوص الإبداعية، والتي تحتوي على قصة أو رواية ، يأتي مصاحبا للدلالة المكانية، ولا يوجد زمان دون مكان ، أو العكس بالمفهوم الفلسفي ، ومن هنا درج الفلاسفة على تسميته بالفضاء الضام للأشياء. ما يهمننا هنا هو الفضاء الزماني العامر بالحيوية والنشاط ، ولهذا تنبع أهمية المسألة الزمنية من تلازمها توظيفا مع عنصر المكان والمستوعبة في الأدب إستيعابا فنيا على حد تعبير باختين (٢٠).

إن النص موضوعا ، وهذا ما يتأتى من دراسة شمولية كلية للنص ، يتناول قضايا إنسانية ، أو لها مساس بحراك اجتماعي معين، في عصر ما ويدل عليه ، والقضايا الإنسانية بهذه الكيفية لها سيرورة وجود وحياة ، والزمان والمكان من خلال

هذه المواضيع ، يمثلان ( العامل الأساسي في تحديد سياق الأثار الأدبية من حيث اشتمالها على معنى معين ) ( ٢١). وهما أيضا يمثلان ( الصورة التي ندرك فيها العلاقة بين الأشياء من حيث هي متقابلة، أو متجاوزة ، أو الصورة التي ندرك فيها الأشياء ، من حيث هي متعاقبة أو متأنية ) (٢٢)، ولهذا يفترض النظر إلى الأزمنة الموجودة في النص الشعري خاصة الرؤية المتأنية لاستكناه فاعلية الزمن وأثره في النص ، لا سيما وأنا في القصيدة الشعرية المتعاقبة مع القص ، نقع على أزمنة متعددة ولها فضاءات متحركة .

النص الذي بين أيدينا يتعامل مع الأزمنة تعاملًا حساسًا ولافتًا ، فالمتلقي لمثل هذه النصوص يعيش في أجواء وفضاءات أزمنة واقعية تقريبا وتخيلية في آن واحد، فهناك زمن داخلي – داخل النص - والذي تدور عليه القصة والحكاية وهو زمن عام فيه أزمنة جزئية ، وهناك أزمنة خارجية له مساس بالواقع البعيد – زمن الحكاية والقصة- ومتعاقباتها من المعاني والدلالة . ولنا أن نتذكر هنا الزمن بالمفهوم الرياضي والواقعي، وبالمقابل الزمن الوهمي الفلسفي ، الذي لا يدرك إلا بعد اشتغاله في الذاكرة .

زمن الأحداث هنا هو الخارجي والضمام للأحداث الجزئية والمختزلة عبر سياق القصيدة ، هو زمن عمر الشاعر بعد بلوغه سن الفروسية ، وإذا أردنا تضيق الزمن ، يمكن أن نشير هنا إلى زمن عمر الشاعر في مرحلة الصعلكة ، وعلينا أن نعي بالمقابل كذلك عمر ابن أخت الشاعر وهو شاعر أيضا ومنشئ لهذا النص ، مع الأخذ بعين الاعتبار أنه صعلوك كذلك .

البحث في القصيدة ، على قصرها ، يشير إلى أزمنة منها :

أ- زمن افتراضي تخيلي: مثل ( الدهر ) في السياق : ( بزني الدهر وكان غشوما ) ، والدهر هنا يشير إلى استغراق لزمن طويل، كناية عن العبء الذي تركه الوقت الطويل عليه ، وفي السياق يمكن استنتاج أن الشاعر هنا في لحظة من العنفوان لا يريد أن يشير إلى أي نوع من العجز أمام فعل القتل ، ولهذا يجعل السبب في الزمن الذي سلبه خاله، ثم إن هذا المفهوم قادم من عجز الإنسان تجاه سلطة المكان والزمان ، والإنسان يبقى عاجزا عن الوقوف بوجه الزمن والمكان والموت. مثل هذا الزمن الوهمي

نجده كذلك في السياق ( شامس في القر) أي وقت البرد ، و في السياق ( إذا ما ذكت الشعري) وهو وقت الحر الشديد وفي السياق ( حيث يجدي ) والسياق ( مناخ جعجع)، والسياق ( صليت بخرق ) .

ب- **الزمن القريب من الواقعي** : مثل الزمن في السياق (وفتو هجروا ثم أسروا ليلهم) وهو وقت يشير إلى فترة محددة يمكن الوقوف عليها وتمثلها في الواقع ، والسياق ( وبما صباحها -وقت الهجوم- في ذراها) ووقت الصباح ممكن تمثله بوقت محدد كذلك ،ومثل هذه الأزمنة تجعل المتلقي أكثر تمركزا عل تخيل الأحداث وإحالتها إلى واقع .

لا نريد هنا الإسهاب في هذه المسألة – الزمن من وجهات نظر أخرى لها علاقة بجنس القصة والرواية أكثر مما لها علاقة بجنس الشعر ، وأعني بذلك مثلا : زمن القراءة والزمن المستقطع وزمن الإسترجاع وزمن تيار الوعي وما إلى ذلك ، لعدم تحمل مثل هذه النصوص أكثر مما نذهب إليه.

هناك قضية أخرى لها علاقة لافئة في أثر الزمن في إقامة المعنى ، وهي قضية التوظيف اللغوي ، حيث نجد دون وجه عناء أن هناك تسلطا واضحا للفعل المضارع عندما يأتي الحدث على لسان الشاعر خفاف ابن نضلة، أو على لسان الشخصية المتخيلة ، تأبط شرا- القتل- ومثال ذلك ( يُطْلُ ، تُحَلُّ ، يتفتت ، يرشح ... الخ ) ويأتي بعده الفعل الماضي ، ثم نلاحظ أن هذه الأفعال تسندها جمل إخبارية لافئة، وهذا يشي بأن الشاعر يعيش بين زمنين : الزمن الماضي – زمن حياة المرثي وزمن موت المرثي وما بعد موته ، فهو أما م الماضي ومحمولاته وأمام الواقع ومشتملاته ويمكن وما يمكن أن يكون عليه الزمن القادم الإستشراقي الذي يطمح فيه بأخذ الثأر – وقد فعل .

كل هذه الأزمنة ، وربما غيرها شكلت تقنيات مساعدة رفدت الحكاية والقص ، وفي الوقت نفسه أغنت شعرية النص حتى لا يبتعد كثيرا عن فنائه وإجناسيته الأدبية.

#### ٤- تعدد الأصوات وفعل الحكاية:

إن الكلام على الأصوات داخل النص الشعري ، هنا، له علاقة بحركية الشخص الموظفة في القصيدة وما ينتجونه من أفعال تسهم في رقد الحدث المركزي (القتل) ،

إضافة إلى رُفد الشخصية المركزية ( الراوي/السارد وهو المتماهي مع شخصية الشاعر خفاف بن نضلة) ، ثم إن الأصوات وتعددتها يحمل المتلقي على تمثّل الوقائع المثارة في النص ، وهي بطرائقها التعبيرية تنمي فعل الدراما والحس التمثيلي في النص ، حتى لتبدو بعض السياقات الشعرية أقرب ما تكون إلى شريط تمثيلي مسرحي يقدم عبر الرسم بالكلمات، فمشهد القتل ، ونقل صورته وهو يرشح الموت تمثّل هذا الجانب ،حيث نجد السياق :

مطرق يرشح موتا كما      أطرق أفعى يرشح السم صل

وكذلك السياقات:

فاحتسوا أنفاس نوم فلما      هوّموا رعتهم فاشمعلوا  
سقنيها يا سواد بن عمرو      إن جسمي بعد خالي لخلّ  
تضحك الضبع لقتلى هذيل      وترى الذئب لها يستهلّ  
وسباع الطير تهفو بطانا      تتخطاهم فما تستقلّ

إن الأصوات المتعددة في النص لها علاقة كذلك بتقنية الحوار ، التي يمكن أن تكون مكونا من مكونات القص، والمسرح ،والتمثيل ، لكن الشعر لا يمكن أن يحتتمل كثيرا من هذه الأساليب والتقنيات ، لا سيما عندما لا يكون طويلا أو ملحما ، كما نجد في الملاحم الشهيرة لهوميروس وغيره ، والتي انطوى كثير منها على قصص رغم شعريتها، لأن الإكثار من الحوارات يخفف من شعرية الشعر ، ولهذا جاءت الأصوات في هذه القصيدة ليست بالأساليب التقليدية التي تشي بالخبر والإنشاء ، فلا نجد في القصيدة العبارات ( قال وقلت وحكى .. الخ) ، وإنما جاءت ، على الأغلب ، على طريقة المنولوج الداخلي وضمير الغائب وضمير المتكلم ، كما سنمثل على ذلك تاليا.

العرب قديما ، كانوا أكثر احتفاء بالحكي والحكاية ، وبرعوا في تحويل الحكي إلى قص وسرود ، لاسيما وأن العصر الشفاهي أسهم في هذا الجانب ، فوجد القصصا صون والرواة ، الذين كانوا ينتقلون عبر المناطق ، ولعل كتب مثل : ( ألف ليلة وليلة والزيبر سالم وتغريبة بني هلال وحتى المترجمات ومثالها كليلة ودمنة ..) ، تقف شاهدا على ما نذهب إليه، وإلى جانب ذلك عرفوا حكاية القصة بالشعر ، كما نجد شيوخ الأسلوب الحواري في المعلقات ، كحكاية الطلل والصيد وما إلى ذلك.

العرب كذلك برعوا بأساليب الحوار وفنون القول ، وهذا ما استدعى تداعي فنون القول وأساليب الحوار، ولن أبالغ إن قلت إن العرب أمة حوارية بامتياز ، ويشاطرنا القول غير ناقد ، فهذا صلاح صالح يرى أن ( العرب قديما ، وفي جميع مراحل تاريخهم الثقافي ، عرفوا الجنس الحكائي وكتبهم القديمة ، كتب الأدب العام – ومنها الشعر- والتاريخ والأخبار ، ملأى بمواد حكاوية لافتة مفعمة بالدلالة)(٢٣)، ويرى الموسوي أن ( فن السرد القصصي انتعش في الشرق بحكم بعض الظروف المناخية والاجتماعية التي جعلت ملوك وأمراء الشرق يبحثون عن هذا النوع من التسلية يمنحونه تقديرا كبيرا) (٢٤) ، وطبيعي أن يكون الحوار والسجال أساس تلك الفنون والجلسات.

النص /القصيدة التي بين أيدينا رغم شعريتها اللافتة، لما تنطوي عليه من صور فنية وأخيلة ، نجد فيها حوارات وسرود وحكايا لا تخل بنظامها وشعريتها ، وإنما وظفت لإسناد مضموناتها ، فأعطتها قوة بدل ضعف ، ومن الأصوات الحوارية التي تسند القص في هذه القصيدة نجد:

#### أ- تقنية شاهد العيان

يشيع اتكاء الشاعر في قصيدته على معطى المشهد واللقطة الأقرب للتمثيل السينمائي ، وهنا يعتمد السارد/الراوي ( على العين الباصرة ، إضافة إلى الذاكرة لتسجيل الوقائع والأحداث وحركات الشخصوس وسلوكياتهم ، وبالتالي يجعل المتلقي أكثر إحساسا بالأشياء)(٢٥)، فمنذ البيت الأول يقدم السارد الحدث وكأنه كاميرا تلتقط المشهد وتسجله ، وذلك بعدم إسناد الخطاب والكلام إلى متحدث بعينه ، حيث الخبر عن حدث القتل يتم تصويره بالكلام ، ويبدو الصوت المتكلم حياديا وخارج النص .

هذا المنحى يعطي بعدا تطمينيا للمتلقي ، ليكون على درجة من الصدقية والثقة بالخبر ، وقد استخدم السارد إضافة لتصوير المشهد البعد اللغوي ، عن طريق توظيف أدوات التوكيد، وذلك لإضفاء اليقين على ما يحدث ، وتقديم الصورة بالكلمة يجسد صدقية هذا التوكيد، كما نجد في الجمل ( إن بالشعب الذي دون سلع لقتيلا) و( مطرق يرشح موتا) و( مسبل في الحي ، أحوى ) و( يُنهلُ الصعدة ، حتى إذا ما نهلت كان لها منه علّ)... إلخ.

لا يكتفي شاهد العيان بذلك ، بل يحاول تعميق الصورة باستثمار عناصر الصورة البلاغية ، وهنا يدمج أسلوب الصورة الواقعية المشاهدة بالصورة الخيالية التي يرسمها ، عن طريق استثمار المخيلة ليقوي من شعرية النص ، وبهذا ينهض بفنية النص الشعري، ومن هذا نجد التركيز على أوصاف القتيل ، ويحاول نقلها بالكلمات عبر أسلوب حوارى قائم على الوصف الخيالي وعن طريق استرجاع الماضي الذي كان عليه القتيل،ولهذا نجد جملاً تتضمن وصفاً للقتيل ، وصفاً جسدياً، قائم على استحضار الشكل ووصفاً معنوياً قائم على استحضار عادات وقيم المجتمع.

من الصور الجسدية أو الشكلية التي تصب في هذا الاتجاه ، صورة القتبيل الذي يرشح موتاً، وصورة الرجل النحيف الضعي،،،،ف، ولكن من غير بؤس ، المتمثلة في السياق ( يابس الجنين من غير بؤس) وصورة العداة التي يتصف بها الصعاليك، كما في السياق ( وإذا يعدو فسمعُ أزل) وصورة الرجل الرفل المنعم في حيه للإشارة إلى مركزيته في قومه في السياق ( مسبل في الحي ، أحوى، رفلُ )، ومن الصور المعنوية نجد ( الأبى ، ندي الكفين ، غيث ، وليث ، يركب الهول ... الخ.

#### ب- تقنية السارد بضمير المتكلم:

يلفت الإنتباه هنا صوتان بضمير المتكلم هو: صوت القتبيل وصوت السارد المتماهي مع الشاعر ، الذي يحيل إلى نص السيرة الذاتية، ويقدم الشاعر لمعة فنية تبدو منطقية وممكنة في الشعر وذلك باستثمار الفانتازيا – الخيال- ، فهو عندما يجعل الميت ينطق ، فإنما يقدم صوتاً مسترجعاً من الماضي المتخيل ، وتقنية الاسترجاع تقنية سردية معروفة في الرواية والقصة ، ووظيفتها تقطيع الزمن الحاضر وتجاوزة إلى الماضي أو المستقبل، وهذا واضح في السياقات التالية ، عندما يرد على لسان الميت ( ووراء الثأر مني ابن أخت ) و ( صليت مني هذيل بخرق ) .

أما صوت السارد المتماهي مع السيرة الذاتية فنجد حضوره بشكل لافت، لأن هذا الصوت ملازم للشخصية المركزية التي تدور الأحداث حولها ، وتتنامى حركية القص بعناصرها لخدمتها ، وتمثيلاً على ذلك نجد السياقات التالية ، التي تظهر أن الراوي /السارد هو ضمير المتكلم :

قذف العباء علي وولّي  
بزني الدهر وكان غشوما  
سقتيها يا سواد بن عمرو  
أنا بالعباء له مستقلّ  
بأبي جاره ما يُنذَلّ  
إن جسمي بعد خالي لخلّ

### ج - السارد بضمير الغائب:

يستخدم الشاعر هذا الضمير عندما يريد الإسهاب في القص ، وعندما يريد تأجيج الأحداث ، وبهذه التقنية يعطي مدى واضحا للسارد، يحفز المتلقي على المتابعة والمشاركة في فهم الأحداث ، وحتى تمثلها، ويفترن هذا الأسلوب بتغيب صورة الذات ، مع أنه يكون على صورة العليم والعارف ببواطن الشخص وسلوكياتها ، وهو نمط أسلوبى مستخدم في القصة والرواية، إن ذروة الأحداث التي تتأزم لتصل إلى درجة العقدة والحبكة، يظهر عبر هذه اللوحة الشعرية المتضمنة للقص والخبر في أن واحد :

وفتو هجّروا ، ثم أسروا	ليلهم حتى إذا انجاب حلوا
كل ماض قد تردى بفاض	كسنا البرق ، إذا ما يُسلّ
فادر كنا الثأر منهم ولما	ينجو ملحيين إلا الأقلّ
فاحتسوا أنفاس نوم فلما	هوموارعتهم فاشمعلوا

ففي هذه الأبيات يتضح كيف أن السارد ينقل لنا بالكلمات ، حركية الأحداث عند الغزو للأخذ بثأر القتل ، فيقدم لنا، بوصفنا متلقين ، صورة المجموعة عبيرة كلمات مختارة بعناية وهي (الفتو) دلالة على أن المجموعة من الشباب والفرسان الأقوياء ، إضافة إلى أن هؤلاء قد شاركوا غير مرة في الغزو على القبيلة التي قتلت الرجل ، وهو هنا تأبط شرا ، وهذا المعنى نصل إليه بدلالة اللغة، حيث واو ربّ تقييد التكتير للجماعة والتكتير لحدث الهجوم على القبيلة ، ويسند هذا الرأي صيغة المبالغة التي نجدها في كلمة (هجّروا) .

إن الذي يسعف ما نذهب إليه من دلالة، بنية الصورة المقدمة، تنطوي على استعارات فنية ناجحة للدلالة على قوة الرجال – الفتو- مثل الصورة التي نجدها في السياق الشعري (كل ماض قد تردى بـماض كسنا البرق إذا ما يسـل) حيث يشبه كل رجل بالسيف الماضي- الحاد- وهو في الوقت نفسه يلبس سيفاً ماضياً ، وإذا ما انتدب للقتال ، واختير له سنجده قاطعاً باتراً وهذا ما يتبين من التشبيه ( كسنا البرق إذا ما يسـل).

مما تقدم يمكن القول أن هذه القصيدة ، على قصرها لكنها تصلح مثالا على احتفاء العرب بالسرد الذي تكون من خلال تحول الحكاية إلى قصة، وحسبما مرر معنا وجدنا أن تداخل السرد القصصي في الشعر، إن أحسن الشعراء التعامل معه يعطي وظيفة أخرى للنص الشعري ويحمّله بدلالات ماكانت لتكون لولا هذا التوظيف ، وقد لاحظنا أن شعرية القصيدة لم تتأثر سلبيا بهذا التوظيف لمكونات جنس أدبي آخر ، والسبب هو احتفاظ الشاعر بقدرته على استثمار كثير من الصور الفنية والأخيلة والتكثيف للغة ، وذلك باعتماد الجمل المكثفة القصيرة وهذا ما يحسب للشاعر هنا.

ولعل الإيقاع كان عنصرا جاذبا ولافتنا في هذا النص ، من حيث المحافظة على لذة التلقي عبر الإيقاع الوزني الخليلي، والإيقاع الداخلي الذي يظهر عبر بعض أصوات الحروف ، كما نجد استخدام حرف اللام المشدد في القافية ، والذي أعطى عند الوقف عليه مع حركة الضم قوة لافتة في النطق ، وحتى في التلقي عند السماع .

يمكن أن يضاف إلى ذلك ثقل وزن بحر المديد ، بهذه الكيفية التي تنتمي القصيدة له ، علما بأن هذا البحر قليل الإستعمال حسبما يذكر النقاد العرب القدماء والمحدثون ، ولعل الصعوبة ناجمة عن كثرة زحافاته ، وتداخل الأسباب والأوتاد فيه، لكن هذا لا يقلل من شأنه ، بل على العكس يجعل القلة من الشعراء المجربين ينظمون أشعارهم عليه .

وقد لفتت هذه المسألة في هذه القصيدة نظر المحقق محمود محمد شاكر عند قوله ( إن فعل الخليل في إدخاله هذا البحر المختلفة مواقع أوتاد أجزاءه ، مكان البحر المستتبه مواقع أوتاد أجزاءه ، كان هو الحائل بين الناس وبين معرفة موقع الوتد في العروض ومنعهم أن يدركوا ما لموقع الوتد من المنزلة في عروضه)(٢٦) . ويرى هذا الباحث كذلك أن (نغم هذا المديد المرفل ..يوجب على المترنم ،وهو الشاعر، إذا لابسه

وهو في حال مطيقة لاحتمال سطوته ، بين القلق والحيرة ، والبسط والقبض ، وهي تتابع عليه دراكا لا تفتقر. وليس كل مترنم يطبق ذلك ، أو يصير عليه إذا طال ، وليس كل مترنم بقادر على أن يقبل سطوة تكفه إذا أراد أن يسترسل(٢٧). هذا يعني أن هذا البحر يحتاج إلى دراية تتوافق وقوة إيقاعه.

يلفت الإنتباه كذلك أن الأبيات قد جاءت على شكل مخصص، يصعب على المتلقي والقارئ الفصل بين صدر الأبيات وعجزها ، فيبدو البيت عند قراءته وكأنه كلا متكامل لا ضرب فيه ولا عروض إلا عند التعمق في التأمل والتفكير. وقد يدل ذلك على استمرارية الحكي والسرد المتواصل تبعا لتوالي الحالة النفسية عند الشاعر .

القصيدة بهذه الطرائق السردية أيضا ظهرت بشكل لا يحتوي على مقدمة طلبية، أو مقدمة خميرية، أو مقدمة غزلية... الخ ، وقد يقال أن كثيرا من أشعار العرب ربما نجد فيها خلوا للمقدمات، والشعراء الصعاليك من هؤلاء الذين لم يحتفوا بالمقدمات في مطالع قصائدهم ، ولم تتضمن القصيدة البيت المصروع على عادة أصحاب المطولات والمعلقات، وإنما نبين وجهة نظرنا في هذه المسألة ، أن الشعراء الصعاليك عرفوا بعدم الإستقرار النفسي ، وبعدم الإستقرار الزماني والمكاني ، وهذا جعلهم على قلق دائم ومستمر ، في نظرتهم للكون والحياة والعالم، ولوقابلنا ذلك بأشعار الحوليات والمعلقات ، وما إلى ذلك لتبين صحة ما نرمي إليه من معنى.

إن الإنسان القلق وغير المستقر عندما يقدم سروده وتلفظاته وحكاياته ، يحاول تقديم الأمر مباشرة ، حيث المقدمات تنطوي على إسهاب ما ، قد يؤجل تقديم محور الموضوع المنوي إثارته في النص ، ولهذا حاول الشاعر في هذه القصيدة تقديم الخبر الأكثر إلحاحا على ذاكرته، فهو غير معني بتقديم تفاصيل قد تبعد المتلقين عن التمرکز على المسألة المركزية ، من هذه الناحية وجدنا أن حدث موت الرجل هو الذي قفز إلى ذاكرته وبدأ يقص علينا حكاية هذا الرجل ، بأقصى ما يمكن من مسافة زمانية و مكانية في آن ، ومن هنا جاء قصر الشريط الحكائي والقصصي.

إن قصر القصيدة إذا كان في صالح فنيات القصيدة ، مع الأخذ بعين الإعتبار هنا أن التكتيف والإختزال اللغوي الكثيف جاء ليعزز شعرية القصيدة، فأعطاه قوة إضافية لافتة ، وأسند إضافة للكثافة اللغوية الكثافة المعنوية، ومثل هذه النصوص تحمل المتلقين على تمثل الوقائع والتفكير بأبعادها المعنوية المحتملة.

وبعد فإننا ما زلنا نأمل في دراسة الأبعاد السردية ، المنطوية على القص والحكاية ، في تراثنا العربي القديم ، وخاصة الشعر، بوصفه ديوان العرب الذي يخترل تاريخ أمتنا وتراثهم وعاداتهم وتقاليدهم ، يثري الدرس النقدي العربي ، ويضيف إلى المكتبة العربية طروحات ، باتت الساحة النقدية العربية بحاجة إليها، مع توكيدنا على مسألة اقتران التنظير النقدي بالتطبيق العملي على النصوص ، وهذا ما حفزنا إلى هذه الدراسة أملين أن تكون خطوة على الطريق لدراسات أخرى تصب في الاتجاه ذاته، لا سيما وأنا نؤمن بإعادة قراءة تراثنا العربي العظيم ، بآليات تفكير جديدة، تتناسب ومعطيات العصر الذي نعيش فيه.

ملحق  
قصيدة خفاف بن نضلة  
المنسوبة إلى تأبط شرا

١

إن بالشَّعب الذي دون سلع لقتيلاً دمه ما يُطلّ  
قذف العبء عليّ وولّي أنا بالعبء له مستقلّ  
ووراء الثأر مني ابن أخت مصعُ عقدته ما نُحلّ

٢

خبرٌ ما نابنا مصمئلاً جلّ حتى دقّ فيه الأجلّ  
بّزني الدهر وكان غشوماً بأبي جاره ما يذلّ  
شامسٌ في القر حتى إذا ما ذكت الشّعريّ، فبردٌ وظلّ  
يابس الجنين من غير بؤس وندي الكفين شههمٌ مُدلّ  
ظاعنٌ بالحزم حتى إذا ما حلّ ، حلّ الحزم حيثُ يحلّ  
غيثٌ مزن غامرٌ حيث يجدي وإذا يسطو فليث أبلّ  
مسبل في الحي أحوى رفل وإذا يعدو فسمع أزلّ  
وله طعمان : أريّ وشريّ وكلا الطعمين قد ذاق كلّ  
يركب الهول وحيدا ولا يصحبه إلا اليماني الأفلّ

٣

وفتو هجّروا ثم أسروا ليّهم حتى إذا انجاب حلّوا  
كل ماض قد تردى بفاض كسنا البرق إذا ما يُسلّ  
فادرّكنا الثأر منهم ولمّا ينجو ملحيين إلا الأقلّ  
فاحتسوا أنفاس نوم فلّمّا هوّموا رعتهم فاشمعلوا

٤

فلئن قلت هذيلٌ شباه لهما كان هذيلاً يفلّ  
وبما أبركها في مناخ جعجع ينقب فيه الأظللّ  
وبما صبحها في ذراها منه بعد القتل نهب وشللّ

٥

صليتُ مني هذيلٌ بخرق لا يملّ الشرّ حتى يملوا  
يُنهل الصعدة حتى إذا ما نهلت كان لها منه علّ

٦

حلت الخمر وكانت حراماً وبلايٍ ما ألمت تجلّ  
سقنيها يا سواد بن عمرو إن جسمي بعد خالي لخلّ

٧

تضحك السبعُ لقتلي هذيل وتري الذئب لها يستهلّ  
وسباع الطير تهفو بطاناً تتخطاهم فما تستقلّ