جامعة مؤتة

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي

صندوق دعم البحث العلمي
Scientific Research Support Fund

المجلة الأردنية في

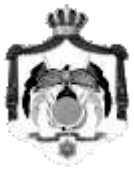
اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية متخصصة ومحكمة
تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي
وزارة التعليم العالي

المجلد (١٦) العدد (٢) ٢٠٢٠ م

ISSN 2520 - 7180

الرقم المتسلسل
٥٧



المملكة الأردنية الهاشمية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مؤتة
عمادة البحث العلمي

المجلَّة الأردنيَّة في

اللغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة متخصصة ومحكّمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المجلد (١٦) العدد (٢) ٢٠٢٠م

الناشر
عمادة البحث العلمي
جامعة مؤتة
الكرك / ٦١٧١٠ الأردن
فاكس: ٠٠٩٦٢ ٣ ٢٣٩٧١٧٠
البريد الالكتروني : jjarabic@mutah.edujo

المملكة الأردنية الهاشميـــة
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٣٦٣٥ / ٢٠٠٧ / د)

رقم التصنيف الدولي
ISSN 2520-7180
Key title: Jordanian journal of Arabic language and literature Abbreviated key title: Jordan. J. Arab. lang. lit.

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مُصنَّفِهِ
ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي
جهة حكومية أخرى

© ٢٠٢٠ عمادة البحث العلمي
جميع الحقوق محفوظة، فلا يسمح بإعادة طباعة هذه المادة أو النقل منها أو تخزينها، سواء كان ذلك عن طريق النسخ أو التصوير أو التسجيل أو غيره، وبأية وسيلة كانت: إلكترونية، أو ميكانيكية، إلا بإذن خطي من الناشر نفسه.
جامعة مؤتة

المجلد (١٦) العدد (٢) ٢٠٢٠م

رئيس التحرير
أ.د أنور أبو سويلم

سكرتير التحرير
د. خالد الصرايرة

هيئة التحرير

أ.د محمد محمود الدروبي — أ.د. محمد علي فاضل الشوابكة
أ.د. إبراهيم محمد الكوفحي — أ.د. عبدالحليم حسين الهروط
أ.د عمر عبدالله أحمد الفجّاوي — أ.د. حسين عباس محمود الرفايعة
أ.د. فايز عارف سليمان القرعان — أ.د. سيف الدين طه الفقراء

الهيئة الاستشارية للمجلة

أ.د. عبد الكريم خليفة — أ.د. عبد الملك مرتاض
أ.د. عبد السلام المسدي — أ.د. عبد العزيز المانع
أ.د. أحمد الضبيب — أ.د. عبد الجليل عبد المهدي
أ.د. محمد بن شريفة — أ.د. بكري محمد الحاج
أ.د. صلاح فضل

التدقيق اللغويّ
أ.د خليل عبد الرفوع (عربي)
د. عاطف الصرايرة (إنجليزي)

مديرة المطبوعات
سهام الطراونة

الإشراف
د. محمود نايف قزق

التنضيد والإخراج الضوئيّ
عروبة الصرايرة

المتابعة
سلامة الخرشة

©حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

بسم الله الرحمن الرحيم

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكمة

أ- شروط النشر:

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسـخة إلكترونية على (Flash) او (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمسـافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢.٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A4)، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المُحَكِّمُون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

ب- تعليمات النشر:

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.

- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: [١]، [٢]،[٣] ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

الكتب المطبوعة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي:

الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

الكتب المخطوطة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

الدوريات:

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص " "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي– مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩–٢١٦.

وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص " "، واسم الكِتاَب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس**، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودها في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محصورة بين قوسين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأسماء والمصطلحات العربية بالحروف اللاتينية.

- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآيـــة. وتثبـــت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- **تكون المراسلات على النحو الآتي:**

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٠٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

فاكس: ٢٣٩٧١٧٠ (٣-٩٦٢)

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي– وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

ثمن العدد: (٣) دنانير

قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة
الكرك– الأردن

قيمة الاشتراك السنوي:

– للافراد:

- داخل الأردن: (١٠) دنانير
- خارج الأردن: (٣٠) دولاراً

– للمؤسسات:

- داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
- خارج الأردن: (٤٠) دولاراً

– للطلبة: (٥) دنانير سنوياً

اسم المشترك وعنوانه:

الاسم	
العنوان	
المهنة	

طريقة الدفع: ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

التوقيع : **التاريخ :** / / ٢٠١

محتويات العدد

المجـــــــلد (١٦) العـــــدد (٢) ٢٠٢٠م

	اسم البحث	الصفحات
*	القوى الفاعلة في رسالة عبد الحميد الكاتب إلى الكُتّاب دراسة في أفعال الكلام **د. لارا عبد الرؤوف شفاقوج**	١٣-٣٨
*	غزليات عيسى ألبي أبي بكر من سباعياته **أ. د موسى عبد السلام مصطفى أبيكن، د. شيخ أحمد بن عبد السلام**	٣٩-٥٨
*	تَجلّياتُ المَشْهَد السّرديّ في المَقامة الجاحِظيّة لبَديع الزَّمَان الهَمَذانيّ **د. رَيحان إسماعيل المساعيد، د. خَيرات حمد الرشـــــود**	٥٩- ٨٠
*	تحولات الجسد في شعر امريء القيس "المطوّلتان نموذجًا" **د. أحمد ياسين العرود**	٨١-١٠٨
*	التناص مع روافد التراث في ديواني الشاعر حبيب الزيودي الأول والأخير "الشيخ يحلم بالمطر " و" غيم على العالوك " **د. ريم خليف عبدالله المرايات**	١٠٩-١٥٢
*	تجليات الزمن في الروايات الرقمية- أعمال "محمد سناجلة" أنموذجا **د. أحمد زهير رحاحلة**	١٥٣-١٨٢

القوى الفاعلة في رسالة عبد الحميد الكاتب إلى الكُتّاب دراسة في أفعال الكلام

د. لارا عبد الرؤوف شفاقوج*

تاريخ تقديم البحث:٧/١٠ /٢٠١٩م. تاريخ قبول البحث: ٢٧/٢/٢٠٢٠م.

ملخص

يتناول هذا البحث رسالة عبد الحميد الكاتب إلى الكُتَّاب بوصفها شكلًا من أشكال الخطاب الموجّه، ويرنو هذا البحث إلى تجلية الوجهة الإقناعية في الرسالة المبنية على الأفعال الكلامية متمثلة بالأبعاد التداولية لها، وتأكيد الفاعلية اللغوية في التراكيب المتضمنة هذه المستويات الإنجازية والمعتمدة على مبدأ القصدية وتسييق الخطاب بغية بلوغ أعلى مستوى من الحمولات الدلالية التي تعزز الخاصية الإنجازية لأفعال الكلام ومن ثَمَّ التأثيرية.

ويركن لهذه الغايات إلى قراءة تحليليَّة عميقة بصبغة تداولية تكشف النقاب عن الدلالات المساهمة في تعزيز القوة الإنجازية للخطاب بما يتوافق مع قصديّة باني الرسالة النابعة من اعتقاد صادق لمضمون رسالته وأهميّتها التوجيهيّة، وبصورة تجلّي القدرة اللغوية في إنجاح العملية التخاطبية وضمان نجاعتها.

الكلمات الدالة: التداولية، أفعال الكلام، الأفعال الإنجازية، القوة الإنجازية، التأثير، القصد، الرسائل، الكُتّاب، عبد الحميد.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الأردنية.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Effective Powers in Abd Al-Hameed Al-Katib's Letter to the Writers: A study in Speech Acts

Dr. Lara AbdAlra'ouf Shafaqoug

Abstract

This research investigates Abd Al-Hameed Al-Katib's letter which is directed to the writers as a description for guided speech. This research aims to clarify the persuasive perspective in the letter which is based on the speech verbs that are presented in the pragmatic dimensions of them.

The research aims to assure the linguistic efficiency of the included structures of the achievement levels that are dependent on the Purposefulness Principle. Also, this research aims to coordinate the speech in order to reach the highest levels of the Semantic Clues which reinforce the achievement characteristics of the speech verbs and reinforce its effectiveness.

The research is based on the purposes that focus on a deep analytical study which concentrates on an analytical method by which we can uncover the Contributing Clues in reinforcing the achievement power of the speech in a way that corresponds with the purposefulness of the speech based on the writer's honest belief of the speech and its guidance importance in order to clarify the linguistic competence in the success of speech process and to guarantee its effectiveness.

Keywords: Pragmatics, The Speech Acts, The Achievement Power, Effectiveness, Purposefulness, The Letters, Writers, Abd Al-Hameed.

المقدمة:

تعددت اتّجاهات تحليل الخطاب، فاتّكلت بعض المناهج على البنية اللغوية والعوامل الداخلية للخطاب، واتّخذت أخرى من العوامل الخارجية للخطاب أساسًا لها في التحليل، وقد عانى تحليل كلٍّ من الاتجاهين من القصور البادي في بعض جوانب التحليل، الأمر الذي حتّم على الباحثين والنقّاد إلى محاولة دمج العوامل الداخلية والعوامل الخارجية للخطاب بغية الوصول إلى تحليل شمولي تكاملي لا يُغفل أي جزئية من شأنها خدمة التحليل وتعزيز آلياته.

وقد ضلعت التداولية في هذا الدّرس بِنظرها للخطاب الأدبي على أنّه مقاصديّ ومسيّق، فأتاحت التداولية لتحليل الخطاب منهجية لسانية جديدة حيث عرّت القوى الفاعلة التي تتظافر لإخراج الخطاب بصورته النهائية وبدلالته الكليّة التي ما هي إلا انعكاس لقصد باني الخطاب، القصد الحقيقي من الخطاب الأدبي بشكل عام هو توجيه المتلقي إلى فعل ما أو تركه، فبرزت أفعال الكلام التي تمثل الوجهة الداخلية للخطاب – ولا سيما الخطاب الموجّه– عند كثير من المشتغلين بتحليل الخطاب، فنرى أنّ فرناند هالين Fernand Hallyn قد خصّص فصلًا من كتابه: التداولية للنظر في النص الأدبي بوصفه عملًا لغويًا، أما دومينيك مانغونو D. Mangono فقد جعل أول مصطلح من كتابه: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب: الفعل اللغوي(١)، الذي أسماه أيضا بالفعل الكلامي وفعل الخطاب.

وبما أنّ اللغة تعبير والرسائل شكل كتابي من أشكال هذا التعبير وقع الاختيار لهذه الرسالة– رسالة عبد الحميد للكتّاب– بوصفها خطابًا منجزًا وفق قصدية تداولية محدَّدة موجّهة لفئة مخصوصة وضمن سياق ثقافي معيّن، وعليه تناول هذا البحث الأفعال الكلامية في رسالة عبد الحميد الكاتب إلى الكتّاب، ويرمي للكشف عن القيم التداولية التي تحملها المكونات التركيبية للرسالة، المتضمنة للأفعال الكلامية الداعمة للغايات التوجيهية ومن ثَمّ الإقناعية.

ولأن أفعال الكلام هي المحرّك الفاعل للقوى الإقناعية والتأثيرية في الخطاب كان البحث فيها وبيان دورها في إنجاح الغاية التوجيهية للخطاب– في رسالة عبد الحميد الكاتب– عتبة مهمّة من عتبات تحليل الخطاب بما تنضوي عليه من التشكلات التركيبية والتنوعات الوظيفية والدلالية للجمل والعبارات بشكل يعزز القوى الإنجازية للخطاب ويضمن تأثيره في المتلقي؛ وعلى ذلك قام هذا البحث.

(١) ينظر مانغونو، دومينيك، (١٤٢٨هـ– ٢٠٠٨م)، المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب، ط١، ترجمة محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف– الجزائر، ص ٧.

توطئة

تعددت مناهج تحليل الخطاب[١]، وكان كل منهج يُبنى على سابقه فيحاول تصويب عثراته أو تطوير أدواته وفرضياته سعيًا للوصول إلى منهج تكاملي لا يستثني ركنًا من أركان الخطاب ولا متعلَّقًا من متعلَّقاته، وقد بدت العناية بدراسة الخطاب بأبعاده الاستعمالية/ التداولية عند رواد مدرسة أكسفورد التي تتبنى الفلسفة التحليلية في غالبية منتسبيها، وهي معروفة باتجاهها الشعوري المتزايد نحو اللغة، إذ تعترف بدور اللغة الفعال في الفلسفة خاصة وفي الحياة بشكل عام[٢].

يعود مصطلح التداولية Pragmatics بمفهومه الحديث إلى الفيلسوف الأمريكي تشارلز موريس Charles Morris الّذي عدّه أحد الفروع الثّلاثة المكوِّنة لعلم العلامات أو السيميائية Semiotics، وهذه الفروع هي:

- علم التراكيب Syntaxيعنى بالتراكيب، ويبيِّن علاقات العلامات بعضها مع بعض.
- علم الدلالةSemantics: يدرس علاقة العلامات بما تدل عليها (بدلالاتها).
- التداوليةPragmatics: تهتم بدراسة علاقة اللغة بمستعمليها[٣].

والتداولية هي "دراسة استعمال اللغة في الخطاب"[٤]؛ وعليه فقد ألحّت التداولية علىمراعاة قصد المتكلم، فعندهم "أنّ كل سلوك لفظي موجّه نحو غاية إلا أنّ الغايات تتنوع"[٥] وحال المخاطَب، ومستواهما الاجتماعي والبنية الثقافية لهما، كما اهتمت بسياقات الخطاب، "فالخطاب دائما موجّه للغير ويقتضي السياق والمقام وبتحدُّد السياقات والمقامات تتحدَّد أنماط الخطاب؛ فكما تختلف الموضوعات التي ينصبّ عليها الخطاب مثلما تختلف السياقات التي تكتنفه"[٦].

---

(١) عبد الرحمن، طه، (١٩٩٨م)، اللسان والميزان – التكوثر العقلي، ط١، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء، ص٢١٥.

(٢) انظر عبد الحق، صالح إسماعيل، (١٩٩٣م)، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، دار التنوير للطباعة والنشر– بيروت، ص٦–٧.

(٣) انظر نحلة، محمود أحمد، (٢٠٠٢م)، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ص ٩، العبد، محمد، (١٤٢٦هـ– ٢٠٠٥م)، النص والخطاب والاتصال، ط١، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي– القاهرة، ص٣٥.

(٤) صحراوي، مسعود، (٢٠٠٥م)، التداولية عند علماء العرب (دراسة تداولية لأفعال الكلام في التراث اللساني العربي)، ط١، دار طليعة– بيروت، ص ٢٨.

(٥) ياكبسون، رومان، (١٩٨٨م)، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، ط١، دار توبقال– الدار البيضاء، ص٢٥.

(٦) الجودي، لطفي فكري محمد، (٢٠١٤م)، جمالية الخطاب في النص القرآني (قراءة تحليلية في مظاهر الرؤية وآليات التكوين)، ط١، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع– القاهرة ١٠٣.

اشتملت التداولية على نظريات عدة– مثل نظرية السياق ونظرية التلقي– ومبادئ كثيرة–مثل مبدأ التعاون عند غرايس Grice ومبدأ التأدُّب عند لايكوف Lakoff، وقد كانت نظرية أفعال الكلام حاضرة بقوة في تصنيف الوظائف اللغوية الدلالية للألفاظ والتراكيب، وفي تحليل العديد من أنواع الخطاب ولا سيما الخطاب الموجّه، مثل: الخطاب السياسي والخطاب القانوني والخطاب الديني والخطاب التعليمي. وتتبع نظرية الأفعال الكلامية من رؤية فتنغشتاين L. Wittgenshtein ومن بعده أوستين John Austin وسيرل John Searle، بأنّ "هناك أنواعًا لا تحصى من الجمل تتمثل في استعمالات منوعة للغة، منها إصدار الأوامر ووصف الأشياء الموجودة في العالم الخارجي، وصياغة الفروض وتأليف القصص والنكات والتساؤل، والسبّ والترحيب والتوسل إلخ"(١). وسنتطرق إلى هذه النظرية التي يقوم عليها البحث في تحليله رسالة عبد الحميد بشيء من التفصيل.

وبحسب مقاصد الخطاب تأتي وظائف الكلام هذه وعليها يعتمد في تحقيق الغاية، وعليه ينبغي مراعاة الأساليب الفنية والبلاغية لمساندة هذه الوظائف القصدية، "يرى ليتش أنّ البلاغة تداولية في صميمها؛ إذ إنها ممارسة الاتصال بين المتكلم والسامع بحيث يحلّان إشكالية علاقتهما مستخدمَين وسائل محدَّدة للتأثير على بعضهما"(٢)، وهذه الممارسة تجعل "البلاغة والتداولية البراجماتية تتفقان في اعتمادهما اللغة كأداة لممارسة الفعل على المتلقي على أساس أن النصّ اللغوي في جملته إنما هو نصّ في موقف"(٣).

أفعال الكلام Speech acts :

أفعال الكلام مفهوم بدأت ملامحه عند فتنغشتاين L. Wittgenshtein الذي ألمح إليها تحت مسمى ألعاب اللغة بكشفه عن استعمالات متباينة للغة(٤)، وتتلخص رؤيته في أنّ "كلّ ما يقال يعتبر حدثًا مهما كانت اللغة التي يقال فيها"(٥)، إذ يرتبط ارتباطًا وثيقًا بممارسات الحياة التي نعيشها والتي لا لا تخلو من التواصل مع الآخرين، وعليه فإن اللغة لعبة اجتماعية مؤثّرة بين متداولي اللغة، وقد ركز الفيلسوف البريطاني جون أوستين John Austin، ومن بعده تلميذه جون سيرل John Searle على

(١) عبد الحق، صالح إسماعيل، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، ص ٥٧.

(٢) فضل، صلاح، (١٩٩٢م)، بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، سلسلة عالم المعرفة– الكويت، ص ٨٩، وبحيري، سعيد، (٢٠٠٤م)، علم النّص المفاهيم والاتجاهات، ط١، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع– القاهرة، ص ٢٣.

(٣) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، ص ٨٩.

(٤) انظر عبد الحق، صالح، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، ص ١٣٦.

(٥) فتنغشتاين، لودفيك، (٢٠٠٧م)، تحقيقات فلسفية، ترجمة عبد الرّزّاق بنور، المنظمة العربية للترجمة– بيروت، ص ٢٢.

هذه الفكرة، فتبلورت هذه النظرية على يد أوستين، إذ "لم تعد الملفوظات بالنسبة إلى أوستين مجرد لغة تضيق مساحتها ما بين مفهومي الكذب والصدق، وإنما هي أفعال تعكس أنماطًا من النشاطات الاجتماعية والسياسية بغية التأثير، وما عادت الجمل بالنسبة إليه إخباريّة محضة، وإنما لها دور إنجازي من خلال أفعالها"(١)؛ لذا كان التركيز في أفعال الكلام على الجمل الإنشائية مع إيلاء الجمل الخبرية بعض الاهتمام أيضًا وقد أوردها أوستن تحت مصطلح الإيقاعيات، وهي أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء(٢).

إنّ جوهر نظرية الأفعال الكلامية هو أن التَّكلُّم بكلمة ما هو فعل(٣)، يؤثر في أفعال المخاطبين وسلوكهم وأفكارهم وآرائهم ومعتقداتهم ومشاعرهم.وقد عمد أوستينمن خلال دراسته لأنواع الجمل ودلالاتها إلى تصنيف أفعال الكلام، على النحو الآتي (٤):

- الفعل اللفظي Locutionary act: وهذا الفعل لا ينعقد الكلام إلا به(٥)، وهو عبارة عن السلسلة السلسلة الكلامية المنتَجة، يمثله أي لفظ أو تركيب لغوي أو نصّ خطاب.
- الفعل الإنجازي Illocutionary act: هو الفعل الذي يحمل دلالة مرتبطة قصديًّا بإنجاز فعل معين أو معاملة ما، أي أنه الكلام، جملة كان أم خطابًا– الذي يُقصَد به أن يؤدي إلى إنجاز فعل ما عند متلقيه، سواء أكان هذا الفعل وجدانيًّا أم سلوكيًّا أم قوليًّا.
- الفعل التأثيري Perlocutionary act: هو ردُّ فعل الفعل الإنجازي التواصلي؛ أي التأثيرفي نفس المتلقي الذي قد يظهر في تعبيراته أو كلامه أو أفعاله، وهو عند سيرل الفعل الذي ينتجه المتكلم أثناء التلفّظ بالكلام كالحثِّ أو الإقناع أو التعبئة وغيرها(٦).

---

(١) كليب، سامي، (٢٠١٧م)، البراغماتية (القول فعلية) في تحليل أفعال الخطاب السياسي– خطاب ترامب والملك سليمان نموذجًا، ط١، دار الفارابي، ص ١٤٥.

(٢) ينظر المبخوت، شكري، (٢٠١٠م)، دائرة الأعمال اللغوية– مراجعات ومقترحات، دار الكتاب الجديدة المتحدة– بيروت، ص١٢٤.

(٣) ينظر أوستن، جزن، (١٩٩١م)، نظرية أفعال الكلام (كيف ننجز الأشياء بالكلمات)، ترجمة عبد القادر قنيني، دار توبقال– الدار البيضاء، ص ٢٥، والمبخوت، شكري، دائرة الأعمال اللغوية، ص ٩.

(٤) ينظر أوستن، جون، نظرية أفعال الكلام، ص١١٦– ١١٧، وصحراوي، مسعود، التداولية عند العلماء العرب، ص٤٠، والشهري، عبد الهادي ظافر، (٢٠٠٤م)، استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، ط١، دار الكتاب العربي– بيروت، ص٧٥، روبول وموشلار، بول وجاك، (٢٠٠٣م)، التداولية اليوم– علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة– دار الطليعة للطباعة والنشر– بيروت، ص ٣١– ٣٢.

(٥) ينظر نحلة، محمود، آفاق الدرس اللغوي، ص ٦٩، روبول وموشلار، بول وجاك، التداولية اليوم، ص ٣١– ٣٢.

(٦) ينظر كليب، سامي، البراغماتية القولفعلية، ص ١٤٦.

وقد "أصبح مفهوم الفعل الكلاميSpeech act نواة مركزية في الكثير من الأعمال التداولية، وفحواه أن كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري، وفضلًا عن ذلك يعدّ نشاطاً ماديًّا نحويًّا يتوسل أفعالًا قولية Locutoires actes لتحقيق أغراض إنجازية Actesillocutoires (كالطلب والأمر والوعد والوعيد... إلخ) وغايات تأثيرية Perlocuriores actes تخص ردود فعل المتلقي (كالرفض والقبول) ومن ثم فهو يطمع إلى أن يكون فعلًا تأثيريًّا، أي يطمح إلى أن يكون ذا تأثير في المخاطب اجتماعيًّا أو مؤسساتيًّا ومن ثم إنجاز شيء ما"(١).

وفي حين قيام سيرل بإضافة فعل رابع على هذه الثلاثة هو الفعل القضوي(٢)، الذي يحمل قضية معينة لها أبعادها القصدية- والحقّ إنّ الفعل الإنجازي هو فعل قضوي؛ لأنه يحمل قضية إنجازية مقصودة، توسع فان ديكفكان "الفعل الكلامي الأكبر عند فان ديك هو فعل الكلام الإجمالي الذي يؤديه منطوق الخطاب الكلي الذي تنجزه سلسلة من الأفعال الكلامية المختلفة"(٣)، أي أنه بكليته يحمل دلالة إنجازية متكاملة على نحو ما كانت عليه رسالة عبد الحميد إلى الكتّاب.

يكمن أهم جانب في نظرية أفعال الكلام في فئاته الخمس التي تساهم في تمكين المتلقّي من تحليل الخطاب، ومعرفة غاياته الخطابية التواصليَّة المرتكزة على قصدية المتكلّم، وعليها تكون نتائج التأثير والتفاعل بين المتكلم والمتلقّي، وهذ الفئات هي(٤):

١. التقريريات (الإخباريات) (Assertives): وهي تقابل الجمل الخبرية في العربية، وغرضها الإنجازي وصف المتكلم أمرًا له تقرير اعتقادي أو واقع خارجي (يحكم على هذه الجمل -غالبًا- بالصدق أو الكذب وهي في غالبها تمثل فعل القول، وعلى الرغم من أن الغاية في هذه الفئة غالبًا ما تكون إخبارية أو إفهامية إلا أنه لا يُنكر قدرتها الإنجازية في كثير من الأحيان بما تقتضيه قصدية المتكلم والمقام الخاص للسياق. ومثال الإخباريات من رسالة عبد الحميد- والأمثلة عليها

(١) صحراوي، مسعود، التداولية عند العلماء العرب، ص ٤٠، وأوستين، جون، نظرية أفعال الكلام، ص ١٦، روبول وموشلار، بول وجاك، التداولية اليوم، ص ٣١- ٣٢.

(٢) ينظر بحيري، سعيد، (٢٠٠٩م)، مبادئ ومسارات في الدرس اللغوي الحديث (فصول مختارة)، دار زهراء الشرق- القاهرة، ص ٢٢٢.

(٣) العبد، محمد، النص والخطاب والاتصال، ص ٢٨٢، وينظر المبخوت، شكري، دائرة الأعمال اللغوية، ص ١٠.

(٤) هذه الفئات من وضع سيرل، ينظر، نحلة، محمود، آفاق جديدة في الدرس اللغوي، ص ٤٦، ٤٩ – ٥١، بلانشيه، فيليب، (٢٠٠٧م)، التداولية من أوستن إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع- اللاذقية/ سوريا، ص٦٦، والمبخوت، شكري، دائرة الأعمال اللغوية، ص ١٢٤، بحيري، سعيد، مبادئ ومسارات في الدرس اللغوي الحديث، ص ٢٢٧- ٢٢٨.

كثير–: "فإنّ الله تعالى جعل الناس من بعد الأنبياء والمرسلين، صلوات الله عليهم جميعا، وبعد الملوك المكرّمين شرفا، وصرّفهم في صنوف الصناعات التي منها سبب معاشهم"(١)، وأيضًا قوله: "بكم ينتظم الملك، وبتدبيركم وسياستكم يصلح الله سلطانهم"(٢).

٢. التوجيهات (Directives): (الأمريات/ الإنفاذيات) وتسعى إلى توجيه المخاطب إلى فعل شيء معين، يدخل فيه الأمر (الطلب) الأمر، النهي والنصح، وأكثر ما تمثلها الجمل الطلبية –المباشرة وغير المباشرة– في اللغة العربية، ومثاله قول عبد الحميد في رسالته: "وليكن الرجل منكم على من اصطنعه واستظهر به ليوم حاجته إليه أحدب وأحوط منه على أخيه وولده" (٣)، ومنه "واحذروا متالف السّرف وسوء عاقبة التّرف"(٤)، هذا في الأمر/ الطلب، أما ما يمثلها في النّهي فقوله: "ولا يجوزنّ الرجل منكم في هيئة مجلسه وملبسه ومركبه ومطعمه ومشربه وبنائه وخدمه وغير ذلك من فنون أمره قدر صناعته"(٥).

٣. الالتزاميات (الوعديّات) (Commissives): وتختلف عن السابقة بأنها موجّهة من المتكلِّم إلى نفسه، غرضها التزام المتكلم بفعل شيء ما مثل: الوعد والإقرار والقسم، ولعل المثال الأوضح هنا ما ختم به عبد الحميد رسالته بإقرار منه بتوجيه الرسالة لنفسه قبل توجيهها للكتّاب وتأكيده ضرورة التزامه بمضامينها.

٤. التعبيرات (البوحيّات) (Expressires): تسميها الباحثة اللغوية فرانسواز أرمانغو بالسلوكيّة؛ لأنها تتعلق بردّ فعل على تصرفات الآخرين أو على الأحداث المرتبطة بهم(٦)، وتهدف البوحيّات إلى التعبير عن الموقف النفسي (الوجداني) نحو: الشعر – والتهنئة – والاعتذار – والمواساة– المدح والذّمّ، وهي ترتبط عادة بالعلاقات الاجتماعية والسلوكيّات العامة، والشرط المعدُّ لأغلب البوحيَّات هو تحقُّق المحتوى سلفًا، إذ إنّ المتكلم إنما يعبِّر عن حالته النفسية أو الشعورية تجاه واقعة متحققة

(١) عباس، إحسان، (١٩٨٨م)، عبد الحميد الكاتب– وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع– عمان، ص ٢٨١.

(٢) السابق نفسه، ص ٢٨١.

(٣) السابق نفسه، ص ٢٨٤.

(٤) السابق نفسه، ص ٢٨٦.

(٥) السابق نفسه، ص ٢٨٦.

(٦) كليب، سامي، البراغماتية القول فعلية، ص ١٤٨.

فعليًّا[١] أو يتوقع حدوثها بناء على معطيات حاصلة، مثل التعجب والتمني والترجي والدعاء للشخص بخير أو شرّ.

ومثالها من الدعاء لهم قوله: "فأمتعكم الله بما خصّكم من فضل صناعتكم، ولا نزع عنكم سربال النعمة عليكم"[٢]، وقد استعمل أسلوب المدح الصريح في قوله: "وابذلوا وفّقكم الله ذلك من أنفسكم في الرخاء والشدة، والإحسان والإساءة، ...، فنعمة هذه السمة لمن يوسم بها من أهل هذه الصناعة الشريفة"[٣]، أما أساليب المدح التي جاءت بطرق غير مباشرة فكثيرة، سيجليها هذا البحث.

٥. العرضيّات (الإعلانيّات) (Declarations): وهي الأفعال التي تستعمل للعرض (عرض المفاهيم) والإعلان (الترويج)، والتوضيح والاعتراض أو تقديم ذرائع وحجج وغيرها. ومثال التوضيح وارد في أكثر الرسالة، نحو قوله: "فليقصد الرجل منكم في مجلس تدبيره قصد الكافي في منطقه، وليقصد في كلامه، وليوجز في ابتدائه، وليأخذ بمجامع حججه، فإنّ ذلك مصلحة لعقله، ومحجّة لذهنه، ومدفعة للتشاغل عن إكثاره"[٤]، إذ سرد توضيحات تشجيعيّة لأفعاله الأمرية، وما هذه التوضيحات إلا نتائج منطقية تحفز على إنجاز المطلوب، وكان لأسلوب عرضه سمة فنيّة تعطي لعباراته قوة إنجازية إضافية، فنقرأ بطريقتين: الأولى جعل التوضيحات كلها نتيجة للالتزام بكل ما طُلب إنجازه، وهذا ظاهر النصّ، ويمكن أن نقرن كل نتيجة بفعلها الكلاميّ، على النحو الآتي:

- فليقصد الرجل منكم في مجلس تدبيره قصد الكافي في منطقه = فإنّ ذلك مصلحة لعقله.
- وليوجز في ابتدائه = مدفعة للتشاغل عن إكثاره.
- ليأخذ بمجامع حججه = محجّة لذهنه.

ومن أمثلة الترويج قوله: "وليس أحد من أهل الصناعات كلّها أحوج إلى استخراج خلال الخير المحمودة، وخصال الفضل المذكورة والمعدودة منكم"[٥].

(١) ينظر الطبطبائي، طالب سيد هاشم، (١٩٩٤م)، نظرية الأفعال الكلامية (بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب)، مطبوعات جامعة الكويت- الكويت، ص ٣٢- ٣٣.

(٢) عباس، إحسان، عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ٢٨٢.

(٣) السابق نفسه، ص ٢٨٤.

(٤) السابق نفسه، ص ٢٨٧.

(٥) السابق نفسه، ص ٢٨٢.

العوامل المعززة للعملية الإنجازية في الخطاب الموجّه:

ثمة عوامل مهمة في تحقيق غايات الخطاب الموجَّه وتفعيل طاقاته الإنجازية بعضها يرجع إلى عوامل داخلية تتمثل في السياق اللغوي والكفاية اللغوية والمهارة الفنيّة الأدبيّة، وعوامل خارجة عن الخطاب مثل السياق المقاميّ والسياق الاجتماعي والسياق الثقافي وغيرها، مع أهمية مراعاة هذه الأبعاد في الفئة التي يوجَّه إليها الخطاب، والقارئ في رسالة عبد الحميد يجد أنه لم يُغفل أيًّا من هذه العوامل في رسالته الموجّهة، ولعلّنا نستعرض أبرز ملامح الأسلوب الذي اتّبعه عبد الحميد في النقاط الآتية:

١- إدراك المتكلم قصده في الخطاب وتحديد غايته منه، وعليه ينبغي ألا تتداخل القصود بشكل يؤدي إلى الإلباس على المتلقي أو عرقلة العملية الإنجازية، ومن جانب آخر على المتكلم بشكل عام والباني للخطاب الموجه بشكل خاص أن يعتقد ما يقول ويشعر بما يعبِّر عنه، يقول أوستين: "إن النطق بالعبارة ينبغي – في الأصل – أن يستلزم اعتقادها – فإن قول القائل: (القط فوق الحصير) يستلزم (أعتقد أن القط فوق الحصير)"(١). وكما قال الشاعر:

لا تنهَ عن خُلُقٍ وتأتيَ مثلَهُ عارٌ عليكَ إذا فعلتَ عظيمُ(٢)

وجوهر البلاغة تمكين ما في نفس المتكلّم في نفس المتلقِّي(٣)، وهو ما خيم على الرسالة كلها، إذ يدرك القارئ للرسالة أن كل كلمة قد خرجت من قلب واعٍ وفؤاد معتقِد، وقد وجّه عبدالحميد الكلام لنفسه في آخر الرسالة مشدِّدًا على ضرورة الالتزام بما وجهه للكتّاب، أنّ "الألفاظ إنما يترتب عليها موحياتها لقصد اللافظ بها"(٤).

٢- تعيين الفئة التي يراد توجيه الخطاب لها، وقد حدد عبد الحميد هذه الفئة فخصَّصها للكتّاب فتوجه إليهم بشكل في رسالته بكليتها باستعمال الضمائر العائدة إليهم أو مناداتهم: "معشر الكتّاب".

---

(١) المبخوت، شكري، دائرة الأعمال اللغوية، ص ٩٢.

(٢) السُّكّريّ (٢٧٥هـ)، أبو سعيد الحسن، (١٩٩٨م- ١٤١٨هـ)، ديوان أبي الأسود الدؤلي، تحقيق محمد حسن آل ياسين، ط٢، دار ومكتبة الهلال- بيروت، ص ٤٠٤.

(٣) قال العسكريّ: "البلاغة كلّ ما تبلّغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن" العسكريّ (٣٩٥هـ)، أبو هلال الحسن بن عبد الله، (١٤١٩هـ-١٩٩٨م)، الصناعتين، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية- بيروت، ص ١٠.

(٤) ابن القيم (٧٥١هـ)، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر، (١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م)، إعلام الموقعين عن ربّ العالمين، قدم له وعلّق عليه مشهور بن حسن وأحمد عبد الله، ط١، دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع- الرياض،٤/٤٣١.

ولايخفى دور تعين فئة المتلقين ونعرفة مستواهم المعرفي والثقافي والاجتماعي في إنجاح غايات الخطاب لأنه وفق هذا التحديد يكون المستوى اللغوي والخطابي، وتتضح عند المتكلم مدارج الخطاب وطبقاته فيغدو تشكيل الخطاب أوضح رؤية وأنظم مسلكًا، و"في تداولية أفعال الكلام كان توليد قوة المنطوق الإنجازية مظهرًا من مظاهر الاختلاف بين اثنين من مؤسسيها وهما: أوستن وسيرل، يرى أوستن أن قوة المنطوق الإنجازية تحقيق لمقصد المتكلم تحقيقًا ناجحًا، ولكن سيرل يرى أن القوة حاصل تفسير المستمع للمنطوق"(١).

٣- وضوح الكلام الذي يتضمن الأفعال الإنجازية لفظًا ودلالة، بأن يكون الفعل الإنجازي مفهومًا ومعلومًا للمتلقي، وهذا معيار البلاغة، إذ "لايكون البليغ بليغًا حتى يكون معنى كلامه أسبق إلى فهمك من لفظه إلى سمعك"(٢)، وقد خلت رسالة عبد الحميد من التقعّر والتكلُّف في الكلام مع رصانة الألفاظ المختارة وقوتها الدلالية، وقد جاء الكلام متَّسقًا منسجمًا متماسكًا في سياقه اللغوي التركيبيّ، وهو أمر يؤثّر في الفعل الإنجازي بقوة؛ وذلك أن "قوة فعل الكلام التلفظية وقوته الخطابية تنتجان معًا قوته التداولية"(٣).

وعلى المتكلم أن يكون دقيقًا في انتقاء ألفاظه عند التلفظ بالفعل الإنجازي، وذلك لأنّ "كلّ لفظه في للغة تشير إلى شيء"(٤) ما له غايته الإنجازية أو له قيمته التي تدعم الغاية الإنجازية وقصد المتكلم، وكما قال فان ديك: "اختيارنا للألفاظ هو اختيار للمعاني والدّلالات"(٥)، ومن ذلكما تفيده المراوحة بين هذه الأساليب-بحسب الغاية- بتعزيز القوة الإنجازية أو تلطيفها، فقولك: ادرس، يختلف عن قولك: لو أنك تدرس. أو أمر الشخص بصيغة السؤال، فتقول: هل تصنع لي طعامًا عوضًا عن أن تأمر مباشرة فتقول: اصنع لي طعامًا، ويؤكّد والتداوليون عمومًا على "أنّ الأمر الملحق بسؤال من وسيلة من وسائل تلطيف قوة الأمر المباشر أو الالتماس الخشن"(٦)، وزبدة القول هنا إنّ المقاربة التداولية للخطاب الأدبي

(١) العبد، محمد، النص والخطاب والإجراء، ص ٢٩٠.

(٢) الماوردي (٤٥٠هـ)، أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب البصري، (١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م)، أدب الدنيا والدين، شرح وتعليق محمد كريم راجح، ط٤، دار اقرأ- بيروت، ص ٢٩٠.

(٣) ليتش، جيوفري، (٢٠١٣م)، مبادئ التداولية، ترجمة عبد القادر قنيني- أفريقيا الشرق- الدار البيضاء، ص ٢٨.

(٤) فتنغشتاين، لودفيك، تحقيقات فلسفية، ص ١٢٧.

(٥) ديك، فان، (٢٠٠٠م)، النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، ترجمة عبد القادر قنيني، دار أفريقيا الشرق- الدار البيضاء، ص ٢٥.

(٦) العبد، محمد، النص والخطاب والاتصال، ص٣٣٣.

الأدبي تكتسي بصبغة قصدية تتحكم في البنى الأسلوبية القائمة على البناء التركيبي للخطاب بما يخدم القيم التداولية والأهداف التبليغية.

دور القوى الفعلية في المنحى التوجيهي في الرسالة:

يتضمن الخطاب التوجيهي عادة حمولة إقناعية، بل يعدّ الإقناع فيه استراتيجية مهمة، فالإنسان مهما وُجِّه لأمر لايقتنع به لن يحرِّك فيه شيئا، وسيكون المتكلم كمن يزرع في الصحراء أو كمن يسقي صخرًا صلدًا ويرجو إنباته، وعليه ينبغي لصاحب الخطاب أن يدرك مدى قابلية المتلقي لخطابه ومضامينه؛ الأمر الذي يحتم عليه حشد طاقاته اللغوية في تأليف خطابه وعرضه. وفي المبحث الآتي سنسلط الضوء على الأشكال الاستعمالية لأفعال الكلام التي استثمرها عبد الحميد واتّكأ عليها في غايته التوجيهية الإقناعية.

استثمار أفعال الكلام في التركيز على الجانبين الوجداني والإدراكي عند المتلقي: استهلّ عبد الحميد الكاتب رسالته "أما بعدُ، حفِظكمُ الله يا أهلَ هذه الصناعة، وحاطكم ووفقكمْ وأرشدكمْ"(١) ويقصد في هذا إلى أمرين:

- أولًا محاولة استمالة قلوب المتلقين بها –والاستمالة من أقوى العناصر الفاعلة في الخطاب التوجيهي–؛ فقد خصّهم بدعواته بالحفظ والإحاطة والتوفيق والرشاد، وهي دعوات لأمور لازمة لكل عمل، ولا سيما الكتّاب الذين يحتاجون توفيق الله والحفظ من الخطأ والزلل والهفوات، فهي بوحيات (تعبيريات) مقصودة في ظاهر معناها.
- ويلمح وراء هذه الدعوات معنى باطن إذ فيها دلالة على أهمية هذه الوظيفة وخطورتها وحاجة القائم بها لرعاية ربانية؛ وفي هذا ترويج لعظم شأن المهنة وأنها تحتاج فيمن يتصدّى لها أن يكون على قدرها بعد تسديد الله، ومن هنا يمكن لهذه التعبيريات أن تؤدي دور العرضيات في الوقت نفسه.

يتابع عبد الحميد كلامه بتصنيف الناس بحسب مهنهم ليلج من هذا التصنيف لبيان مكانة هذه المهنة وصفات الممتهنين بها: "فإن الله جلَّ وعزَّ، جعل الناسَ بعد الأنبياءِ والمرسلينَ – صلواتُ الله عليهم أجمعين – ومن بعدِ الملوكِ المُكَرَّمينَ سُوَقا، وصرَّفهم في صنوفِ الصناعاتِ التي سبَّب منها

(١) عباس، إحسان، عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص٢٨١.

معَايشهم، فجعلكم معشر الكتّاب في أشرفِها صناعة، أهلَ الأدبِ والمروءةِ والحِلم والرَّوِيَّة، وذوي الأخطار والهممِ وسَعَةَ الذَّرْعِ في الإفضال والصِّلة"(١).

وهو هنا يستعين بالمدح لتوجيه الصورة الذهنية عند المتلقي عن الصفات الواجب تحلي الكتَّاب بها قبل الإقدام على هذه المهنة المهمة في الدولة.

تفيد التعبيريات في كلامه إلى ثلاثة أغراض:

- المدح وهو شكل من التعبيريات، ويلحظ أنّ عبد الحميد بالغ في مدحه هنا، يلحظ هذا في:

أ- تخيَره الألفاظ بصيغ دالة على المبالغة نحو: اسم التفضيل (أشرف) في قوله: "أشرفها صناعة"

ب-استعمال التركيب الإضافي لكلمات ذات دلالة عالية على الحالة، نحو قوله: "أهل الأدب والمروءة" و "ذوي الأخطار والهمم الواسعة"، وفي هذا اختصاص لهم دون غيرهم بهذه الصفات فهم أهلها وذووها، فهم لا غيرهم من يتصفون بها.

ج- عرض هذه الصفات على صيغة المصدر لا المشتقات: (الأدب والمروءة والحِلم والروية الأخطار والهمم ...إلخ)، وفي هذا ما فيه من المبالغة في الصفة من جانب ومن جانب آخر هذا يتواءم مع التركيب العام للعبارات فقد أضاف هذه الصفات إلى كلمتي (أهل وذوي) وفيه إشارة أن الأصل الصفة ينبغي أن تكون فيهم.

- الترويج: لا يظهر في عبارة محدَّدة وإنما في الدلالة الكلية للنص السابق، إذ إنه بهذا الحشد في الصفات والإغراق في المدح يروّج لجلالة الكاتب وعظيم صفاته، فيحبب النفس للارتقاء في هذه المدارج والإقبال على هذه المهنة.

- الإلزام: أيضا يظهر في الدلالة الكلية في النص لكنها دلالة موجَّهة للكتَّاب الذين يمارسون الكتابة بالفعل لتلزمهم التحلي بهذا الصفات، أو لتذكرهم بمراجعة أنفسهم بها.

يعمد عبد الحميد لتحفيز الكتّاب على التحلي بهذه الصفات إلى الجمل الخبرية/ التقريرية التي توضح جلالة المهنة: "بكم ينتظم الملكُ، وتستقيمُ للملوكِ أمورُهم، وبتدبيرِكم وسياستِكم يُصلحُ اللهُ سلطانَهم ويجتَمعُ فيئهم ، وتعمرُ بلادُهم، يحتاجُ إليكمُ الملكُ في عظيمِ مُلكِه، والوالي في القدر السَّنِيِّ والدنيِّ من ولايتِه، لا يستغْنِي عنكم منهم أحد، ولا يوجدُ كافٍ إلا منكم ، فموقعُكم منهم موقعُ أسماعِهمُ

(١) السابق نفسه، ص٢٨١.

التي بها يسمعون، وأبصارِهمُ التي بها يُبصرون، وألسنتِهمُ التي بها ينطِقون، وأيديهمُ التي بها يَبْطِشون، أنتم إذا آلتِ الأمورُ إلى مَوئِلها وصارت إلى محاصِلِها، ثقاتُهم دونَ أهليهِم وأولادِهم وقراباتِهم ونُصَحائِهم"[1]

وهو بهذا التكثيف الوصفي الذي اكتسى بثوب المدح المبالغ فيه يطرق إدراك المتلقي ووجدانه فيحثّه إلى الإنصات والتوجه بكامل الإقبال على كلامه، وهو إذ يورد هذا كله بصيغة التقريريات إلا أنه يشمّه بالعرضيات وكأنه يروّج لأهمية المهنة وخطورتها معًا- وذلك عن الطريق الحشد الدلالي الذي ينحو به منحى تصاعديًّا تدرجيًّا:

- إذ يبين دورهم العظيم في تنظيم الملك وسياسة السلطان وعمران البلاد بجمل خبرية يعمق الفكرة بالتنوعات التركيبية فيها: فقوله: "بكم ينتظم الملكُ، وتستقيمُ للملوكِ أمورُهم..." في هذا التركيب يقدّم متعلق الفعل وهو الجار والمجرور "بكم" ليؤكد بتقديم الضمير العائد على الكتّاب تخصيصهم بهذه الأعمال المهمة دون سواهم، اتبع هذا الأسلوب في غير موضع: "ولا يستغني عنكم منهم أحد" وقوله: "وأنتم... ثقاتهم..".

ومثله في الدلالة ما فعله بتقديم متعلق الفعل تستقيم "للملوك" فلم يقل: تستقيم أمور الملوك، ولم يقل: تستقيم الأمور للملوك، في دلالة على أنكم أنتم أيها الكتاب من تعملون على استقامة أمور الملوك.

- ثم جعلهم حواس السلطان (السمع والبصر والكلام والأيدي)، بما يقومون به من وظائف موكلة إليهم لا يعتمد الملك على غيرهم في تنفيذها وكأنه حين يوكلها إليهم قد فعلها بجوارحه.. فيحوزون ثقته.
- وعندها تتحصل ثقة السلطان بهم ليصيروا أقرب من أهله وأولاده وأصدقائه، وهنا ينتقلون من العلاقة بين رئيس ومرؤوس إلى القُربى والخلّة.

درجات الكتّاب عند الملوك والسلاطين:

(١) عباس، إحسان، عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص٢٨١-٢٨٢.

يلاحظ في هذا السُّلم الدلالي البعد الحجاجي للوجهة الإقناعية عند عبد الحميد، الذي جمع هذه التأليفات الحجاجية المبنية على إناطة كل فعل بمسبباته وبنتيجته المنطقية، مع تعميق العلاقات التلازمية بينها جميعا بمنحى تدريجي ينقل من خلاله المتلقي من مرحلة إنجازية إلى مرحلة أقوى وأشدّ خطورة للوصول به للغاية العظمى وهي حيازة ثقة السلطان ومن ثَمّ قربه وخُلّته؛ وكأنه يستثمر خبراته في إخبارهم عن الكيفية التي وصل بها لهذه المكانة من الخليفة.

وبهذا التضخيم في بيان قيمة المهنة ومكانة الكتّاب- إذ لكل درجة من الفضل ما فيها ومن شرف القرب من الملوك ما أبانه – يعود للبوحيّات، فقوله: "فأمْتعَكُمُ اللهُ بما خصَّكمْ من فضل صناعتِكم، ولا نزعَ عنكمْ سِرْبالَ النعمةِ عليكم"[١]؛ بغية التأثير عليهم بتجميل المهنة في أعينهم بجعلها نعمة يخصّ الله بها من يشاء من عباده، فيأخذونها بحقها يؤكد ذلك قوله: "وليس أحدٌ من أهل الصناعاتِ كلِّها أحوجَ إلى استخراج خلالِ الخيرِ المحمودةِ وخصالِ الفضلِ المذكورةِ المعدودةِ منكم أيها الكتابُ". وهنا تظهر خاصية أسلوبية عند عبد الحميد وهي التركيز على الفكرة والإلحاح عليها لتعميقا في نفس المتلقي بما يضمن تأثيرها فيه.

النماذج الشكلية المصاحبة للأفعال الإنجازية:

يعتمد عبد الحميد على التدرج في خطابه فينقل المتلقي من تفصيل إلى تفصيل أشدّ عمقًا، فينتقل من الصفات العامة والعوامل البانية للكاتب إلى الصفات الخاصة والكفايات الأدائية التي يحتاجها الكاتب في المواقف التي تعرض له: "إن كنتم على ما سبقَ به الكتابُ من صفتِكم؛ فإن الكاتبَ يحتاجُ من نفسه ويحتاجُ منه صاحِبُهُ الذي يثق به في مهمات أمورِه إلى أن يكونَ حليمًا في موضع الحِلم، فقيهًا في موضع الحُكم، مقدامًا في موضع الإقدامِ، ومحجمًا في موضع الإحجام، ليّنًا في موضع اللين، شديدًا في موضع الشدةِ، مُؤثِرًا للعفاف والعدل والإنصافِ كتومًا للأسرارِ، وفيًّا عند الشدائدِ، عالمًا بما يأتي ويذرُ ويضعُ الأمورَ في مواضعِها، قد نظرَ في كل صِنفٍ من صنوف العلم فأحكمَه؛ فإن لم يحكمْهُ شدا منه شدوا يكتفي به، يكادُ يعرفُ بغزيرةِ عقلِه وحسنِ أدبِه وفضلِ تجربتِه ما يردُ عليه قبل وروده، وعاقبةَ ما يصدرُ عنه قبلَ صدورِه، فيُعِدّ لكلِّ أمرٍ عُدَّتَه ويهيئُ لكلِّ أمرٍ أُهْبَتَهُ"[٢].

(١) عباس، إحسان، عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ٢٨٢.

(٢) السابق نفسه، ص ٢٨٢- ٢٨٣.

ولا يخفى أنّ "من أهم الوسائل الخطابية التي تتظافر في النّصّ أو الخطاب تحقيقًا لوظيفة التقوية تعيين الفعل الأدائي، والتكرار، والعلامات الرابطة، ووسائل ما وراء الخطاب"(١)، وقد عمد عبد الحميد هنا إلى تصميم نماذج شكلية تخدم الوظائف النفعية لخطابه، على النحو الآتي:

- أسلوب التوكيد: نحو قوله: "فإنّ الكاتب يحتاج"، و "قد نظر في كل صنف"، ويعدُّمن المقوِّيات الإنجازية:(٢). وقد جاء به لتعزيز كلامه أو تحقيقه.
- حشد الصفات التقريرية: حليمًا، فقيها، مقدامًا، محجمًا، ليّنًا، شديدًا، مؤثرًا...إلخ. وقد اعتمد اسم الفاعل والصفة المشبهة باسم الفاعل ليدلّ على وجوب ثبات هذه الصفات في الكاتب ولزومها عنده من جهة وعلى أنه الكافل لثبوتها بسعيه لها والارتقاء بنفسه في غمارها من جهة أخرى.
- التكرار: بما أن الخاصية الإلحاحية تخيم على الخطاب ببعديها حشد الدلالات المتقاربة وتكرار الألفاظ المتضمنة للدلالات المتماثلة يلحظ القارئ تكرار العبارات التي تحوي الدلالة عينها (الصفات نفسها) بتراكيب متنوعة، نحو قوله في المقدمة: "أهل الأدب والمروءة والحلم والرويّة"(٣) وقد عاد إلى صفة الحلم مثلا وكررها في النص السابق بقوله: "أن يكونَ حليما في موضع الحِلم"(٤).
وقوله: "وفيّا عند الشدائدِ"(٥) يكرره في موضع لاحق بشكل أدق تفصيلًا في قوله: "فقد علمتم أن الرجل قد يُصفي الرجل إذا صحبه في بدء أمره من وفائه وشكره"(٦).
- تخصيص كل فعل كلامي في مقامه: فنراه يحدّ الفعل الإنجازي في مقام وروده، إذ يقول: "أن يكونَ حليما في موضع الحِلم، فقيها في موضع الحُكم، مقدامًا في موضع الإقدامِ ومحجمًا في موضع الإحجام، لينا في موضع اللين، شديدا في موضع الشدةِ، موثرا للعفاف والعدل والإنصافِ كتوما للأسرارِ، وفيّا عند الشدائد"(٧) مع العلم أنه لا ينفي وجوب تحلي الكتّاب بهذه الصفات

(١) السابق نفسه، ص ٣٢٠.
(٢) وهي "الوسائل المعجمية التي تستخدم من أجل تقوية القوّة الإنجازية للمنطوق بإثبات صحة القضية التي يعبِّر عنها أو توكيد صلاحيتها" العبد، محمد، النص والخطاب والإجراء، ص ٣١٧.
(٣) عباس، إحسان، عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ٢٨١.
(٤) السابق نفسه، ص ٢٨٢.
(٥) السابق نفسه، ص ٢٨٢.
(٦) السابق نفسه، ص ٢٨٤.
(٧) السابق نفسه، ص ٢٨٢.

وإلزامهم بنجوزها في وظيفتهم بشكل عام، غير أنه يراها أكثر إلزامًا للإنجاز في مواضعها. فقيمة كل فعل ناجز تتحقق في مقام وروده والحاجة إليه، غير أنَّ بعض الأفعال عنده يقتضي أنجازها في كل وقت، ومنه قوله: "وابذلوا وفّقكم الله ذلك من أنفسكم في الرخاء والشدة، والإحسان والإساءة، والغضب والرضى، والسّرّاء والضّراء، والحرمان والمواساة"(١).

- التناوب الدلالي بين فئات الأفعال الكلاميَّة: فنجده وإن استعمل التقريريات هنا فكان ظاهر الكلام الإخبار والإفهام إلا أنه يقتضي في دلالته الإلزام، فقوله: "أن يكون حليمًا... فقيهًا" تحمل الحمولة الدلالية لـــ " كن حليما، كن فقيها" وتحمل أيضا القوة الإنجازية عينها مع شيء من التلطُّف وصرف العقول لها بالملاينة لجعل المتلقي عند قراءتها (أو سماعها) يُدخل نفسه تلقائيًّا فيها، مع إرادة جعلها صفة قارّة في المتلقي ابتداءً فاستعمال المصدر المؤول يحوي دلالة: أن يكون= كَونه، التي تفيد هذه الدلالة، فـــ "تنوع دلالة الأفعال اللغوية ليس محكومًا بشكلها اللغوي بل محكومًا بقصد المرسل بالدرجة الأولى من خلال المواءمة بين الشكل اللغوي المناسب وبين العناصر السياقية"(٢)، وقد صرح البلاغيون في كتبهم قديمًا بمسألة التناوب الوظيفي بين الجمل الخبرية والجمل الإنشائية، يقول السكاكي: "واعلم أن الطلب كثيرًا ما يخرج لا على مقتضى الظاهر، وكذلك الخبر، فيذكر أحدهما في موضع الآخر، ولا يصار إلى ذلك إلا لتوخي نكت قلَّما يتفطن لها من لا يرجع إلى دُربة في نوعنا هذا، ولا يعضُّ فيه بضرس قاطع"(٣)، وهذا النكت- على حدّ تعبير السكّاكي- ما هو إلا الدلالة التي تتوخاها قصدية المتكلم.

الأفعال الكلامية الإلزامية:

يتدرج عبد الحميد في رسالته الموجهة من التعبير إلى التقرير إلى الإلزام، إذ إنه كلما أغرق في التفصيل وكلما خصّ الفئة الموجهة لها الرسالة "معشر الكتّاب" بدت الأفعال الإلزامية أوضح وأكثر مباشرة لتتناسب مع القوة الإنجازية المبتغاة من هذه الفئة، فاستعمل أفعال الكلام التوجيهية (الأمرية/ الإنفاذية)، في قوله: "فنافسوا معشرَ الكُتَّابِ في صُنُوف العلمِ والأدبِ، وتفقَّهوا في الدين، وابدؤوا بعلم كتاب الله – عزَّ وجلَّ – والفرائضِ، ثم العربيَّةِ فإنَّها تِقَافُ ألسنتِكم، وأجيدوا الخطَّ فإنَّه حليةُ كتبِكم،

(١) عباس، إحسان، عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص٢٨٤.

(٢) الشهري، عبد الهادي، استراتيجيات الخطاب، ص٧٨.

(٣) السكّاكيّ (٦٢٦هـــ/١٢٢٨م)، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد، (١٩٨٧م)، مفتاح العلوم، ط٢، دار الكتب العلمية- بيروت، ص٣٢٣.

وارْوُوا الأشعارَ واعْرِفوا غريبَها ومعانيَها، وأيَّامَ العربِ والعَجَمِ وأحاديثَها وسيَرَها؛ فإنَّ ذلك مُعِينٌ لكم على ما تَسْمُون إليه بهِمَمِكُم، ولا يضعُفَنَّ نظرُكم في الحساب فإنه قِوَامُ كتَّابِ الخَرَاجِ منكم، وارغَبُوا بأنفسِكم عن المطامعِ سَنِيِّهَا ودَنِيِّهَا، ومساوئِ الأمورِ ومَحَاقِرِها؛ فإنَّها مَذَلَّةٌ للرقاب، مَفْسَدَةٌ للكُتَّاب، ونزِّهوا صِنَاعَتَكم عن السِّعاية والنميمة وما فيه أهلُ الدناءةِ والجهالةِ، وإيَّاكم والْكِبْرّ والعظمةَ؛ فإنها عداوةٌ مُجْتَلَبَةٌ بغيرِ إِحْنَة، وتحابُّوا في الله – عز وجلَّ – في صناعتِكم، وتَوَاصَوْا عليها فإنها شيم أهل الفضلِ والنُّبْلِ من سَلَفِكم[1]".

آليات الإلزام:

١- الأمر المباشر: فالأفعال نافسوا، تفقهوا، ابدؤوا، أجيدوا، اروُوا، اعرفوا.. إلخ، كلها تحمل الدلالية الأمرية المباشرة لإنجاز أفعال متعلقة بها وبصيغة فعل الأمر (افعل)، وكذا الأفعال المضارعة التي تتضمن دلالة الأمر لاقترانها بلام الأمر: "فليرقب الله تعالى ذكره، وليؤثر طاعته فيه، وليكن على الضعيف رفيقا وللمظلوم منصفا، فإن الخلق عيال الله، وأحبّهم إليه أرفقهم على عياله"[2]. كل هذه الأفعال الموجهة والملزمة كان يتبعها بما يحضّ على تنفيذها والالتزام بها فأردفها بالعرضيات (الترويجيات) للتأثير بالمتلقي على النحو الآتي:

- تعلّم العربيَّةِ = ثِقَافُ ألسنتِكم (مقتضى وظيفي وثقافي)
- وأجيدوا الخطَّ = حليةُ كتبِكم (مقتضى وظيفي)
- وارْوُوا الأشعارَ واعْرِفوا غريبَها ومعانيَها، وأيَّامَ العربِ والعَجَمِ وأحاديثَها وسيَرَها= ذلك مُعِينٌ لكم على ما تَسْمُون إليه بهِمَمِكُم (مقتضى نفسي تربوي)
- تعلّم الحساب = قِوَامُ كتَّابِ الخَرَاجِ منكم (مقتضى وظيفي مخصص)
- والرغبة عن المطامعِ ومساوئِ الأمورِ= لأنها مَذَلَّةٌ للرقاب، مَفْسَدَةٌ للكُتَّاب (مقتضى نفسي تربوي)
- الكف عن السِّعاية والنميمة والْكِبْرّ والعظمةَ = لأنها عداوةٌ مُجْتَلَبَةٌ بغيرِ إِحْنَة (مقتضى تربوي اجتماعي).

(١) عباس، إحسان، عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ٢٨٣.

(٢) السابق نفسه، ص ٢٨٤– ٢٨٥.

وما هذه الأمثلة إلا نموذج من نماذج عدة قامت عليها رسالة عبد الحميد، ويلاحظ المستقرئ للرسالة أنه كلما كان الإلزام أوضح وأكثر مباشرة لطّفه عبد الحميد بترويج فضائله وثماره بأسلوب ترغيبي قائم على الحقائق والمنطق في غالبيته، ممازجا فيه بين العرض والإفهام والتذكير والترغيب أو الترهيب، وهو إذ يعزز التنفيذيات بالعرضيات يحسن اختيار العبارات التي تحمل دلالاتها، فهي في الغالب حقائق مسلَّم بها، فمثلاً: من الحقائق المسلم بها أن الخط الجميل حلية الكتب، وبأن الكِبر والعظمة والسعي بالنميمة مجلبة للعداوة، وهذا الاختيار أدعى للتأثير وتمكين القوة الإنجازية ورفع درجتها.

إن الطريقة التداولية في مثل هذه الحالات هي محاولة تفسير كلّ فكرة بتتبُّع أثر نتائجها العملية واقتفائها كلًّا على حدة"[١].

٢- النهي المباشر: وكان النهي أقل استعمالًا من الأمر في الرسالة، وقد استعمل معه الآلية السابقة التي استعملها مع الأمر المباشر من تعزيز نهيه بسرد نتائجه، نحو قوله: "ولا يقل أحد منكم إنه آدب وأعقل وأحمل لعبء التدبير والعمل من أخيه في صناعته، فإنّ أعقل الرجلين عند ذوي الألباب القائل إنّ صاحبه أعقل منه، وأحمقكم الذي يرى أنه أعقل من صاحبه، لِعُجب هذا بنفسه، ونبذ ذلك العجب وراء ظهره إذ كان الآفة العظمى من آفات عقله"[٢]، يرغب عنه بذكر نقيضه أو معقوله.

ولمّا أراد النهي ضاعف القوة الإنجازية للفعل الكلامي بتوكيده بنون التوكيد الثقيلة "ولا يضعُفَنَّ نظرُكم في الحساب"[٣] "ولا يجوزنّ الرجل منكم في هيئة مجلسه وملبسه و...، قدر حقه"[٤]، "ولا يدعونّ الرجل منكم صنع الله تعالى وذكره..."[٥] إذ رأى الأمر يتطلب أن تحتوي العبارة الإنجازية على المقوِّيات الموجَّهة إلى المحتوى، وذلك لتغليظ النهي عن إنجازه.

٣- الإلزام بالشرط فهو يتضمن دلالة طلبية معلَّقة أي يعلّق إنجازه على فعل آخر ناجز "وإن نبا الزمان برجل منكم فاعطفوا عليه وواسوه حتّى يرجع إليه حاله، ويثوب إليه أمره[٦]؛ وإن أقعد

(١) جيمس، وليم، (٢٠٠٨م)، البراجماتية، ترجمة محمد العريان، المركز القومي للترجمة- القاهرة، ص ٦٤.

(٢) عباس، إحسان، عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص٢٨٧.

(٣) السابق نفسه، ص٢٨٣.

(٤) السابق نفسه، ص٢٨٦.

(٥) السابق نفسه، ص٢٨٢.

(٦) السابق نفسه، ص٢٨٣.

أحدكم الكبر عن مكسبه ولقاء إخوانه، فزوروه وعظموه وشاوروه، وإن عرضت مذمّة فليحملها من دونه"[١].

٤- الطلب غير المباشر (الإنفاذيّات الضمنية): إنّ المتأمل في رسالة عبد الحميد وطريقته في طرح خطابه التوجيهي والآليات التي اتبعها في تكثيف الدلالة المحفّزة للمتلقي على الإذعان لمضامين توجيهاته من حشد دلالي تصاعدي يرسّخ أهمية خطابه ويؤكده في نفس المتلقي، يلحظ أنه قد استغلّ في ذلك كله الجمل الخبرية المحمّلة بدلالات منطقية أو عقائديّة أو حقائق، وقد كانت هذه الجمل هي أفعال الكلام بالقدر الذ قد يُظنّ أنها تخدم أفعال الكلام، ولا غرو فإنه وإن كان سيرل Searl "لايزال يرجع إلى العبارة الإنشائية كصورة معيارية أو ضابط معياري لكل قوة فعل كلامي"[٢]، إلا أنّ بعض الباحثين قد لحظ أنّنا نتواصل بالأفعال الإنجازية غير المباشرة أكثر من تواصلنا بالأفعال المباشرة[٣]، وقد أبرز البحث أمثلة عليه في أكثر من موضع من رسالة عبد الحميد، ومنه في النهي مثلًا قوله: "إيّاكم والكبر والعظمة فإنها عداوة مجتلبة بغير إحنة"[٤]، هو أسلوب تحذير بمعنى لا تتكبروا غير أنه يحمل دلالة إنجازية أقوى باجتناب الفعل من النهي، وقد عاضد عبد الحميد خطابه بالحقائق في غير موضع، فهو حين يرجع للتقريريات إنما يفعل ذلك لأنها كثيرا ما تتضمن حقيقة، وكأنه يوجّه المتلقي بالحقيقة التي تحمل درجة الإلزام نفسها التي تحملها الأمريات، نحو قوله: "فقد علمتم أن الرجل قد يصفي الرجل إذا صحبه في بدء أمره من وفائه وشكره"[٥]، ومفاد العبارة الزموا الوفاء والشكر مع أصحابكم ليتقوا بكم، غير أن الحمولة الإنجازية هنا فيها تخفيف على النفس بوصفها نصيحة لا فرض، فتجعل التزام إنجازها طوعيًا محبّبًا إلى النفس، وبهذا يستقرّ لدينا" أنّ ثمة حالات تواكب فيها الجملة الواحدة قوتان إنجازيتان اثنتان: قوة إنجازية حرفية مدلول عليها بصيغة الجملة ذاتها، وقوة إنجازية مستلزمة حواريًّا يقتضيها مقام التخاطب" [٦].

---

(١) السابق نفسه، ص ٢٨٣- ٢٨٤.

(٢) ليتش، جيوفري، مبادئ التداولية، ص ٢٣٢.

(٣) نحلة، محمود، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص ٨٢.

(٤) عباس، إحسان، عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ٢٨٢.

(٥) السابق نفسه، ص ٢٨٣.

(٦) المتوكّل، أحمد، (د.ت)، الوظيفة والبنية (مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية)، منشورات عكاظ- الرباط، ص ١٠٢.

ومن ذلك الإلزام بالتّشبيه والمَثَل، وهما آليتان تعتمدان على فهم المتلقي إذ يستنبط المتلقي مما قيل ما يقصده المتكلم عن مستوى المعنى المعبر عنه إلى مستوى المعنى المفهوم ضمناً، وهذا يدخل ضمن دائرة الإشاريات الّتي تعدّ "وحدات دلالية حقيقية"(١)، فالتشبيه قوله: "وإذا صحب أحدكم الرجل فليستشفّ خلائقه كما يستشفّ الثوب يشتريه لنفسه"(٢)، أراد بالفعل الإنجازي "فليستشف" لا مجرد الإنجاز بل إنجازه على طريقة معينة عبّر عنها بالتشبيه: "كما يستشفّ الثوب يشتريه لنفسه"(٣)، أمَّا استعماله المثل كاستراتيجية غير مباشرة في الفعل الإنجازي فهو يضرب المثل لتوجيه المتلقي لأساليب التعامل مع الصاحب في صرفه عن قبيح أخلاقه بسائس البهيمة، يقول: "فقد عرفتم أن سائس البهيمة إذا كان حاذقًا بسياستها التمس معرفة أخلاقها، فإن كانت رموحًا اتّقاها من قبل رجلها، وإن كانت جموحًا لم يَهِجْها إذا ركبها، وإذا كانت شموسًا توقّاها من ناحية يدها، وإن خاف منها عِضاضًا توقّاها من تلقاء رأسها، وإن كانت حَرونًا لم يُلاحِها بل تتبّع هواها في طريقها، وإن استمرّت عطَفَها فيسلس له قيادها، وفي هذا الوصف من سائس البهيمة ورفق سياسته دليل وأدب لمن ساس الناس وعاملهم وخدمهم وصحبهم، والكاتب بفضل أدبه وشرف صناعته ولطيف حيلته ومعاملته لمن يحاوره ويناظره ويفهم عنه ويخاف سطوته أولى بالرفق بصاحبه ومداراته، وتقويم أوده من سائس البهيمة التي لا تحير جوابًا، ولا تعرف خطأً ولا صوابًا، إلّا بقدر ما يصيّرها إليه سائسها أو صاحبها الراكب لها، فأدقّوا رحمكم الله في ذلك النظر، وأعملوا فيه الروية والفكر، تأمنوا ممن صحبتموهى- بإذن الله- النُّبوة والاستثقال والجفوة، ويصر منكم إلى الموافقة، وتصيروا منه إلى المواساة والشفقة، إن شاء الله"(٤)، وبقرن كل فعل إنجازي بحالة يسقط ما يجري بين السائس والدابة من أحوال ومواقف وأفعال لا تنجز فيعمد بحسن الحيلة لغيرها مما يراه السائس ناجعًا في تلك الحالة يسقطه كله على ذهن المتلقي بصورة حركية تبعث في نفسه الطاقة الإنجازية وتحرك ذهنه لتقبل الفعل الإنجازي وأدراك وسائل إنجازه

(١) بارت وجينيت، رولان وجيرار، (٢٠٠١م)، من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة غسان السيد، ط١، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع- دمشق، ص ٢٦.

(٢) عباس، إحسان، عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ٢٨٤.

(٣)السابق نفسه، ص ٢٨٥.

(٤) عباس، إحسان، عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ٢٨٥- ٢٨٦.

المتعددة، فعبد الحميد لا ينفك عن صفته التربوية في رسالته الموجهة للكتّاب، الأمر الذي يبشّر بنتائج مزهرة لمقاصده(١).

يختم أيضًا بتلطيف العبارة في قوله: "فأدقّوا رحمكم الله في ذلك النظر، وأعملوا فيه الروية والفكر"(٢) بالدعاء لهم ودعوتهم للتفكّر بكلامه، وهو بهذا يوجّه رسالة احترام لعقولهم وترك خيار التقبُّل والإنجاز لهم – مع أنه بحشده الدلالي في خطابه بشكل عام لا يدع للمتلقي أي فتور عن الأنجاز وحسن القبول– .

الالتزاميات:

ألزم نفسه بما نصح به الكتاب "وأنا أقول في آخر كتابي" من يلزم النصيحة يلزمه العمل، وهو جوهر هذا الكتاب وغرّة كلامه بعد الذي فيه من ذكر الله عز وجل فلذلك جعلته آخره وختمته به: "تولّانا الله وإياكم معشر الكتاب بما يتولّى من سبق عمله في إسعاده وإرشاده، فإنّ ذلك إليه وبيده، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته"(٣).

فقد وجه الرسالة لنفسه أولاً قبل الكتّاب وينصح لنفسه حاثًّا نفسه على المداومة على هذا النهج. وفي هذا مدعاة لقبول المتلقي الرسالة التوجيهية ولا سيما أن المتكلم شمل نفسه مع المتلقي في الخطاب الموجّه وفي هذا جانب تربويّ عظيم، وهو مفاد قول أوستين بأنّ الاعتقاد بالكلام أدعى إلى قبوله ومن ثّمّ التأثُّر به إنجاز مضامينه، وعليه قول الشاعر:

ابدأْ بنفسِـــكَ وانْهَهَـــا عـــن غَيِّهـــا فـــإذا انتهَـــتْ عَنـــهُ فَأَنـــتَ عَظـــيمُ
فهنـــاك يُقبَـــلُ مـــا وَعظـــتَ ويُقتَـــدى بالعـــلمِ مِنـــكَ وينْـــفَعُ التَّعلـــيـــمُ(٤)

(١) يعدّ المثّل من أهم وسائل "لتقريب وتفهيم المعنى وإيصاله إلى ذهن السامع وإحضاره في نفسه صورة المثال الذي مثّل به، فإنه قد يكون أقربَ إلى تَعقُّله وفهمه وضبطه واستحضاره له باستحضار نظيره؛ فإنّ النفسَ تأنس بالنظائر والأشباه الأُنسَ التام، وتنفِرُ من الغُرْبة والوَحْدَة وعدم النظير؛ ففي الأمثال من تأنيس النفس وسرعة قبولها وانقيادها لما ضرب لها مثله من الحق أمرٌ لا يجحده أحد، ولا ينكره"، ابن القيم، إعلام الموقعين، ٢/ ٤٢٥.

(٢) عباس، إحسان، عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ٢٨٨.

(٣) السابق نفسه، ص ٢٨٨.

(٤) السُّكّريّ، أبو سعيد الحسن، ديوان أبي الأسود الدؤلي، ص ٤٠٤.

الخاتمة:

بحسب مقاصد الخطاب وبحسب سياقات وروده تأتي الأساليب اللغوية التي تحقق مقاصده ضمن سياقاته، وبما أنّ الخطاب قائم في أساسه على اللغة إذ إنه في جوهره توليف لغويّ مقصود يتفاعل بوساطته أبناء اللغة وتبرز من خلاله السّمات الاجتماعية والمعرفية والثقافية التي ينزع إليها المتواصلون؛ لذا فإن أكثر ما يُركّز عليه في تحليل الخطاب هو الأسلوب والاستراتيجيات التوليفية بين مكونات الخطاب اللغوية واللالغوية- من قصد وسياق- للخروج بتراكيب مشبعة الدلالة- قد تكون فائضة الدلالة أحيانا-.

وفي الخطابات الموجّهة لا بدّ من الاتكاء على الأفعال الكلامية لتحقيق غايات الخطاب الناجزة، وتمكينها في نفس المتلقي مع ضرورة ترسيخها في نفسه معتقَدًا يوجِّه أفعاله التأثيريّة والتأثُّريّة.

وقد جاءت رسالة عبد الحميد نموذجًا رصيناً لبناء الخطاب التوجيهي- الإقناعي، ولعله حقّق مقاصده بصورة واضحة، وهذا أمر طبيعي لمن امتلك ناصية اللغة ولمن امتهن هذه المهنة وحاز أهليّة الانتماء إليها بل وخاض غمارها فتدارك هناته فيها وعثراته بوعي تامّ، فأخرج من قلب واعٍ وعقل مدرك هذه الوصايا بشكل مكثّف ساعده في ذلك مكنته الناتجة غن خبراته.

يكمن نجاح عبد الحميد في رسالته من القصدية التهييجية عنده والتي دفعته لإحداث انفعالات ثورية عنيفة في نفس المتلقي بالدرجة نفسها التي أحدث فيها انفعالات عاطفية كانت نابعة من قلبه، فجاءت الرسالة مرتكِزة على أفعال الكلام كونها الاستراتيجية الناجعة في الخطاب التوجيهي، وعليه يمكن أن نعدّ رسالته خطابًا حجاجيًّا[١] بامتياز، بأسلوب فنّيّ راعى فيه قواعد الانسجام النّصي، نحو: قاعدة التكرار التي تحقق غياب القطيعة وتحقق الاستمرارية، وقاعدة التدرُّج المتجانس الذي يكفل التوسّع في مدارج الخطاب بشكل يضمن اتصاله المنطقي والبنائي، مع حضور قاعدة قاعدة الاتساق اللفظي والدلالي والبعد عن التناقض.

أكدت رسالـــة عبد الحميد على كفايته اللغوية وكفايته المعرفيـــة/ الثقافيـــة، وكفايته النفسية/ الانفعالية في التأثير في المتلقي؛ فلا غرو إذن في أنه صار عميد الكتّاب بلا منازع، وبه يضرب المثل في هذه المهنة.

---

(١) الحجاج عند بيرلمان Perelman: "هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو تزيد في درجة ذلك التسليم"، الحباشة، صابر، (٢٠١١م)، مغامرة المعنى من النحو إلى التداولية (قراءة في شروح التلخيص للخطيب القزويني)، ط١، دار صفحات للدراسات والنشر- سوريا، ص٢٩. و "الحجاج هو حاصل نصي عن توليف بين مكونات مختلفة تتعلق بمقام ذي هدف إقناعي"، شارود، باتريك، (٢٠٠٩م)، الحجاج بين النظرية والأسلوب، ترجمة أحمد الودرني، ط١، دار الكتاب الجديد المتّحدة- بيروت، ص١٦.

المراجع

أوستن، جزن، (١٤١١ه-١٩٩١م)، نظرية أفعال الكلام (كيف ننجز الأشياء بالكلمات)، ترجمة عبد القادر قنيني، دار توبقال- الدار البيضاء، ٢٥، والمبخوت، شكري، دائرة الأعمال اللغوية.

بارت وجينيت، رولان وجيرار، (١٤٢١ه-٢٠٠١م)، من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة غسان السيد، ط١، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع- دمشق.

بحيري، سعيد، (١٤٢٤ه-٢٠٠٤م)، علم النّص المفاهيم والاتجاهات، ط١، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع- القاهرة.

بحيري، سعيد، (١٤٣٠ه-٢٠٠٩م)، مبادئ ومسارات في الدرس اللغوي الحديث (فصول مختارة)، دار زهراء الشرق- القاهرة.

بلانشيه، فيليب، (١٤٢٧ه-٢٠٠٧م)، التداولية من أوستن إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع- اللاذقية/ سوريا.

الجودي، لطفي فكري محمد، (١٤٣٥ه-٢٠١٤م)، جمالية الخطاب في النص القرآني (قراءة تحليلية في مظاهر الرؤية وآليات التكوين)، ط١، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع- القاهرة.

جيمس، وليم، (١٤٢٨ه-٢٠٠٨م)، البراجماتية، ترجمة محمد العريان، المركز القومي للترجمة- القاهرة.

الحباشة، صابر، (١٤٣٢ه-٢٠١١م)، مغامرة المعنى من النحو إلى التداولية (قراءة في شروح التلخيص للخطيب القزويني)، ط١، دار صفحات للدراسات والنشر- سوريا.

ديك، فان، (١٤٢٠ه-٢٠٠٠م)، النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، ترجمة عبد القادر قنيني، دار أفريقيا الشرق- الدار البيضاء.

روبول وموشلار، بول وجاك، (١٤٢٣ه-٢٠٠٣م)، التداولية اليوم- علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة- دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت.

السكّاكيّ (٦٢٦هـ-١٢٢٨م)، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد، (١٤٠٧ه-١٩٨٧م)، مفتاح العلوم، ط٢، دار الكتب العلمية- بيروت.

السُّكّريّ (٢٧٥هـ-٨٨٨م)، أبو سعيد الحسن، (١٤١٨هـ -١٩٩٨م)، ديوان أبي الأسود الدؤلي، تحقيق محمد حسن آل ياسين، ط٢، دار ومكتبة الهلال- بيروت.

شارود، باتريك، (١٤٣٠ه-٢٠٠٩م)، الحجاج بين النظرية والأسلوب، ترجمة أحمد الودرني، ط١، دار الكتاب الجديد المتّحدة- بيروت.

الشهري، عبد الهادي ظافر، (١٤٢٤ه-٢٠٠٤م)، استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، ط١، دار الكتاب العربي- بيروت.

صحراوي، مسعود، (١٤٢٥ه-٢٠٠٥م)، التداولية عند علماء العرب (دراسة تداولية لأفعال الكلام في التراث اللساني العربي)، ط١، دار طليعة- بيروت.

الطبطبائي، طالب سيد هاشم، (١٤١٤ه-١٩٩٤م)، نظرية الأفعال الكلامية (بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب)، مطبوعات جامعة الكويت- الكويت.

عباس، إحسان، (١٤٠٨ه-١٩٨٨م)، عبد الحميد الكاتب- وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع- عمان.

العبد، محمد، (١٤٢٥هـ-٢٠٠٥م)، النص والخطاب والاتصال، ط١، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي- القاهرة.

عبد الحق، صالح إسماعيل، (١٤١٣ه-١٩٩٣م)، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، دار التنوير للطباعة والنشر- بيروت.

عبد الرحمن، طه، (١٤١٨ه-١٩٩٨م)، اللسان والميزان - التكوثر العقلي، ط١، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء.

العسكريّ (٣٩٥هـ-١٠٠٥م)، أبو هلال الحسن بن عبد الله، (١٤١٩هـ-١٩٩٨م)، الصناعتين، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية- بيروت.

فتنغشتاين، لودفيك، (١٤٢٧ه-٢٠٠٧م)، تحقيقات فلسفية، ترجمة عبد الرّزّاق بنور، المنظمة العربية للترجمة- بيروت.

فضل، صلاح، (١٤١٢ه-١٩٩٢م)، بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، سلسلة عالم المعرفة- الكويت.

ابن القيم (٧٥١هـ-١٣٥٠م)، أبوعبد الله محمد بن أبي بكر، (١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م)، إعلام الموقعين عن ربّ العالمين، قدم له وعلّق عليه مشهور بن حسن وأحمد عبد الله، ط١، دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع- الرياض.

كليب، سامي، (١٤٣٨ه-٢٠١٧م)، البراغماتية (القول فعلية) في تحليل أفعال الخطاب السياسي- خطاب ترامب والملك سليمان نموذجًا، ط١، دار الفارابي.

لي ليتش، جيوفري، (١٤٣٤ه-٢٠١٣م)، مبادئ التداولية، ط٥، ترجمة عبد القادر قنيني- أفريقيا الشرق- الدار البيضاء.

الماوردي (٤٥٠ه-١٠٢٨م)، أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب البصري، (١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م)، أدب الدنيا والدين، شرح وتعليق محمد كريم راجح، ط٤، دار اقرأ- بيروت.

المبخوت، شكري، (١٤٣١ه-٢٠١٠م)، دائرة الأعمال اللغوية- مراجعات ومقترحات، دار الكتاب الجديدة المتحدة- بيروت.

المتوكِّل، أحمد، (د.ت)، الوظيفة والبنية (مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية)، منشورات عكاظ- الرباط.

نحلة، محمود أحمد، (١٤٢٢ه-٢٠٠٢م)، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية.

ياكبسون، رومان، (١٤٠٨ه-١٩٨٨م)، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، ط١، دار توبقال- الدار البيضاء.

غزليات عيسى ألبي أبي بكر من سباعياته

أ. د موسى عبد السلام مصطفى أبيكن *

د. شيخ أحمد بن عبد السلام

تاريخ تقديم البحث: ٢٠١٩/١٠/٧م. تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٢/٢٧م.

ملخص

تناول هذا البحث غزليات عيسى ألبي أبي بكر من ديوانه الموسوم بـ" السباعيات" . بدأ بالبيان الوجيز عن الشعر العربي النيجيري واتجاهاته في العصر الحديث، ثم دار بنا الفلك إلى ديوانه عامةً، وسباعياته بشكل خاص. بعد ذلك، وقفنا على غزلياته وحللناها تحليلًا أدبيًا. يهدف البحث إلى تقدير جهود أحد شعراء نيجيريا البارزين في مضمار الشعر العربي عامةً، وفي الغزل بصفة خاصة. والمنهج المتبع استقرائي، وقد توصل البحث إلى أن باب الغزل، أصبح معروفاً ومعترفاً به بين أوساط أدباء نيجيريا اليوم، بينما كان في الماضي خامل الذكر، غير مستقل كفن، لأن شعراء نيجيريا تفادوا فنّ الغزل في دواوينهم خشية الاشتهار به، وقد تطرق إليه الشاعر بما لا يقل عن عشر قصائد في بنات أفكاره.

الكلمات الدالة: غزليات، سباعيات، الشعر العربي، نيجيريا، اتجاهات، ديوان.

* قسم الدراسات العربية الإسلامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ولاية كوغي، أينبا، نيجيريا.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Erotics by Isa Alabi Abubakar from his Seventh Verses

Prof. Dr. Musa Abdussalam Mustafa Abikan
Prof. Shehu Ahmad bin Abdussalam

Abstract

The research focuses on erotic poem by Isa Alabi Abubakar in his anthology named As-subaiyyat. It begins with a short explanation of Nigerian Arabic Poetry. It also dwells on the anthology of the poet generally and his As-subaiyyat in particular. Thereafter, we choose some of his poems and analyze them literarily. The aim of the research is to appreciate the contribution made by one of the outstanding Nigerian Arabic poets. The method used is investigative. The findings reveal that the erotic poem has become an independent, recognized and known theme among the circle of Nigerian Arabic literature of today. In justifying our position and stance, examples from his anthology named As-subaiyyat were examined for illustration.

Keywords: Erotica, As-subaiyyat, Arabic poetry, Trends. Anthology

المقدمة:

إن من أغراض الشعر الشائعة عند شعراء نيجيريا، ولا سيما الشباب منهم، التغزل بالفتيات، فقلما يخلو هذا الغرض من دواوينهم، يقصد به الشاعر محبوبته على طراز شعراء العرب القدامى، ولكنه من نسيج الغزل العذري، لا من الصريح البذيء، بل عبارة عن الحديث الذي تتملكه الشهوة، وتستبدّ به الصبوة، فيصوّر الشاعر محاسن وأخلاق معشوقته بصفات، لا تخرجه عن تعاليم الإسلام ومناحيه.

مشكلة الدراسة:

نتجت مشكلة الدراسة عن نفور شعراء نيجيريا عن هذا الغرض من الشعر، نظرًا إلى طبيعته، فقام الباحثان بمعالجة هذه المشكلة بالدراسة، والتنقيب، والسبب من إعراض كثيرٍ من الباحثين والشعراء النيجيريين عن هذا النوع من الأدب هو خشيتهم من العار والفحش.

هدف البحث:

سعى هذا البحث إلى تقدير جهود أحد شعراء نيجيريا البارزين في مضمار الشعر العربي عامةً، وفي باب الغزل بصفةٍ خاصةٍ، بالإضافة إلى الذين شاركوا، وساهموا في تطوير وتشهير هذا الباب من أبواب الشعر، بكافة اتجاهاته وماحيه.

الدراسات السابقة:

لقد راجع هذا البحث، عديدًا من المقالات، والكتب، والدواوين التي دونها الباحثون قبلنا، ولها اتصال مباشر بهذا الموضوع، ولعل أشهرها: مقالة بعنوان:

١- الغزل في الشعر العربي النيجيري بين التجديد والمحاكاة للأستاذ الدكتور موسى عبد السلام مصطفى أبيكن، نشرتها مجلة القسم العربي بجامعة بنجاب، لاهور، باكستان، ٢٠١٦م، والبحث عام بالغزل الذي تطرق إليه شعراء نيجيريا، من قدامى ومحدثين. أما هذا البحث فسينظر إلى غزليات سباعيات كديوان مستقلٍ قائمٍ بذاته.

٢-ومن الكتب التي اعتمد عليها الباحثان، كتاب بعنوان: حركة اللغة العربية وآدابها في نيجيريا للأستاذ الدكتور شيخو أحمد سعيد غلادنثي، نال المؤلف بهذا الكتاب، درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها من جامعة القاهرة، عام ١٩٧٥م، استقى الباحثان من هذا الكتاب الزوايا التاريخية للغزل بالمنطقة، وأكبر شعراء نيجيريا الذين أدلوا بدلوهم في هذا المجال، وسيتميز بحثنا عن كتابه، أننا اقتصرنا على شاعرٍ واحدٍ دون غيره من معاصريه.

٣- ومن الكتب التي راجعها الباحثان الكتاب الموسوم بـ "محمد البخاري بن عثمان بن فودي وشخصيته الأدبية للأستاذ الدكتور غرب طن ظوهو زاريا". والكتاب مفيد جدّا، نظرًا إلى أن الكتاب تناول بعض القصائد التي قالها محمد البخاري في الغزل، والبواعث الدافعة إلى قولها، والاشتهار به من بقية أغراض الشعر. اتفق القصد من هذه الناحية، وإن كان بحثنا سيقتصر على سباعيات الشاعر دون بقيته من قصائده.

٤-ومن الكتب التي استفاد منها الباحثان "الثقافة العربية في نيجيريا" للدكتور علي أبو بكر، لقد عالج هذا الكتاب فيما يمس بتاريخ الثقافة العربية، وأهم أغراض الشعر التي قالها أدباء نيجيريا من ١٧٥٠-١٩٦٠م. أما مقالتنا ستركز على فن الغزل، ولا سيما من الشعراء الغزليين، ويتناول بالذات، السباعيات منه.

٥- ومن الدواوين التي راجعها الباحثان، ديوان الشاعر نفسه، بعنوان: "الرياض" للأستاذ الدكتور عيسى ألبي أبي بكر، لقد تطرق الشاعر إلى أبواب الشعر كلها، بما فيها الغزل، ولكن باب الغزل في الديوان، لم يقتصر على سبعة أبيات كسباعيته، وإنما تجاوزت أبياته إلى خمسة عشر بيتًا من القصائد الواردة فيه.

٦- ومن الكتاب المعتمد عليه كتاب بعنوان: "الأدب العربي بين الجاهلية والإسلام"، كتبه الأستاذ عبد الحميد محمود المسلوت. وقد استفاد الباحثان من هذا الكتاب الجم الغفير، خصوصًا بنماذج من الغزل الذي قاله شعراء العرب، من جاهلية وإسلام، وخاصة الغزل منه، والمقارنة بين غزل أولئك، وهذا الشاعر، إضافة إلى كتب أخرى تمس بهذا الموضوع، هذا غيض من فيض.

المنهج:

أما المنهج الرئيس المتبع في بيان القصائد الواردة من هذا البحث فاستقرائي.

الشعر العربي النيجيري:

يعد الشعر في نظر العلماء ظاهرة حضارية عريقة منذ القدم، اهتدى إليها الإنسان بإحساسه العميق المرهف، لأن الشعر صفة مميزة للبشر عن بقية المخلوقات تشير إلى رقيٍّ في التكوين، وسموٍ في

التفكير. فهو إحساس ذكي بالواقع يرتبط بباقي الفنون الجميلة، وبوجه خاص، بفن الموسيقى والغناء وما يتصل بهما، من ناحية، وكما يتصل بعبقرية اللغة وتطورها من ناحية ثانية[١].

وليس الشعر وزنًا وقافيةً فحسب كما يخيل للدارس أول وهلة، وإن كان الوزن والقافية عنصرين أساسين في تأليفه وتكوينه، وإنما الشعر مزيج بمواد أخرى، وخامات عديدة في بنائه حتى يخرج في الصيغة المقبولة إلى درجة أن القدماء بالغوا في أسرار صنعته حتى جعلوه وحياً أو إلهاماً يتلقاه الشاعر من عالم الغيب عن طريق جنيّ أو شيطان. وهذا المعتقد، يستوي فيه العرب وغيرهم من أمم الأرض، كأنهم اتفقوا جميعاً على التسليم به [٢].

إن اللغة العربية في نيجيريا لم تكن إلا لغة ثانية بمعنى أنها هي لغة الدين، ولغة الثقافة الدينية للمسلمين، يتعلمها المسلمون، فالشاعر النيجيري، إما أن يكون شاعراً مطبوعاً فيقرض الشعر بلغته المحلية أولاً، ثم يتثقف ثقافةً عربيةً إسلاميةً، وتجيش عواطفه ومشاعره بعد ذلك، فيقرض شعرًا باللغة العربية، لأن الأدب بالنسبة له وسيلةٌ لا غايةٌ[٣]. إن العلماء في نيجيريا هم الذين قاموا بدور الشعراء، لأنهم هم وحدهم الذين استطاعوا أن يجيدوا اللغة العربية، ويتذوقوا سحرَها وبلاغتَها، ويتخذوها أداة للتعبير عن مشاعرهم، وينظموا الشعر كما نظمه شعراء العرب وأدباؤها[٤].

فالعلماء في نيجيريا، هم الأدباء، وهم قادة الفكر، وهم الذين يقومون بتدريس الدين، واللغة، والأدب، وإلقاء المحاضرات أمام الخواص والعوام. وليس هناك فرقٌ عندهم بين التعليم العربي والإسلامي. إذ الفنون كلُّها تهدف إلى غاية واحدة وهي الإسلام، فهدفهم الرئيس في التعليم كله هو أن يتفقهوا في الدين، لأنهم كانوا يريدون أن يحيوا حياةً دينيةً، فتعليم اللغة العربية ليس هي الغاية في ذاته، وإنما هو وسيلة لفهم الإسلام. لذلك، عكف العلماء على تعليم اللغة العربية، وتعلموها، لغةً وأدباً، وألفوا بها كتباً كثيرةً في شتى الفنون[٥].

---

(١) الصالحي، عزمي محمد شفيق وآخرون، **الثقافة الأدبية**، ط٣، مطبعة وزارة التربية، بغداد، ١٩٨٤م، ص١٨.

(٢) المرجع نفسه، ص١٨.

(٣) غلادنثي، شيخو أحمد سعيد، **حركة اللغة العربية وآدابها في نيجيريا**، ط٣، شركة العيكبان للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص١٠٣ .

(٤) أبو بكر، علي، **الثقافة العربية في نيجيريا من ١٧٥٠- ١٩٦٠م**، ط١، مؤسسة عبد الحفيظ-البساط، بيروت، ١٩٧٢م، ص١٤٧ .

(٥) أبيكن، موسى عبد السلام مصطفى، "مشكلات اللغة العربية في نيجيريا"، **مجلة الفيصل الثقافية**، المجلد (٤)، العددان، (٣-٤)، ٢٠٠٨م، ص٢٩٦.

وكان من بين العلماء نفرٌ مالوا بطبيعتهم إلى الأدب، فدرسوا ما وصل إليهم من كتب الأدب دراسةً وافيةً، وجعلوا يتذوقونه، ويستلذونه، ويحاولون محاكاته، ولكنهم في كل ذلك، لم يكونوا يدرسون الأدب بوصفه مستقلاً بنفسه، بل على أنه جزءٌ من تلك الثقافة الدينية التي يهدفون إليها، وذلك لأن لغتهم لم تكن العربية، ولكن تمسكهم بالدين، كان يدفعهم إلى تعلّمها، وإتقانها، ثم جعلهم الشعور بالإتقان يلتمسون الانتماء إليها عن طريق التأليف الأدبي [١].

وبالرغم من أن هؤلاء العلماء قد استخدموا معظم بحور الشعر العربي، إلا أن الأبواب التي خاضوا في غمارها لا تتجاوز الأغراض الآتية غالباً، الثناء على الله، والمديح، والوصف، والرثاء، والوعظ والإرشاد، والحكم والأمثال، والمناظرة، والشعر الصوفي، وشعر الدعوات والتوسلات، والشعر التعليمي، والغزل [٢].

الغزل في الشعر العربي:

أكثر أشعار العرب، وأروع قصائدهم، وأبرع آثارهم يتصل بالمرأة، ويصف حسنها، ويشيد بجمالها، ويعلن الفرح بقربها، والألم والحزن على بعدها، ويذكر تأثيرها على النفس، وما تجود به من وصل، أو توزعه على صراعاها من دلالٍ، وصدٍ، ومن ازدراء وهجران[٣] كانت المرأة العربية ذات تأثير ساحر على عقل الرجل وقلبه، وعواطفه، يقتحم الصعاب، ويخوض الغمرات، ويركب الأهوال من أجلها، لذلك، كان الشعراء لا يفتأون يرددون ذكرها في كل مناسبة، يفتتحون بها أشعارهم، ويقفون على أطلالها باكين، ويلمون بمنازلها متوقفين[٤].

ولقد كان من شعرائهم من يتحدث عن المرأة، بل الحديث الذي تتملكه الشهوة، وتستبد به الصبوة، فيصور محاسن جسمها من أرداف، وأعجاز، ووجه، وبطن، وعيون تشبه عيون المها، ويعمد إلى كل ما

(١) غلادنثي، شيخو أحمد سعيد، **حركة اللغة العربية وآدابها في نيجيريا**، ص١٠١.
(٢) أبوبكر، علي، الثقافة **العربية في نيجيريا**، ص٣٢٧.
(٣) المسلوت، عبد الحميد محمود، **الأدب العربي بين الجاهلية والإسلام**، ط١، الجامعة الليبية، بنغازي، ١٩٧١م، ص٢٨٤.
(٤) المرجع نفسه، ص٢٨٤.

يثير العاطفة والمشاعر، فيلح عليه إلحاحاً شديدًا مثل المهلهل الذي لقب بأنه زير النساء. والأدباء دائمًا يطلقون الغزل والنسيب والتشبيب على الأشعار التي تحمل حب المرأة والحديث عن جمالها وما تثيره في القلوب من هيام، وصبوة، والتي تنطق بكل ما يتعلق بها من حب، ووصل، وصد، وهجران. والنسيب والغزل والتشبيب كلّها يهدف إلى معنى واحد، وبعضهم يفرق بين معاني هذه الألفاظ، فقدامة يقول: النسيب ذكر خلق النساء وأخلاقهن وتصرف أحوال الهوى به معهن، والفرق بينهما أن الغزل هو المعنى الذي إذا اعتقده الإنسان في الصبوة إلى النساء نسب بهن من أجله، فكأن النسيب ذكر الغزل، والغزل هو التصابي والاشتهار بمودات النساء [١].

ويراد بالتشبيب ما يقصد إليه الشاعر من ذكر المرأة في مطالع الكلام، وما يضاف إلى ذلك من ذكر الرسوم، ومساءلة الأطلال، وهذه الألفاظ أصبحت كلها تحمل معنى واحدًا وهو الحديث عن المرأة وما يتصل بها[٢].

بداية فن الغزل في نيجيريا:

لم يكن فن الغزل في القرن التاسع عشر الميلادي فنًّا مطروقاً لدى العلماء والأدباء في نيجيريا إلا في نطاق محدود جدًّا، والقليل الذي نظم ليس إلا محاكاة لهذا الفن[٣]. والسبب في قلته أن العلماء تفادوه خشية الاشتهار به، والإدلاء في دلوه، وعلى الرغم من ذلك، فقد وجدنا شذرات من أبيات محمد بلّو[٤] في كتابه "إفادة الطالبين" حيث يقول متغزلاً:

وَبَيْضَـــاءَ خَـــوْدٍ زَانَهَـــا عطْـــلُ الجِيـــدِ ... إِذَا مَـــا تَحَلَّـــتْ غَيْرُهـــا بِٱلْعَنَاقِيْـــدِ[٥]

يَطِيـــبُ شَذَاهَـــا وَهْـــيَ لِلطِّيْـــبِ فَـــارِكٌ ... إِذَا عَطِـــرَتْ أَتَرَابُهَـــا بِالزَّرَاوِيـــدِ[٦]

فَيَحْلُـــو بِـــأَلْوَانِ ٱلْحَـــدِيثِ كَلاَمُهَـــا ... إِذَا أَفْصَـــحَتْ فـــي نُطْقِهـــا لَسَـــنُ ٱلْغِيـــدِ

(١) المرجع نفسه، ص٢٨٤.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٨٦.

(٣) غلادنثي، شيخو أحمد سعيد، **حركة اللغة العربية وآدابها في نيجيريا**، ص١٦٥.

(٤) نجل الشيخ عثمان بن فودي، وأول أمير المؤمنين في نيجيريا. تولّى الخلافة بعد أبيه عثمان، له ما يزيد عن سبعين مؤلفًا في مختلف العلوم العربية والإسلامية.

(٥) محمد بلّو بن عثمان بن فودي، **إفادة الطالبين**، مخطوط، ص٦٧. والمعنى أن هذه الغادة لا تحتاج إلى حلية في حين أن غيرها تحتاج إليها.

(٦) الشذا: قوة الرائحة. والمعنى فمع أنها تكره الطيب، ولا تستعمله، فإن رائحته طيبة جدًّا.

كـــأنَّ ليـــالِي الـــدَّهْرِ أَيَّـــامَ وَصْلِهَـــا وحســـنُ ســـواها بِٱلخمائـــلِ والسُّـــودِ
تَسَـــلَّيت عـــن أترابِهـــا بِوِصَالِهـــا وَأَخْـــدَمْتُهَا حُسْـــنًا لِـــنَظْمِ ٱلأَنَاشِيـــدِ[١]

انشغل العلماء عن الغزل بالوعظ والإرشاد، فلذلك، لا نرى في إنشادهم غزلاً كثيراً، والقليل الذي أنشدوه لايعطي صورةً كاملةً لما نستطيع أن نسميه بالغزل النيجيري [٢] ويظهر أثر الصنعة، والتكلف. فالأبيات المذكورة لم تنظم إلا حبًّا لتقليد هذا الفن، فليست إذاً، إلا غزلاً صناعيًّا خاليًّا من الاحساس الشعري، والشعور النفسي الحقيقي[٣] ومن الذين خاضوا في هذا الغمار، فتجرأ في القول فيه، ليعتبه من يعتب، ويعذره من يعذره محمد البخاري بن الشيخ عثمان بن فودي[٤]، نراه في نونيته قائلاً:

فَجَعَتْـــكِ أُمُّ ٱلْفَضْـــلِ بِٱلْهِجْـــرَانِ فَبَقِيـــتُ بَـــيْنَ النَّـــاسِ كَالسُّكْـــرَانِ[٥]
وَكَـــأَنَّ فِـــي قَلْبِـــي وَجَـــوْفِي جَمْـــرةٌ مُـــذْ بَعُـــدَتْتِي مِـــنْ جَنَاهَـــا الدَّانـــي
قَامَـــتْ تَـــرَاءَى فِـــي ٱلْقُصُـــورِ بِفاجِـــمٍ رجـــل ومقلـــةُ شَـــادنِ ظَمـــآنِ
وَبِجِيـــدِ مُغزلـــةٍ، وَسَـــاقَ خدلـــةٍ وَتَرَائِـــب كالـــدُّرِ وٱلمَرْجَـــانِ

وقد نجد في بعض الغزليات أن الشاعر أو الناظم لا يخرج عن الطريقة التقليدية القديمة، فيشبه حبيبته بالظبية والمها إلى غير ذلك، ويستعمل ألفاظًا كثر ترديدها في أفواه الشعراء القدامى، ونجد هذا خصوصاً عندما يكون الناظم متكلفًا، ومحاكيًا للقدماء، فلا يستطيع أن يتخلص من معاني القدماء، وتشبيهاتهم وأوصافهم[٦] ولعل بعض هذه الخصائص، تظهر في هذه الأبيات:

ظَبْيَـــةٌ بَـــلَ مَهَـــا رَاحَـــةُ الشَّـــارِبِ جِيْـــدُهَا لَحْظُهَـــا ظَلَمُهَـــا[٧] الشَّاهِـــدُ [٨]
باســـم أَخْمَـــصُ أَحْـــدبُ خاصـــب ثَغْرُهـــا بَطْنُهـــا وَجْهُهَـــا ٱلواعِـــدُ

(١) والقصيدة من بحر الطويل.
(٢) غلادنثي، شيخو أحمد سعيد، حركة **اللغة العربية وآدابها في نيجيريا**، ص١٢٨.
(٣) المرجع نفسه، ١٢٨.
(٤) هو محمد البخاري بن الشيخ عثمان، ولد في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي، عام ١٧٩٤م، وتوفي ١٨٧٩م، وله تآليف عديدة في الأدب وفي الشعر.
(٥) طن ظوهو، غرب زاريا، **محمد البخاري بن الشيخ عثمان بن فودي وشخصيته الأدبية**، ط١، شركة غسكيا، زاريا، نيجيريا، ٢٠٠٢م، ص١١١- ١١٢.
(٦) غلادنثي، شيخو أحمد سعيد، **حركة اللغة العربية وآدابها في نيجيريا**، ص١٢٧.
(٧) الظلم: ماء الأسنان وبريقها.
(٨) وهي للشيخ محمود غومي، وهو من كبار علماء نيجيريا. والقصيدة من بحر المتدارك.

بانـــــه زَهْـــــرَةُ أَبْهَـــــرُ اللاَّعـــــبِ سَـــــاقُها لَوْنُهَـــــا رِيْحُهـــــا ٱلْقَائِـــــدُ
لَـــــيِّنٌ أَبْـــــيَضُ مُفْعِـــــمٌ كَاعِـــــبٌ جِسْـــــمُهَا جِلْـــــدُهَا ثَـــــدْيُهَا النَّاهِـــــدُ

نلاحظ من الأبيات السابقة أنها خالية من الغلو بأوصاف النساء، وجملة ما فيها عبارة عن إظهار شوق العاشق بالمعشوقة، وذكر الغرام الذي يقاسيه لمحبوبته بصفة إجمالية. ومن الجدير بالإشارة أن الأبيات مصوغة بطريقةٍ جديدةٍ، التزم فيها الشاعر قافيتين، أحدهما الباء، وهي آخر الشطر الأول، والثانية وهي الدال، في آخر الشطر الثاني.

فمعظم غزليات البخاري وأمثاله، كانت تسير على النمط القديم الذي سار عليه شعراء العرب الجاهليون والإسلاميون، وهو النسيج الذي يجعل المرأة جسداً يشتهى، فيجد القلب لذة الحس، وسعادة الشعور، ومتعة من متع العيش[١] جملة القول: إنه يستمد معاني غزلياته، وصفات صاحباته من معاني أشعار العرب الجاهلية.

لقد أوتي البخاري ملكة شعرية، وحس مرهف، وذوق سليم، وخيال خصب، وكان حر التفكير، فيّاضًا في نظمه، فاستطاع بذلك أن يصور عاطفته الوجدانية في أشعاره بألفاظ سهلة، وتعبير رقيق، ومعان بارزة سواء في الغزل أم غيره. وصفوة القول: إنه يستمد معانيه من غزليات الشعراء السابقين، وينتقي من صفات صاحباته بوجه أخص من أشعار العرب المشهورين بالفن. فحريٌّ بنا أن نتساءل في هذا المنطلق، ما هي الدواعي التي أثرت في نفوس ذوي النفوذ في المجتمع على أن يتخذوا النسيب والتشبيب ديدنهم وهم ممن يشار إليهم بالبنان في مضمار الفضل؟ والبيئة تمج هذا الصنيع!

وقد أجاب على ذلك الأستاذ الدكتور غرب طن ظوهو[٢] بنقاط منها:

١- لما تأمل محمد البخاري فن الغزل، وجد فيه أن العاطفة الغزلية، والميل إلى الجنس اللطيف منوطٌ بسكوليوجية الإنسان، فاستدرك أن للمرأة أهمية كبرى في المجتمع يحسن العناية بها. ثم نظر إلى جانبه، فوجد أن علماء عصره، يترفّعون عن ذكر النساء في أشعارهم، فأراد أن يلفت أنظارهم إلى أهميتها، فنظّم جُلَّ قصائده مفتتحة بالغزل[٣].

(١) طن ظوهو، غرب زاريا، **محمد البخاري بن الشيخ عثمان بن فودي وشخصيته الأدبية**، ص١١٢ .

(٢) وهو الأستاذ الدكتور، ورئيس قسم اللغة العربية بجامعة أحمد بلّو، زاريا، له مؤلفات عديدة، تدور معظمها في الأدب العربي والمسرحية وغيرهما، زاده الله الصحة والعافية في خدمة اللغة العربية والإسلام.

(٣) طن ظوهو، غرب زاريا، **محمد البخاري بن الشيخ عثمان بن فودي**، ص١١٤.

٢- أو أنه سلك هذا المسلك ليجتذب العقول والأذهان لتصغي إليه، وليتمتع السامع بهذا الذكر الجميل الفاتن، من صفات الحسان، فأتى بألفاظٍ عذابٍ ساذجةٍ في حد ذاتها تعبر عن مفهومه، وتترك صورة فتاة فاتنة أو علمًا بأن الغزل تعبير عن تصوير أحاسيس الحب، وتجسيد صورة للمحبوبة التي تبقى أمام السامع قائمة[١] وقد صار الغزل سمةً بين شعراء عصره، حيث يصوّر عاطفته الوجدانية صراحةً، ولعل السر في ذلك أنه لاحظ انصراف العلماء عن الغزل فأراد أن يلفت أنظارهم نحو دور تقوم به النساء في كل مجتمع. أيا كان من الأمر، فنفوس الرجال دائمًا تتعلق بحب الجمال، فاعتبروا المرآة هي الخصوبة الوحيدة التي تستطيع أن تنجب وتقنع شهواتهم. ولكن العالم الذي اشتهر بالفن، أو شهّر الفن به هو محمد البخاري.

اتجاهات الشعر العربي النيجيري الحديث:

لقد اتجه الشعر العربي النيجيري في هذا القرن إلى اتجاهات أخرى، وقد شرب شعراء هذا العصر من مياه الثقافة المعاصرة من وجوه شتى، أهمها: اتصال نيجيريا بالدول الخارجية خصوصًا البلدان العربية، ومن الاكتشافات الجديدة الحديثة، المرئية منها والمسموعة، بالإضافة إلى الدواوين الحديثة التي أنتجتها قرائح الشعراء العرب، ووصلت إلى نيجيريا بعد صدورها، وأهمها: الشعر السياسي، والاجتماعي، والحماسي، والهجاء، والغزل[٢] فالغزل المعنيّ هنا هو الغزل العفيف على شاكلة بائية عيسى ألبي أبي بكر في وصف الهوى، وألم الحب بالنساء:

أَلْحُبُّ نَارٌ خُبُوُّهَا[٣] صَعْبُ ... يُحِسُّهَا كُلُّ لَحْظَةٍ قَلْبُ [٤]
عَرَفْتُهُ وَالْحَيَاةُ نَاعِمَةٌ ... يَسِيْرُ وَالْعُودُ لَيِّنٌ رَطِبُ
حَاوَلْتُ نِسْيَانَهُ فَأَرَّقَنِي ... خَيَالُهُ تَرْكُ مِثْلِهِ كَذْبُ
مَنْ عَرَفَ الْحُبَّ كَيْفَ يَعْتِبُنِي؟ ... وَاللهِ مِنْ شِيْمَةِ الْوَرَى الْعَتْبُ
مَنْ ذَاقَ نَارَ الْغَرَامِ يَعْذِرُنِي ... لَوْمُ مُعَنًّى مُدَلَّهٍ ذَنْبُ [٥]

(١) المرجع نفسه، ص١٦.
(٢) أبيكن، موسى عبد السلام مصطفى، "اللغة العربية في نيجيريا بين الأمس واليوم"، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، العدد (٨١)، ٢٠١١م، ص٢٥٨-٢٥٩.
(٣) الخبو: الخمد.
(٤) أبوبكر، عيسى ألبي، **السباعيات**، ط١، النهار للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٩٢.
(٥) المعنّى والمدلّه: المكلف ما يشق عليه، والساهي القلب، الذاهب العقل من عشق.

وَسَـــــوْرَةُ ٱلْحُـــــبِّ لَا يُهَـــــدِّ ثُهَـــــا إِلَّا كَـــــلَامٌ مُحَبَّـــــبٌ عَـــــذْبُ
ٱلْحُـــــبُّ دَاءٌ يُدِيْمُـــــهُ النَّظَـــــرُ كَـــــذَا ٱلْحَـــــدِيْثُ ٱلْجَمِيْـــــلُ وَٱلْقُـــــرْبُ

فقد ذاع باب الغزل ذيوعًا كبيرًا عند شعراء نيجيريا اليوم، ولاسيما لدى الشباب منهم، فقلما يخلو باب الغزل من دواوينهم، يقصد به الشاعر محبوبته، على طراز شعراء العرب القدامى، ولكنه من نسيج العذري الذي نشأ بين الشباب في بادية الحجاز في بني عذرة، وخزاعة غالبًا. وكان غزلهم غزلاً شريفًا نزيهاً عن الفحش، وعن الكذب على الحسان بما لا يليق بشرف الفتيات.

وقد تغيرت الحال بعضَ الشيء في باب الغزل في هذه الآونة حيث بدأ الغزل في صورته الحقيقية المعروفة في ميدان الأدب، وبدأ الشعراء يتغزلون، استجابةً لوجدانهم الشعري، وحبًّا لتسجيل تجاربهم الذاتية، من واقع الأمر حينًا، ومن سبيل التخييل أحياناً أخرى.

وفي هذه القصيدة مثلًا، تغزل الشاعر بفتاة مجهولة الاسم، رآها الشاعر فأسره حبها، فاندفع يتغنى بها، إرضاءً لهواه وغرامه، وفي ذلك يقول الدكتور عيسى ألبي أبوبكر:

رَأَيْتُهَـــــا فَـــــاخْتَفَى الرَّشَـــــادْ حَسْـــــنَاءَ تُتْعِـــــبُ بِالسُّهَـــــادْ [1]
لَهَـــــا جَمَـــــالٌ يَفُـــــوقُ وَصْفـــــا تَخْتَـــــالُ كَٱلْغُصْـــــنِ فِـــــي امْتِيَـــــادِ
نَظَـــــرْتُ مِنْهَـــــا وَجْهـــــا كَبَـــــدرٍ فَقَـــــامَ مِنِّـــــي غَـــــيٌّ ٱلْفُـــــؤَادِ
يَفُـــــوحُ مِنْهَـــــا عِطْـــــرُ الشَّبَـــــابِ تَسْـــــبُو بِسِـــــحْرٍ مُـــــخُّ ٱلْعِبَـــــادِ
مَلِيْحَـــــةٌ قَدُّهَـــــا رَشِيـــــقُ لِحُسْـــــنِهَا يَنْـــــبَضُ ٱلْجِسَـــــاد
وَلَحْظُهَـــــا خَـــــادِعٌ مُخَاتِـــــلٌ لِمِثْلِهـــــا فَلِـــــيَكُنْ مُـــــرَاد
تَصْـــــطَادُ لَكِـــــنْ بِغَيْـــــرِ فَـــــخٍّ وَٱلْفَـــــخُّ وَانٍ فِـــــي ٱلاصِـــــطْيَادِ
مَشَـــــيْتُ طُـــــولَ ٱلـــــبِلَادِ لَكِـــــنْ لِكُفْؤِهَـــــا يَصْعَـــــبُ ارْتِيَـــــاد

والحقيقة أن الشاعر لم يقصد بداليته امرأة بعينها كان يسترضيها، وإنما مجرد رؤية الحسان من النساء وإلى طبيعتهن فتلد أفكاراً تتكون منها عيون الشعر لدى أصحابه. وهذا اللون من الغزل، يخضع

(١) أبوبكر، عيسى ألبي، **الرياض**، ط١، مطبعة ألبي، إلورن، ٢٠٠٥م، ص١٨٢ .

دائماً للقيم الخلقية، والتعاليم الإسلامية. إضافةً إلى ذلك، فإن المجتمع الإسلامي النيجيري، لا يقبل من الشعراء إنتاجًا، بذيئاً وفاحشاً ورديئًا.

ديوان الشاعر:

يعتبر الشعر العربي صناعةً يمارسها عيسى ألبي أبو بكر[١] حيناً إثر آخر، والشعر طبعاً موهبةٌ إلهيةٌ يهبها الله من يشاء من عباده، عربياً كان أو أعجمياً، وقد ظل الشاعر يقرض الأشعار حول حوادث تاريخية، سياسيةً كانت أو ثقافيةً بل ما من حادثة مهمة تحدث في نيجيريا وفي العالم أجمع إلا وينظم الشاعر قصيدة من أجلها، حبًّا لها أو بغضًا عليها، ألماً كان أو أملاً. وكان من الصعب على الشاعر أن يحصي تماماً ما قد ولدته قريحته منذ أن نبغ في الشعر لغزارته، وتعدّد مناحيه، وطول عهده به، لأن معظم قصائده قد ضيعته يد الزمان لعدم تقييده في سجلٍ خاصٍ، وفي وقت مبكر. وقد جمع الشاعر أشتات هذه القصائد في السنوات الأخيرة، وبالتحديد من ٢٠٠٠م، تشجيعاً له من قبل زملائه وطلابه وأساتذته بعد عقودٍ مرت على اضمحلالها وتشتتها.

(١) ولد الدكتور عيسى ألبي بمدينة كماسي الغانية لأبوين إلوريين عام ١٩٥٣م، تعلم القرآن الكريم، ومبادىء الدراسات العربية الإسلامية على أيدي مشايخ إلورن، وحصل على الشهادتين الإعدادية والتوجيهية بمركز التعليم العربي الإسلامي، أغيغى، نيجيريا. حصل على الليسانس والدكتوراه في اللغة العربية من جامعة إلورن، والدبلوم العالي في تدريس اللغة العربية لغير الناطقين بها من جامعة الملك سعود بالرياض. وبين ١٩٨٤- ١٩٩٤ عمل محاضرا بقسم اللغة العربية بجامعة عثمان بن فودي، صكتو، وفي عام ١٩٩٤م، انتقل إلى جامعة إلورن، حيث يعمل حاليا مدرسا للغة العربية.
يعد الدكتور عيسى ألبي فحلاً من فحول الشعر العربي النيجيري المعاصر، وفارسًا من فرسانه المتحكمين فيه، قال الشعر مذ كان يافعا، وظل مواظبا على تجويده وصقله حتى قويت شوكته، وتفجرت ينابيعه، فامتاز شعره بحسن الديباجة، وعلو البلاغة، وقوة المخيلة، والمقدرة الإبداعية النادرة. وقد نال بالشعر جوائز كثيرة، أعلاها الجائزة الأولى في المسابقة الشعرية التي نظمتها جامعة الملك سعود بالرياض ضمن فعاليات أسبوع التوعية حول مضار التدخين عام ١٩٩١م، ونشرت له مقالات أكاديمية، في المجلات الوطنية والدولية بداخل نيجيريا وبلاد العرب . وقد نال من دارسي اللغة العربية ومدرسيها ومحبي الشعر العربي – بوجه أخص – مكانة مرموقة سواء في الجامعات النيجيرية والمعاهد العليا في البلاد. لمزيد من المعلومات عن الشاعر، أنظر: الشاعر في سطور للأستاذ الدكتور مشهود محمود محمد جمبا مقرظًا على ديوان الموسوم بالرياض للدكتور عيسى ألبي أبي بكر.

يقول مفاخرًا بشعره:

بَنَـــــاتُ ٱلفِكْـــــرِ أَشْعَـــــارِي ... تَسِـــــيْلُ بِـــــدُونِ أَكْـــــدَارِ [١]
كَـــــلاَمٌ سَـــــدَدَ ٱلإِلْهَـــــا ... مُ قَائِلَـــــهُ بِـــــلَا عَـــــارِ
يَشُّـــــعُ بَيَانُـــــهُ نُـــــورًا ... يُزِيْـــــلُ ظَـــــلاَمَ أَفْكَـــــارِ
يَكُـــــونُ مَذَاقَـــــهُ كَالشَّهْـــــدِ ... فِـــــي فَـــــمِ فَاهِـــــمٍ قَـــــارِي
سَيَبْقَـــــى مِنَّـــــةَ الرَّحْمَـــــا ... نِ يُعْطِيْهَـــــا لِمُخْتَـــــارِ
أَخِـــــي مَـــــا أَخْلَـــــدَ ٱلأَسْمَـــــا ... ءُ مِثْـــــلَ جَمِيْـــــلِ أَشْعَـــــارِ؟
أُقَـــــدِّرُ شِـــــعْرِيَ السَّيَّـــــا ... رَ يَنْقُـــــلُ كُـــــلَّ أَخْبَـــــارِي

وفي موطن آخر، قال بعنوان: شعري طريقي:

لِلَّهِ وَالـــــدِّينِ وَٱلإِنْسَـــــانِ وَٱلْقَلَـــــمِ ... جُهْـدِي وَسُـهْدِي وَمَـا أَلْقَـى مِـنَ ٱلأَلَـمِ [٤]
مَـا قِيْمَـةُ ٱلْمَـرْءِ يَسْـعَى دُونمَـا هَـدَفٍ ... وَكَـانَ مِـنْ أَشْـرَفِ الْأَعْـرَابِ وَٱلْعَجَـمِ
شِـعْرِي طَرِيْقِـي إِلَـى ٱلْعَلْيَـاءِ يَرْفَعُنِـي ... بِـهِ أُنَسِّـقُ مَـا يُهْـدَي مِـنَ ٱلْحِكَـمِ
هَدِيَّـةُ اللهِ مَـنْ يُحْفَـى [٢] بِهَـا بَطَـلٌ ... يَصُـولُ مُنْتَصِـرًا فِـي حَلْبَـةِ ٱلْكَلِـمِ
يَـا نَـاكِراً هِبَتِـي فِـي الشِّعْـرِ يَحْسُـدُنِي ... لَا يَخْلُـقُ اللهُ أَقْوَامـاً بِـلاَ عَلَـمِ
يَـا مَـنْ يَـرَى يَتَسَـنَّى [٣] سُـؤْدَدٌ عَبَثـا ... بِـدُونِ كَـدٍّ بَنَيْـتَ الظَّـنَ بِالتُّهَـمِ
زِيَـادَةُ ٱلْخَيْـرِ بِالأَعْمَـالِ يَتْبَعُهَـا ... حُـبُّ ٱلْفَضِـيْلَةِ وَٱلإِحْسَـانِ وَٱلْكَـرَمِ

السباعيات في الشعر العربي النيجيري:

منذ عرف الإنسان العربي عمود الشعر[٥] قبل الإسلام حتى العصر الحديث، وهو لا ينفك محاولاً ومجربًا مختلف الأساليب الفنية لإضفاء سمة الحداثة على القصيدة العربية [٦] فكانت محاولات طائفة من

(١) أبوبكر، **السباعيات**، ص٧٩.
(٢) يحفى: يكرم
(٣) من تسنى الأمر: تهيأ .
(٤) المرجع نفسه، ص١١٤.
(٥) عمود الشعر هو الطريقة الموروثة في بناء القصيدة، ولغتها، ومضامينها.
(٦) الصالحي، عزمي محمد شفيق وآخرون، **الثقافة الأدبية**، ص٤٣.

الشعراء العباسيين، هي أقدم مساهمة في حركة التجديد ثم أعقبتها محاولات أخرى من شعراء الأندلس في فن الموشح الشعري (١) ثم ما سمي بشعر البند (٢)

ولأبيات الشعر العربي ألقابٌ من حيث العدد والكمية، فالبيت الواحد الذي لا ثاني له "يتيم"، أو "مفرد"، والبيتان اللذان لا ثالث لهما "نتقة"، وتسمى الثلاثة إلى الستة "قطعة"، وتسمى سبعة أبيات فصاعدًا "قصيدة" (٣) فالسباعيات في تاريخ الشعر العربي النيجيري جديدة لم يعرفها أدباء نيجيريا شكلاً وتطبيقًا. فظهور سباعيات الشاعر عام ٢٠٠٨م، على يد عيسى ألبي أبي بكر فتق به رتق هذا الباب بالمنطقة. وتحتوي السباعيات من هذا الديوان، على مئة وسبعين سباعيةً، تناول الشاعر فيها العديد من قضايا الساعة، وطنيًا ودولياً، من حوادث دارفور، ويوم عرفة، وكذبة أبريل، وقضايا أخرى موروثة، من مدح، ورثاء، ووصف وغيرها من الموضوعات التقليدية.

والنظرة الحصيفة إلى هذا الديوان تكشف عن تجارب ملؤها أحداث وجدانية وعقلية، صاغها الشاعر من العقل والنفس معًا في قصائد كاملة النضج، واضحة المعالم، متميزة الخصائص، ودبّجها ديباجة عربية خالصة، تترنح لها الأعطاف حتى ليسأل القارىء نفسه، أأعجمي هو أم عربي؟ (٤).

أما الغزليات في ديوانه " السباعيات" فهو أقلّ من الموضوعات تطرقاً إليه، بل لا تتجاوز عشر قصائد من ١٧٠ قصيدة، بنى معظمها إن لم يكن كلّها على شكل من الغزل العفيف، يجد ضالته المنشودة من المعشوقات حيناً، وأحيانا أخرى ما يحزنه، ولاسيما عند الإعراض، والصد، أو الأنفة عليه.

(١) الموشح: تجديد في أسلوب الشعر، ومعانيه، وأخيلته. وتعتبر بيئة الأندلس رائدةً لهذه المحاولة بسبب ما خرج منها من روائع الموشحات، وقد كان تجديد الأسلوب، منصباً على خروج الشاعر ببراعة، وإبداع على قوانين العروض، وعلى رتابة القافية الموحدة.

(٢) ضرب من الشعر عرفه العراقيون في القرن الحادي عشر الهجري، ويعتمد البند على نظام التفعيلة الموحدة أكثر من اعتماده نظام الشطرين.

(٣) الهاشمي، أحمد، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٥م، ص٢٣.

(٤) من تقديم قدمها الأستاذ الدكتور مشهود محمود محمد جمبا لهذا الديوان، ص٢٠.

السباعيات من غزليات عيسى ألبي أبي بكر:

وقد تشبَّب عيسى ألبي أبي بكر بعقائل من النساء تقليدًا بالغزليين العرب وغير العرب، وغزليات الشاعر لم تختص بفتاة بعينها كدأب الشعراء الجاهليين، ومن سار على منوالهم من الشعراء عبر العصور الأدبية؛ وإنما ابتنى الشاعر غرامياته على سبيل المحاكاة لا من واقع الأمر. وجملة غزلياته محدودة لأنها ليست كبقية أغراض الشعر، رواجًا وإقبالاً، وإنما نتمثل ببعض مقطوعاته في هذا الباب يقول في رائيته، بعنوان: "غادة الحيّ"

غَـــادَةَ ٱلْحَـــيِّ قَـــدْ أَثَـــرْتِ شُعُـــورِي ... بِحَـــــدِيْثٍ مُهَـــــذَّبٍ مَسْحُـــــورِ [١]

فَـــذَّةٌ أَنْـــتِ فِـــي الصَّـــفَاءِ فَأَذْكَيْـــتِ ... لِـــي ٱلْوَجْـــدَ فِـــي قَـــرَارِ الصُّـــدُورِ

أَنْـــتِ رِيْحَـــانَةُ ٱلْعُيُـــونِ فَجُـــودِي ... بِقَلِيْـــــلٍ لَـــــدَيَّ كَٱلْمَوْفُـــــورِ

كَيْـــفَ لَا تَـــرْحَمِيْنَ خَفْقَـــةَ قَلْـــبٍ ... ذَلَّ فِـــي ٱلْحُـــبِّ كَـــٱلْفَتَى ٱلْمَأْمُـــورِ

إِنَّ تَقْـــوَي تَأَصَّـــلَتْ هَـــلْ لَدَيْهَـــا ... قُـــوَّةُ ٱلْمَنْـــعِ مِـــنْ ذَوَاتِ ٱلْخُـــدُورِ

لَا تَلُـــومِي ضَـــرَاعَتِي وَخُشُوعِـــي ... وَذُهُـــولِي أَمَـــامَ خَلْـــقٍ وَقُـــورِ

فَعَلَـــى الشَّـــاعِرِ ٱلْمُهَـــذَّبِ أَنْ يَسْـــعَى ... بِـــرَغْمِ الرَّقِيْـــبِ خَلْـــفَ ٱلْبُـــدُورِ [٢]

راح الشاعر يعدّد سمات النساء الجميلات، وطبيعة الكريمات النبيلات منهن بشكل خاص، فالغادة من تلجم زمامها من خبث القول، وطول اللسان، وهي تتميز من غيرها بالأخلاق الطيبة، وتهتم دائمًا بنظافتها ليقف الناس عليها هائمين، حائمين، راغبين فيها. فهذه الفتاة راق حديثها عاطفة الشاعر، فأثار حبها الكامن اتجاهها، ولم يستطيع أن يتجاهل عنها ليعيش معافى، وقد تيّمه الحب، فانقاد لشأنها، وأصبح مأموراً بعد أن كان آمراً.

أما إذا كان الحب قائماً على أسسٍ وطيدةٍ، ونابعاً من الهوى العذريّ، فإنه سيلقى استجابةً وحسن مآب من معشوقته، وإن هي بلغ في الإحصان منتهاه أو هي من ذوات خدور. فالعاقل من يخفف عنه اللوم، ويفهم موقفه من هذه السجية النادرة. وفي سباعية أخرى، يلهج بذكر شابة جميلة تزوره في نوم، وتتستر باسمها قصداً في قوله:

---

(١) أبوبكر، **السباعيات**، ص١٠٤.

(٢) له دواوين لا تقل عن ثلاثة ماعدا المخطوطات من أشعاره.

وَنَـــوْمٍ أَتَتْنَـــا فِيْـــهِ خَـــوْدٌ [١] جَمِيْلَـــةٌ وَهَـلْ هِـيَ فِـي جَمْـعِ الْغَـوَانِي بَخِيْلَـةٌ [٣]
قَضَـــتْ عِنْـــدَنَا وَقْتًـــا لَذِيْـــذاً نُحِبُّـــهُ وَلَكِـــنَّ لَحْظَـــاتِ الّلِقَـــاءِ قَلِيْلـــةٌ
وَكَـــمْ مِـــنْ مَنَـــامٍ نَبْتَغِـــي أَنْ نُطِيْلَـــهُ فَهَـــلْ سَـــاعَةُ النُّـــوَّامِ صَـــاحٍ طوِيْلَـــةٌ؟
أَيَـــا مِثْـــلُ ذَاكَ الطَّيْـــفُ زُرْنَـــا وَلَاتَكُـــنْ لِتَبْخَـــلَ إِنَّ الْبُخْـــلَ حَـــالٌ رَذِيْلَـــةٌ
سَـــأَلْنَا اسْـــمَهَا لَكِنَّهَـــا لَـــمْ تَقُـــلْ لَنَـــا سِـــوَى لَفْظِهَـــا الْجَـــذَّابِ إِنِّـــي خَلِيْلَـــةٌ
حَكَـــى وَجْهُهَـــا بَـــدْرَ السَّـــمَاءِ كَأَنَّـــهَا بِـــلَا مِرْيَـــةٍ لِلْبَـــدْرِ حُســـنًا زَمِيْلَـــةٌ
فَلَمَّـــا دَعَانَـــا فِـــي الصَّـــبَاحِ بِلَالُـــهُ[٢] ذَهَبْنَـــا إِلَيْـــهِ وَالْقُلُـــوبُ ثَقِيلَـــةٌ

الحب كما قيل بلاء، ولا يعرف كنهها إلا من ذاقه. ولله در القائل:

لاَ يَعْـــرِفُ الشَّـــوْقَ إِلَّا مَـــنْ يُكَابِـــدُه وَلاَ الصَّـــبَابَةَ إِلاَّ مَـــنْ يُعَانِيْهَـــا

لقد اتجه النسيب هنا إلى الطيف تشبيهاً به لعدم قراره، وزوال متاعه كلمحة البصر بادئًا بالشكوى من المطلع أن المدة التي قضاها مع المحب العاشق قليلة، لا تروي الصدى، ولا يغني أو يسمن من جوع، أما في هذه المرة، أبت أن تذكر لمحبها اسمها، ولكن ما ينفث من فيها من محاورات لذيذة، وأحاديث جميلة، حفزته من أن يتغاضى عن سقطاتها، حفظاً لحق المودة، وهل يمكن أن يتناسى عنها وقد بلغت في الجمال غايته. اختار الشاعر كلمات سهلة واضحة المعنى، جليّة المغزى في أسلوب رقيق، لمّاع، يخلب القراء لموسيقاه العذب. ويبدو من المقطوعة السابقة، ومضات الحب، وإن كان أقلّ لوعاً واشتياقاً من المقطوعة الأولى. وفي مقطوعة أخرى، التجأ العاشق إلى ظل الصبر، لأنه أشفى من الداء، وأبقى للحب على رغم مجافات ومعاناة تكبدها من معشوقته، تعامى حينًا وإن كان ليس بأعمى، وتخارس أحيانًا أخرى وليس بأخرس، إنما تعمد ذلك، على سبيل استرضائها واستمالتها. وقديما قيل: "من خطب الحسناء لم يغلها ثمن" نرى هذه الادعاءات في الأبيات التالية:

عَلَّمَنِـــــي حُبُّـــــكِ أَنْ أَصْبِتـــــرَا وَالصَّـــــبْرُ أَمْـــنٌ لِفَتًـــى أَبْحـــرَا [٤]
دُنْيَـــاكِ بَحْـــرٌ غَـــائِرٌ عُمْقُـــهُ وَلَسْـــتُ أَدْرِي كُنْـــهَ مَـــا أَضْـــمَرَا
لَقَـــدْ تَعَامَيْـــتُ وَمَـــا بِـــي عَمًـــى ثُـــمَّ تَخَارَسْـــتُ لِكَـــيْ أَظْفَـــرَا
حُبُّـــكِ كَنْـــزٌ كُـــلُّ مَـــنْ نَالَـــهُ عَـــادَ إِلَيْـــهِ كُـــلُّ مَـــا أَدْبَـــرا
وَبَسْـــمَةٌ مِنْـــكِ تُزِيْـــلُ الْأَسَـــتى مِثْـــلَ وَمِـــيْضِ فِـــي الـــدُّجَى قَـــدْ سَـــرَى

(١) خود: هي الشابة الناعمة الحسنة الخلق.
(٢) بلال الصباح: المؤذن بصلاة الصبح.
(٣) أبوبكر، **السباعيات**، ص٣٩.
(٤) المرجع نفسه، ص١٠٤.

وَغَـــيْمُ حُـــزْنٍ فِـــي مُحَيَّـــاكِ مَـــا يَجْعَـــلُ أَمْـــلَاكَ السَّـــمَا حُيِّـــرَا
رِضَـــاكِ مَـــا أَسْـــعَى لَـــهُ مُتْعَبًـــا رُضَـــابُكِ الْحُلْـــوُ كَفَـــى سُكَّـــرَا

لقد ازداد الشاعر معرفةً ما للصبر من واجبات للحصول إلى مبتغاه، وشأن الفتيات، يستلزم من طبيعته، التحلي بالحلم، والعزم ليحظ بالمطلوب، علماً منه أن القسر غير مجد، والتكبر غير معين، إذاً، فالطريق الوحيد هي التمسك بعرى الصبر الذي هو أمارةٌ من أمارات الذكاء، والفطنة للرجال، فتعامى عما يقوله الناس عنها عمداً، وإن كان ليس بأعمى حقيقةً لأن من يعرف المطلوب يحقر ما بذل على سبيله، وسيعود إليه ما ابتلي عليه بسعادة يوماً من الأيام. ثم مضى الشاعر يبيّن الدوافع إلى السعي لها، والميل إليها، والتكلف به. وطبيعة الحال، أن من يكلف بهذه الفتاة كأنه وجد كنزاً لا يفنى، وضحكها يغني عن جوع، وبشاشتها غيم يزيل الجدب، ولا يعبأ عاشقها بنفقات تحملها من أجل الحصول إلى غايته، وما الهوى إلا طرفٌ من الجنون. وفي موضع آخر، نراه يصف حبه لها حبًا عذرياً لا داعي إلى كتمانه، لأنه يصدر من قلب صميم، فقال:

قَـــاطَعَتْنِي فَكَـــانَ صَـــعْباً عَلَيَّـــى بِـــأَبِي مَـــنْ يَـــرُدُّ رُوْحِـــي إِلَيَّـــا؟[1]
شَـــاعِرُ الْحُـــبِّ وَالْحَيَـــاةِ ضَنَـــاهُ إِنْ تَخَفَّـــى يَكُـــونُ سِـــرًّا جَلِيًـــا
سُـــنَّةُ الْحُـــبِّ مَنْعَـــةٌ وَصُـــدودٌ وَاتِّخَـــاذُ الْمُحِـــبِّ لَحْمًـــا طَرِيًّـــا
حُبُّهَـــا لَـــيْسَ لِلَّقَـــاءِ وَلَكِـــنْ كَـــانَ حُبًّـــا مُطَهَّـــرًا عُذْرِيـــا
لاَ أُبَـــالِي إِذَا تَنَاسَـــتْ حَدِيْثِـــي فَحَـــدِيْثُ الْعَلِيْـــلِ لَيْـــسَ قَوِيـــا
لَحْظُهَـــا نَافِـــذٌ يُنَـــبِّضُ قَلْبِـــي فِـــي الْحَشَـــا كَـــانَ وَقْعُـــهُ سَـــهْمِيًّا
فَاسْـــأَلُوهَا بِـــأَنْ تُخَفِّـــفَ عَنِّـــي عِشْـــتُ فِـــي فَخِّهَـــا غُلَامـــاً سَـــبِيًّا

وقد أفصح الشاعر عن حبّه لها، وقد كان فراقها عنه مطيةً إلى نصب ولغب، كان يكنّ لها حبًا نزيهاً في سويداء قلبه، وهذا الهوى لا يعرف التشويه ولا المراوغة، ولا يزال يذكرها وإن تجافت عنه أو أفضى به إلى العلة البدنية والعقلية، فحديث المريض فعلاً لا يحتمل. وهذه المحبوبة رزقها الله جمالاً، والنظر إليها دائماً يحرك نبضات القلب، ويهز الحشايا، ويجعل الكبير أمامها صغيراً، فيقع في شراكها على غرة. ولم يتوقف الشاعر من هذا الوصف العجيب، إذ تمادى في حبه كالموج، وتدفّق كالنار، ولكن العاشق العاقل من كبح جماح نفسه، وآثر جانب الهدى والاتزان فيقول:

أُحِبُّهَـــا حُبًّـــا يَفُـــوقُ الْبَيَـــانْ فَصَـــدُّهَا يُلْهِـــبُ نَـــارَ الْجَنَـــانْ [2]
مَـــنْ طَلَـــبَ النِّعْمَـــةَ يَسْـــعَى لَهَـــا وَقَـــدْ يُغَطِّـــي الشَّـــوْكَ دَرْبَ الْجِنَـــانْ
لَا تَحْسَـــبُونِي رَجُـــلًا وَاهِنًـــا لِهِمَّتِـــي تَنْقَـــادُ خَيْـــلُ الْحِـــرَانْ

(١) المرجع نفسه، ص١١١.

(٢) المرجع نفسه، ص١٤٧ .

يَـــا مُنْيَـــةَ ٱلْقَلْـــبِ أَقِلِّـــي ٱلْقِلَـــى ... فَـــإِنَّ فِـــي ذَلِـــكَ أَمْـــنَ ٱلْحِسَـــانْ
آثَـــرْتُ فِـــي أَمْـــرِكِ جَنْـــبَ ٱلْهُـــدَى ... فَـــإِنَّ زَيْـــنَ ٱلْعَاشِـــقِيْنَ اتِّـــزَانْ
فَٱلْحُـــبُّ يَـــزْدَادُ نَمَـــاءً إِذَا ... مَـــا نَـــالَ فِـــي قَلْـــبِ ٱلْحَبِيْـــبِ ٱلْمَكَـــانْ
يَـــا ظَبْيَـــةً أَصْـــبَحْتُ صَيَّادَهَـــا ... أَرْعَـــى ٱلْخُزَامَـــى فِـــي حُقُـــولِ ٱلْأَمَـــانْ

عاد الشاعر يصرح بدرّتها وجمالها على غيرها من زميلاتها، إذ الحب لا يصف كنهه الواصفون إذا بلغ مع المحب منتهاه، يسدي لها معروفاً، ويبسط من أجلها كلَّ غالٍ ونفيسٍ، وقد يتهمه البسطاء بهذا الصنيع، ضعيفاً واهي العقل، وهم لا يدرون أن من يهوى المحبوب يبذل نفسه ونفيسه لينجح الأرب، وقد أنفق السابقون قبله أثمن ما يملكون فنالوا بذلك مرادهم. أما هو فلا يزال ينفق كل ما في وسعه ليحقق بمراده. العشق داءٌ ودواؤه عطيةٌ وسخاءٌ من المعشوقات من غير مطل. فمطالع القصائد هنا وهناك، ميزة من مميزاته في أبواب الشعر كله، وفي براعة الاستهلال بالذات، فجميع سباعياته في هذا الفن مطلي بهذه السمة. ومطلع القصيدة تصريح بالهوى الذي سيطر على قلب الشاعر، وكأن معشوقته جنة المأوى. وشأن الحب ليس بأمر مكتوم، وإنما يزداد نماءً إذا وجد مكانًا خصباً. ونراه أيضًا في سباعية أخرى، يصف هذا الهوى العذري حينما بلغ به منتهاه، وتسري إلى فواصله سريان الدم بالجسم قائلا:

لَا ٱللَّيْـــلُ يَثْنِيْنِـــي وَلَا ٱلرُّقَبَـــاءُ ... عَـــنْ زَوْرِ مَـــنْ أَهْـــوَى وَلَا ٱلْأَعْـــدَاءُ [1]
أَتَجَشَّـــمُ ٱلْأَخْطَـــارَ فِـــي أَثْنَائِـــهِ ... يُرْضِـــي ٱلْحَبِيْبَـــةَ كُلْفَـــةٌ وَعَنَـــاءُ
مَـــنْ لِـــي بِـــإِعْلَامِ ٱلْحَبِيْبَـــةِ أَنَّهَـــا ... دَاءٌ يُسَـــــقِّمُ مُهْجَتِـــــي وَدَوَاءُ
مَـــاذَا يُغَيِّـــبُ وَجْهَهَـــا عَـــنْ نَـــاظِرِي ... وَيُعِيْـــدُ أَفْـــرَاحَ ٱلْقُلُـــوبِ لِقَـــاءُ؟
قُولُـــوا لَهَـــا بَعْـــضَ التَّسَـــتُّرِ وَٱلْقِلَـــى ... فِـــي ٱلْكِبْرِيَـــاءِ تَمَـــرُّدٌ وَجَفَـــاءُ
لاَ تَرْفُضُـــوا شِـــعْرَ النَّسِـــيبِ فَإِنَّـــهُ ... سَـــلْوَى ٱلْقُلُـــوبِ يَنَالُـــهُ الشُّعَـــرَاءُ
اَلْحُـــبُّ يُخْمِـــرُ عَقْلَنَـــا وَصَوَابَنَـــا ... فِـــي أَخْـــذِ أَلْبَـــابِ ٱلْـــوَرَى صَهْبَـــاءُ [2]

غلب على الشاعر الشوق فقال: إن الليل لا يمنعه ولا الحرّاس ولا الأعداء من زيارة محبوبته، وإنما يقتحم الأخطار في طلبها حتى يستميلها وتستسلم له وإلا فيتعرض إلى الداء الذي لا دواء له إلا ملاقاتها؛ ورؤيتها شفاء للقلب، وإحياءٌ من القوى الواهنة، والنسيب سلوى القلوب التائهة، ومهوى الشعراء الفحول. هذه الغزليات إن دلت على شيء، فإنما تدل على أن للشاعر أبعادًا بعيدة المدى بأحوال النساء

(١) المرجع نفسه، ص ١٥١.
(٢) القصيدة من بحر الكامل.

وتصرفاتهن، إضافة إلى ما يعانيه الرجال منهن من آلام وآمال. ومن الجدير بالملاحظة، أن الشاعر المغازل، قد احتفظ بحق العرض حينما يسوق بضاعته مع هذا الفن، إذ لم يخرج عن إطاره وحدوده في جميع القصائد التي قالها في هذا الغرض، إذ ليس من دأب العلماء، والباحثان نيجيريان، غرس الخبث في عقول الناشئة، إنما يكفيهم فخراً أنهم أدلوا بدلوهم في المضمار.

علاوة على ذلك، فهذه المجموعة من الغزل، توحي إلى أن لنيجيريا فئة من الشعراء، تجاوبوا بأصداء الشعر في جميع أبوابه، وإن كانوا قليلين في الوادي، ومنهم من استنكر الغزل في بنات أفكارهم على أنه من محرمات الشرع، فتجافوا عنه على الإطلاق.

ومهما يكن من أمر، فقد أثبتنا بعض النماذج من هذا القبيل، تتسم بالجودة، والرصانة في معظم صياغتها، وإن كان الوضوح سمة متميزة لهذا الغرض، وقد لا تكون في أكثرها فكرةً جديدةً أو صورةً مبتكرةً، ولكن إذا أخذنا في الاعتبار بيئة الشاعر، ومدى ثقافته، والامكانات العلمية المتواجدة لديه، وإسهامه فيه، لا يسعنا إلا أن نقدِّر هذه الجهود حقّ قدرها، لأنه استطاع أن يسجل مشاعره وعواطفه بنجاح، وليس عربيًا قحاً، فبيئته ليست عربيةً، وطناً، وشعباً، وحكومةً.

الخاتمة والنتائج:

والحق أن الغزل العفيف يراه علماء نيجيريا غرضاً لا بأس بترويجه إذا لم يهد إلى الضلال والغواية، ولم يعضد الفساد والفحش والمجون من قوله، لذلك، تناوله بعضهم بالقلة أو بالكثرة في دواوينهم.

- لقد توصل البحث إلى أن باب الغزل، أصبح معروفًا ومعترفًا به في أوساط أدباء نيجيريا اليوم، بينما كان في القرن التاسع عشر معدود الأصابع، خامل الذكر.
- وجود غزليات بما لا تقل عن عشر قصائد في الديوان.
- وجود غزليات الشاعر في ديوان آخر، وبالأخص، ديوانه الموسوم "بالرياض".
- نوصي شعراء نيجيريا بالتطرق إلى الترويج بهذا الغرض، إحياءً للغزل، واعترافًا بكيانه، ولكن آداب الإسلام وتعاليمه يجب أن توضع في موضع التطبيق.

المراجع

أبو بكر، علي، الثقافة العربية في نيجيريا من ١٧٥٠-١٩٦٠م، ط١، مؤسسة عبد الحفيظ- البساط، بيروت، ١٩٧٢م.

أبو بكر، عيسى ألبي، السباعيات، ط١، النهار للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٨ م.

أبو بكر، عيسى ألبي، الرياض، ط١، مطبعة ألبي الانتاجية، إلورن، نيجيريا، ٢٠٠٥م.

أبيكن، موسى عبد السلام مصطفى، "اللغة العربية في نيجيريا بين الأمس واليوم"، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، أردن، العدد (٨١)، ٢٠١١م.

أبيكن، موسى عبد السلام مصطفى، "مشكلات اللغة العربية في نيجيريا"، مجلة الفيصل الثقافية، المجلد (٤)، الرياض، ٢٠٠٨م.

الصالحي، عزمي محمد شفيق، الثقافة الأدبية، ط٣، مطبعة وزارة التربية، بغداد، ١٩٨٤م.

غلادنثي، شيخو أحمد سعيد، حركة اللغة العربية وآدابها في نيجيريا، ط٣، شركة العيكبان للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠٠٨م.

غرب، طن ظوهو زاريا، محمد البخاري بن الشيخ عثمان بن فودي وشخصيته الأدبية، ط١، مطبعة غسكيا، زاريا، نيجيريا، ٢٠٠٤م.

محمد بلو، بن عثمان بن فودي، إفادة الطالبين، مخطوط.

المسلوت، عبد الحميد محمود، الأدب العربي بين الجاهلية والإسلام، ط١، الجامعة الليبية، بنغازي، ١٩٧١م.

الهاشمي، أحمد، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٥م.

Abubakar, Ali, "Arabic Literature in Nigeria From 1750-1960", Beirut, First Edition, Published by Abdullhafidh's Foundation, 1972 .

Abubakar, Isa Alabi, "The Seventh Verses", Cairo, First edition, Al-Nahr Printing, publication and Circulation Press,2008.

Abubakar, Isa Alabi, AR-Riyadh, Ilorin, First Edition, Alabi Printing Production, 2005.

Abikan, Musa, A.M, "Problems of Arabic Language in Nigeria", Ar-riyad, Vol 4, Faisal Cultural House,1429H

Abikan, Musa, A. M. "Arabic Language Between Yesterday and Today, Journal of Jordan Academy of Arabic, Jordan, Vol .xxxv, No.81, 2011 .

As-Salih, S., ''Literary Culture'', Baghdad, third edition, Ministry of education, printing press,1984.

Galadanchi, S. A. S, "Movement of Arabic Language and its Literature in Nigeria, third edition, Alaikaban Printing and Distribution Company .

Garba, Dan-tsoho Zaria, "Muhammad Bukhari Bn Shaikh Uthman Bn Fodo: A critical study of his Arabic Poetry", Zaria, first edition Gaskiya Cooperation Limited, Zaria, Nigeria.

Al-Maslut, Abdulhamid, M., "Arabic Literature Between Pre-Islamic Period and Islam", Bengasi, first edition, Libya University,1971.

AL-Hashimi, Ahmad, "Minzanaz-zahb fi sinaatshiralarabi, Beirut, First edition,Darulalfikr for Printing Publication and Circulation, 2005 .

Muhammad Bello BnUsmanFodio, A Guiding Book for the seekers of knowledge, Manuscript .

تَجلّياتُ المَشْهَد السّرديّ في المَقامة الجاحِظيّة لبَديع الزَّمَان الهَمَذانيّ

د. رَيحان إسماعيل المساعيد*

د. خَيرات حمد الرشود **

تاريخ تقديم البحث: ٢٠١٩/٩/٢٣م. تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٢/٢٧م.

ملخص

قَصَدَ هذا البحثُ إلى دراسة مشاهد المَقامة الجاحِظيّة لبديع الزّمان الهَمَذانيّ وتجلّياتها الدّلاليّة والإيحائيّة المُضْمَرة ضمن النّسيج الثقافيّ للعصر العبّاسيّ، وما يحمله هذا العصرُ من صراعاتٍ نقديةٍ، وموازناتٍ أدبيةٍ، متمثلةً بإشكاليّة الفَجوة الجماليّة لتلقي القديم والحديث وأساليبِهما، وقد توصّلَ البحثُ – بدراسته للمقامة دراسةً نصّيّةً تأويليّةً – إلى تعميقِ المعاني الكامنة في المَقامة، وحصرِ مشاهدها السرديّة – المكانيّ والكاريكاتيريّ والحواريّ – في بوتقةٍ دلاليةٍ واحدةٍ، تُشكّل في قرارتها النقديّة صراعاً ثقافيّاً حضاريّاً تتوافقُ في أساليبها اللغويّة وصياغتها الإبداعيّة مع توجّهاتِ الجمهور المتلقي وميولهِ.

الكلمات الدالة: المَقامة، الهَمذانيّ، المشهد، العبّاسيّ، الجاحِظيّة، تأويل.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزرقاء، الأردن.

** وزرة التربية والتعليم، الأردن،

نشر هذا البحث بدعم عمادة البحث العلمي، جامعة الزرقاء – الأردن

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Manifestations of the Narrative Scene in the Jahidhi Structure (Maqamat) of Badi' El-Zaman Hamthani

Dr. Raihan I. Al-Maseid

Dr. Khiratt H. Al-Rshoud

Abstract

This research aims to study the scenes of Al-Jahidhi's Maqamat by Badi' Al-Zaman Al-Hamthani and its symbolic and inspirational manifestations within the cultural fabric of the Abbasid era. This period of criticism conflicts and literary balances is a problem of the aesthetic gap between the old and the modern and their approaches. The paper, through critically and interpretively studying the texts of the Maqamat, aims to deepen the meanings inherent in the Maqamat, and limit their narrative scenes-spatial, caricature, and dialectical - in one semantic crucible, which critically constitute a cultural conflict in their linguistic styles and creative formulation with the orientation and tendencies of the receiving public.

Keywords: Maqamat, Al-Hamthani, scene, Abbasid, the Jahidhi, interpretation.

المقدّمة:

قامت إشكاليّةُ الدراسة وفرضيتُها على البحثِ في الفضاء الدلاليّ للصّراع الثقافيّ في الحضارة العربية الإسلامية ضمن العصر العباسيّ وثقافتهِ النقديةِ المركوزةِ في حُكْم الجمهورِ على الأساليب اللغوية لطَرَفي الصِّراع الكامنِ – إيحاءً وتصريحاً – في المقامةِ الجاحظيّة بين أبي عثمان الجاحظ وأسلوبه الكتابيّ من جهةٍ وبديعِ الزمان الهمذانيّ وأسلوبه من جهةٍ مقابلةٍ، ضمن استجابة المتلقي وأحكامهِ الجماليةِ في تفضيل اتجاهٍ على آخرَ أو مذهبٍ أدبيّ على غيرهِ داخلَ النسيج الثقافيّ وتوجهات مجتمعهِ بين القديم والحديث وذلك في قلْب المعايير القديمة الموروثة وانحسارِ أثرها، وفي حلول معاييرَ كتابيةٍ جديدةٍ، وما نتج عن ذلك من أسئلةٍ فنيةٍ تمثّل بؤرة النصّ المضمونية والشكلية، ممّا استدعى تقسيمَ الدراسة في ثلاثةِ محاورَ، تشكّلُ مشاهدَ المقامةِ السرديّة: (المكانيّ/ الكاريكاتيريّ/ الحواريّ)، فضلاً عن المقدّمة العامّة للمتن الحكائيّ.

فهدفُ البحثِ تعميقُ المعاني الجماليةِ والنقديةِ الكامنةِ في نصّ المقامةِ، وربطُ المشاهدِ الوصفيةِ التي تبدو مباشرةً في دلالاتِها بما يمكِنُ أنْ ينتجَ عن ذلك من مضامينَ إيحائيةٍ لا تكتفي بالمعاني المعجميةِ السطحيةِ، بل تتجاوزُ ذلك إلى ما وراء الكلمة والعبارة والمشهد والصورة ضمن معطيات نصّ المقامة الذي يهدِمُ الواقعَ المألوفَ ويبني واقعاً جمالياً يُرصَدُ فيه صراعٌ نقديٌّ غيرُ مباشرٍ في فضاءاتِ النصّ وما ينتج عنها من تجلياتِ التأويلِ للمشاهدِ السرديةِ التي يقوم عليها فنُّ المقامةِ التي أرسى الهمذانيُّ دعائِمَه الحداثيّةَ على أنقاضِ القديمِ وأساليبهِ.

وفي سبيل تحقيق الغاية المرجوّة في إثبات فرضية الدراسة أفاد الباحثانِ من مجموعة دراساتٍ نقديّةٍ وتاريخيّةٍ خاصةٍ بالثقافة العامّة للعصر العباسيّ، بالإضافة إلى الدراسات المتعلقة بالسّرد العربيّ القديم والحديث، يُضاف إلى ذلك البحوثُ المتعلقةُ بالآليّاتِ النقديّةِ والمنهجيّةِ الحديثةِ.

المَتن الحكائيّ [١]:

تبدأ أحداث المقامة الجاحظيّة بوصفٍ مُجمَلٍ لوليمةٍ أقيمت في دارٍ ذات رحابةٍ ووسعٍ، فهي تشتمل على أطايب الأطعمة وألذّها، وقد دُعي إليها عيسى بن هشام ورفقتُه، ووُجد مع المدعوين رجل لم يُعرف، وقد كان شرهاً في الأكل؛ إذ يتناول من كل نوعٍ ولونٍ بطريقةٍ عجيبةٍ وأسلوبٍ غريبٍ.

وبعد تناول الطعام انتقل القوم للحديث في خطابة الجاحظ وحُسن بلاغته وفصاحته، ولكن الرجل الغريب الطُفَيل – الذي دخل للوليمة ولم يُدعَ إليها – قاطعَ حديثَهم بأنْ ردَّ عليهم إعجابهم بالجاحظ من خلال الإقناع بالحجة والبرهان النقديين، وإبهارهم بحسن إبداعه للشعر وامتلاكه طرائق التعبير، والقدرة على نقل الفكرة التي تعتمل في ذهنه ...

المشهد السرديّ في المقامة الجاحظيّة [٢]

تتبلَّرُ فكرة المشهد السرديّ في النصّ الحكائيّ بتلك النظرة الشموليّة التي لا تغفل قيمة العناصر المتجاورة في الحركة الواحدة أثناء عرض الأحداث وهندستها في الدفق السرديّ، ليبلغ به درجات عليا من الدراميّة، قصد التأثير والمفاجأة [٣] في المتلقي، وذلك من خلال توظيف التعبيرات الأسلوبيّة والعلامات السيميائيّة وما تحمله من دلالة ضمن المشاهد السرديّة التي تفضي بالقارئ إلى عنوانٍ داخليٍّ متولدٍ من عنوان المقامة الجاحظيّة عبر سلسلةٍ من العلامات التعبيريّة التي مزجت بين العنوان والمتن الحكائيّ.

ولقد استطاع (الهمذانيّ)[٤] أن يخلق توازناً في الجنس الأدبيّ للمقامة، فضلاً عن التوازن الفنيّ بين المشاهد المعتمدة على سرد التفاصيل؛ إذ تستند في تشكيلها إلى إطار تنتظم فيه العناصر المشكلة لبنية

---

(١) **المتن الحكائيّ** : يوصف بأنّه نظام الأحداث الأساسيّة التي يمكن أن يُعاد سردها، وتتصف المتون بتناصها مع الآخر، لذا فهو خلاصة أحداث نصٍّ ما بأقل عددٍ ممكنٍ من الكلمات . انظر: الدليمي، منصور نعمان: **المكان في النص المسرحيّ**، ط١، دار الكندي، إربد– الأردن، ١٩٩٩م، ص٢٨.

(٢) المصري، محمد عبده: **مقامات بديع الزمان الهمذانيّ**، ط٢، الدار المتحدة للنشر، بيروت – لبنان، ١٩٨٣م، ص ٦٩– ٧٤.

(٣) انظر: مونسي، حبيب: **المشهد السرديّ في القرآن الكريم . قراءة في قصة سيدنا يوسف**، دار الرشاد، الجزائر، ٢٠٠٩م، ص ١٤– ١٨.

(٤) الهمذانيّ : هو أحمد بن الحسين بن يحيى بن سعيد، أبو الفضل الملقّب ببديع الزمان الهمذاني، ولد في همذان سنة ٣٤٨ هـ من أسرةٍ عربيةٍ ذات علمٍ وفضلٍ ومكانةٍ مرموقةٍ، وقد أشتهر بالذكاء وتحصيل العلم وتأليف المقامات، وله دواوين شعرٍ ورسائل ووصايا كثيرةٍ... وكانت وفاته في سنة ٣٥٨هـ . انظر: ابن خلكان، شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، م ١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٤م، ص ١٢٧– ١٢٩ .

المقامة، وفي خضوعها إلى توزيعٍ خاصٍ داخل الحيّز المشهديّ بطريقةٍ فنيةٍ واعيةٍ، من خلال العلامات المشحونة بالرموز والدلالات التي " تجعل من التركيب كياناً ذا أبعادٍ متعددةٍ "[١] لا تكتفي بالمعاني المباشرة.

والناظر في (المقامة الجاحظيّة) يجد أنّها تتشكل من عدة مشاهد، كلما تأملناها تعطينا إيماءاتٍ ودلالاتٍ تبنى على أساس نظامٍ من العلاقات التي تشترك وتتعاقد مع الهيئة الدلالية المتخذة من التقسيم الجمليّ داخل فضاء النصّ بإحالته على" دينامية"[٢] تفسرها طبيعة التأثير السلطوي الذي يمارس على المبدع من خلال الأسس المكتسبة حسب العناصر الثقافية والفكرية والحضارية، فيصبح النصّ لديه قائماً على الوعي العام أثناء اختياره لأدوات المخرج الإبداعي الذي يشكل المرجعيّة النصيّة " بفعل العلاقات التي قد ينسجها مع وحداتٍ أخرى من البعد الدلاليّ نفسه"[٣] في اتخاذه أنساقاً مختلفةً تستثير المتلقي وفق التوزيع الناتج عن تصنيف الشخصيات إلى فئتين يُعطى لها تسميات ثيمية تختصر طبيعتها الظاهرة وراء[٤] الامتداد النصيّ للمقامة.

فقد اعتمد الكاتب (بديع الزمان الهمذانيّ) في عرض أحداث المقامة على التصوير البانوراميّ[٥]؛ ليرسم لنا صوراً مشهديّة عبر لغةٍ سرديّةٍ مدعمةٍ بالمؤثرات البصرية التي تقوم بدور فعّالٍ في تكملة الأبعاد

(١) الشوابكة، محمد علي: **السّرد المؤطّر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف . البنية والدلالة**، مطبعة الروزنا، عمان – الأردن، ٢٠٠٦م، ص ١٧٣ .

(٢) بنكراد، سعيد: **مسالك المعنى . دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية**، دار الحوار، سورية– اللاذقية، ٢٠٠٦م، ص ٦٧.

(٣) بنكراد، سعيد: **سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنّا مينه نموذجاً)**، دار مجدلاوي، عمان– الأردن، ٢٠٠٣م، ص ٨٠.

(٤) انظر تصنيف الشخصيات وثيماتها الدّلالية: هيندريك، ويليام: **علم اللغة السيميائيّ والأدب المرويّ**، ترجمة نوزاد حسن أحمد ويوئيل يوسف عزيز، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ٢٠١٠م، ص ١٣٥.

(٥) **التصوير البانورامي**: هو عبارة عن نوعٍ من التصوير العريض الذي يأخذ زاويةً عريضةً نوعاً ما، ويتم التصوير بعدة طرقٍ منها: استخدام عدساتٍ خاصةٍ ذات زاويةٍ عريضةٍ أو تصوير المنظر على أجزاءٍ، وبعد تصوير المشاهد المطلوبة تقوم بفتحها بواسطة أحد البرامج الخاصة واختيار خاصية الدمج حتى يتم دمج جميع الصور في صورة واحدةٍ عريضةٍ. وهذا المصطلح قد نقل من حقل التصوير الفوتوغرافيّ إلى حقل النقد الأدبيّ في دراسة النصّ. عن موقع موسوعة ويكيبيديا http://ar.wikipedia.org

الأساسية لتشكيل تفاصيل نواة النصّ الحكائيّ في نسيجٍ واحدٍ يشبه العرض المسرحيّ الذي " يختزل بنية النصّ حول حدثٍ أو موضوعةٍ واحدةٍ مرتكزةٍ كدلالةٍ توليديةٍ، تعد تكثيفاً لسلسلةٍ من الإجراءات السردية"[١]، التي تؤدي دوراً فعّالاً في بناء النصّ وما يرتبط به من أفعال الشخصيات وعاداتها وحوارها، في إطار المشهد السرديّ الذي تم تجسيده في ثوب الحكائيّة، كي يبقى مستقرّاً في ذاكرة المتلقي، ومرآةً عاكسةً لرؤية الكاتب.

المحور الأول: المشهد المكانيّ

لا شك أنّ المكان يمثل محوراً أساسياً من المحاور[٢] التي يؤسسها الهمذانيّ في المقامة الجاحظية؛ لإيضاح فكرته الأساسيّة ضمن إستراتيجيّةٍ سرديّةٍ غير مباشرةٍ تتم بواسطة الراوي؛ ليقدم لنا صورةً بالغة التأثير تنطوي على مجموعةٍ متشابكةٍ من التشبيهات التي جمعت بين مقومات الكلمة الشعرية وإمكانات الصورة المرئية، تجسيداً لجمال المكان في النصّ الحكائيّ، مشكلاً لوحةً تشكيليةً عميقة التأثير كلما تأملناها.

ومن المشاهد المكانيّة التي تعتمد على التصوير البصريّ في المقامة الجاحظيّة وصف المكان الذي أثارت وليمته عيسى بن هشام ورفقته، إذ يقول الراوي:

"أَثَارَتْنِي وَرُفْقَةً وَلِيمَةٌ فَأَجَبْتُ إِلَيْهَا، لِلْحَدِيثِ المَأْثُور عَنْ رَسُولِ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: " لَوْ دُعِيتُ إِلَى كُرَاعٍ لأَجَبْتُ وَلَوْ أُهْدِيَ إِلَيَّ ذِرَاعٌ لَقَبِلْتُ" فأَفْضَى بِنَا السَّيْرُ إِلى دَارٍ

تُرِكَـــــتْ وَالحُسْـــــنَ تأْخُـــــذُهُ تَنْتَقِـــــي مِنْـــــهُ وَتَنْتَحِـــــبُ

فَانْتَقَـــــتْ مِنْـــــهُ طَرَائِفَـــــهُ وَاسْـــــتَزَادَتْ بَعْـــــضَ مَـــــا تَهَـــــبُ

(١) الصحناوي، هدى: "البنية السردية في الخطاب الشعري قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجاً"، **مجلة جامعة دمشق**، م ٢٩، (ع١+٢)، ٢٠١٣م، ص ٣٨٩.

(٢) نجمي، حسن: **شعرية الفضاء السرديّ**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ٥٤.

قَدْ فُرِشَ بِسَاطُهَا، وَبُسِطَتْ أَنْمَاطُهَا، وَمُدَّ سِماطُهَا، وَقَوْمٍ قَدْ أَخَذُوا الوَقْتَ بَيْنَ آسٍ مَخْضُودٍ، وَوَرْدٍ مَنْضُودٍ، وَدَنٍّ مَفْصُودٍ، وَنَايٍ وَعُودٍ، فَصِرْنَا إِلَيْهِمْ وَصَارُوا إِلَيْنَا، ثُمَّ عَكَفْنَا عَلَى خِوَانٍ قَدْ مُلِئَتْ حِيَاضُهُ، وَنَوَّرَتْ رياضُهُ، وَاصْطَفَّتْ جِفانُهُ، وَاخْتَلَفَتْ أَلْوَانُهُ فَمِنْ حَالِكٍ بِإِزَائِهِ نَاصِعٌ، وَمِنْ قَانٍ تِلْقَاءَهُ فَاقِعٌ "(١).

يؤسس الراوي فاتحته السردية على كلمة (أثارتني) التي تتوافق دلاليّاً مع المشهد الوصفيّ للمكان الذي "يكتسب صفة التصوير ليكون بمثابة العين التي يطل منها المتلقي على عالم النصّ"(٢)، والإثارة – هنا – لها متعلقات سياقية مشحونة بدلالاتٍ عدةٍ، (كشهوة الطعام، والتحريك، والثوران، والغضب...إلخ) تكشف عن الفكرة الجوهرية التي تتمفصل عند نقطةٍ معينةٍ في الدفق السرديّ.

وقد استعان الهمذانيّ في بناء رؤيته بضمير المتكلم الذي يشكّل محوراً للأحداث عبر سلسلةٍ من العلامات المتجاورة في نسيج الخطاب السرديّ؛ "لتمتزج وتتلاحم في كيانٍ واحدٍ متماسكٍ لا تفكك فيه ولا تنافر" (٣)، وذلك من خلال شحن الصياغة اللغوية بمجموعةٍ من المتواليات الدلالية التي تمنحه طاقاتٍ تعبيريةً لا حدود لها تظهر في لفظة (فأجبتُ) التي تدل على سرعة استجابة (الراوي) عيسى بن هشام ورفقته للوليمة، وكان سبب إسراعه هنا بأمر من الدِّين، فقد استشهد بالحديث النبويّ محاولاً إقناع المتلقي أنه ليس شرهاً للطعام، إنما قَبِلَ دعوة الوليمة بسبب اتباعه أوامر الدِّين.

ونجد الاستعمال النصيّ المباشر للحديث المأثور يتفاعل مع المبنى الكلي للنص، ضمن منظومةٍ لغويةٍ تؤدي دوراً مهمّاً على المستوى الدلالي الذي "يرتكز على الجزئيات"(٤) وصولاً إلى عمق الدلالة الكامنة في النصّ السّرديّ، "انطلاقاً من البؤرة المركزية التي تشكل طاقةً مولدةً للثنائيات"(٥) الضديّة:

(١) المصري، **مقامات بديع الزمان الهمذانيّ**، المقامة الجاحظية، ص ٦٩.

(٢) مونسي، حبيب: **المشهد السرديّ نظرة في البناء والتكوين**، مقال انترنت، شبكة الأدب واللغة، الخميس ٠١ يوليو ٢٠١٠م. عن موقع http://aleflam.net/index.php/adabe.html

(٣) زايد، علي عشري: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٢٦.

(٤) عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبيّة**، ط، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٤م، ص ٢٠٧.

(٥) عليمات، يوسف: **جماليّات التحليل الثقافيّ، الشعر الجاهلي نموذجاً**، ط١، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤م، ص٢٣٣.

(الغنى والفقر) ذات الإيحاءات التعبيريّة المنبعثة من مفردات الحديث النبويّ: (الكُراع[١]، الهديّة)؛ لتأكيد الدلالة المتولدة داخل السياق الشَّرطيّ الذي يفيد امتناع الجواب (تلبية الدعوة) لامتناع الشرط (الدعوة) التي لم توجد أصالةً.

ويلحظ أن الوصف الاستهلاليّ يتجلى "في نسيجٍ لغويٍ منكشفٍ من حيث الدلالات الخارجيّة والتركيب الظاهريّ للصّور، مبهمٍ ملتفٍ بالغموض من حيث القصد واللا مباشرة" [٢]، إذ يشكّل هذا الأسلوب مركزاً جمالياً ودلالياً لافتاً في المقامة، يُظهر مشهداً ثورياً يرتبط بالدال (أثارتني) ودلالاته التي توحي بفاعليةٍ قويةٍ أدّت إلى إظهار الحركة الانقلابية السريعة التي أحدثها الرجل الغريب – الذي تطاول على المدعوين بتناول الطعام – ضد الجاحظ [٣] ولَسَنِهِ – كما يوضحها المشهد الحواريّ – مثلما كانت استجابة الراوي (عيسى بن هشام) سريعةً للوليمة، فقد تكرر حرف الفاء الذي يفيد الترتيب مع التعقيب غير مرةٍ [٤] في سياق النصّ الحكائيّ؛ لكي يشير إلى أنّ الدلالات السياقية تحمل في طياتها دينامية دلاليةً تتكئ على وحداتٍ لفظيةٍ ذات "أبعادٍ معرفيةٍ غنيةٍ تثري النصّ، وتعلي من قيمته الفكرية والفنية" [٥]، ولهذا جاء التعبير بالفعل المبني للمجهول (تُركتْ، بُسطتْ، فُرش بساطُها، مُدَّ سِماطُها، مُلئتْ حياضُه...)، الذي يدل على الإنكار وزعزعة مكانة بعض الأعلام الأدبية (تعريضاً بالجاحظ على ما سنأتي عليه).

---

(١) الكُراع بضم الكاف مستَدقّ السّاق العاري من اللحم.

(٢) نصر، عاطف جودة: **الرّمز الشعريّ عند الصوفية**، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، **(د.ط)**، ١٩٩٨م، ١٧٧ص.

(٣) الجاحِظ: هو أمام أهل الأدب أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكنانيّ البصريّ صاحب التصانيف الممتعة والرسائل المبدعة، ولد في البصرة حوالي سنة ١٦٠هـ، وتربى حتى أصبح إماماً في كل فنٍّ، فهو رواية، وفيلسوف، متكلم، كاتب، مترسل، مؤرخ، شاعر، مصنف، عالم بالحيوان والنبات، وله مؤلفات كثيرة في الأدب منها: البيان والتبين، وكتاب الحيوان، وكتاب البخلاء، ...
انظر: ابن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، م ٣، ص ٤٧٠– ٤٧٥.

(٤) ومن الكلمات النصيّة التي تكررت فيها حرف الفاء: (فافضى، فصرنا، فانتقتْ ... إلخ).

(٥) الناصر، دعد: **المنامات في الموروث الحكائيّ العربيّ، دراسة في النصّ الثقافيّ والبنية السرديّة**، دار الفارس، عمان – الأردن، ٢٠٠٨م، ص ١٤٧.

ويوظف الراوي تقنية الوصف للمكان الذي تقام فيه الوليمة متكئاً على إمكانات الوصف الدقيق لما يحويه هذا المكان من خلال مقدمةٍ سرديةٍ اعتمد فيها على الجناس والجمل المسجوعة التي تتجانس بعضها مع بعض، وتُشكل مشاهد بصريّةً توضح جمال الدار وامتلاءها بالفرش والبسط والاتساع والخضرة والترتيب والتنسيق والإتقان، وكأنها جامعة لأنواع المحاسن، فالدار هي من ينتقي وينتخب من الحسن، كما تبدو محتوياتها، وأنها لأشخاصٍ ذوي غنًى تحمل في جنباتها راحةً نفسيةً للمدعوين، ويستمتع بها زوارها، ويوجد فيها خدم كُثُر، بالإضافة إلى الموسيقى (العود والناي) التي توفر راحةً للنفس قبل تناول الطعام.

ونجد الألوان المختلفة بما تضفيه على المشهد من صورةٍ لونيةٍ مزدانةٍ بالجمال والإبداع؛ إذ يجعل الراوي من الأضداد تناسقاً وانسجاماً بين (الحالك شديد السواد) الذي يرمز إلى الغموض والاعتداد بالنفس أو السيطرة عليها، وبين (الناصع شديد البياض) رمز النقاء والحيوية والوضوح، و(القاني الأحمر) أكثر الألوان لفتاً للنظر وجذباً للاهتمام، فهو يدل على قوة التأثير والتحرر والسطوة، بينما (الفاقع الأصفر) فهو يرمز إلى الضوء والثراء، ويدل أيضا على التركيز الذهني والفهم والقدرة على الخلق والإبداع، بما يتوافق دلالياً مع إبداع الهمذانيّ لفن المقامة، وقد غاب هذا النوع الأدبيّ عن غيره من الأدباء كالجاحظ، ويقرب الراوي هذا المشهد بمعناه العميق من عوالم السحر والخيال، ومثل هذا المشهد اللونيّ بتضاده وألقه يبقى عالقاً في ذاكرة المشاهد، كما يدل على "المستوى الحضاري، فكلّ شيءٍ قد بلغ النهاية في الحسن والتناغم، وربما يكون هذا الحسن النادر الذي تبدو مكوناته عاقلةً هو ما دفع الحديث نحو اكتمالٍ موازٍ على المستوى الثقافيّ"[(١)] .

ويشير الكاتب بطرفٍ خفيٍّ إلى واقعٍ مجتمعيٍّ يحمل في مضامينه الطبقية البائنة في حديها (الأقصى والأدنى/ الأعلى والأسفل)، وذلك أثناء وصفه لهذه الوليمة؛ لكي يبرز المقارنة بين الطبقة الغنية والمترفة في التنسيق والترتيب والمثالية في الفن، مقابل التشتت والواقعية في الطبقة الفقيرة، وبهذا الأسلوب ينزع الهمذانيّ نزعةً رمزيةً تعتمد على الإيماء والتلميح الذي يمنح النصّ طاقةً تعبيريةً تربط بين الإبداع الفنيّ المتقن الذي تتمتع به الطبقة الغنية كأسلوب الهمذانيّ الذي يجيد التكلف والقدرة الفائقة على الإتيان بلغةٍ مثيرةٍ تحتوي على دلالاتٍ عدةٍ ترفع من مستوى النص الأدبيّ، وبين الطبقة الفقيرة التي تمثل

(١) بكر، أيمن: **السرد في مقامات الهمذاني**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٠٧.

الشخص الذي لا يمتلك ما يمتلكه الغني من الفن والترتيب والتنسيق متمثلاً بأسلوب الجاحظ القائم على الاسترسال والسهولة.

المحور الثاني: المشهد الكاريكاتيريّ

يعد فن الكاريكاتير من الفنون التشكيلية المحببة لقلوب البشر وعقولهم، فهو فن ينماز بالرقي في التعبير عن الواقع المَعيش في الحياة؛ ليظهر أكثر ما في المجتمع من مشكلاتٍ بأسلوبٍ ساخرٍ، وذلك من خلال استخدام خطوطٍ بسيطةٍ تمتلك المقدرة على التعبير عن المعنى والمضمون، بهدف إبراز حركةٍ فاعلةٍ للحدث الكاريكاتيريّ [١] الذي يعتمد في بنائه وتشكيله على الوصف والحركة في "وحدة متكاملة بين الشكل والمحتوى"[٢]، ومن ذلك المشهد الساخر الذي ظهر فيه أبو الفتح الإسكندريّ على هيئة طُفيليّ:

"وَمَعَنا عَلى الطَّعَامِ رَجُلٌ تُسَافِرُ يَدُهُ عَلَى الخِوَانِ، وَتَسْفِرُ بَيْنَ الأَلْوَانِ، وَتَأْخُذُ وُجُوهَ الرُّغفَانِ، وَتَفْقأُ عُيُونَ الجِفانِ، وَتَرْعَى أَرْضَ الجِيرانِ، وَتَجُولُ في القَصْعَةِ، كَالرُّخِّ في الرُّقْعَةِ، يَزْحَمُ بِاللُّقْمَةِ اللُّقْمَةَ، وَيَهْزِمُ بِالمَضْغَةِ المْضغَة، وَهْوَ مَعَ ذَلِكَ ساكِتٌ لاَ يَنْبِسُ بِحَرفٍ، وَنَحْنُ فِي الحَدِيثِ نَجْري مَعْهُ، حَتَّى وَقَفَ بِنَا عَلَى ذِكْرِ الجاحِظِ وَخَطابَتِهِ، وَوَصْفِ ابْنِ المُقَفّعِ[٣] وَذَرَابتِهِ، وَوَافَقَ أَوَّلُ الحَدِيثَ آخِرَ الخِوَانِ"[٤].

يبدأ هذا المشهد بظهور شخصٍ مجهولٍ (معنا رجلٌ) نكرة غير معروفٍ، وغريب عن المدعوين، فهو أقل الحضور شأناً وقيمةً، وقد وصفه الهمذانيّ وصفاً كاريكاتيرياً من خلال طريقة تناوله الطعام، إذ إنّه يمدُّ يده الطويلة إلى أنواع الأطعمة وألوانِها من شدة شرهه، وكأنّه في هذا التصرف يكون مسافراً من

(١) مشرقي، نيفين عاطف: **فن الكاريكاتير**، الحوار المتمدن، ع ٣٦٥٩، بتاريخ ٢٠١٢/٣/٦ . عن موقع http://www.ahewar.org/debat/show.art

(٢) عبد الرحمان، شادي: **الأبعاد الرمزيّة للصورة الكاريكاتورية في الصحافة الوطنية، دراسة تحليلة سميولوجية لنماذج من صحيفتي اليوم الخبر**، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠٠١م، ص ٦٢ .

(٣) **ابن المقفع** : هو عبد الله بن المقفع، فارسيّ الأصل، وكان يسمى قبل إسلامه "روزُبْة"، ويعرف بابن المقفع .لأنّ والده كان قد تولى بعض أعمال الخراج للحجاج، فمد يده إلى أموال الدولة، فضربه الحجاج إلى أن تقفعت يداه، أي تشنجتا، فعرف بالمقفع، وعرف ابنه بابن المقفع.

انظر: النديم، محمد بن اسحق: **كتاب الفهرست**، تحقيق رضا تجدد، ج٣، (د، ن)، طهران، ١٩٧١م، ص ١٣٢.

(٤) المصري، **مقامات بديع الزمان الهمذاني**، المقامة الجاحظيّة، ص ٧٠- ٧١.

مكانٍ إلى مكانٍ، ومتنقلاً من خوانٍ[١] إلى خوانٍ، لا يستقر به المقام، ولا يلبث حاله على حالٍ، والظاهر من وصفه السابق لليد يدل على التطاول الواضح على أسلوب الجاحظ وبلاغته، ولعلّ هذا ما قصده عندما شبه يده بالتي" ترعى أرض الجيران".

فالصورة الكاريكاتيرية – هنا – قائمة على مشهد المائدة وحركة الرجل الغريب التي طغت على النصّ بأكمله، ولعلّ الإطار الفني للمشهد يجسد المدلولات التي تؤدي إلى المعنى الساخر من ناحية الحركات والإشارات في إطار جوانب الشخصية التي ترتكز على "مفهوم التقابل بين المعنى الظاهر غير المقصود، والمعنى الحقيقي المقصود"[٢] الذي يشكل سلاحاً هجومياً على شخصية الجاحظ وأسلوبه، وذلك من خلال صورة الرجل الغريب وهو يتناول الطعام يزحم باللقمةِ اللقمةَ" ، "ويهزم بالمضغةِ المضغةَ" بسرعةٍ كبيرةٍ، وتتزاحم اللقم في فمه تزاحماً ويبتلعها دون مضغها، وكأنه في صراعٍ أو معركةٍ مع أشخاصٍ يريد أن يظفر بهم، وفي هذه الرؤية يعلي الهمذانيّ من ثقافة عصره الحديث ويحطّ من الثقافة القديمة.

وتظهر هذه الصورة ممتلئةً بالحركة الدائبة التي يمثلها الرجل الطفيليّ وهو يأكل بكمياتٍ كبيرةٍ دون توقفٍ، ويختار أجود أنواع الأطعمة وأطيبها في أسرع وقتٍ، ومثل هذا الانتقاء يتوافق مع أسلوب الهمذانيّ في اختيار الألفاظ وسبكها وصياغته للعبارات البليغة ذات المرامي البعيدة...إلخ .

ويعد اللعب بالألفاظ والمعاني من أساليب الفكاهة ومظاهرها؛ لتؤدي بوساطتها معنًى آخر[٣] وفق رؤًى فنيةٍ توفر مساحةً كبيرةً للتأويل عبر الإيحاء الكليّ للانزياح الاستبداليّ الذي أحدثه الهمذانيّ في عبارة "وتفقأ عيون الجفان"، إذ يختار الراوي أطايب الطعام في الجفنة[٤] بدلاً من عين الإنسان في الجفن؛ ليدلل على الأفضل والأظهر من الطعام كما العين لسائر الوجه التي تعد لساناً فصيحاً معبراً عما يجول في النفس.

(١) الخوان: وهي المائدة التي توضع عليها الطعام.

(٢) عبد الكريم، غريبي: **الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس، دراسة لأربعة نماذج**، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، ٢٠١٢م، ص ٥٠.

(٣) قويدر، جهاد عبد القادر: **شعر الفكاهة في العصر العباسي، دراسة نقدية تحليلية**، رسالة ماجستير، جامعة البعث، حمص – سوريا، ٢٠٠٩م، ص ١٤٤.

(٤) **الجفنة:** الوعاء الكبي.

ويظهر أيضاً في قوله "تجول في القصعة. كالرّخ في الرقعة[١]" وكأنه يتنقل في الإناء الواحد من جميع أطرافه كما تتنقل أقوى القطع التي تتميز بحرية الحركة في لعبة الشطرنج، وهذا ما يتوافق مع مقدرة الهمذانيّ على التصرف في فنون القول كما يشاء، وانتقائه أرقى الأساليب الأدبيّة في نسْج مقاماته، فضلاً عن أن صناعة الأدب تحتاج إلى من يتقن اللعب بالألفاظ والتراكيب والعبارات؛ فهي حرفة المبدعين والأذكياء التي يحتاجها من يمارس لعبة الشطرنج [٢] .

فالرجل الغريب لا يجمع بين الأكل والكلام "وهو مع ذلك ساكت لا ينبس بحرف"، فيتكلم الحاضرون بعضهم مع بعض حول المائدة إلا هذا الرجل فهو عند الطعام لا يشرك معه شيئاً على الرغم مما سيبدو منه عند الانتهاء من الأكل، فالصّمت الظاهر في العبارة السابقة يؤدي دوراً مهماً في البنية العميقة التي تدلّ" على النقيض من الملفوظ "[٣] في شخصية الجاحظ، كما يظهر أيضاً جانب التقابل ما بين شخصية ابن المقفع بحدة لسانه وشخصية أبي الفتح الإسكندريّ (بطل مقامات الهمذانيّ) وسلطة لسانه وتأثيره في الجمهور الذي يستمع إليه.

ويحدث ذلك في آخر المشهد الكاريكاتوريّ في وصف ابن هشام له بأنه ساكت لا ينطق بأيّ حرفٍ توازياً مع آخِرِ الحديث الخاصّ بابن المقفع وذرابته؛ إذ إنّ سطوة اللسان عند ابن المقفع لم تكن بالنطق والخطابة، بل إنها كانت بالكتابة والترجمة كما نجد ذلك في كتاب كليلة ودمنة، ولعلّ الصورة التقابليّة قد أسهمت – هنا – في إبراز الفجوة الدلالية وهدم الفراغات النصيّة الموجودة بين المشاهد السردية، ابتداءً بالمشهد المكانيّ مروراً بالصورة الكاريكاتيرية، انتهاءً بالمشهد الحواريّ على ما سنعرض إليه لاحقاً.

(١) **الرقعة**: لوح الشطرنج.

(٢) علماً بأنّ علم اللغة الحديث (اللسانيات) متمثلاً بفرديناند دي سوسير الذي صور اللغة بقوانينها وأحكامها وقواعدها بلعبة الشطرنج.

(٣) عبد السلام، فاتح: **الحوار القصصيّ تقنياتُه وعلاقاته السردية**، ط١، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٥٠.

المحور الثالث: المشهد الحواريّ

يعدّ الحوار في المشهد السرديّ من أبرز العناصر التعبيريّة والتصويريّة التي تؤدي إلى دور التفاعل والإيحاء في التشكيل النصيّ، كما أنّه " عماد المشهد وواسطته في الظهور؛ إذ يرتبط وجوده بالبناء الداخليّ للنصّ الحكائيّ، معطياً له تماسكاً ومرونةً واستمراريةً "[(١)]، إذ يجعل الكاتب في اللحظة الزمنية الواحدة مستويين من المحاورة بين شخصين أو أكثر؛ للحصول على مشهد تتحقق فيه بنية العرض المسرحيّ، وذلك من خلال " تعدد المقولات الحواريّة في المشهد الواحد"[(٢)].

ومن تلك المشاهد الحواريّة في المقامة الجاحظيّة الحوار المطوّل الذي دار بين الراوي (عيسى بن هشام ورفقته) من جهةٍ والرجل الغريب (الطُفيلي) من جهةٍ أخرى:

"فَقَالَ الرَّجُلُ: أَيْنَ أَنْتُمْ مِنَ الحَدِيثِ الَّذِي كُنْتُمْ فيهِ؟

فَأَخَذْنَا فِي وَصْفِ الجَاحِظِ ولَسَنِهِ، وَحُسْنِ سَنَنِهِ فِي الفَصاحَةِ وَسُنَنِهِ، فِيما عَرَفْنَاهُ.

فَقَالَ: يَا قَوْمِ لِكُلِّ عَمَلٍ رِجَالٌ، وَلِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالٌ، وَلِكُلِّ دَارٍ سُكَّانٌ، ولِكُلِّ زَمَانٍ جَاحِظٌ. وَلَوِ انْتَقَدْتُمْ، لَبَطَلَ مَا اعْتَقَدْتُمْ، فَكُلٌّ كَشَرَ لَهُ عَنْ نابِ الإِنْكَارِ، وَأَشَمَّ بِأَنْف الإِكْبَارِ، وَضَحِكْتُ لَهُ لأَجلُبَ ما عِنْدَهُ.

وَقُلْتُ: أَفِدْنا وَزِدْنا.

فقَالَ: إنَّ الجَاحِظَ في أَحَدِ شِقَّيِ البَلاَغَةِ يَقْطِفُ، وفِي الآخَرِ يقَفُ، والبَليغُ مَنْ لَمْ يُقَصِّرْ نَظْمُهُ عَنْ نَثْرِهِ، ولَمْ يُزْرِ كَلامَهُ بشِعْرِهِ، فَهَل تَرْوُونَ لْلجاحِظِ شِعْراً رائِعاً؟

قُلْنَا: لا، قَالَ: فَهَلُمُّوا إِلَى كَلاَمِهِ، فَهُوَ بَعِيدُ الإِشارَاتِ، قَلِيلُ الاسْتِعَاراتِ، قَرِيبُ العِبَارَات، مُنْقادٌ لعُرْيَانِ الكَلاَمِ يسْتَعْمِلُهُ، نَفُورٌ مِنْ مُعْتَاصِهِ يُهْمِلُهُ، فَهَلْ سَمِعْتُمْ لَهُ لَفْظَةً مَصْنُوعَةً، أَوْ كَلِمَةً غَيْرَ مَسْمُوعَة؟

فَقُلْنَا: لا "[(٣)] .

(١) عبد السلام، **الحوار القصصيّ تقنياتُه وعلاقاته السردية**، مرجع سابق، ص ٢٩ .

(٢) الونسة، فادية مروان أحمد: الحوار في مقامات الهمذاني، **مجلة التربية والعلم**، م ١٨، ع ٤ ، ٢٠١١م، ص٢٥٨.

(٣) المصري، **مقامات بديع الزمان الهمذانيّ**، المقامة الجاحظيّة، ص ٧١ – ٧٢.

وهذه الحوارية هي مركز الدائرة التي تُبنى عليها مشاهد المقامة الجاحظيّة، وتبرز على السطح بصورة حوارٍ خارجيّ بين الراوي ورفقته من جهةٍ، والرجل المجهول الشخصية من جهةٍ أخرى، لكنه في العمق مونولوج داخلي يمارسه الهمذانيّ لإضاءة الجوانب المعتمة في النصّ السرديّ، بفعل تنامي القوة الخياليّة لديه القادرة على الوصف العميق وإبداء الرأي.

إذ يتّضح لنا من قراءة الحوار السابق أنّ الهمذانيّ يسعى فيه إلى تجسيد موقفٍ نقديٍّ يتعلق بالجاحظ وأسلوبه الكتابيّ ضمن السياق السرديّ، متكئاً بذلك على "التوليد الحواري الذي يوظَّف لاستخلاص الأفكار عبر سلسلة استفهاماتٍ؛ لاستدراج المخاطَب إلى البحث عن حقائق"[١] تُؤسس فكرة المشهد بفعل صياغةٍ ذهنيةٍ مبنيةٍ على التخيل والعمق الدلالي، إذ نلحظ ذلك من خلال عنوان المقامة (الجاحظية) الذي يكشف عن مكونٍ أساسٍ في نسيج النصّ، ولا سيّما المشهد الذي يضجّ بالحوار "بوصفه عنصراً سيميائيّاً يقوم بوظيفة الإشارة إلى الشخصية المحوريّة التي تدور حولها الأحداث منذ البداية إلى النهاية"[٢].

فأفق التوقع الأوليّ لعنوان المقامة (الجاحظيّة) يتحدد من خلال سياق النصّ الذي يتعلق بشخصيةٍ مشهورةٍ (الجاحظ) لها مكانتها المتميزة في الأدب العربيّ، فقد جاءت لغة النصّ معبرةً عن هذه الشخصية التي لها دور مهم في الدلالة الإيحائيّة ضمن مساراتٍ تصويريةٍ محددةٍ لحقولٍ دلاليةٍ موحدةٍ من بداية المقامة إلى نهايتها، تؤدي بالمتلقي إلى الكشف عن سيرورة المعنى وتمفصله ضمن " الصورة التنظيمية المثبتة داخل نص الثقافة"[٣] في النثر العربيّ القديم، ومثل هذا الأسلوب يستهدف متلقياً شغوفاً بمتعة

(١) علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ١٩٨٥م، ص٢٣٤.

(٢) حليمي، فريد: **سيميائيّة العنوان في الرواية الجزائرية المعاصرة (١٩٩٥– ٢٠٠٠)**، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ٢٠١٠م، ص ٦٢.

(٣) بنكراد، **سيميولوجية الشخصيات السرديّة (رواية الشراع والعاصفة لحنّا مينه نموذجاً)**، مرجع سابق، ص ١٠٥.

الحكاية وله القدرة على كشف التأويلات التي تختفي وراء النصّ، ويتم ذلك "بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النصّ وبنية التلقي"[١].

ويستمر تفاعل أفق توقع القارئ مع أفق النصّ إلى أن يدرك البنية الكامنة فيه، وتكوين المعنى الذي يظهر من الدّال اللفظيّ في دلالته على جحوظ العين وخروجها وانزعاجها، ويلحظ ذلك في عبارات النص" أثارتني" و "فكلٌ كشر له عن ناب الإنكار، وأشم بأنف الإكبار"، وبهذه العبارات يُهدَم الأفقُ الأوليُّ ويُبنى أفقٌ جديدٌ تتضح فيه دلالة العنوان الذي يشير إلى الغضب والانزعاج من قلب المعايير القديمة الموروثة وانحسارِ أثرها، وفي حلول معايير كتابيةٍ جديدةٍ مملوءةٍ بالاستعارات المنمقة بعيدة المرامي...

ويظهر جليّاً أنّ المشهد الحواريّ يتمحور حول أسلوب التعريض غير المباشر بأسلوب الجاحظ، إذ نجد الرجل الغريب (الطُفيل) يخاطب الحاضرين بلفظة (يا قومِ)[٢] الذي يستخدمه كوسيلةٍ للتقريب بينه وبين (السارد ورفقته)، بعد أن شاهدوا منه تصرفاتٍ غريبةً في تناول الطعام، وهذا الرجل يخاطبهم بالمنطق الذي لا يقبل النقض وذلك بقوله " يَا قَوْمِ لِكُلِّ عَمَلٍ رِجَالٌ، وَلِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالٌ، وَلِكُلِّ دَارٍ سُكَّانٌ، ولِكُلِّ زَمَانٍ جَاحِظٌ " وكأن كاتب المقامة في هذا الأسلوب يقول: إني أنا جاحظ هذا الزمان، والأنا – هنا – تعادل بديع الزمان الهمذانيّ، فالذات السرديّة تتنقل بين البطل والراوي والمتكلم (الذات النصيّة)، ولهذا نلحظ أنه استخدم أسلوب المنطق الثابت كما رأينا ذلك في حجة الراوي (عيسى بن هشام) عندما لبّى دعوة الوليمة باستخدامه أسلوب المنطق الديني الذي لا نستطيع إنكاره.

ويلحظ في هذه المقامة أنّ الرجل الغريب يبادر دائماً بالسؤال وغيره يجيب على هذه الأسئلة، فهو أسلوب يعمد فيه إلى السيطرة [٣]على الآخرين في استحضار الأسئلة التي توافق مراده، فهو يشرح

(١) صالح، بشرى موسى: **نظريّة التلقي أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط، ٢٠٠١م، ص ٥٢.

(٢) يا قومِ: الاكتفاء بالكسرة وحذفت الياء عوضاً عنها للتخفيف.

(٣) ونلحظ ذلك في رمزيّة الألوان الموجودة في المشهد المكانيّ وما تدل عليه من سيطرة كما في اللون الأحمر والأصفر.

ويُفسّر، "ويستند إلى الشموليّة والإحاطة بجوانب موضوعه"[١] وهدفه الذي يريد الوصول إليه، وبهذا الأسلوب الذي صاغه الهمذانيّ في تركيب التصورات التي ابتدعها للمكان وحركة الإنسان[٢] يعيب على الجاحظ نفورَه من الصنعة والتصنع ويجعل منه خلواً من البلاغة وبعيداً عن الفهم، وهو رغم ذلك بعيد عن العويص من الكلام؛ فليس له نظم مصنوع، بل جُلّ كلامه مسموع، وذلك لأنّ الجاحظ لا يعمد في أسلوبه إلى التنميق والتزيين، بل إلى الاسترسال والسهولة.

وبعد ذلك ينتقل الحوار إلى جزءٍ آخر يظهر فيه الهمذانيّ براعته الشعرية بواسطة بطل المقامة (أبي الفتح الإسكندريّ) الذي ينطق بلسانه معتمداً على فنّ القول، ضمن بنيةٍ نصيّةٍ تتجلى في صياغاتٍ "تحدد السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة"[٣] على مستوى النصّ:

فَقَالَ: هَلْ تُحِبُّ أَنْ تسْمَعَ مِنَ الكَلاَمِ مَا يُخَفِّفُ عَنْ مَنْكِبَيْكَ، وَيَنِمُّ علَى مَا في يَدَيْكَ؟ فَقُلْتُ :إِي وَاللهِ.

قَالَ: فأَطْلِقْ لِي عَنْ خِنْصِرِكَ، بِمَا يُعِينُ على شُكْرِكَ، فَنُلْتُهُ رِدَائِي .

فَقالَ:

لَعَمْـــرُ الَّـــذي أَلقَـــى عَلَـــيَّ ثِيَابَـــهُ ... لَقَـــدْ حُشِـــيَتْ تلْـــكَ الّثيـــابُ بِـــهِ مَجْـــدَا

فَتًـــــى قَمَرَتْـــــهُ المَكْرُمَـــــاتُ رِدَاءَهُ ... وَمَـــا ضَـــرَبَتْ قِـــدْحاً ولاَ نَصَـــبَتْ نَـــرْدَا

أَعِـــدْ نَظَـــراً يـــا مَـــنْ حَبَـــانِي ثِيابَـــهُ ... وَلاَ تَـــــدَعِ الأَيَّـــــامَ تَهْـــــدِمُنِي هَـــــدَّا

وَقُـــلْ للأُولَـــى إِنْ أَسْـــفَرُوا أَسْـــفَرُوا ضُـــحًى ... وإِنْ طَلَعُـــوا فـــي غُمَّـــةٍ طلَعُـــوا سَـــعْدا

صِـــلُوا رَحِـــمَ العَلْيـــا، وَبُلُّـــوا لَهَانَهَـــا ... فَخَيْـــرُ النَّـــدَى مـــا سَـــحَّ وَابِلُـــهُ نَقْـــدَا

قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَارْتاحَتِ الجَمَاعَةُ إِلَيْهِ، وَانْثَالَتِ الصِّلاَتُ عَلَيهِ.

---

(١) الونسة، **الحوار في مقامات الهمذانيّ**، ص ٢٥٨.

(٢) طريقة الرجل الغريب وحركته أثناء جلوسه مع الرفقة على مائدة الطعام.

(٣) بنكراد، **سيميولوجية الشخصيات السرديّة (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينه نموذجاً)، ص ٣٢.**

وَقُلْتُ لَمَّا تآنَسْنَا: مِنْ أَيْنَ مَطْلُع هَذاَ البَدْرِ؟

فَقالَ:

إِسْـــــــــــــــــــــكَنْدَرِيَّةُ دَارِي لَـــــوْ قَـــــرَّ فِيهـــــا قَـــــرَارِي

لكـــــنَّ لَيْلِـــــى بِنَجـــــدٍ وَبِالحِـــــجَـــــازِ نَهـــــارِي[١]

يبدأ الحوار – هنا – بتصوير مشهدٍ آخر قائمٍ على السياق السرديّ الذي ينطوي على جديلةٍ متشابكةٍ تحتضن علاماتٍ جسديةً قد تكون من المتممات المفضية إلى إيحاءاتٍ دلاليةٍ تفصح عن رؤية الهمذانيّ " للبلاغة ومعاييرها المختلفة التي ينبغي بوجودها إجادة ركني القول الأدبيّ: الشعر والنثر، وبغياب أحدهما تثلم بلاغة الأديب، وتنطلق عرجاء، فالجاحظ يمشي برجلٍ واحدةٍ، ثم إن النثر لم يعد خاضعاً للبداهة القديمة التي كرّسها الأولون، إنما غزته صنعة جديدة، وهذه يفتقر إليها الجاحظ، فإذا ما أنعم النظر في نثره لظهر بسيطاً يقول المعاني بلا التواء، ويصرّح بها بلا تكلّف، فكأنه لا يكتب أدباً إنما يجري حديثاً عادياً " [٢].

بينما الهمذانيّ فقد تنوعت أساليبه، فهو يجيد قول النثر معبراً فيه عن مقاصده عبر " كناياتٍ قد اتكأت على أعضاءٍ جسديةٍ "[٣]، ويرتجل قول الشعر عارضاً حاجته، فيثير العجب بهما معاً، وبهذه النقطة يتفوق على الجاحظ؛ إذ إنه يجعل من صياغته اللغوية تتحرك بذاتها داخل النصّ وتؤسس أبعاداً رمزيةً تفصح عن براعته البلاغيّة المملوءة بالاستعارات البعيدة والمعاني المتوارية، ومن البنى اللغوية التي توفر مساحةً كبيرةً للتأويل داخل المشهد (المنكب[٤] والخنصر[١] واليد)، وهي علامات جسدية تتجاوز

(١) المصري، **مقامات بديع الزمان الهمذانيّ**، المقامة الجاحظيّة، ص ٧٣ – ٧٥.

(٢) إبراهيم، عبد الله: **تخريب بلاغة الجاحظ**، مقال في جريدة الرياض، السبت ٢٠١٤/٤/٢٦م، ع ١٦٧٤٢، ص٣٥. عن موقع : http://www.alriyadh.com

(٣) المحروق، عبير حسن عبدالله: **لغة الجسد في مقامات الهمذانيّ**، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، ٢٠١١م، ص ٨٤.

(٤) المنكب: مجتمع رأس العضد والكتف.

البنية المعجمية إلى بنيةٍ نصيّةٍ تحمل في طيّاتها دلالاتٍ علاماتية تحقق سيميائية الحدث وتعيد صياغة المعنى "المتناثر على مساحة النصّ"(٢) وفق مستوياتها التعبيرية.

فقد اختار الهمذانيّ هذه الألفاظ لترتبط مع بداية فاتحته السرديّة (أثارتني) التي تتفرع إلى دلالاتٍ عدةٍ تتحدد في إطارٍ دلاليٍّ يتحقق فيه علاقة الوصل بين المشاهد السردية، إذ تشكل ثنائية الراوي والبطل محور الحديث، فالأول يحمل على عاتقه حملاً ثقيلاً للدفاع عن الجاحظ، ولا يجد سبيلاً لإلقاء هذا الحمل، والآخر في خبراته التعبيرية وقدراته الإقناعيّة يخفف هذا الحمل ويجد له راحة اليقين بما كشف له من الحقيقة التي تبيّن التباعد الأسلوبي بين القديم والحديث(٣) في صياغة الألفاظ والعبارات، لذلك حوّر الهمذاني فكرته بلفظة " منكبيك" التي تدل على التباعد بينهما وتبقى السيادة للرأس (وسط المنكبين) وكأنّه هو من له المجد والشهرة والسيادة التي كان يسعى إليها في ذلك العصر والخروج على المألوف فيه.

وتعود عبارة "فأطلق لي عن خنصرك" في دلالتها المباشرة(٤) التي توحي بالعطاء، بينما الدلالة العميقة التي يشير إليها النص تقترب من معنًى آخرَ يدل على عقد ميثاقٍ بينهما للتحرر من الميثاق القديم الذي اتفق عليه الأدباءُ القدامى وحفظوه جيلاً بعد جيلٍ، فالرجل يطلب من عيسى بن هشام خلع المعايير الموروثة والتخلصَ من القيود القديمة، والانطلاقَ نحو فضاءٍ آخر؛ لكي يتمكن من إثبات ذاته التي تبحث عن التميز والانفراد من خلال قوله: "أعِدْ نظراً يا من حباني ثيابَه" الذي يدلّ على إعادة النظر في النظرة القديمة للأدب ومعاييره البلاغيّة والنقديّة ...

(١) الخنصر: هو أقصر الأصابع.

(٢) خمري، حسين: **نظريّة النصّ من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدّال**، ط١، الدار العربية للعلوم، بيروت – لبنان، ٢٠٠٧م، ص٣١.

(٣) الأسلوب القديم أو البلاغة القديمة المتمثلة بالمدرسة الجاحظيّة، بينما الأسلوب الحديث أو البلاغة الحديثة تتمثل بالمدرسة الهمذانيّة.

(٤) كناية عن بسط اليد بالعطاء؛ لكي ينطلق لسانه وقريحته في مدح عيسى بن هشام.

لذلك فالصراع في المشهد الحواريّ لا يدور حول الشخص نفسه، بل حول ما يحمله من خطابٍ يتجلى عبر الحيل الفنية التي اتبعها لإغواء عيسى بن هشام بالعبارات المنمقة والمزخرفة بأنواع البديع؛ إذ إنّ هذا الرجل الغريب جعله يقدِّم رداءَه بإرادته – عن طيب خاطرٍ – محافظاً على كرامته دون أن يجبره على ذلك رغماً عنه، بل كان هذا الأمر باقتناع منه، وكأنّ إعطاء الرداء له بهذه الطريقة أعطاه الشهرة والمجد والسيادة التي تجعله يحلّ محلّ الجاحظ في ميدان الأدب.

وكما أوردنا سابقاً فإنّ الذات السرديّة متنقلة بين ذات الممدوح المتمثلة بالراوي عيسى بن هشام والمقصود بها ذات بديع الزمان الهمذانيّ عبر إحالتها إلى بطل المقامة متمثلة بذات أبي الفتح الإسكندريّ الذي يعمد إلى المقايسة وإظهار الغلبة لأسلوب الهمذانيّ وبلاغته وتكامل فنه الجامع بين الشعر والنثر وما بين أسلوب الجاحظ وأمثاله ممن يمثل البلاغة القديمة، وعلى هذا فقول أبي الفتح الإسكندري: "فتًى قمرته المكرمات رداءه" هي تحقيق لهذه الذات المتنقلة، بحيث لبست رداء السيادة والمجد.

وتتضح قوة مخيلة الهمذانيّ في استرجاع الصورة البدائيّة التي تشكّل علامةً محوريّةً تجمع بين غاية الجودة في الترتيب والتنسيق والتنميق في الدار ومائدة الوليمة من ناحيةٍ – وصورةَ الأعطيات التي انثالت عليه بشكلٍ متتابعٍ وغزيرٍ حيث بلغت غايتها، من ناحية ثانية، وبهذه النتيجة يحسم الموقف النقديّ في تفوّق الهمذانيّ على الجاحظ في كتابته وأدبه وبلاغته... (كما يرى ذلك بديع الزمان الهمذاني/ الصوت المتكلم في المقامة)، وقد عادت ذات البطل الإسكندريّ بعد اختفائها على امتداد المسار السرديّ للنصّ، وقد أفصحتْ في نهاية المشهد عن نفسها، وذلك في البيتين الشعريين اللذين يمثلان قفلة المقامة ويعمقان الدلالة الضديّة التقابليّة فيها ما بين الليل (الغموض والتواري) والنهار (الوضوح والظهور)، والنجد (العلو والارتفاع) والحجاز (السهولة والانبساط)، بما يتوافق مع أسلوبيّ الجاحظ والهمذانيّ كما تم توضيحه على مدار البحث.

الخاتمة:

يتضح لنا في نهاية المطاف قدرةَ الهمذانيّ على تحوير الألفاظ وصياغتها صياغةً فنيّةً منمّقةً، وهذا ما دلّ عليه المعنى الكامن داخل نص المقامة وعبر مشاهدها السرديّة المتتابعة، بحيث أفضت المشاهد عن تجلياتٍ دلاليةٍ غير مباشرةٍ، ابتداءً بمشهد المكان، مروراً بمشهد الصورة الكاريكاتيرية، انتهاءً بالمشهد الحواري الذي يمثل منزلةً من منازل اليقين للمعنى القائم على المقايسة والصراع ما بين القديم والحديث بقطبيه المتنافرين، وهما: القطب الأول: الجاحظ بأسلوبه وبلاغته، والقطب الثاني: متمثلاً بالهمذانيّ وأسلوبه الجديد المعتمد على البراعة والزخرفة شكلاً ومضموناً.

وتظهر بنية الشكل الدائريّ في المقامة الجاحظيّة؛ إذ إنّ المشهد الابتدائيّ يشي بالمشهد النهائيّ الذي يفضي إلى المشاهد الأولى ضمن حلقةٍ دائريةٍ تتضافر مكوناتها وعناصرها الدلالية في تمفصل المعنى وتحديد التأويل شبه النهائي لنصّ المقامة، ومن ثَمَّ فكلّ مشهدٍ من مشاهد المقامة يصلح للابتداء به في النص الذي يقارب البنية المسرحية (الفكاهيّة) الحديثة بعد التعديل والتحوير البسيط في سيناريو الأحداث الواقعة في رؤيةٍ بانوراميةٍ كليّةٍ تؤسس في مجملها قدرة الهمذانيّ الإبداعية وسبقه في ميدان الإبداع الأدبيّ وبإرسائه لفنٍّ أدبيٍّ جديدٍ في العصر العباسيّ، وهو (فنّ المَقامة).

نصّ (المَقَامَةُ الجَاحِظيَّة)

حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ:

أَثَارَتْنِي وَرُفْقَةً وَلِيمَةٌ فَأَجَبْتُ إِلَيْهَا، لِلْحَدِيثِ المَأْثُور عَنْ رَسُولِ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: " لَوْ دُعِيتُ إِلَى كُرَاعٍ لأَجَبْتُ وَلَوْ أُهْدِيَ إِلَيَّ ذِرَاعٌ لَقَبِلْتُ" فأَفْضَى بِنَا السَّيْرُ إِلى دَارٍ.

تُرِكَتْ وَالحُسْنَ تأْخُذُهُ تَتْقِي مِنْهُ وَتَنْتَحِبُ

فَانْتَقَتْ مِنْهُ طَرَائِفَهُ وَاسْتَزَادَتْ بَعْضَ مَا تَهَبُ

قَدْ فُرِشَ بِسَاطُهَا، وَبُسِطَتْ أَنْمَاطُهَا، وَمُدَّ سِماطُهَا، وَقَوْمٍ قَدْ أَخَذُوا الوَقْتَ بَيْنَ آسٍ مَخْضُودٍ، وَوَرْدٍ مَنْضُودٍ، وَدَنٍّ مَفْصُودٍ، وَنَايٍ وَعُودٍ، فَصِرْنَا إِلَيْهِمْ وَصَارُوا إِلَيْنَا، ثُمَّ عَكَفْنَا عَلَى خِوَانٍ قَدْ مُلِئَتْ حِيَاضُهُ، وَنَوَّرَتْ رياضُهُ، وَاصْطَفَّتْ جِفانُهُ، وَاخْتَلَفَتْ أَلْوَانُهُ فَمِنْ حَالِكٍ بِإِزَائِهِ نَاصِعٌ، وَمِنْ قَانٍ تِلْقَاءَهُ فَاقِعٌ، وَمَعَنا عَلى الطَّعَامِ رَجُلٌ تُسَافِرُ يَدُهُ عَلَى الخِوَانِ، وَتَسْفِرُ بَيْنَ الأَلْوَانِ، وَتَأْخُذُ وُجُوهَ الرُّغفَانِ، وَتَفْقأُ عُيُونَ الجِفانِ، وَتَرْعَى أَرْضَ الجِيرانِ، وَتَجُولُ في القَصْعَةِ، كَالرُّخِّ في الرُّقْعَةِ، يَزْحَمُ بِاللُّقْمَةِ اللُّقْمَةَ، وَيَهْزِمُ بِالمَضْغَةِ المْضغَة، وَهُوَ مَعَ ذَلِكَ ساكِتٌ لاَ يَنْبِسُ بِحرفٍ، وَنَحْنُ فِي الحَدِيثِ نَجْري مَعْهُ، حَتَّى وَقَفَ بِنَا عَلَى ذِكْرِ الجاحِظِ وَخَطابَتِهِ، وَوَصْفِ ابْنِ المُقَفّعِ وَذَرَابتِهِ، وَوَافَقَ أَوَّلُ الحَدِيثَ آخِرَ الخِوَانِ، وَزُلْنَا عَنْ ذَلِكَ المَكانِ، فَقَالَ الرَّجُلُ: أَيْنَ أَنْتُمْ مِنَ الحَدِيثِ الَّذِي كُنْتُمْ فيهِ؟ فَأَخَذْنَا فِي وَصْفِ الجَاحِظِ ولَسَنِهِ، وَحُسْنِ سَنَنِهِ فِي الفَصاحَةِ وَسُنَنِهِ، فِيما عَرَفْنَاهُ، فَقَالَ: يَا قَوْمِ لِكُلِّ عَمَلٍ رِجَالٌ، وَلِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالٌ، وَلِكُلِّ دَارٍ سُكَّانٌ، ولِكُلِّ زَمَانٍ جَاحِظٌ، وَلَوِ انْتَقَدْتُمْ، لَبَطَلَ مَا اعْتَقَدْتُمْ، فَكُلٌّ كَشَرَ لَهُ عَنْ نابِ الإِنْكَارِ، وَأَشَمَّ بِأَنْف الإِكْبَارِ، وَضَحِكْتُ لَهُ لأَجْلُبَ ما عِنْدَهُ، وَقُلْتُ: أَفِدْنا وَزِدْنا، فقَالَ: إِنَّ الجَاحِظَ في أَحَدِ شِقَّيِ البَلاَغَةِ يَقْطِفُ، وفِي الآخَرِ يقَفُ، والبَليغُ مَنْ لَمْ يُقَصِّرْ نَظْمُهُ عَنْ نَثْرِهِ، ولَمْ يُزْرِ كَلامَهُ بشِعْرِهِ، فَهَل تَرْوُونَ لِلْجاحِظِ شِعْراً رائِعاً؟ قُلْنَا: لاَ، قَالَ: فَهَلُمُّوا إِلَى كَلاَمِهِ، فَهْوَ بَعِيدُ الإِشارَاتِ، قَلِيلُ الاسْتِعَاراتِ، قَرِيبُ العِبَارَات، مُنْقادٌ لعُرْيَانِ الكَلاَمِ يسْتَعْمِلُهُ، نَفُورٌ مِنْ مُعْتَاصِهِ يُهْمِلُهُ، فَهَلْ سَمِعْتُمْ لَهُ لَفْظَةً مَصْنُوعَةً، أَوْ كَلِمَةً غَيْرَ مَسْمُوعَةٍ؟ فَقُلْنَا: لاَ، فَقَالَ: هَلْ تُحِبُّ أَنْ تسْمَعَ مِنَ الكَلاَمِ مَا يُخَفِّفُ عَنْ مَنْكِبَيْكَ، وَيَنِمُّ علَى مَا في يَدَيْكَ؟ فَقُلْتُ: إِي وَاللهِ، قَالَ: فأَطْلِقْ لِي عَنْ خِنْصِرِكَ، بِمَا يُعِينُ على شُكْرِكَ، فَنُلْتُهُ رِدَائِي، فَقالَ:

لَعَمْـــرُ الَّـــذي أَلقَـــى عَلَـــيَّ ثِيَابَـــهُ ... لَقَـــدْ حُشِـــيَتْ تِلْـــكَ الّثِيـــابُ بِـــهِ مَجْـــدَا

فَتًـــى قَمَرَتْـــهُ المَكْرُمَـــاتُ رِدَاءَهُ ... وَمَـــا ضَـــرَبَتْ قِـــدْحاً ولاَ نَصَـــبَتْ نَـــرْدَا

أَعِـــدْ نَظَـــراً يـــا مَـــنْ حَبَـــانِي ثِيابَـــهُ ... وَلاَ تَـــدَعِ الأَيَّـــامَ تَهْـــدِمُنِي هَـــدَّا

وَقُـــلْ للأُولَـــى إِنْ أَسْـــفَرُوا أَسْـــفَرُوا ضُـــحًى ... وإِنْ طَلَعُـــوا فـــي غُمَّـــةٍ طلَعُـــوا سَـــعْدا

صـــــــلُوا رَحـــــــمَ العَلْيا، وَبُلُّوا لَهَانَهَا ... فَخَـــــيْرُ النَّدَى ما سَحـــــَّ وَابِلُهُ نَقْدَا

قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَارْتاحَتِ الجَمَاعَةُ إِلَيْهِ، وَانْثَالَتِ الصِّلاَتُ عَلَيهِ، وَقُلْتُ لَمَّا تآنَسْنَا: مِنْ أَيْنَ مَطْلُع هَذاَ البَدْرِ؟ فَقالَ:

إِسْـــــــكَنْدَرِيَّةُ دَارِي لَـــــــوْ قَـــــــرَّ فِيهـــــــا قَـــــــرَارِي

لكِـــــــنَّ لَيْلِـــــــي بِنَجْـــــــدٍ وَبِالحِجَـــــــازِ نَهـــــــارِي.

تحولات الجسد في شعر امريء القيس "المطوّلتان[١] نموذجًا"

د. أحمد ياسين العرود *

تاريخ تقديم البحث: ٧/ ١٠/ ٢٠١٩م. تاريخ قبول البحث: ٢٧/ ٢/ ٢٠١٩م.

ملخص

تأتي هذه الدراسة غير نافية لما قبلها من الدراسات، التي درست شعر امرئ القيس، فالتلقي والتأويل لا يكون إلا في النّص الذي يولد من حريّة الرؤيا والتعبير الإنساني غيرِ المقيّد بِسلطة الرقيب، بل هو تعبير عن سلطةِ الرؤيا الذاتيّة، والبعد التفسيري للظواهر الكونيّة التي يعيشها الإنسان؛ لعل هذا ما يمكن أن يوجد في شعريّة امرئ القيس وعصره.

من هذه الرؤيا المحوريّة لدور الجسد في تشكيل الكون "النّص" يقارب الباحث مطوّلتي امرئ القيس عبر دراسة (أنساق الجسد) وعلاقاتها المتبادلة بينها، وتشكيلها للزمان والمكان ومفردات الكون الأخرى. فالنّص في صورته الكليّة محاولة لإعادة التوازن الكوني عند الشاعر الذي يفتقده في لحظة من اللحظات عبر بحثه عن المطلق من خلال توظيف أدواته ومنها الجسد.

الكلمات الدالة: الجسد، امرؤ القيس، التأويل أنساق الجسد، مطوّلتا امرئ القيس.

* قسم العلوم الأساسية، كلية عجلون الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية.

(١) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط٤، ١٩٨٤، ص ٨- ٣٩.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Body's Transformations in the Poetry of Imru' Al-Qais: A Study of his tow Lengthies

Dr. Ahmad Yasin Ale'roud

Abstract

This study is not incompatible with the previous studies which examined the poetry of Imru' al-Qais; perception and interpretion only takes place in the text that emerges from the freedom of vision and human expression unrestricted by the authority of the censor. It is an expression of the power of self-vision, and the explanatory dimension of the cosmic phenomena experienced by man. Perhaps this is what can be found in the poetry of Imru' al-Qais and his era.

From this pivotal vision of the role of the body in the formation of the universe "text", the researcher approaches the two lengthies of Imru' al-Qais by studying the (forms of the body) and their interrelations on the one hand, and the formation of time and space and other terms of the universe on the other. The text in its entirety is an attempt to restore the universal balance of the poet who loses it in a spot of time by searching for the absolute through employing his tools, including the body.

Keyword: self-vision. forms of the body. Body's Transformations

إيماءات:

في تركيب العالم الواسع تتلاءم الكائنات المختلفة بعضها مع بعض، فالنبات يتواصل مع الحيوان، والأرض مع البحر، والإنسان مع كل ما يحيط به. إن التشابه يفرض تجاورات تؤمن بدورها. (ميشيل فوكو[١])

"لا شك أن أيّة قراءة تجاسديّة لأي عمل فني، والشعر تحديدًا، لابدَّ أن تكون تكامليّة تنطلق من أدب التفصيلات والإشارات، وتتوصل إلى مقترح قرائيّ يستوعب الحوافز والكوامن الكتابيّة الثاوية في الكيان العام للتجربة الشعريّة وربما الشخصيّة لدى المبدع. (محمد مظلوم[٢])

"... إن تفاعلات الإنسان مع محيطه تحتم على ضروب سلوكه اللغويّ وغيرها أن تكون مؤطرة ومغيّاة ..." (محمد مفتاح[٣])

تقديـــم:

مما لا شك فيه أنَّ الأدب الجاهلي ولاسيما الشعرُ منه قد حظي بدراسات جمةٍ قديمًا وحديثًا، لما لهذا الأدب من ميزةٍ إبدعيّةٍ تختلفُ عن غيرها من العصورِ الأدبيّةِ الأخرى عند العرب، وهذا الشعرُ كان يعيشُ في بيئةٍ لها خصوصيّة الابداع المتعلقة برؤيا الإنسان في هذا العصر، وما كان يدور حوله من مكوّنات بيئية تدفعه إلى النظر المؤطر في روح الزمان والمكان المحيطان به.

لهذا فإنَّ هذا الشعَر شعرٌ إنسانيٌّ، بكل ما تعني كلمة إنسانيّة من تعبيرٍ عن الكيان الإنساني والوجودي بأبعاده المتعددة دونَ قيودٍ خارج إطار الذات ورؤيتها الكون والإنسان والحياة، إذ كانت هذه الذات "في أحوالها جميعًا عاشقةً القوَّة مؤمنةً بها، حريصةً عليها. وهي في أحوالها كلّها كثيرةُ

(١) فوكو، ميشيل، **الكلمات والأشياء**، ترجمة مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٣. ص٤٠

(٢) البياتي، عبد الوهاب، **بكائيّة إلى حافظ الشيرازي**، دار الكنوز، ط١، بيروت، ١٩٩٩، ص٣٩.

(٣) مفتاح محمد، **التلقي والتأويل**، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت ،١٩٩٤، ص٨

الالتفات إلى الآخر، تتأملُ نفسها في مرآتها الخاصة، ولكنها لا تكف عن تأمّلها في مرايا الآخرين ... وتؤكد إنسانيّتها الحقّة (٤)"

إذا ما ذُكرَ الشعرُ الجاهلي؛ إنَّ من تسنّم سنامه (الملك الضليل) امرؤ القيس بن حُجُر الكندي، فهو الشاعر الذي طبّق الآفاق شعرُه. ولهذا فأنَّ هذا الشاعرَ وشعرَه كان أكثرَ الشّعراء الجاهليين حظوة بين الدارسين قديمًا وحديثًا، وكانت قصائده – ولا سيما المعلقةُ – موضوعًا للدرس النقدي متعدد الرؤى والمناهج، ولعل إن دلَّ هذا على شيء فإنه عمق النّص وقدرته على تحمّل المعنى والتأويل والدلالة.

تأتي هذه الدراسة غيرَ نافية لما قبلها من الدراسات، التي درست شعر هذا الشاعر، فالتلقي والتأويل لا يكون إلا في النّص الذي يولد من حريّة الرؤيا والتعبير الإنساني غيرِ المقيّد بِسلطة الرقيب، بل هو تعبيرٌ عن سلطةِ الرؤيا الذاتيّة، والبعد التفسيري للظواهر الكونيّة التي يعيشها الإنسان؛ ولعل هذا ما يمكن أن يوجد في شعريّة امريء القيس وعصره، لأنَّ "الفن هو كل شيء ينبض بحياة الكل، والكلُّ موجودٌ في حياة كل شيء. إنَّ أبسط محاكاة فنيّة هي العالم، العالم في شكله الفردي، والشكل الفردي بوصفه العالم. في كل واحدة من نبرات الشاعر، عند كل واحد من مخلوقات خياله يوجد مصير الإنسانيّة مجتمعاً، كل الآمال، كل الأوهام. الأفراح، الأتراح، الأمجاد والمآسي البشريّة، كل مأساة الواقعي الذي لا يكف عن سيرورته وتبلوره، بالمتعة والأسى(١)".

إنَّ ما يمكن أن تدعيه هذه الدراسة أن صورة (الجسد وتحوّلاته) في شعر امرئ القيس لم تدرس وربما جاءت مثالاً مختصرًا في بعض الدراسات التي درست لغة الجسد في الشعر العربي(٢)؛ ولهذا فهذه الدراسة هي حلقة أخرى تضاف إلى قراءة هذا النّص الذي يغري دائمًا

---

(٤) روميّة، وهب أحمد، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، عالم المعرفة، ٢٠٧، الكويت، ١٩٩٦، ص، ٢٧٢.

(١) أكو، امبرتو "تحليل اللغة الشعريّة، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة وتقديم أحمد المديني، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص٨٢.

(٢) انظر:

١- الظاهري، ناصر، **وصف الجسد في الشعر الجاهلي**، ط١، دار الخليج للصحافة والنشر، المملكة الأردنيّة الهاشميّة، ٢٠١٧م.

٢- زنجبر، محمد رفعت، **لغة الجسد في الشعر العربي**، مجلة التاريخ العربي، جمعيّة المؤرخين المغاربة، مركز الدراسات والأبحاث وإحياء التراث، الرباط، عدد ٢٩، ٢٠٠٤م.

بالمجازفة والمغامرة التأويليّة للعقل الإنساني، من خلال البحث في عمق الكلمات والدلالات التي يقدمها، وتبنى في جزئيّاتها عبر علاقات التشابه والتكامل المنطقي للوصول إلى رؤية متكاملة في حيّز الجماليّات الفنيّة والواقعيّة المتعلّقة بالنص وفضائه المتخيّل.

يمثل الجسد في دلالته الماديّة حالة الوجود الواقعي لصاحبة أكان إنساناً أم حيواناً أم طائرًا، وهذا الجسد "هو معطى جوهري يتم البحث عن خصوصيّاته الموجودة على مستوى من العمق يجعلها مشتركة بين كافّة البشر ... وأنَّ البحث عنه سوف يظل هو المثال لكل حي. ونعيش مغامرات الجسد دون أن نتمكن من تفكّرها[١]".

"فالجسد هو كيان مجتمعي ومحمول مجتمعي، وأن كل ما ينتجه المجتمع ويفرزه من أشكال نشاطات مختلفة ماديّة ومعنويّة يتمسرح جسديًّا في ظروف او مناسبات محددة، وأن البحث في الجسد هو بحث في المجتمع تمامًا [٢]".

ومن هنا ظل الجسد بمكوناته لغزًا وضع صاحبَه (الإنسان) أمام سؤال وجودي: مَن أنا ومَن الآخر؟ وما علاقة هذا الجسد بالأجساد الأخرى، وعمل على إقامة ما يمكن تسميته بالعلاقة (التجاسديّة) عبر الرفض أو القبول لهذه العلاقة، ومكانته منها؛ ولعل لغزيّة هذه الجسد كانت أكثر في العصور التي سبقت مرحلة العلم في ماهيّة الجسد؛ ولهذا فالعصر الجاهلي كان الجسد بالنسبة له حالةَ وجود مبررةً في علاقاتها مع الآخر، وكان التعبير عن هذه الأجساد وعلاقاتها تتكفله اللغة ومنها اللغة الشعريّة التي عبرت–فيما عبرت عنه–عن رؤيا الإنسان (جسدًا) تجاه الآخر (جسدًا). فكانت اللغة هي أكثر الأدوات تملّكًا للجسد وبنائه بصورة واقعيّة حينًا ومتخيّلة أحايين أخرى–وهي الأكثر–. وبالتالي فقد كانت اللغة هي الطريق إلى الجسد وعلاقاته التجاسديّة وغيرها من العلاقات مع الآخر، وهي السلطة التي يمكن أنْ تمارس على الجسد عنوة، من هنا فإن هذه الدراسة ترى أنَّ النّص الشعري باعتباره منجزًا لغويًّا جاء عبر تشكيلات لغويّة جسدت فيما جسّدته علاقةَ "الجسد"، والجسد هنا هو (الجسد الفاعل) كما تسميه الدراسة وهو جسد الشاعر أو (الذات) صاحبةُ القول

(١) فيّاض، منى، فخ الجسد تجليات نزوات أسرار، رياض الريس، بيروت، م٢٠٠٠، ص٧.

(٢) محمود، إبراهيم، الجسد العربي الجريح، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، مجلد٥، عدد٢٠، ١٩٩٣، ص٩٤.

والفعل؛ ولعل القصيدة الجاهليّة – ومنها مطوّلتا امرئ القيس موضوع الدراسة–في بنيتها المتعارف عليها قد شكّلت موضوعها عبر لوحات تتكامل بينها لتشكل الموضوع الكلّي للقصيدة، إذ كان الجسد محورًا رئيسًا في موضوع هذه القصيدة ساهم في تشكيل رؤيا الشاعر لمفردات الكون التي يعيشها.

بهذه الرؤية يكون النّص الشعري مساويًا للكون في كل تشكيلاته وتمايزاته، وهو لحظة اكتناه واختزان مواجهة الذات مع الآخر– بحيث يصبح النّص خطابًا رؤيويًّا يقدم تشابك العلاقات الدلاليّة القابلة للتأويل وفك ما وراء التسميات والصور ،ففي تلك اللحظة – لحظة القول الشعري– يُبنى الكون من جديد في نظر المبدع (ولادة النّص)، ويعاد النّظر فيما هناك من علاقات يكون الجسد الفاعل في هذه اللحظة محورًا رئيسًا في استقطاب التداخل الكوني ،ومحاولة تنظيم هذا الاستقطاب عبر تشكيل الرؤيا النّابعة من قلق الذات، وتوتر الوجود تجاه الآخر المضاد الذي يمتد خارج لعبة الجسد، فيكون دور الجسد الفاعل ترويض الآخر عبر اللغة والفعل ،ويصبح خطاب الجسد خطابًا سلطويًّا في لحظات، توافقيًّا في أخرى ،فيبحث عن محاولة الاستيعاب والتقبل وإقامة علاقة توافقيّة. "فالفعل الفردي لتملك اللغة يُدْخِلُ المتكلّم في كلامه وهذا اعتبارٌ يعد جوهريّاً في تحليل الخطاب، فالخطاب هو المكان الذي يتكون فيه فاعله، ومن خلال هذا الخطاب فإن الفاعل يبني عالمه كشيء يخصّه ويبني ذاته أيضًا...حيث يتمثل وجوده فيه سواء كان واقعًا تجريبيًّا...أو كان تكوينًا نظريّا[١]"

ومن هنا فإن "الانسان بقدر ما يدرك جسده يعرف ما حوله، وقدر ما يعرف ما يحيط به تتعزز معرفته لجسده وتتعمق، وإنّ جسده هو الكائن في العالم ولكنه المكوّن فيه، والمتكوّن منه وهو الذي يكون باستمرار حقيقة تدرك أكثر فأكثر... أو ليس الشعراء على سبيل التخيّل والفلاسفة على سبيل التأمّل (الذهني– الحسي) هم الأكثر حضورًا في العالم لإنّهم الأكثر معاينةً لأجسادهم وتبصّرًا بها...[٢]"

من هذه الرؤيا المحوريّة لدور الجسد في تشكيل الكون "النّص" يقارب الباحث مطوّلتي امرئ القيس عبر دراسة (أنساق الجسد) وعلاقاتها المتبادلة بينها، وتشكيلها للزمان والمكان ومفردات الكون الأخرى. فالنّص في صورته الكليّة محاولة لإعادة التوازن الكوني عند الشاعر الذي يفتقده

(١) فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النّص**، عالم المعرفة الكويتيّة، عدد ١٦٤، ١٩٩٢، ص ٩٨.

(٢) محمود، إبراهيم، الجسد **العربي الجريح**، كتابات معاصرة، المجلد الخامس، بيروت، لبنان، العدد ٢٠ ص٩٦

في لحظة من اللحظات عبر بحثه عن المطلق من خلال توظيف أدواته ومنها الجسد "الذي بينه وبين الكتابة (اللغة) وشائج قربى وصلات رحم، حيث إنّ الجسد هو المرجع والمصدر الرئيس لتعابيرنا ومفرداتنا ورموزنا أجمع [١]".

ولكن حين نقاربُ نصًّا ونبحث فيه عن رؤيا معينة، علينا أنْ نقف على أدوات هذه الرؤيا ورموزها ودلالاتها، إذْ تقوم هذه المقاربة على ارتباطات دلاليّة منطقيّة تجعل الوصول إلى بنية هذه الرؤيا ممكنة التقبل والاستيعاب؛ ولهذا فإن رؤيا "تحولات الجسد" في مطوّلتي امرئ القيس تتكئ على فاعليتين للدلالة على الجسد وتحولاته.

الأولى: فاعليّة الاسم وهي ما يَرِدُ في النّص من أسماء أو صفات للذات الإنسانيّة أو غيرها من حيوان، وطير؛ وهذه الفاعليّة هي الأكثر تجريدًا والأضيق دلالة، ولكنها تنمو داخل النّص عبر علاقاتها مع الآخر لتتحوّل إلى الفاعليّة الثانية: فاعليّة الصورة التي تتسع لتشابك العلاقات التجاسديّة داخل النّص، ومن هنا فإن الاسم سيفضي إلى مفهوم الجسد وكذلك الصور مع ملاحظة تراتب البنية للمعنى.

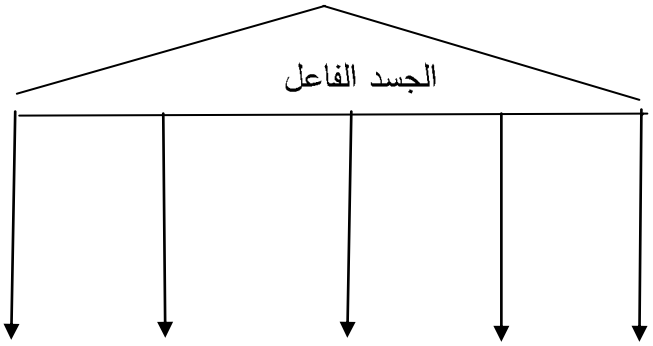
ومن خلال رؤيا الدراسة لما أسمته "تحولات الجسد" في النّصين المقارَبين ،فإن الأنساق الجسديّة فيهما تبدو مستقلّةً ظاهريًّا على مستوى البنية السطحيّة Surface Structure، ولكنّها متواشجةٌ ومتداخلةٌ تأويليًّا على مستوى البنية العميقة Deep Structure، عبر التجاور والتناظر داخل الوحدات الموضوعيّة في الإطار الكلّي للنص، لهذا فقد وضعت الدراسة هذه الأنساق تحت مسميات تخص الدراسة وهي:

- نسق الجسد الفاعل: وهو الجسد الذي يبني الحدث عبر علاقته مع الآخر، وينزع دائمًا نحو السيطرة والسلطة، وتتحدَّد الأنساقُ الأخرى من خلال علاقته بها، وما يدل عليه في النّص إما الاسم أو ما يتعلق بالاسم من الضمائر والدوال الأخرى.
- نسق الجسد العيني (الواقعي): وهو الجسد الذي يقيم معه الجسد الفاعل علاقته الواقعيّة، ويمارس عليه سلطته، ويخلو في صفاته من المثاليّة التي تعطى للجسد المطلق.

(١) كنعان، مارلين، **الجسد العربي يدخل حيّز اللغة**، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، مجلد ٥، عدد ٢٠، ١٩٩٣، ص١٠٢.

- نسق الجسد المطلق: وهو ما يبنيه الجسد الفاعل تعبيرًا عن رؤيا غيبيّة متخيلة مسكونة بهاجس الاستشراف والتوقع، وهذا الجسد يكون على مستوى القول وليس الفعل، ولا يستطيع الجسد الفاعل امتلاكه، فهو بناء جسدي مفقود لا وجود له إلا في حيز اللغة.
- نسق الجسد الموازي (غير الإنساني) يبنيه الجسد الفاعل محاولةً منه تحقيق السلطة وإيجاد التوافق معه.
- نسق التوحّد (التماهي) ويبنيه الجسد الفاعل عبر لحظة التقاء بينه وبين الجسد الموازي ماديًّا أو معنويًّا.
- نسق الصراع وهو لحظة المواجهة بين أنساق الجسد، ولعل هذا النّسق يمثل أكثر من غيره من الأنساق الجسديّة مأساة الجسد التي يعيشها الكائن الحي، بما يقع عليه من أصناف الابتذال والقهر والمهانة، من أجل تحقيق الرغبة وإظهار السلطة الفرديّة أو الجمعيّة.

ويمكن للدراسة أنْ تقديم علاقة هذه الأجساد من خلال الخطاطة التالية:



(الجسد العيني) (الجسد المطلق) (الجسد الموازي) (جسد التماهي) (جسد الصّراع)

وبعدُ، ففي إطار هذه الرؤية شكل الجسد بأنواعه دورًا كبيرًا في تشكيل القصيدة لدى أمريء القيس، فمطوّلته الأولى (المعلقة) تبدأ:

قفا نبــك مــن ذكــرى حبيــب ومنــزل بسقط اللِّــوى بــين الــدّخول فحومــلِ
فتوضَــحَ فــالمقراةِ لــم يعــفُ رســمُها لمــــا نســجتْها مــن جنــوب وشــمألِ
تــــرى بَعَــــرَ الآرام فـــي عرصـــاتها وقيعانهـــا كـــــأنّه حـــــبُّ فلفـــل

هذه المقدمة التي تُدْرَس أنَّها مقدمة طلليّة (وهي كذلك) جاء الجسد الفاعل فيها- من وجهة نظر هذه الدراسة- منذ فعلها الأول (قفا) فالوقوف للجسد، والبكاء للجسد، والأمكنة (سقط اللوى، والدخول، وحومل، وفتضوح، والمقراة) كلها تشكلت عبر التحولات الجسديّة التي عاشت فيها وأصبحت خالية منها، ليأتي الجسد الفاعل (هنا جسد الشاعر) ليعيد إلى المكان حضوره عبر الاسترجاع، وتذكر صورة الجسد في هذا المكان، إذ أصبح الجسد الموازي (الآرام) هو الذي يعمر هذا المكان، ويعيش فيه بديلًا عن جسد إنساني كان فيه؛ ولعل هذا التحوّل بين صور الأجساد وطبيعتها هو ما أعطى المكان كينونته الماضية والحاضرة ؛ولهذا فالجسد هو ما يشكّل العلاقات الداخليّة بين الذات (الجسد الفاعل) وسائر المفردات الكونيّة التي تقع في ذلك المكان، وبهذا فإن الجسد الفاعل يستمرّ في البحث عن كينونته عبر هذا المكان الذي يعج بالأجساد الغادي والحاضر ،فهو يستعيد مشهدًا جسديًّا خالصًا يوم الفراق الذي تحصّل برحيل الجسد (المرأة) ومفارقته هذا المكان ،وكيف كان (الجسد الفاعل) من حالة تجاسديّة تمثّلت في البكاء:

كـــأنيّ غـــداة البـــين حـــين تحمّلـــوا لـــدى ســـمرات الحـــي نـــاقفُ حنظـــلِ

وتتكثّف الأجسادُ في حضورها وارتباطها مع الجسد الفاعل سواء أجساد إنسانيّة أم موازية (المطايا) ليشاركوا الجسد الفاعل مأساته من خلال نهيه عن ذلك الفعل الجسدي (نَقفُ الحنظل) كناية عن اليأس:

وقوفـــاً بهـــا صـــحبي علـــيَّ مطـــيّهم يقولـــون لا تهلـــك أســـىً وتجمّـــلِ.

ويبقى السلوك الجسدي (للجسد لفاعل) هو المؤطِّر لروح الفعل واللغة في النّص، فهو من يتلقى هذه الأفعال في جانبيها المادي والمعنوي، وهنا يصبح الجسد (ذاكرة) حيث يتحول إلى مكان للحدث والمعاناة من أجل التحوّل والتغيير:

وإنَّ شـــــفائي عَبـــــرةٌ مهراقـــــةٌ فهل عنـــد رســـمٍ دارسٍ مـــن معـــوّلِ؟.

فالبكاء الذي هو فعل جسدي، هو تعبير عن مأساة الجسد، وما هو إلا محاولةٌ للخلاص من لحظة الاضطراب والانقطاع التي تكون قائمة في لحظة البكاء، ويمكن أنْ يكون تطهيرًا للروح، أو المشاعر، ولهذا فهو فعل جسدي يعبر عن حالة وجدانيّة. ومن هنا تستمر المعاناة وتتعمق تاركة أثرها في الجسد الفاعل، فيصبح المكان (الرسم الدارس) في علاقته مع الجسد الفاعل نسقًا جسديًّا

جديدًا يتبلور في أجسادٍ عينية (ومنها جسد المرأة)، ولعل وعي (الجسد الفاعل) بالأجساد الأخرى وعلاقته معها هو الذي يمارس هذا التحوّل بين الأجساد.

كـــدأبكَ مـــن أمِّ الحـــويرث قبلهـــا وجارتهـــا أمِّ الرّبـــاب بمأســـلِ
إذا قامتـــا تضـــوّعَ المســـكُ منهمـــا نســـيمُ الصَّـــباء جـــاءت بريّـــا القرنفـــلِ
ففاضـــتْ دمـــوعُ العـــينِ منـــي صـــبابةً على النّحر حتّـــى بـــلَّ دمعـــي مِحملـــي

قلنا إنَّ وجودَ الجسدِ وفاعليّتَه في القصيدة تتحقق عبر (الاسم) أو ما يسد مكانه، وهنا يأتي الجسد الأنثوي (العيني) بفاعليته (أمُّ الحويرث) و(أمُّ الرَّباب) عبر الحركة التي يختزنها الجسد الفاعل، في ذاكرته فيصبح المكان وصورته هو الموّلد للجسد العيني، وتمتزج هذه الصورة الحركيّة للجسد بصورة (شميّة) (تضوّع المسك) و (القرنفل)، ولكنها تؤطَّر بالبكاء ذلك السلوك الجسدي المعبر عن الانقطاع واليأس.

وهنا يعود الجسد الفاعل إلى البحث عن حضوره وسلطته تجاه هذه الأجساد الأنثويّة العينيّة، والأجساد الموازية (الحيوانيّة) التي مارس عليها سلطته في ماضي الأيام ومنها (الحصان، والنعاج، والناقة ...)؛ ولعل الجسد الفاعل هنا يعمل على الخروج من لحظة الضعف فيستدعي علاقاته مع الجسد الآخر أنواعه كافّة (الإنسانيّ، والحيوانيّ)، فيبدأ بالأنثوي الذي يبدأ نسقًا عينيًّا يمارس عليه الفعل الواقعي:

ألا ربَّ يـــومٍ لـــك مِـــنْهُنَّ صـــالحٍ ولا ســـيما يـــومٍ بـــدارةِ جُلجُـــلِ

فالضمير في (لك)ي عود على (الجسد الفاعل)، حيث الفاعليّة الجسديّة تقع على الجسد الأنثوي (العيني) وكان ذلك في مكان (دارة جلجل)، حيث يحضر هنا أيضاً (جسد الصراع) المتمثل في جسد (المطيّة) المتّصفة بالاكتناز وكثرة الشحم؛ ولعل هذا المشهد التجاسديّ يقدم حالة من العلاقات الجسديّة التي بناها الجسد الفاعل في إطار سلطته الفاعلة (عقرتُ):

ويـــومَ عقـــرتُ للعـــذارى مطيّتـــي فيـــا عجبًـــا مـــن رَحْلِهـــا المتَحـــمَّل.
فظـــلَّ العـــذارى يـــرتَمِين بلحمهـــا وشـــحمٍ كـــهُدَّاب الـــدِّمقسِ المفتّـــلِ

إنَّ بناءَ جسد المطيّة (جسد الصراع) بهذه الصورة الجماليّة العاليّة، التي تثير خيال المتلقي (الكور المتحمل، وشحم كهداب الدمقس المفتل) يمكن ربطها بصورة (الجسد الأنثوي) من حيث تشابه الفاعليّة لدى الجسد الفاعل، فالأنثى ممارسة سلطة اللذة، والمطيّة ممارسة السلطة السيطرة.

وتُعزّز العلاقات التجاسديّة في النّص بين (الجسد الفاعل) وغيره من الأجساد في سرديّة اللغة لدى الجسد الفاعل:

ويــومَ دخلــتُ الخــدرَ خــدرَ عنيــزة فقالــتْ لــك الــويلاتُ إنَّــك مُرْجِلــي
تقــول وقــد مــال الغبــيطُ بنــا معًــا عقرتَ بعيري يا امــرأ القــيس فــانْزلِ.
فقلــتُ لهــا ســيري وأرْخــي زمامَــه ولا تُبْعدينــي مــن جنــاكِ المُعَلَّــلِ.

فجسد عنيزة (الجسد العيني الأنثوي) وهو ما تمارس علية لذة الجسد الفاعل ،وجسد الصّراع (البعير) الذي تمارس علية سلطة الجسد الفاعل وهو العقر (عقرتَ) إذ يصبح المكان (الخدر) وما فيه صورة تجاسديّة بين أجسادٍ ثلاثة كل له علاقته مع الجسد الفاعل، إنّها لوحة تجاسديّة تحمل في دلالتها علاقات تكتمل بينها، وتعكس تحولات الصورة الجسديّة ما عدا الجسدَ الفاعلَ صاحبَ السلطةِ بأشكالها المتعددة، ولهذا فالجسد الفاعل يستدعي ما لديه من ممارسات سلطتِه على الأجساد الأخرى؛ فتتوالد هذه الصور عبر السرد اللغوي الشعري ،وحين تكتمل صورة من صور سلطة الجسد الفاعل ،تأتي أخرى:

فمثْلُك حبلــى قــد طرقــتُ ومرضــعٍ فألهيتُهــا عــن ذي تمــائمِ مُحْــوِلِ
إذا ما بكى مــن خلفهــا انصــرفتْ لــه بشــقٍّ وتحتــي شــقُّها لــم يحــوّل

ففي اللوحة ثلاثة أجسادٍ؛ الجسد الفاعل ذاته؛ والجسد العيني (المرأة)؛ وجسد الطفل وهنا تأتي العلاقة التجاسديّة في اتجاهين اللذة (الجسد الفاعل)، والحاجة (الطفل) والجسد الذي يمارس عليه هو الجسد الأنثوي، والمكان هنا أيضًا يؤثث بالعلاقة التجاسديّة الفاعلة.

ولكن الجسد الفاعل في لحظة ما لا يستطيع أن يمارس سلطة اللذة الجسديّة، رفضًا من الجسد الآخر، فيتحول الجسد العيني(الأنثوي) إلى حالة من الفقدان والغياب، ويصبح النص الشعري بمحموله اللغوي يفتقد إلى العلاقات التجاسديّة، معوّضًا عنها بسرد القول:

ويومًـــا علـــى ظهـــر الكثيـــب تعـــذّرت علـــيَّ وآلـــتْ حَلـــفةً لـــم تحـــلل
أفـــاطم مهلًـــا بعـــض هـــذا التـــدلُّل وإن كنت قد أزمعت صَـــرْمي فأجمـــلي
أغـــرّكِ منـــي أن حبَّـــك قـــاتلي وأنّـــكِ مهمـــا تـــأمري القلـــبَ يَفْعَـــلِ
وإنْ تـــك قـــد ســـاءتْكِ منـــي خلـــيقةٌ فَسُـــلّي ثيـــابي ثيابـــك مـــن تَتَـــسَلِ
ومـــا ذرفـــت عينـــاك إلا لتَضْـــربي بســـهميك فـــي أعـــشارِ قلـــبٍ مقتّـــلِ

يتضح من المشهد السابق، أنَّ الجسد الفاعل يصل إلى حالةٍ من فقدان الذات تجاه الجسد الآخر، فيقدم حالة الضعف التي يعيشها عبر غياب الجسد، ويصبح الجسد العيني (الأنثوي) يعيش في إطار الفقدان والرفض، وهنا يستعيد (الجسد الفاعل) وجوده التجاسدي عبر جسد آخر، ويحوّله إلى حالة من ممارسة سلطة اللذة عليه:

وبيضـــةِ خـــدرٍ لا يـــرام خباؤهـــا تمتعتُ مـــن لهـــوٍ بهـــا غيـــرَ مُعْجـــلِ
تجـــاوزتُ أحراسًـــا إليهـــا ومعشـــرًا عليَّ حراصًـــا لـــو يُســـرّون مقتلـــي
إذا مـــا الثُّريـــا فـــي السّـــماءِ تعرّضـــتْ تعـــرُّضَ أثنـــاءِ الوشـــاحِ المفصّـــلِ
فجئـــت وقـــد نضّـــت لنـــوم ثيابَهـــا لـــدى السِّـــترِ إلا لبسَـــةَ المـــتفضِّلِ
فقالـــتْ: يمـــينُ اللهِ مـــا لـــك حيلـــةٌ ومـــا إنْ أرى عنـــك الغوايـــةَ تنجلـــي
فقمـــت بهـــا أمشـــي تجـــرُّ وراءَنـــا علـــى أثرينـــا أذيـــالَ مِـــرطٍ مـــرحّلِ
فلمّـــا أجَزنَـــا ســـاحةَ الحـــيِّ وانتحـــى بنـــا بطـــنُ خَبْـــتٍ ذي قفـــافٍ عقنـــقلِ

يحمل هذا المشهد حالة تجاسديّة تمثّل حالة التحوّل من الفقدان في المشهد السابق، إلى حالة الحضور في العلاقة التجاسديّة، فالجسد الفاعل يعود الى ممارسة سلطته القوليّة والفعليّة على الجسد العيني (الأنثوي) بكل تفاصيله وتناقضه، فسلطة القول تتمثّل في وصف هذا الجسد وصفًا مسترسلًا، وظّف فيه الزمان (إذا ما الثريا في السّماء تعرّضت تعرُّضَ أثناءِ الوشاح المفصّل) وهو الليل. والمكان الممنّع من الحرّاس، الذين يعملون على الإيقاع بهذا الجسد وقتله، وهو على غير عجل من أمره يمارس لذّته.

وبيضـــةِ خـــدرٍ لا يـــرام خباؤهـــا تمتعـــتُ مـــن لهـــوٍ بهـــا غيـــرَ مُعْجِـــلِ
تجـــاوزتُ أحراسًـــا إليهـــا ومعشـــرًا علـــيَّ حراصًـــا لـــو يُســـرّون مقتلـــي

ووصف الجسد (العيني) على واقعيّته، وما دار بين الجسدين من حوار، بعدها يخرج الجسد الفاعل، بجسد المحبوبة (العيني) لممارسة سلطة الفعل، حيث تبدأ العلاقة التجاسديّة بقوله:

هصـــرتُ بفـــوديْ رأسِـــها فتمايلـــتْ عليَّ هضـــيمَ الكشـــحِ ريّـــا المُخَلْخَـــل.

يأتي هذا البيت بكل ما فيه من صورة بلاغيّة قويّة للتعبير عن مدى التجاسديّة بين الجسدين (الجسد الفاعل) والجسد العيني (الأنثوي) لتتحول صورة الجسد العيني (الأنثوي) إلى (الجسد المطلق) يملِّكها الجسدُ الفاعل صورة جسديّة لا توجد إلا في مخيال (الجسد الفاعل).

فالجسد المطلق كما مر مفهومه في بداية الدراسة هو ما يبنيه (الجسد الفاعل) من صورة للجسد العيني مضيفًا ما لديه من صفات مستعارة من عالم الأجساد والجماليّات الكونيّة، فصورة الجسد المطلق التي بناها امرؤ القيس (الجسد الفاعل) لجسد المرأة العيني في المشهد السابق تكوّنت عبر تحولات رؤيويّة لوعي الجسد العيني، وما يمكن أن يكون عليه هذا الجسد، من خلال مكوّنات استعارها من المحيط (فالسجنجل، وحش وجرة، وجيد الرئم، وقنو النّخلة المتعثكل، وأنبوب السّقي المذلل، وأساريع الظبي، ومساويك إسحل، ومنارة الراهب المتبتّل، وبكر المقاناة) كل هذه المكوّنات الماديّة الموجودة في المحيط المادي للجسد الفاعل، هي ما كانت يمكن أن تضيف صورة تجاسديّة للجسد العيني، الذي يبدو ناقصًا من وجهة نظر الجسد الفاعل، فيتمها رسمًا وتكوينًا قوليًّا تشبيهيًّا استعاريًّا للجسد المطلق، فينمو الجسد العيني في مخيال الشاعر (الجسد الفاعل) ليصل حالة الكمال الصوري عبر اللغة وليس عبر الفعل، حيث الجسد المطلق لا يقع تحت سيطرة اللذة الفعليّة ،بل اللذة القوليّة، فهو خارج لعبة الجسد الفاعل وبعيدًا عن سلطة الفعل.

مهفهفـــة بيضـــاءُ غيـــرُ مفاضـــةٍ ترائبُهـــا مصـــقولةٌ كالسَّـــجَنْجَل

كبكـــرِ المقانـــاةِ البيـــاضِ بصُـــفْرةٍ غـــذاها نميـــرُ المـــاءِ غيـــرُ محـــلَّلِ

تصـــدُّ وتبـــدي عـــن أســـيلٍ وتتَّقـــي بناظرةٍ من وحـــشِ وَجْـــرَةَ مُطفـــلِ

وجيـــد كجيـــد الـــرئم ليـــس بفـــاحش إذا هـــي نَصّـــتْه وليـــس بمُعَـــطـــل

وفـــرعٍ يـــزين المـــتنَ أســـودَ فـــاحمٍ أثيـــثٍ كقنـــوِ النّـــخلةِ المتعثـــكـــلِ

غـــدائره مســـتشزرات إلـــى الـــعلى تَضِلُّ العـــقاص فـــي مثنّـــىً ومرســـل

وكشـــحٍ لطيـــف كالجـــديل مخـــصّرٍ وســـاق كـــأنبوب الســـقي المُـــذلَّل

ويضحي فتيتُ المسكِ فوقَ فراشِها نؤومُ الضّحى لم تنتطقْ عن تفضّلِ
تضيءُ الظَّلامَ بالعشاءِ كأنَّها منارةُ مُمْسى راهبٍ متبتِّلِ

هذا هو (الجسد المطلق) الذي بناه (الجسد لفاعل) بلحظة تجاسديّة مع الجسد العيني، إذ يُعدُّ الجسد العيني هو المحفّز لبناء الجسد المطلق، ولعل هذا يأتي في إطار الرؤيا الإنسانية التي تحاول دائمًا أنْ تتجاوز الواقع بما لديها من قدرة على بناء النموذج المفقود ــولعل امرأ القيس في رؤياه الشعريّة للجسد في أشكاله الوجوديّة المختلفة بين إنسان، وحيوان، وطير كانت حال من الوعي لهذه الأشكال الجسديّة، التي تتداخل بينها لتحقيق الحال التجاسديّة للذات، ويمكن القول إنَّ الاستعارة بمستوييها الفعلي والقولي هي الأداة التي توّظف في تكامليّة الجسد لدى الشاعر "إذ إنَّ الأساس المعرفي للاستعارة يقوم على أن المستعار له يصبح أخصبَ من المستعار منه مما يطرح إشكال عالم الواقع وعالم الإمكان وعالم التّصورات وعالم التوهّمات[1]".

فيما سبق من القول يتبيّن أن المشهد الجسدي، يبدأ بتعميق شديد لفكرة الجسد التي تعكس شدة غموض كينونته، فحاول بناءه بصورة غامضة غير مدركة في ماديّتها الطبيعيّة ،بل من خلال رؤية مطلقة، متخيّله، "وبيضة خدر" هذه الصورة التي تحمل في عمقها مشروع الحياة ــ وبالتالي فهي الجسد الذي تختزنه البيضة سواء في الجانب المادي أو الاستعاري، (جسد المرأة) يصبح رؤيا كونيّة يحاول الجسد الفاعل أن يقيم معها في صورة "انبناء ذاتي" أي يبنيه الجسد في إطار خصوصيّته، فهذا الغامض (بيضة الخدر= الجسد المطلق) يحاول الجسد الفاعل أن يمارس علية سلطته كما مارسها على غيره من الأنساق الجسديّة ، لكن ما يقدمه الجسد الفاعل من صورة يوتوبيّة (Utopia) للجسد المطلق يفارق رؤية السيطرة وينفيها، فالنسق المطلق بعيدٌ في جانبيه الواقعي والمتخيّل ؛فالبعد الواقعي يتمثّل في المنع:

وتجاوزتُ أحراسًا إليها ومعشرًا عليَّ حراصًا لو يُسرُّون مقتلي

(١) مفتاح، محمد، **التلقي والتأويل**، مرجع سابق، ص ١٩٦.

وأما البعد المتخيّل، فيكمن في الصورة التي بناها الجسد الفاعل كما مر بناء في المشهد السابق، ولهذا وكما ذكرت الدراسة فإن البعد المتخيّل أخرج الجسد المطلق من سيطرة الجسد الفاعل ولعبته.

إن ما يؤكد خروج الجسد المطلق من سيطرة الجسد الفاعل ووجوده فقط في سلطة القول (اللغة) بوح الجسد الفاعل بما هو فيه وهذا من خلال الفعل (يرنو):

إلـــى مثلهـــا يرنـــو الحلـــيم صـــبابة إذا مـــا اســـبكرّت بـــين درع ومجـــول

فالفعل (يرنو) هو حالة التواصل الحقيقيّة بين الجسدين (الفاعل والمطلق)، والرّنو كما هو معروف لا يحمل في داخله معنى تحقق الفعل في ماديّته، بل التطلّع إلى هذا التحقق، ولهذا يأتي طلب الخلاص من العلاقة التجاسديّة غير المتحققة:

تسلّت ْعمايـــاتُ الرّجـــالِ عـــن الصِّـــبا ولـــيس فـــؤادي عـــن هـــواكِ بمنســـلِ

وأمام هذا اليأس من تحقق الفعل والسيطرة الجسديّة (سيطرة اللذة) وبسبب من سيطرة فكرة الجسد وتحوّلاته على نوازع الشاعر وهاجسه، فإن مكوّنات الوجود بشقيه (الزماني والمكاني) يصبح الجسد هو ما يتخللها وتتحوّل كل معطيات هذه المكونات إلى حال تجاسديّة عبر الأنساق التي حددتها الدراسة. إذ يصبح الجسد مسكونًا بكينونة الزمن هذه الكينونة غير المدركة من الإنسان، فالزمن هو أيضًا خارج لعبة الجسد الفاعل ولا يستطيع السيطرة عليه. من هنا جاء تحويل الزمن إلى حال جسديّة أو صورة جسديّة تتماهى مع حال الزمن النّفسي عند الجسد الفاعل ويُدخِل مخيالُ الشاعر (الجسد الفاعل) التجاسديّة بين المعنوي (الزمن) والعيني (جسد البعير) عبر صورة قوليّة بلاغيّة تحمل في داخلها مأساة الجسد ومعاناته الزمنيّة فيبوح معاناته مع الزمن (الليل) عبر صورة استعاريّة للجسد الحيواني:

وليلٍ كمـــوجِ البحـــرِ أرخـــى ســـدولَه علـــيَّ بـــأنواعِ الهـــمومِ ليبتلـــي
فقلـــتُ لـــه لمـــا تمطَّـــى بصلـــبِه وأردفَ أعجـــازًا ونـــاءَ بكلـــكلِ
ألا ايُّهـــا الليـــلُ الطويـــلُ ألا انجلـــي بصـــبحٍ ومـــا الإصْـــبَاحُ منـــكَ بأمثـــلِ
فيـــا لـــكَ مـــن ليـــلٍ كـــأنَّ نجومَـــه بكـــلِّ مغـــارِ الفتـــلِ شـــدّتْ بيـــذبلِ

قمة المعاناة الجسديّة والنفسيّة، التي يعبّر عنها بصوره جسديّة مستعارة من مادة الأجساد الكونيّة وطبيعة حركتها، التي جسّدت البعد النفسي. لقد تحوّل الجسد بحركته إلى لغة جسديّة تؤدي عمق المعنى الكوني له. واستطاع الجسد الفاعل أنْ يدمج بين اللغة والجسد عبر الصورة الشعريّة أو اللغوية العميقة.

وليس هذا فقط، فالجسد وتحوّلاته في النّص قد طالت (المكان) الجزء الثاني من الوجود، وجعلته حاله تجاسديّة، وأصبح المكانُ محمولاً في صورة الجسد العيني الحيواني:

وقربــــةُ أقــــوام جعلــــتُ عصامَهــــــا علـــــى كاهـــلٍ منـــــي ذلـــولٍ مرحّـــل
ووادٍ كجـــوفِ العيـــرِ قفـــرٍ قطعتُـــه بـــه الـــذئبُ يعـــوي كـــالخليعِ المُعيّـــل
فقلـــتُ لـــه لمـــا عـــوى إنّ شأننـــــا قليـــلُ الغنـــى إنْ كنـــتَ لمّـــا تمـــوّلِ
كلانـــا إذا مـــا نـــال شـــيئًا أفاتـــه ومن يحتـــرث حرثـــي وحرثـــك يَهَـــزُلِ

هذه اللوحة تجاسديّة بامتياز من حيث حضور ثلاثة أنساق من الأجساد، نسق الجسد الفاعل الذي يبني تجاسديّة المكان عبر صورة جوف البعير (ووادٍ كجوف العير قفرٍ قطعته) وجسد العير (الجسد العيني الحيواني) والجسد الموازي (الذئب) الذي يوازي الجسد الفاعل من حيث المشابهة في الفقر (إن شأننا قليل الغنى) وعدم الحصول على المراد (كلانا إذا ما نال شيئًا أفاته)، حيث الحواريّة التي أقامها الجسد الفاعل مع الذئب هي حواريّة تجاسديّة (حوار جسد مع جسد) في إطار البحث عن الحياة والتملّك أو السيطرة.

ولهذا فإن توظيف الجسد من أجل اختزان المكان وتمثّله ما هو إلا تعبيرٌ من الجسد الفاعل عن عدم معرفته ماهيّة هذا الجسد، (العير) ومغزى وجوده، وما يحمله من أسرار غير مكشوفة بالنسبة له، فصورة (الوادي القفر) الموحشة تتجسّد في صورة جسديّة موحشة أيضًا (جوف العير)، ويأتي الجسد الموازي (الذئب) في علاقته التجاسديّة المبنيّة على الموازاة للجسد الفاعل – كما ذكرت الدراسة.

إنَّ النتيجة التي يصل إليها الجسدان (الفاعل) و(الموازي) هي صورة الهزال والضعف؛ وهذه علاقة تجاسديّة مجازيّة نهايتها محتومة (ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل)، ولكن من لحظة الضعف هذه يعود الجسد الفاعل دائمًا الى الحياة والقوّة والسيطرة من خلال الأجساد، فمرة جسد

المرأة (العيني) ومرة جسد الناقة، ومرة (الجسد الموازي) بأنواعه حيث يمنحه صفاته (الذئب) (الحصان) ...

فبعد الحالة التجاسديّة السابقة يظهر لنا تجاسديّة الجسد الفاعل مع الجسد الموازي (الحصان):

وقد أغتدي والطَّيرُ في وكُناتِها ... بمنجردٍ قيدِ الأوابدِ هيكلِ
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معًا ... كجلمود صخرٍ حطَّه السَّيْل من علِ
كميْتٍ يَزِلُّ اللبدُ عن حلِ متنه ... كما زلّتْ الصّفواءُ بالمتنزّلِ
على الذّبل جيّاشٍ كأنَّ اهتزامَه ... إذا جاشَ منه حميُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ
مِسَحٍّ إذا ما السّابحات على الونى ... أثرنَ الغبارَ بالكديدِ المركَّلِ
يَزِلُّ الغلامَ الخفَّ عن صهواتِه ... ويلوي بأثوابِ العنيفِ المثقّلِ
دريرٍ كخذروف الوليد أمَرَّه ... تَتَابعُ كفيه بخيطٍ موصّلِ
له أيطلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ ... وإرخاءُ سرحانٍ وتقريبُ تَتْفُلِ
ضليعٌ إذا استدْبَرْتَه سدَّ فرجَه ... بضافٍ فويقَ الأرضِ ليس بأعزلِ
كأنَّ سراتَه لدى البيت قائمًا ... مداكُ عروسٍ أو صلاءةُ حنظلِ

يأتي الجسد الموازي هنا (جسد الحصان) موازاةً تامةً مع (الجسد الفاعل) من حيث العلاقة التجاسديّة التي تبنى على سيطرة (الجسد الفاعل) على الجسد الموازي (الحصان) على الرغم من قوة هذا الحصان جسديًّا ،حيث يختزن هذا الجسد الموازي فاعليّة الجسد الفاعل وقدرته، فتظهر هنا حال التعويض والضعف التي عاشها عبر علاقته التجاسديّة مع الذئب في السابق، فهذا الحصان (الجسد الموازي) (منجرد قيد الأوابد هيكل) سريع قليل الشعر يقيّد الوحوش، وهو (كجلمود صخر حطه السيل من علٍ) كناية عن سرعته وقوته، وهو (كميت يزل اللبد عن حال متنه كما زلّت عن الصّفواء بالمتنزّل) فمقعده أملس مكتنز اللحم، كما هو الحجر الأملس، وهو (على الذيل جيّاش ...غلي مرجل) وهذا كناية عن نشاطه وضمور بطنه، وهو (مسح أذا ما السابحات على الونى) كناية عن سرعته وسبقة لغيره من الخيول، وهو (يزل الغلام الخفّ عن صهوته) كناية عن قوّة من يستطيع ركوبه، وهو (دريرٍ كخذروف الوليد ...) كناية عن سرعة دورانه في المعركة. هذا هو

الجسد الموازي (الحصان) الذي يقيم معه الجسد الفاعل علاقة تجاسديّة مبنيّة على سلطة الفعل والسيطرة.

وبكل تأكيد فإن (الجسد الفاعل) الذي يمارس سلطته على هذا الجسد القوي (الموازي) لابد أنْ يكون أقوى منه وهو هنا بكل تأكيد الجسد الفاعل، ويُنمي الجسد الفاعل الجسد الموازي ليصل به إلى حال الجسد (المطلق) حيث يفعل به ما فعله مع جسد (المرأة العيني) حين دخل عليها الخدر، حيث يشكل الجسد الفاعل جسدًا مطلقًا للحصان عبر التشبيهات اللغويّة والاستعارة من أجسادٍ أخرى للجسد الموازي فيصبح الجسد الموازي (له أيطلا ظبي، وساقا نعامة، وإرخاء سرحان، وتقريب تتفل) وهذه الأدوات التي استعارها الجسد الفاعل للجسد الموازي تشكل عند تلك الأجساد خصائص القوة عند الظبي، والنعامة، والذئب وولد الثعلب.

أجسادٌ أربعة تحوّلت –في إطار التشكيل الجسدي للجسد المطلق – صورة جسديّة جديدة لكنها ليست تحت السلطة الواقعيّة، بل تحت السلطة القوليّة حيث يصبح الجسد (المطلق) هنا متخيلا وليس واقعيًا.

ويستمرّ التحوّل بين (الجسد الفاعل) و (الجسد الموازي)، و (الجسد المطلق) في لوحة الحصان لتحوّل الجسدين إلى ما أسمته الدراسة (جسد التماهي) حيث يلتقي (الجسد الفاعل) و(الجسد الموازي) ليصبحا حالًا واحدةً ويمارسا سلطتهما معًا على جسد أو أجساد أخرى، ويبدأ هذا التحول من البيت:

كـــأنَّ دمـــاءَ الهاديـــات بنحـــره عصـــارةُ حنَّـــاءٍ بشـــيب مرجّـــل
فعـــنَّ لنـــا ســـربٌ كـــأنَّ نعاجَـــه عـــذارى دوارٍ فـــي مـــلاءٍ مـــذيّلِ

إنَّ تكوّن جسد التماهي جاء من خلال الضمير (لنا)، وهنا يعود الضمير إلى (الجسد الفاعل+ الجسد الموازي (الحصان)، وأصبحت الفاعليّة في المشهد التجاسدي بين جسد التماهي (الجسد الفاعل+ الجسد الموازي (الحصان)، وبكل تأكيد يظهر هنا نسق جسد الصراع هو (النعاج العذارى)، حيث يبدأ مشهد الصراع بين الأجساد (الجسد الفاعل+ الجسد الموازي (الحصان) وهو جسد التماهي من جانب وسرب النعاج من جانب آخر:

فـــأدبرن كـــالجزع المفصّـــل بينـــه بجيـــدٍ معمـــمٍّ فـــي العشـــيرة مخـــول

فألحقنـــــا بالهاديـــــات ودونَـــــه جَواحِرهـــا فـــي صَـــــرّة لـــم تزيّـــل
فعـــادى عـــداءً بـــين ثـــورٍ ونعجـــةٍ دراكًـــا ولـــم ينضـــحْ بمـــاءٍ فيغســـلِ
فظل طهـــاة اللحـــم مـــن بـــين منضـــج صـــفيفِ شـــواءٍ أو قـــدير مُعَجّـــلِ
ورُحْنا يكـــادُ الطّـــرفُ يقصـــرُ دونَـــه متـــى مـــا تـــرقُّ العـــينُ فيـــه تَسْـــفِلِ
فبـــاتَ عليـــه ســـــرجُه ولجامُـــــه وبـــاتَ بعينـــي قائمًـــا غيـــرَ مُرْسَـــلِ

يختزن المشهد السابق في داخله حركة الصّراع بين أنساق الجسد ،ويصف دراماتيكيّة صراع الوجود، من هنا جاء الطابع السردي خاليًا من شعريّة النّص المعهودة عند امرئ القيس، وحاول الجسد الفاعل كعادته بناء الأجساد الأخرى في إطار تحوّلاته، فبني جسد الصراع (النعاج العذارى) وهي إناث الضأن من بقر الوحش من خلال صفات الجسد الإنساني، في "عذارى" وعليها "(ملاء)؛ ولعل هذا يشي بمحاولة الجسد الفاعل التوحيد بين (المطلق + الصراع) لأن صورة الجسد (المطلق الأنثوي) التي ظهرت فيما سبق أضاف إليها صفات الجسد الحيواني ،بل إنه أعطى الجسدين الصورة ذاتها في لحظة الحديث عنهما، كل في مكانه ،ففي حديثه عن الجسد المطلق الأنثوي فيما سبق من القصيدة يقول:

إذا مـــا الثّريـــا فـــي السّـــماءِ تعرّضـــتْ تَعَـــرُّضَ أثنـــاءِ الوشـــاحِ المفصّـــلِ

ويقول في حديثه عن جسد الصراع في المشهد السابق:

فـــأدبرنَ كـــالجزعِ المفصّـــلِ بينَـــه بجيـــدٍ معمـــمٍّ فـــي العشـــيرِ مُخَـــوّلِ

إنَّ صورة الثّريا التي تشبه صورة الوشاح الذي فُصل بين جواهره قيلت في إطار الصورة الكليّة للجسد المطلق فهي بالتالي من سياقه، ولعل الصورة ذاتها تكررت في وصف (النعاج) حين أدبرت، والصورة جماليّة على الرغم أنّها جاءت في سياق الموت لهذه النّعاج (الجسد)، ولكن المفارقة بين النسقين، أنَّ الجسد الفاعل لم يستطع أنْ يخضع الجسد المطلق للمرأة لسلطته، وأنه كان خارج لعبة الجسد، في حين أنَّ (جسد الصراع) دائمًا صورة من صور سلطة الجسد الفاعل:

فألحقنـــــا بالهاديـــــاتِ ودونَـــــه جَواحِرهـــا فـــي صَـــــرّة لـــم تَزيَّـــلِ
فظل طهـــاةُ اللحـــم مـــن بـــين منضـــجٍ صـــفيف شـــواءٍ أو قـــدير مُعَجّـــلِ

ورُحْنا يكــادُ الطّــرفُ يقصــرُ دونَــــه متــى مــا تَــرقُّ العــينُ فيــه تَسْــفَّلِ

وهذا يعيدنا إلى صورة جسد الصراع في بداية القصيدة، حيث مارس الجسد الفاعل سلطته عليه وكانت هناك (المطيّه) التي عقرها للعذارى:

ويــومَ عقــرتُ للعــذارى مطيّتــي فيــا عجبًــا مــن كوْرهــا المتحمّــل

فظــل العــذارى يَــرتمينَ بلحمهــا وشــحم كهــدّاب الــدمقس المفتّــل

في لحظة (فاعليّة الانتصار) الذي تحقق في المشهد السابق، (جسد الصراع) تولد مواجهة تجاسديّة أخرى بين الجسد الفاعل ومفردة أخرى من مفردات الكون وهو (السَّيل) هذا الشيء الذي يدرك في ماديّته، ولكنّه لا يدرك في أسباب وجوده ودلالته- بالنسبة لإنسان ذلك العصر- فهو غامض" كبيضة الخدر "في مشهد الجسد المطلق السابق، ولعل صورة السيل صورة فاعلة في رؤيا الإنسان، وهي امتداد آخر لنسق الفاعليّة التي وصلت أوجها في الجسد الموازي (جسد الحصان) لتمتدَّ عبر المجهول في ماهيّات الأشياء:

أصــاحِ تــرى برقًــا أُريــكَ وميضَــه كلمــعِ اليــدينِ فــي حبــيٍّ مُكَــلَّلِ

يضــيءُ ســناه أو مصــابيحُ راهــبٍ أمــالَ السّــليطَ بالــذّبال المــفتّلِ

قعــدتُ لــه وصــحبتي بــين ضــارجٍ وبــينَ العذيــبِ بُعْــدَ مــا متأمّلــي

علــى قَطَــنٍ بالشَّــيم أيمــنُ صــوبِه وأيســرُه علــى السِــتار فيذبــلِ

فأضــحى يســحُ المــاءَ حــول كتيفــةٍ يكــبُّ علــى الأذقــانِ دوحَ الكنهبــل

ومــرّ علــى القنــان مــن نفيانــه فأنزل منه العصــم مــن كــل منــزل

وتيمــاءَ لــم يتــرك بهــا جــذعَ نخلــةٍ ولا أُطمًــا إلا مــشيدًا بجنــدل

كــأن ثبيــرًا فــي عَــرانينَ وبْلِــهِ كبيــر أنــاس فــي بجــادٍ مزمّــل

كــأن ذرى رأسِ المجيمــرِ غــدوة مــن السَّــيل والأغثــاءِ فلكــة مِغْــزَلِ

وألقــى بصــحراء الغبــيط بَعَاعــه نزول اليمــاني ذي العيــاب المحــمَّل

كــأن مكــاكيَّ الجِــواء غُديَّــةً صُــبِحنَ سُــلافًا مــن رحيــقٍ مفلــفلِ

كــأنَّ السّــباعَ فيــه غرقــى عشــيّةً بأرجائــه القصــوى أنــابيشُ عُنْصِــلِ

تأتي لوحة السيل في القصيدة لوحة تجاسديّة شكل فيها الجسد محور الحدث، فالسيل في رحلته منذ بداية لوحة البرق التي قدمها الجسد الفاعل (الشاعر) من خلال صورة جسديّة تمثّلت في الحوار مع الصاحب (الجسد) وتقديم البرق عبر صورة تجاسديّة (كلمع اليدين في حبيّ مكلّل) أو صورة جسد لراهب وقد (أمال السليط بالذبال المفتّل)، وتتحوّل صورة السيل إلى صورة تجاسديّة من حيث الوصف الذي قدمه الشاعر للأمكنة التي مرّ بها السيل، حيث تحوّلت هذه الأمكنة إلى جسدٍ من حيث الاستعارات التي وظفها الشاعر في بيان صورة الأمكنة، فجبل "قطن" له يمنة ويسرة، وله (أذقان)، وليس هذا فقط، إنما الأجساد الحيوانيّة، والطيور فقد شكّلت أبعادًا جسديّة يقع عليها فعل السيل. ويمكن القول هنا إنَّ السيل قد قام بما يمكن أنْ يقوم به (الجسد الفاعل) في اللوحات السابقة ؛من حيث صراعُه مع الأجساد، (فالعصم) وهي الوعول قد أنزلت من منازلها، وهي جسد الصراع الذي قد وقع عليه الفعل، وكل ما تركه السيل في منطقة (القنان) و(تيماء) وما أخذه في رحلته من (النخل) و(الأطم) و (الثبير) وما به و(الوبل) كلّها تحوّلت عبر مخيال الشاعر إلى حالٍ جسديّة (كبير أناس في بجاد مزمّل)، وحين تنتهي رحلة السيل فما يرى في اليوم التالي هو (أجساد الصّراع) التي وقع عليها الفعل، فالمكاكيُّ الجِواء (الطيور) كأنها أصابها الخمر من (رحيق مفلفل) فهي ليست على حالها، والجسد الحيواني أيضًا كان ضحية السيل (فالسباع) التي قتلها السيل وأخذها في طريقة أصبحت مثل (أنابيش عنصل). هذه اللوحة التجاسديّة التي شكلها الشاعر للسيل تعيد لنا لوحات سابقة حوّل فيها الشاعر المكان والزمان إلى لوحات جسديّة.

لهذا فإن صورة السيل هنا أصبحت نسقًا يتضمن الأنساق الجسديّة التي عاشها الجسد الفاعل وكانت هي الرؤيا المؤطِّرة لصورة السي.

بهذا فإن المطوّلة الأولى لامرئ القيس (المعلقة) قد بنيت على ما أسمته الدراسة تحوّلات الجسد عبر صور قدمتها الدراسة وتستمرّ في تقديم المطوّلة الأخرى في الرؤيا ذاتها.

في إطار الرؤيا السابقة التي ترى الجسد الإنساني مشكّلًا للكون ،حيث كانت رؤيا الشاعر هي التي وجهت العلاقة بين (الجسد الفاعل) وباقي الأجساد عبر العلاقات التي قدمتها الدراسة وأنَّ الجسد "لم يعد المثير الطرفي للشيء ... وإنما المثير المحوري المنتج للصفات والأحاسيس البصريّة التي تدرك من خلالها العمليّة الإدراكيّة نفسها ... وإن فهماً إدراكيّاً من هذا النّوع يمكن أن يوصف

بأنّه جسدي بمعنى أنه مؤسس على قيام عالم من "الأشياء" في "جسد" الموضوع (المتلقي) ويمثّل هذا أعلى مستويات التجريد الإدراكي[1]" يولد نص امرئ القيس الثاني الذي يبدأ:

(ألا عم صباحًا أيّها الطلل البالي ....) من خلال رؤيا تحتفظ الصّورة الجسديّة في تفاصيلها وتحوّلاتها وتقدم مكوّنات الكون عبر التحوّلات الجسديّة التي يبنيها الجسد الفاعل، فالمكان الذي يبدأ فيه النّص أو ما يسمى (الطلل) يقوم الجسد بدور الذاكرة (الشاهد) على هذا المكان وفاعليّة الحدث الذي بناه في الماضي، فيجيء ذكر الجسد (سلمى) بعد الدلالات اللغوية التي تشير إلى عدم الوضوح والضياع، وتجذّر الامّحاء وهذه الدلالات تمثلت في أساليب الاستفهام التي تكثّفت في مفتتح النّص، هذا الاستفهام الذي جاء يؤدي النّفي (وهل يعمن؟، وهل يعمن؟ وهل يعمن؟)

ألا عـــم صـــباحًا أيّهـــا الطّلـــل البـــالي وهل يعمن من كان في العصر الخـــالي؟
وهـــل يعمـــن إلا ســـعيدٌ مخـــلّدٌ قليـــل الهـــموم مـــا يبيـــت بأوجـــال؟
وهل يعمـــن مـــن كـــان أحـــدث عهـــده ثلاثين شـــهرًا فـــي ثلاثـــة أحـــوال؟
ديـــارٌ لســـلمى عافيـــاتٍ بـــذي خـــالٍ ألـــحَّ عليـــها كـــلُّ أســـحمٍ هطّـــال

حيث يولّد هذا الاستفهام صورة المكان المندثرة ،التي غير ملامحها ما تعرضت له من سيول وهجران ،فهذا المكان هو (طلل بالٍ) وهو(العصر الخالي) وهو (عافيات بذي الخال) فالحياة غائبة عنه وهنا يستدعى الجسد الإنساني (سلمى) لتحتفظ بصورة الحياة التي تشكّلت عبر الزمان والمكان، فهذا الجسد ما زال على حاله، يحتفظ بمعطيات الوجود الفاعلة والمتشابكة، في إطار فاعليّة التوافق مع المكان والزمان ،إذ يُبنى الجسد من خلال تحويل مفردات الطبيعة إلى أجزاء في بنية هذا الجسد، ليصل إلى نسق "المطلق" فيصبح بَذرة الحياة المستمرّة ، فما زال متوحّدًا في كينونته مع "الطلاء" ولد الظبية والبقرة الوحشيّة، ومع "بيض النّعام" ومع الرئم "حيث هذه التجاسديّة هي استمراريّة الكينونة والوجود بالنسبة "للجسد/ سلم" وتوالده وما زال هذا الجسد أيضًا في مكانه "وادي الخزامى" أو على "رأس أوعال" في هيئته ونسقه المطلق" الذي يبنيه الجسد الفاعل في مخياله غير الواقع لسلطة الذات:

وتَحْسَـــبُ ســـلمى لا تـــزال تُـــرى طلًـــا من الوحشِ أو بيضًـــا بميثـــاءَ مِحْـــلالِ

(١) روبرت دبليو ويتكين، "**نموذج جديد لسوسيولوجيا الجمال**"، ترجمة، ليلى الموسوي، عالم المعرفة الكويتيّة، العدد ٣٤، ٢٠٠٧م، ص١٢٤.

وتَحْسَبُ سلمى لا تزالُ كعهدِنا بوادي الخزامى أو على رأسِ أوعالِ
ليالِيَ سُليمى إذ تريكَ منصّبًا وجيدًا كجيدِ الرئمِ ليسَ بمعطالِ

في هذه اللحظة يأخذ النّص بالانفتاح أكثر على عالم الجسد "المطلق" الذي تتشكّل من خلاله رؤياه العامة للكون، فيصبح هذا المطلق مركزًا للحركة الكونيّة وبؤرة جذب "التحوّلات الجسدية" وهنا يبدأ الجسد الفاعل محاولته إخضاع باقي الأنساق الجسديّة لسلطته، فنرى انطلاق الجسد من خلال نفي الضعف عن الذات، وهذا في كل مرة يشعر فيها الجسد الفاعل بالضعف يعيد إنتاج ذاته عبر الأجساد الأخرى كما مرّ في المطوّلة الأولى:

ألا زعمت بسباسة اليوم أنني كبرت وأنْ لا يحسن اللّهوَ أمثالي
كذبتِ لقد أُصْبي على المرءِ عِرْسَه وأمنعُ عرسي أنْ يُزنَّ بها الخالي

إن استخدم أداة الاستفتاح "ألا" والفعل "زعمت" وما لهما من دلالة النفي وعدم ثبات الفعل المسند الى الفاعل، وهو هنا الضّعف والتحوّل "كبرتُ" ومثله أيضًا الفعل "كَذَبتْ" وما يشير إليه من نفي وتنكّر للحدث وهو اللقاء الجسدي (الجنس) الذي تستمر منه الحياة، إذ يصبح هذا جدليّة الجسد الفاعل مع الأجساد الأخرى ولا سيما الجسدُ العيني (الواقعي) وهنا المرأة، فيعّوض ذلك من خلال بناء "الجسد المطلق" عبر سلطة اللغة وهي السلطة غير الواقعة، فيبدأ بتكثير ما كان من علاقات تجاسديّة، "ويا ربَّ يوم" إذ يستمر بناء الجسد عبر سلطة اللغة، حيث هذا الجسد "المطلق يصبح حالًا من الاختزان للمكان والزمان تعكس مدى فاعليّة "الجسد الفاعل" التي كانت، فالتناسق الجسدي بين النسقين "المطلق" و "الفاعل" عبر المشهد الدقيق الذي يعرض مكوّنات هذا التفاعل في إطار الرؤية المشكّلة إليهما.

وبالتالي فإن (الجسد المطلق) يتحوّل إلى محفّزٍ من أجل تثوير (الجسد الفاعل) ودفعه لبنائه عبر سلطة اللغة "واليوتبيّة " Utopia تخترق الواقع وتحاول القبض على المجهول، وبهذا يصبح الجسد الفاعل "ساردًا" للحدث في لحظة إثبات الوجود فيأتي النّص:

ويارب يومٍ قد لهوتُ وليلةٍ بآنسةٍ كأنّها خطُّ تمثالِ
يضيءُ الفراش وُجهَهَا لضجيعِها كمصْباحِ زيت في قناديلَ ذُبّال
كأنَّ على لبّاتِها جمرَ مُصْطَلٍ أصابَ غضىً جزلاً وكفَّ بأجذالِ
وهبَّتْ له ريحٌ بمختلف الصُّوى صَبًا وشمالٌ في مَنَازلَ قفّالِ
إذا ما الضَّجيعُ ابتزَّها من ثيَابِها تَميلُ عليه هَوْنَةً غيرَ مِجْبَالِ
كحقفِ النّقا يمشي الوليدان فوقَه بما احتسبا من لينِ مسٍّ وتَسْهَالِ

ومثلِـــك بيضـــاءِ العـــوارضِ طَفْلَـــةٍ لَعِـــبٌ تنســـيني إذا قمـــتُ ســـربالي
لطيفـــةُ طَـــيِّ الكَشْـــحِ غَيـــرُ مفاضـــةٍ إذا انْفَتَلـــتْ مرتجـــــةً غَيْـــرَ مِفْتَـــالِ
إذا ما اســـتَحمَّتْ كـــانَ فـــيضُ حميمِهـــا علـــى متْنِهـــا كالجمـــانِ لـــدى الجـــالي.

يصبح الجسد "المطلق" لحظة الرواية عند الجسد الفاعل جسدًا يتشكّل عبر رؤيا جسديّة، تَبني الجسد من مفردات الكون وأجساده، فهو بؤرة التقاء للموجودات الكونيّة "خط تمثال"، ومصباح زيت في قناديل ذبال "وجمر مصطل أصاب غضًا جزلًا" وهذا الجسد "كحقف النّقا" أي الكثيب المستديم وهو "مرتجٌ إذا انفتل" وما يتعلق به "كالجمان لدى الجالي" وهي "لطيفة الكشح".

بهذا يصبح الجسد "فاعليّة الكون، بل اختزالٌ للكون في مفرداته، وهو يندمج مع العالم، إنه ليس مرتكز الفرديّة أو الدليل عليها؛ لإن هذه الفرديّة ليست مثبتة؛ ولإن الشخص يرتكز على أسس تجعل كل دقات البيئة قابلة لاختراقه إنَّ الجسد ليس حدودًا، أو ذرة، إنما هو عنصر في مجموعة رمزيّة، بين لحم الانسان ولحم العالم[1]"

إن انفتاح النّص على مساحة "الجسد المطلق" تعطي الإنسان حريّة التفكير والمخيال غير المقيد في الحديث عن مصيره الذي يجهله وتشكيله الجسدي الذي يحاول البحث عنه في أنساق الجسد الآخر؛ لهذ فإنه يصبُّ في (الجسد المطلق) كل ما ينقصّه ويتمنّاه الجسد الفاعل، إذ يصبح الجسد في لحظة البناء الشعري "تطلّعًا" و "رؤيا" واختراقًا للمجهول، بل هو محاولة وقوف أمام الأسئلة الكبيرة التي تواجه الإنسان: ما الجسد؟ وما كنهه؟ وما الذي يوازيه في هذا الكون؟ وبالتالي السؤال الكلّي:ما الكون؟

وبحثاً عن الالتقاء بين نسقي الجسد "المطلق والفاعل" تستمرُّ رؤيا الجسد المطلق المفقود عند الجسد الفاعل من خلال اختراق ما هو كائن وتجسيده في صورة حضور غير مباشر، فتتحوّل مفردات الطبيعة (النّجوم) إلى مفردات جسديّة، وما يؤكد ذلك أن الجسد الفاعل يبني الصورة ذاتها المطلقة للجسد والنجوم، فيقول في صورة الجسد المطلق:

يضـــيء الفـــراش وجههـــا لضـــجيعها كمصـــباح زيـــت فـــي قناديـــل ذبّـــال

وفي صورة النّجوم التي أصبحت موازية لصورة الجسد:

نظـــرت إليهـــا والنّجـــوم كأنّهـــا مصـــابيحُ رهبـــانٍ تُشَـــبُّ لقفّـــال.

(١) **كتابات معاصرة**، مرجع سابق، ص٩٧

لقد توحّدت في البيتين صورة الجسد وصورة النّجم في صورة المصباح الذي يراه الجسد الفاعل جامعًا بين الكينونتين، على الرّغم من اختلافهما الوجودي (الطبيعي)، وهذا يعكس عمق التحوّلات التي يعيشها الجسد الفاعل في علاقته مع المفردات الكونيّة من جانب، وعلاقاتها فيما بينها من جانب آخر:

تنوّرتهـــا مـــن أذرعـــاتٍ وأهلُهـــا بيثـــرب أدنـــى دارهـــا نظـــرٌ عـــال
نظـــرت إليهـــا والنّجـــوم كأنّهـــا مصـــابيحُ رهبـــانٍ تشـــبُّ لقفّـــال

فالنجوم تكتنه الجسد الذي قدِّم سابقًا في صورته المطلقة فيتحوّل الجسد المطلق إلى نسق طبيعي" نسبة إلى الطبيعة ويصبح كينونة موازية تحمل في ثناياها التجاسد النّفسي.

واستمرارًا لسيطرة رؤيا "الجسد المطلق" تتوالد له صورة أخرى تخرج من ثناياه، حيث تكون أكثر فاعليّة، وأقل بناء يوتيبًّا، لأن الصورة الأولى قامت على الرواية من الجسد الفاعل، في حين هذه قامت على الفعل التناوبي بين الجسدين (الفاعل والمطلق) بحيث تمثّل سيرورة التحوّل نحو محاولة التوحّد بين النسقين:

ســـموتُ إليهـــا بعـــد مـــا نـــام أهلُهـــا سُمُوَّ حَبَـــاب المـــاءِ حالًـــا علـــى حـــالِ
فقالـــتْ ســـباك اللهُ إنَّـــكَ فاضـــحي ألستَ ترى السُّـــمارَ والنـــاسَ أحـــوالي؟
فقلـــتُ يمـــينُ الله أبـــرح قاعـــداً ولو قطَّعوا رأســـي لـــديكِ وأوصالـــي
حلفـــتُ لهـــا بـــالله حلفـــة فاجـــرٍ لناموا فمـــا إنْ مـــن حـــديثٍ ولا صـــال
فلمـــا تنازعنـــا الحـــديثَ وأســـمحتْ هصـــرتُ بغصـــنٍ ذي شـــماريخَ ميّـــال
وصـــرنا إلـــى الحســـنى ورقَّ كلامُنـــا ورضْـــتُ فـــذلّت صـــعبةً أيَّ إذلال
فأصـــبحتُ معشـــوقًا وأصـــبحَ بعْلُهـــا علـــيه القَتَـــامُ ســـيءَ الظـــنِّ والبـــالِ

لقد حوّل الجسد الفاعل الجسد المطلق في صورته السابقة إلى حالة من الجسد العيني الذي يمكن ممارسة سلطة الجسد الفاعل عليه، وذلك من خلال بناء الحوار، والفعل "هصرت" إذ تتوالد بعد هذا تفاعلات الجسدين عبر رؤية الجسد الفاعل "ورضتُ فذلّت صعبة أيَّ إذلال "وكذلك" أيّ "الكماليّة التي تفيد صورة الشيء على كمالها، وتحقق الصّفة بالموصوف".

ولأن الجسد المطلق هو دائمًا في حالة من الفقدان والهروب بالنسبة للجسد الفاعل، فإن صورته في حالة تحوّل دائمٍ عبر كينونات متعددة ستظهر فيما بعد، ولعل حالة الفقدان التي يعيشها الجسد الفاعل تجعله في حالة من الخوف والاضطراب، وتجعله مسكونًا دائمًا بهاجس الفناء، وهذا ما يفسّر ظهور الجسد "الموازي" ليعيد الجس الفاعل وجوده من خلاله، وهنا هو جسد "البعل" الزوج حيث أظهره ضعيفا لا يستطيع إقصاء الجسد الفاعل عن فعله:

يغـــطُّ غطـــيطَ البكـــرِ شُـــدَّ خِناقُـــه ليقتلنـــي والمـــرءُ ليـــس بقتّـــال
أيقتلنـــي والمشّـــرفي مضـــاجعي ومـــسنونةٌ زرقٌ كأنيـــابِ أغـــوال؟
ولـــيس بـــذي رمـــحٍ فيطعننـــي بـــه ولـــيس بـــذي ســـيفٍ وليـــس بنبّـــال
ليقْتُلَنـــي أنِّـــي شـــغفتُ فؤادَهـــا كما شـــغفَ المهنـــوءةَ الرّجـــل الطّـــالي

إن ما أقامه "الجسد الفاعل" من حوار داخليٍّ في لحظة إعادة بناء الذات، كان يتطلب ظهورَ جسدٍ مطلقٍ جديد يمارس عليه سلطته القولية من خلال رواية الفعل:

وقـــد علمـــتْ ســـلمى وإنْ كـــان بعلُهـــا بـــأنَّ الفتـــى يهـــذي وليـــس بفعّـــال
ومـــاذا عليـــه لـــو ذكـــرتُ أوانســـا كغـــزلان رمـــلٍ فـــي محاريـــب أقـــوال
وبيـــتِ عـــذارى يـــومَ دجـــنٍ ولَجْتُـــه يُطِفْـــنَ بجبّـــاءِ المرافـــقِ مِكْســـال
قليلـــةُ جَـــرْسِ اللَّيـــلِ إلا وسَـــاوسًا وتَبْسِـــم عـــن عـــذبِ المذاقـــةِ سَلْســـالِ
ســـباطُ البنـــانِ والعـــرانينَ والقنـــا لطـــافُ الخصـــورِ فـــي تمـــامٍ وإكمـــالِ
نواعمُ يُتْـــبعنَ الهـــوى ســـبلَ الـــرَّدى يَقُلْـــنْ لأهـــلِ الـــحلمِ ضُـــلَّ بتضـــلال

يتضح من هذا المشهد أن الجسد المطلق تحوّل جسدًا جماعيًّا "أوانسًا" ،حيث توالد الجسد الجماعي وبناؤه من الجسد الفاعل لا يختلف عن بناء الجسد الفردي، فهذه الأجساد امتزاج لعلاقات كونيّة يعيشها المبدع ويحاول أن يضعها في إطار كوني مؤتلف يجعل النّص صورة كونيّة متداخلة في جماليّاتها حيث تختزن مفردات الكون بصورها التي يعجز الإنسان عن تفسيرها والتوافق معها، فيعيد تشكيلها في إطار الفن والإبداع، وهنا نجد الجسد الفاعل يتخلى عن متابعة كينونة الجسد المطلق؛ خوفًا من المجهول فيه، وعدم تحققه في واقع الحياة، وهذا غير مستوعب من الجسد الفاعل:

صرفت الهوى عنهنَّ من خَشـية الـرّدى ولســـتُ بمقلـــي الخـــلال ولا قـــالِ

ثم يخرج الجسد الفاعل من إطار الفعل الذي أسنده إلى ذاته في لحظة الرؤيا والتطلع إلى المطلق:

كـــأني لـــم أركـــب جـــوادًا للـــذة ولـــم أتـــبطّن كاعبًـــا ذات خَلخَـــال
ولم أســـبأ الـــزّق الـــروي ولـــم أقـــل لخيلـــي كـــري كـــرّة بعـــد إجفـــال
ولم أشـــهدْ الخيـــلَ المغيـــرةَ بالضـــحى علـــى هيكـــلٍ نهـــدِ الجـــزارة جـــوّال

وفي لحظة الخروج يكون الجسد الفاعل قد بدأ ببناء نسق آخر يتحوّل من خلاله إلى حالة نفسيّة جديدة، وهو هنا نسق "الجسد الموازي" حيث حال إعادة انتاج السلطة التي فقدها فيما سبق مع الجسد المطلق، حيث يكون هذا الجسد "الموازي" من غير الإنساني، فيكون ممثّلًا للحظة التحوّل

نحو جسد الطبيعة من أجل التعويض عن المفقود، أو إكمال الجانب الكوني الآخر للوجود الإنساني، حيث "الإنسان يمتزج بالكون، والطبيعة والجماعة، وتصوّرات الجسد في هذه المجتمعات – التقليديّة – هي في الواقع تصوّرات للإنسان، للشخص، حيث صورة الجسد هي صورة ذاته التي تغذيّها المواد الأولية التي تتألف منها الطبيعة والكون، في شكل من عدم التميّز، حيث هذه المفاهيم تفرض شعورًا بالقرابة ومشاركة فعّالة من الإنسان في كل ما هو حيٌّ [١]"

سليم الشظى عَبْلِ الشّوى شَنج النّسا ... له حجاباتٌ مشرفاتٌ على الفال
وُصُمٍّ صلاب ما يقين من الْوجي ... كأنَّ مكانَ الرّدفِ منه على رأل
وقد أغتدي والطير في وكناتها ... لغيث من الوسمّي رائده خال
تحاماه أطراف الرّماح تحامياً ... وجاد عليه كلُّ أسحم هطّال
بعجلزة قد أترز الجري لحمها ... كميت كأنها هرواة منوال

إن صورة الذّكريّة (الحصان) اختزنت "الجسد الفاعل" والصورة الأنثويّة (عجلزة) اختزنت الجسد المطلق (سلمى، بسباسة، أوانساً)، إذ يصبح الجسد هنا بؤرة الالتقاء بين الانساني والطبيعي في الإطار الكوني العام، وهذا الجسد في بنائه الدقيق من الجسد الفاعل هو تعبير عن رؤيا عميقة تبحث عن كنه التلاقي بين أنساق الجسد وتحوّلاتها المختلفة، وبالتالي ؛فإن الجسد الموازي ينمو ليصل إلى ما اسمته الدراسة "جسد التماهي" وهي لحظة التقاء النّسقين (الجسد الفاعل + الجسد الموازي) في حال الفعل الواحد تجاه الآخر، إذ تتمخّض هذه اللحظة عن بناء نسق جديد هو "نسق جسد الصّراع "حيث يختزن هذا النّسق قمّة ممارسة "السلطة" من خلال الجسد أو على الجسد:

ذعرت بها سربًا نقيًّا جُلُودُه ... وأكرعه وشيُ البرودِ من الخالِ
كأن الصّوار إذ تجاهد عَدْوه ... على جمزى خيلٌ تجولُ بأجلال
فجال الصّوار واتّقين بقرهب ... طويلِ القرا والروقِ أخنسُ ذيّال
فعادي منها بين ثورٍ ونعجة ... وكان عداءُ والوحشِ منِّي على بال
كأني بفتخاء الجناحين لقوّةٍ ... صيودٍ من العقبان طأطأت شملالي
تخطّفُ خِزّانَ الشّربَّةِ بالضّحى ... وقد جحرتْ منها ثعالبُ أوْرالِ
كأن قلوبَ الطِّير رطبًا ويابسًا ... لدى وكرها العُنَّاب والحشفِ البالي

هنا يتوحد (الجسد الفاعل) مع (الجسد الموازي) "الفرس" من أجل إخضاع الآخر من الأجساد لسلطة الجسد الفاعل، وهي أجساد تمثّل في نهاية المطاف (جسد الصراع) "سرب الحيوان، والطير"

(١) لوبورتون، ديفيد، **أنثروبولجيا الجسد**، مرجع سابق، ص ٢٠.

فتصبح الأجساد عوالم من الصراع؛ لأسباب واقعيّة أو اسطوريّة بحثاً عن التوازن الوجودي لديها ،وهنا يكون الجسد الفاعل قد حقق في نهاية دراماتيكيّة جسديّة بعض سلطته تجاه الآخر، التي افتقدها في علاقته مع الجسد المطلق فكما لاحظنا في سياق التحليل النصي، وقد برر الجسد الفاعل بحثه عن هذه السلطة وتمّلكه لها في لحظة ما، حيث هو مركز الفعل والوجود بمستوييه المادي والمعنوي، أو الفعلي والقولي:

فلــو أنَّ مــا أســعى لأدنــى معيشــة كفاني-ولم أطلــبْ- قليــلٌ مــن المــال
ولكنّمــا أســعى لمــجدٍ مؤثّــلٍ وقــد يــدركُ المجــدَ المؤثّــلَ أمثالــي
وما المرء مــا دامــتْ حشاشــةُ نفســه بمدركِ أطــراف الخطــوب ولا آلــي

لقد جاءت تحولات الجسد عبر النصين السابقين كما قدمت الدراسة تعبيرًا عن رؤية كونيّة عاشها الجسد في علاقاته مع الأجساد الأخرى، وعلاقة ذلك كلّه مع الكون بمفرداته المختلفة والمتداخلة، فالذي يسعى إليه الجسد ليس الهامشيّة (أدنى معيشة) بل الفاعليّة والسلطة تجاه الآخر (ولكنّما أسعى لمجدٍ مؤثّل) فالإنسان الجسد في النهاية يدرك في قرارة نفسه لا يستطيع ذلك، ولكنه يحاول:

وما المرء مــا دامــت حشاشــة نفســه بمــدرك أطــراف الخطــوب ولا آلــي

وبعدُ، فإن الدراسة ترى أن ما وضعته من رؤية في قراءة النصّ الشعري عند أمريء القيس عبر ما أسمته (تحولات الجسد)، قد تحقق عبر قراءة تجاسديّة بنتها صورة الجسد وحضوره في النصّين المدروسين حيث العلاقات التجاسديّة التي وضعتها الدراسة لنفسها من خلال المصطلح والدلالة التي وظفتها في دراسة هذه الظاهرة.

التناص مع روافد التراث في ديواني الشاعرحبيب الزيودي الأول والأخير "الشيخ يحلم بالمطر " و" غيم على العالوك "

د. ريم خليف عبدالله المرايات *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠١٩/١١/٢٧م. تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٢/٢٧م.

ملخص

هدفت هذه الدراسة إلى الوقوف على ظاهرة التناص مع روافد التراث في شعر حبيب الزيودي، في ديوانيه الأول "الشيخ يحلم بالمطر" والأخير "غيم على العالوك". وأثرها في بناء القصيدة الشعرية لديه وتطورها.

واتبعت الدراسة المنهج التحليلي، والبنيوي، وتناولت الموضوعات التالية: الشاعر والتراث، ومفهوم التناص، والتناص مع روافد التراث في ديوان "الشيخ يحلم بالمطر"، والتناص مع روافد التراث في ديوان "غيم على العالوك"، وقد وقفت الدراسة في الديوانين على تناصات الشاعر مع الروافد التالية: الرافد الديني، والرافد الأدبي، والرافد الشعبي.

وخلصت الدراسة إلى أن الشاعر الزيودي قد أجاد في تناصاته الشعرية مع روافد التراث في مطلع تجربته الشعرية، ولكن هذه التجربة قد تطورت على نحو لافت للنظر في ديوانه الأخير الذي اتسم بالتكثيف، وبأعلى مراحل قراءة النص الغائب وهما: التناص الحواري، والتناص النسغي.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Intertextuality of heritage tributaries in Habib Al-Zeyoudi's Poetry collectionsAl-ShaykhYahlomBilMattar(The Elder Dreams of Rain)andGhayemAla Al – Alook (Clouds on Al-Alook)

Dr. Reem Khlaif AbduAllah Al-Mrayaat

Abstract

This paper lingered on the phenomena of the intertextuality of heritage tributaries in Habib Al-Zeyoudi's first Poetry collection "Al-Shaykh Yahlom BilMattar (The Elder Dreams of Rain)" and his last collection "Ghayem Ala Al–Alook (Clouds on Al-Alook)" and its influence on Al-Zeyoudi's poetic construction and development.

Following the analytical descriptive approach، the paper tackled the topics of; the poet and culture, the concept of intertextuality، intertextuality of heritage tributaries in Habib Al-Zeyoudi's first Poetry collection "Al-Shaykh Yahlom Bil Mattar. (The Elder Dreams of Rain)" and the intertextuality of heritage tributaries in the Poetry collection of "Ghayem Ala Al–Alook (Clouds on Al-Alook)". The paper traced the religious، literary، and popular tributaries in the mentioned poetry collections.

The paper concluded that Al-Zeyoudi excelled in the use of intertextuality of heritage tributaries in his early poetic experience. Furthermore، he was able to greatly develop it in his later works which were characterized by condensation, and the highest level of conversational and archetypal intertextuality.

المقدمة:

نهل الشاعر حبيب الزيودي (١٩٦٣-٢٠١٢) من التراث العربي والإنساني، في التعبير عن القضايا التي شغلته وتناولها في شعره، واستحضر الرموز التراثية ووظفها للتعبير عن هذه القضايا المعاصرة، لتؤدي معاني جديدة. ولما كانت صلة الشاعر بالتراث عميقة وكبيرة فقد جاءت هذه الدراسة التي تهدف إلى الوقوف على التناص مع روافد التراث في شعره في ديوانيه الأول والأخير، لترصد كيفيه تعاطي الشاعر مع روافد التراث في تجربتيه الأولى والأخيرة، وأثره في بناء القصيدة الشعرية لديه وتطورها، بوصف التناص إحدى أهم الظواهر الأسلوبية التي استخدمها الشعراء المحدثون في التعبير عن قضاياهم الخاصة وقضايا عصرهم.

واتخذت الدراسة من ديوان الشاعر الأول "الشيخ يحلم بالمطر "وديوانه الأخير" غيم على العالوك" موضوعاً للدراسة، للوقوف على تطور التجربة الشعرية لديه فيما يخص استخدام التناص.

ورغم أن الشاعر كان قد جمع ثلاثة من دواوينه، هي: الشيخ يحلم بالمطر، وطواف المغني، ومنازل أهلي، في مجموعة واحدة أسماها "ناي الراعي". وهي الأشعار التي كتبها خلال ستة عشر عاماً من تجربته الشعرية، في الفترة الواقعة بين (١٩٨٦ – ٢٠٠٢). إلا أن الدراسة لم تتوقف عند هذه المجموعة باستثناء الديوان الأول، لأنها مدروسة [١]، خاصة أن النقاد لم يتناولوا تطور التجربة الشعرية لديه، ولم يولوا الديوانين الأول والأخير ما يستحقان من الاهتمام.

(١) انظر: عمر القيام، ناي الراعي، نظرات في شعر حبيب الزيودي، دار البشير، عمان، ٢٠٠٠. وقاسم الدروع الذي تناول "ناي الراعي" بدراسة، عنوانها: شعر حبيب الزيودي: دراسة في تجربته الشعرية. قدمت لنيل درجة الماجستير في الجامعة الأردنية عام ٢٠٠٦. وأصدرها الباحث لاحقا تحت عنوان "حبيب الزيودي شاعرا" عن دار البيروني للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٧ (وكان الباحث قد أفرد الفصل الثالث من دراسته لتناول التناص الديني والأدبي والتاريخي في شعر الزيودي، ولكنه ركز على ديوان "طواف المغني" أكثر من نصوص الديوان الأول، واهتم بتناصات الشاعر مع عرار أكثر من غيره من التناقصات، وتناول التناص في الصفحات ما بين (١٣٤ – ١٧٤) أي ما يقرب من أربعين صفحة من دراسته التي جاءت في (٢٤٢) من الصفحات). وغسان عبد الخالق، تأويل الكلام، ط١، دار الأزمنة للتوزيع والنشر، عمان، ٢٠٠٧. ورسمية الحسبان، الصورة الفنية، في شعر حبيب الزيودي، رسالة جامعية، جامعة آل البيت، ٢٠١٠. ودراسة سميرة عوض، الشاعر الأردني حبيب الزيودي ناي بلاده. القدس العربي، السنة الرابعة والعشرون، العدد ٧٢٧٢، الجمعة، الثاني من تشرين الثاني،٢٠١٢.

واتبعت الدراسة المنهج التحليلي، والبنيوي، وتناولت الموضوعات التالية: الشاعر والتراث: ثقافته ومصادر معرفته، ومفهوم التناص، والتناص مع روافد التراث في ديوان "الشيخ يحلم بالمطر"، والتناص مع روافد التراث في ديوان "غيم على العالوك"، وقد رصدت الدراسة في الديوانين تناصات الشاعر مع الروافد التالية: الرافد الديني، والرافد الأدبي، والرافد الشعبي.

الشاعر[١] والتراث

تباينت الآراء حول مفهوم التراث[٢]، الذي يعني التركة الفكرية والروحية التي وصلت إلينا منذ أقدم العصور بكل ما فيها من موروث ثقافي وديني وأدبي وفني وشعبي، سواء أكان مكتوبا أم منطوقا[٣]. وهو "تارة الماضي بكل بساطة، وتارة العقيدة الدينية نفسها، وتارة الإسلام برمته، عقيدته وحضارته، وتارة التاريخ بكل أبعاده ووجوهه" [٤].

ويستلزم التعامل مع التراث الوعي به، وبدوره التاريخي وعيا حقيقيا، لإبعاده عن الجمود، والمحافظة على الفعاليات اللازمة لاستمرار حيويته[٥] لأنه "نظرية للعمل، وموجه للسلوك، وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان وعلاقته بالأرض"[٦]. والتراث مصدر غني ينبغي للشاعر أن يأخذ منه "من منطق التناص معه حين يستطيع من خلاله إذابة مضامين الموروث في

(١) ولد الشاعر الأردني حبيب حميدان سليمان الزيودي في لواء الهاشمية في محافظة الزرقاء عام ١٩٦٣، ونشأ في قرية العالوك، وحصل على شهادة البكالوريوس في الأدب العربي في الجامعة الأردنية عام ١٩٨٧، ودرجة الماجستير من الجامعة الهاشمية، وعمل في القسم الثقافي في الإذاعة الأردنية، ووزارة الثقافة، والتلفزيون الأردني، وشغل منصب مدير بيت الشعر الأردني، وتوفي في ٢٧ أكتوبر ٢٠١٢. ويكيبيديا. وله عدة دواوين هي: الشيخ يحلم بالمطر، وطواف المغني، وناي الراعي، وغيم على العالوك.

(٢) هذه الدراسة ليست معنية بالاختلاف حول هذا المفهوم.

(٣) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩١، ص ٢٣ . ٢٤.

(٤) فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٨٥، ص ١٦

(٥) عز الدين إسماعيل، توظيف التراث في المسرح، فصول، المجلد الأول، العدد الأول، سنة ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م، ص ١٦٧.

(٦) حسن حنفي، التراث والتجديد، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١١.

بوتقة جديدة تصدر باسمه وباسم عصره، ومن هنا تظل الصورة التراثية ذات قيمة رائعة من خلال مرورها في ذاكرة الشاعر، بل من خلال استقرارها لديه في لا وعيه، لتظل جزءا لا شعوريا، وهي . آنذاك . تظل ملكا له وحقا مباحا"[١].

والرافد التراثي هو أبرز روافد الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ولم يكن من السهل استخدامه في مطلع التجربة الشعرية لشاعر شاب، إلا إذا توافرت له شروط موضوعية ثقافية وبيئية وفكرية تعين على ذلك. ولكن الشاعر حبيب حميدان الزيودي أصدر ديوانه الأول "الشيخ يحلم بالمطر" وهو لم يزل على مقاعد الدراسة الجامعية، وزخر هذا الديوان بتوظيف التراث بصورة مؤثرة، ودون إخلال بالمعاني. وبقي الشاعر في دواوينه اللاحقة ينهل من معين التراث، ويوظفه في بناء القصيدة حتى التحمت رموزه والتناص معه بوشائج النصوص، وأصبحت عمادها ونسيجها وركيزتها الأساسية، نتيجة تطور تجربته الشعرية، وخاصة في ديوانه الأخير "غيم على العالوك"، على الشكل الذي ستوضحه هذه الدراسة.

ويعود تأثر الشاعر حبيب الزيودي بالتراث إلى طبيعة تجربته الحياتية والوجدانية، فقد اهتم بقراءة القرآن الكريم، والقصص القرآنية على وجه خاص، وقد نشأ في بيئة بدوية ريفية هي قرية العالوك الواقعة على حفاف البادية، مما أكسبه معرفة بالأدب الشعبي والشعر النبطي، وكان والده قد حصل على رتبة نقيب في القوات المسلحة الأردنية، وشارك في معارك القدس واللطرون، وقد ذكر حبيب في شعره تراتيل والده مع الفجر حين قال في قصيدة "منازل أهلي":

"كلما دندن العود رجعني لمنازل أهلي

ورجع سرباً من الذكريات، تحوم مثل الحساسين حولي

أبي في المضافة..

والقهوة البكر مع طلعة الفجر عابقةٌ بالمحبة

وهي على طرف النار تغلي

(١) عبدالله التطاوي، المعارضات الشعرية، أنماط وتجارب، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٨٤.

وصوت أبي الرحب يملأ قلبي طمأنينة

وهو يضرع لله حين يصلي

كلما دندن العود رجعني لمنازل أهلي" [١]

وقد أكثر الشاعر في دواوينه الأخرى من التناص مع الآيات القرآنية بما يحيل إلى تشربه لها ولمعانيها العميقة، على نحو ما جاء في قصيدة بعنوان "قصيدة حمدان" إذ يقول:

"ويستيقظ الوطن المتدثر بالغار

ما فيه زيتونة لم يخضب جدائلها

عبق من دم الشهداء وطيب

ألا أيها الكافرون لكم دينكم، وله دينه

ولا ينحني القلب عن دينه أو يتوب"[٢].

وقف الشاعر على تجارب الشعراء الإبداعية حين درس الأدب العربي في الجامعة الأردنية، واهتم بالشعراء القدامى والمحدثين، وحفظ الكثير من أشعارهم من مثل: المتنبي، وعنترة العبسي، وأبي فراس الحمداني، وامرئ القيس، وأصحاب المعلقات، ومن المحدثين عرار ومحمود درويش وأمل دنقل والبردوني وغيرهم، واطلع على تجارب الشعراء العرب في العصور المتعاقبة إلى جانب المدارس النقدية المختلفة[٣]. ثم عمل في حقل الإعلام مما وثق معرفته بالتجارب الشعرية من خلال البرامج التي أعدها أو قدمها، حتى تولى إدارة بيت الشعر الأردني الذي مكنه من إقامة علاقات مع الشعراء في الوطن العربي والعالم والاطلاع على تجاربهم المميزة. وقد انعكست هذه الثقافة المنوعة في شعر الزيودي بصورة جمالية أغنت

(١) حبيب الزيودي، ناي الراعي، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٢، ص ٣٠٥ . ٣٠٦.
(٢) ناي الراعي، ص ٢٧٣.
(٣) انظر للمزيد حول نشأة الشاعر وثقافته: قاسم الدروع، شعر حبيب الزيودي: دراسة في تجربته الشعرية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٦.

تجربته الشعرية، بما تستحق الوقوف عليها[١]. إذ لكي يكون الشاعر "ناجحا في خلقه الشعري لا بد له من ثقافة شاملة واسعة تتطرق إلى كل العلوم وتضرب فيها بسهم وأهمها اللغة والشعر والتاريخ"[٢] بوصفها من مقومات الخلق الفني، والشاعر كما قال النقاد القدامى "لا يصير في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ" [٣].

مفهوم التناص (Intertextuality) [٤]

اقترن مفهوم التناص بالنص، لأن التناص هو بحث في هوية النص وحدود إنتاجه. ولم تستخدم الدراسات النقدية العربية مصطلح التناص وحده، بل استخدمت مصطلحات مرادفة، مثل التناصية والنصوصية[٥]، والتعالق النصي[٦]، وتداخل النصوص والحوارية[٧]، والنص الغائب[٨]. وقد اختار جيرار

(١) عكست عناوين قصائد الشاعر في أعماله الكاملة تأثره العميق بهذه الثقافات، ومن الأمثلة على ذلك: ناتاشا، والفاتحة، وأرى النخل والليل في رهبة يسجدان، والشهداء، والفتى خليل يقيم صلاة القسام، والمؤابي، ونشيد الشنفرى، والربابة، وقهوة، والمتنبي، وحارس الشغب، واللوحة، والراهبة، ومئوية عرار، وغيرها انظر :ناي الراعي،ص٥ .١٠.

(٢) محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨، ص ٣٩.

(٣) يوسف حسن بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٧٣، ص ٥٦.

(٤) حول مفهوم التناص لغة، انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (نصص). وقد اختلفت الدراسات النقدية العربية الحديثة في تحديد مفهوم التناص، وإعطاء الجذور التأصيلية له (وهذه الدراسة ليست معنية بهذا الاختلاف) فهناك من يرى أن التناص مولود غربي، في حين أعاده آخرون إلى جذور الثقافة العربية، وقد دخلت فيه عدة مفاهيم، من مثل: السرقات، والمعارضة والمناقضة والتضمين والاقتباس والتداول، ووقع الحافر على الحافر، والحفظ الجيد، وتوارد الخواطر، وانصب ذلك على الجانب الشعري كموضوع للدراسة، انظر للمزيد: مليكة فريحي، مفهوم التناص، المصطلح والإشكالية، عود الند مجلة ثقافية فصلية، الناشر: د. عدلي الهواري، العدد ٨٥: تموز/٧ يوليو٢٠١٣.

(٥) بارت، رولان، وآخرون، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، تر: محمد خير البقاعي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٩٨، ص ٦٠.

(٦) علوي الهاشمي، ظاهرة التعالق النصي في الشعر العمودي الحديث (د، ط) مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية، ص ٢١.

(٧) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ط٦، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦، ص ٢٨٨. وانظر: حميد الحمداني، التناص وإنتاجية المعاني، مجلة علامات في النقد والأدب، ج٤، مجلد ١٠، ربيع الآخر، ٢٠٠١، ص ٦٧.

(٨) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي مقاربة بنيوية تكوينية، ط٢، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص ٢٥١.

جينيت (Gerard Genette) تسمية مختلفة لمصطلح التناص، إذ يسميه (التعالي النصي) وهو ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص(١).

وتعرف جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)(٢) التناص في إحدى مقالاتها في مجلة (تيل كل . Tel Quel) على أنه "التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى" أو "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات"(٣). ويقارب تودوروف (Tzvetan Todorov) مفهوم "كريستيفا" لنشوء النص، إذ يرى أن كل ما يوجد هو تحويل من خطاب إلى خطاب آخر، ومن نص إلى نص آخر"(٤).

وعلى ذلك فإن التناص عملية تتحدد من خلال مفهومين أساسيين، هما: الاستدعاء والتحويل، أي أن النص لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب، بل تتم ولادته من خلال نصوص أدبية فنية أخرى، مما يجعل التناص يتشكل من مجموع استدعاءات خارج نصية، يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد (٥).

(١) جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، تر: عبدالرحمن أيوب (د.ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ١٩٨٥، ص ٩٠.

(٢) ولد مفهوم التناص على يد الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا، عام ١٩٦٩، أخذته من "باختين" في دراسته "لدستويفسكي"، الذي وضع تعددية الأصوات (البوليفونية) و(الحوارية) دون استخدامه لمصطلح التناص. بعدها احتضنته البنيوية الفرنسية وما بعدها من اتجاهات كالسيميائية والتفكيكية في كتابات كريستيفا، ورولان بارت، وتودوروف، وغيرهم من رواد الحداثة. انظر: محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي (د . ط) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ٢٦.

(٣) إبراهيم نمر موسى، صوت التراث والهوية " دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد": ١٠٢، مجلة جامعة دمشق . ٢٤ . العددان الأول والثاني، ٢٠٠٨. وقد عرفت كريستيفا التناص في كتابها " علم النص على أنه: "ترحال للنصوص، ففي فضاء نص معين تتقاطع ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى" بمعنى التفاعل النصي في نص بعينه، أو التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى. انظر: كريستيفا، جوليا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١، ص ٢١.

(٤) تودوروف، تزفتيان، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص ٧٦.

(٥) خليل مفتاح، تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، لبنان، ١٩٩٢، ص ١٢٤.

وتعني اللوحة الفسيفسائية أو عملية التحويل والتمثيل "تداخل نص مع نص آخر، أو نص جديد مع نص قديم، أو استحضار علاقة الحاضر بالغائب، أو استجماع الأوصاف الفنية والدقائق اللطيفة في النص الحاضر بالإحالة على مصادرها الأولى"(١). في الوقت الذي أصبحت فيه الإنتاجية الشعرية المعاصرة تمثل في أغلبها عملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في شكل خفي أحيانا، ذلك أن المبدع أساساً لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة(٢). وسواء أكان المصطلح تناصاً أم حواراً أم تداخلاً أم غير ذلك، فهو تقاطع لنصوص اختمرت في الشبكة الذهنية للمبدع.

ويحدد التداخل النصي تبعا لنوعية القراءة للنص الغائب بثلاثة مستويات، هي: التناص الاجتراري ويحضر فيه النص الغائب حضوراً شكلياً دون أي إضافة، والتناص الامتصاصي، وفيه يعيد الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا، والتناص الحواري، وهو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعمد المنشئ إلى تغيير النص الغائب ومخالفته، وإلغاء معالمه في قراءة نقدية علمية (٣). وقد أضاف النقاد مستوى جديداً لهذه المستويات الثلاثة هو التناص النسغي "الذي ينهض على الاختلاس الفني السريع ذي التأثير المركزي الذي ينساب في النص الجيد انسيابا تخاله منه أصلا، وليس واردا عليه أو ضيفا،" (٤).

وقد ظهر التناص واضحا في شعر حبيب الزيودي في أعماله الشعرية كاملة، إذ وظف في شعره ما اختزن من ثقافة ومعرفة من الشرق والغرب، وخاصة الروافد التراثية التي نهل منها وتقاطع معها في نصوصه، بوصفها أقرب إلى وجدانه، ليعبر من خلالها عن القضايا التي شغلته، وتؤدي معاني وأغراضاً

(١) مليكة فريحي، مفهوم التناص، المصطلح والإشكالية، عود الند مجلة ثقافية فصلية، الناشر: د. عدلي الهواري، العدد ٨٥: تموز/٧ يوليو٢٠١٣، ص د.

(٢) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر، ص ١١٨.

(٣) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٥٣.

(٤) ابتسام مرهون الصفار، سيرة النص، منارات ومحطات في سيرة ومسيرة نادر هدى الشعرية، ط١، ٢٠١٣، عالم الكتب الحديث، ص ٢٤٣. منقولا عن: النهر وسواقيه، نادر هدى بعيون مشارقيه، بإعداد وتقديم: إبتسام مرهون الصفار، بحث د. يوسف بكار، شاعرية نادر هدى وشعرية شعره، وهو قيد الطبع عند إعداد الكتاب.

جديدة، على النحو الذي ستعرضه هذه الدراسة. التي تناولت كل ديوان على حده، لبعد المسافة الزمنية بينهما، ولاختلاف التجربة الشعرية ونضجها تبعا لذلك.

التناص مع روافد التراث في ديوان "الشيخ يحلم بالمطر"

لقد تناص الشاعر مع روافد التراث في كثير من القصائد في ديوانه الأول، وذلك على النحو التالي:

الرافد الديني:

يعد الموروث الديني مصدراً أساسياً من مصادر التراث، نهل منه الشعراء، وعبروا من خلاله عن جوانب من تجاربهم الخاصة، ويقوم التناص الديني على تداخل نصوص دينية مع النص الأصلي عن طريق الاقتباس من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الأخبار والقصص الدينية، ما يناسب الدلالات التي يريد الشاعر التعبير عنها، فيوظفها في شعره، بحيث تنسجم مع سياق النص الحاضر، وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا(١)، وقد كثر تناص الزيودي مع الروافد الدينية، وذلك على النحو التالي:

القرآن الكريم

تناص الشاعر مع القرآن الكريم في مواقع كثيرة، كما في قوله في قصيدة "يا قدس":

يتمايلون وتنتشي أسماعهم: إن غردت في ليلهم حسناء

وتظنهم أحياء لو ناديتهم: سمعوا النداء وناصروك وجاءوا

لكنهم موتى، وكم من ميت: حي، وكم موتى وهم أحياء

حتى قوله:

آمنت بالدم والرصاص خلاصنا: إن الفناء لما اعتقدت بقاء (٢).

(١) أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ط٢، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٠ م، ص ٣٧.
(٢) ناي الراعي، ص ١١٣ . ١١٤.

وفي البيتين الأخيرين تقاطع مع قوله تعالى: "ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً، بل أحياء عند ربهم يرزقون" سورة آل عمران، آية رقم ١٦٩.

وقوله تعالى: "ولا تقولوا لمن يقتل في سبيل الله أموات، بل أحياء، ولكن لا تشعرون" سورة البقرة، آية رقم ١٥٤.

وقد جاءت هذه الآيات في معرض حديث الله سبحانه وتعالى عن الشهداء، والموت في سبيل الله، أما الزيودي فقد استخدمها ليشير إلى موقفه من المقاومة والشهادة في سبيل استعادة الحقوق، لأن أولئك الذين يقضون في ساحات القتال هم الذين يمهدون البقاء لمن بعدهم. والحياة عنده في تلبية نداء الوطن ودحر الأعداء والذود عن الحمى، عبر الجهاد والحفاظ على الكرامة، وإغاثة الملهوف، إذ بذلك تتحقق الرجولة، وليس بالغرق في المتع الحسية (الانتشاء لأصوات النساء المغنيات، والتمايل مع الألحان) إذ يظن من يراهم أن لديهم إحساس مرهف بما يدور حولهم، ولكنهم في الحقيقة ماتت قلوبهم وشهامتهم فأصبحوا وهم أحياء بمنزلة الأموات. في حين يحيا أولئك الذين قدموا أرواحهم في سبيل قيمهم.

الطوفان

تناص الشاعر مع حادثة الطوفان في القرآن الكريم، واصفاً العلاقة الخاصة بينه وبين حبيبته في قصيدة "أنشودة النهار"، واضعاً نفسه مع حبيبته في العلاقة الجسدية بينهما مكان السفينة التي ارتفعت على الماء، وحملت من كل شيء زوجين، تماماً مثلما ينتج عن التزاوج بين الذكر والأنثى، قال تعالى:

"حتى إذا جاء أمرنا وفار التنور قلنا احمل فيها من كل زوجين اثنين وأهلك إلا من سبق عليه القول ومن آمن وما آمن معه إلا قليل" سورة هود، آية رقم ٤٠.

وقوله تعالى: "وقيل يا أرض ابلعي ماءك، ويا سماء أقلعي، وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعدا للقوم الظالمين" سورة هود، آية ٤٣.

فالحدث العام الخارجي أصبح خاصاً وداخلياً عند الشاعر، والطوفان في النص هو طوفان المشاعر وماء التلاقح الذي ينتج الحياة، يقول:

"تعالي أضمك...حين نذوب معاً في العناق

يصير التراب غماماً... ويبتدي الطوفان

ويمتد شهراً.... ويمتد شهرين.... عاماً

ونطفو على الماء، نحمل زوجين من كل جنس

لتنمو الحياة على راحتينا " [١].

إن علاقة الشاعر بحبيبته تحمل المعنى الذي جاء لأجله الطوفان وهو إعادة الإحياء والإنبات على الأرض، ولهذا يعد الشاعر هذه العلاقة مع الحبيبة مقدسة، لأن فيها حفاظاً على النوع البشري، فحادثة الطوفان العامة جعلها الشاعر خاصة، فالحب والوصل سبب في الحياة والاستمرار فيها.

الرافد الأدبي:

عند تناول الروافد التراثية وتأثر الشعراء المعاصرين بتجارب من سبقوهم، يبرز الموروث الأدبي بوصفه الأكثر تأثيراً في تجارب الشعراء، لثرائه من جهة، وبسبب رغبة الشعراء المعاصرين في تقمص شخصيات الشعراء القدامى ليعبروا من خلالها عن رؤاهم المعاصرة من جهة أخرى، "إذ من الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر"[٢]. ولقد استدعى حبيب الزيودي من الشعر العربي معلقة امرئ القيس، ومعلقة عنترة العبسي، ومن الشعراء: المتنبي، وشاعر الأردن، عرار، وبدر شاكر السياب، ومن النثر باب الحمامة المطوقة في كتاب كليلة ودمنة، وذلك على النحو التالي:

معلقة امرئ القيس

تناص الزيودي مع الشاعر الجاهلي امرئ القيس في معلقته التي مطلعها:

(١) الديوان، ص ٣٨.

(٢) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٣٨.

قفــا نبــك مــن ذكــرى حبيــب ومنــزل بســقط اللــوى بــين الــدخول فحومــل [١]

في قصيدته التي حملت عنوان "ارتعاشات" إذ يقول:

" قفــا علــى النبــع، لــي بــالنبع حاجــات حلـت علـى القلـب مـن ذكـراه عـلات"[٢].

ويظهر التداخل النصي جليا من الغرض المشترك وهو الوقوف مع الصاحبين عند مكان بعينه، وتذكر الحبيب وما يثيره غيابه من ألم (البكاء /وعلة القلب التي بمنزلة البكاء).فعذاب الحب لا يختص بزمن حيث تلاقى بذلك الشاعران، رغم المسافة الزمنية التي تفصلهما، واختلاف البيئة الجغرافية.

معلقة عنترة العبسي:

ضمن الشاعر قصيدته المعنونة ب "الشيخ يحلم بالمطر" بيتاً من شعر عنترة، ليؤدي معنى معاصراً، واستخدمه للتأكيد على أهمية السلاح في تحقيق نصرة الأمة وعزتها وكرامتها، وأن ذلك معروف تاريخياً، إذ لم يعترف والد عنترة به في الزمن القديم إلا بعد أن أثبت فروسيته وشجاعته وبلاءه في ساحات الوغى، والبيت الشعري الذي ضمنه الزيودي القصيدة هو:

"يــا عبــلُ رســم الــدار لــم يــتكلم حتــى تكلــم كالأصــم الأعجمــي" [٣].

إذ يقول الشاعر المعاصر في القصيدة ذاتها مخاطبا حبيبته عبلة:

"دقي على بابي إذا نامت عيون الدونجوان

دقي لنعطي عنترة العبسي سيفا أو حصان"[٤]

(١) معلقة امرئ القيس.

(٢) الديوان، ص ٢٢.

(٣) ديوان عنترة، المعلقة.

(٤) الشيخ يحلم بالمطر، ص ٣١، و ص ٣٤.

فالسيف قوة، به تحفظ الكرامة وتستعاد الحقوق، وهيبة الأمة، و"عنترة" رمز العربي المعاصر، الذي يختزن البطولة من جهة، ولكنه مهزوم، لأنه يفتقد السلاح (السيف والحصان) من جهة أخرى. في إشارة إلى حاجة العربي المعاصر إلى السلاح كي ينتصر على أعدائه، ويحقق كرامة أمته.

المتنبي

اهتم حبيب الزيودي بالمتنبي اهتماما بالغا حتى كان يعكف على حفظ ديوانه، وانعكس هذا الاهتمام في شعره، إذ تناص معه في أكثر من موقف، نذكر منها استحضاره لما آلم المتنبي من سيطرة الأعاجم على السلطة ومفاصل الدولة في زمنه، حتى أصبح العربي غريبا على أرضه، لا يملك من أمره شيئا (بملامحه (وجهه)، ومشاركته في بناء الدولة والدفاع عنها (يده)، ولغته العربية (لسانه)، لا يرغب أحد من الأعاجم بمشاركته، وهذا الحال يوازي حال العرب المعاصرين، من حيث يسيطر الأعاجم على قراراتهم السيادية، ويمتلكون زمام أمورهم، ويمنعونهم من تشكيل الجيوش أو الدفاع عن أنفسهم، ولهذا لا يملكون نجدة لإخوانهم. يقول الزيودي في قصيدة "يا قدس":

لا تطلبيني نجدة فكتائبي: مهزومة، وجحافلي خرساء

عرب نصب على عروبتنا اللظى: عرب ونحن بأرضنا غرباء [١]

وفي ذلك تناص الشاعر مع المتنبي في قوله:

مغاني الشعب طيب في المغاني: بمنزلة الربيع من الزمان

ولكن الفتى العربي فيها: غريب الوجه واليد واللسان [٢]

(١) ناي الراعي، ص ١١١.

(٢) ديوان المتنبي، قافية النون.

عرار. شاعر الأردن [١]

مصطفى وهبي التل، أشهر شعراء الأردن في العصر الحديث [٢]، وهو رمز أدبي اقترن بالملك المؤسس وبمرحلة تأسيس الدولة، إذ كان نصيراً للفقراء والمهمشين من الناس، متمرداً على السلطات الدينية والسياسية والاجتماعية، عاشقاً لوطنه يكثر من ذكر الأماكن في شعره، وقد رأى فيه الشاعر الزيودي نموذجاً يحتذى في تناقضاته وروحه الثائرة، وحبه للنساء وشربه للخمر[٣]، ووعيه الحاد، وانحيازه للفقراء، ونصرته للمظلومين[٤].

ولقد سار الزيودي على خطى عرار في عشق مادبا، وتماهى معه في قصيدة "ارتعاشات" في اللجوء إلى مادبا عندما تضيق به الحياة، مؤكداً على مكانتها في قلبه، وقدرتها على تسرية همومه، فهي وجهته في العشق، وحين يلم به الضجر، إذ يقول عرار مخاطباً المادباويين:

عمان ضاقت بي ولقد جئتكم: أنتجع الآمال في مأدبا[٥]

ويقول الزيودي:

أتيت يا مادبا صبا تحرقه: في عشق غيدك أهداب وقامات

ماذا ساكتب عن عينيك يا وجعي: لي في غرامك إنجيل وتوراة [٦]

(١) انظر: البدوي الملثم، (يعقوب العودات)، عرار شاعر الأردن، دار القلم، بيروت، ١٩٨٠. وعبدالله رضوان، عرار شاعر الأردن وعاشقه، منشورات أمانة عمان الكبرى في احتفالها بمئوية عرار، ١٩٩٩.

(٢) يحيي عبابنة، الرؤى المموهة، قراءات في ديوان عرار "عشيات وادي اليابس"، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠١، ص ١٠.

(٣) انظر: ناصر الدين الأسد، الشعر الحديث في فلسطين والأردن، القاهرة، ١٩٦١، ص١١٣. وأحمد أبو مطر، عرار الشاعر اللامنتمي، مطبعة التجارة، الإسكندرية، ١٩٧٧، ص ٦٦.

(٤) يحيي عبابنة، الرؤى المموهة قراءات في ديوان عرار "عشيات وادي اليابس"، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط١، ٢٠٠١، ص ٣٠ . ٣٢.

(٥) مصطفى وهبي التل، عرار، عشيات وادي اليابس، جمعه ونشره الدكتور محمود السمرة، مطابع المؤسسة الصحفية الأردنية، عمان، ١٩٧٢، ص

(٦) الديوان، ص ٢٣.

والرابط بينهما قول عرار "جئتكم" وقول حبيب "أتيت".

وتناص الشاعر الزيودي أيضاً مع عرار في الموقف من عمان [١]، في قصيدته المعنونة ب: "يا ليت عمان"، وفيها يقول:

يـا ليـت عمـان قـد مـدت إلـي يـداً بعـد الفـراق فـإني قـد بسـطت يـدي
أو ليـت عمـان بعـد الصـد تسـمعني فقـد وهـي بـالهوى مـن بعـدها جلـدي
الله يعلـم أنـي مـا نكثـت لهـا عهـدا ولا فارقـت روحـي ولا خلـدي [٢]

وقوله:

مسـافر مـا احتـواني شـارع، تعـب تناهشـتني بعمـان المحطـات [٣]

وحاكى الزيودي عرار كذلك في الإكثار من ذكر الأماكن الأردنية في شعره، وفي حب الأردن، حتى بعد الموت إذ يوصي به، بقوله:

وإن عطشـت وكـان المـاء ممتنعـاً فلتشـربي مـن دمـوع العـين يـا بلـدي
وإن سـقطت علـى درب الهـوى قطعـاً أوصـيك أوصـيك بـالأردن يـا ولـدي [٤]

وتناص معه أيضا في مخاطبة الأردنيات، يقول حبيب الزيودي:

يـا أردنيـات أشـلائي مبعثـرة فمـن تلملمنـي يـا أردنيـات [٥]

في حين يقول عرار:

(١) عرف عن الشاعر الأردني "عرار" اضطراب علاقته بعمان، فهي تارة حبيبة وتارة بعيدة وقاسية ونائية يحمد الله أنه ليس منها "وأحمد الله أني لست عماني"، ولم يكن موقفه السلبي منها بوصفها مكاناً، بل لأن المسؤولين والمتنفذين الذين يظلمون الناس ويأكلون حقوقهم، ويوشون به عند الأمير عبدالله الأول، يعيشون فيها. انظر للمزيد شعر عرار في عمان في ديوانه: عشيات وادي اليابس.
(٢) الديوان، ص ٦٦.
(٣) الديوان، ص ٢٢
(٤) الديوان، ص ٦٦.
(٥) الديوان، ص ٢٤.

يـــا أردنيـــات إن أوديـــت مغتربـــاً فانســـجنها بـــأبي أنـــتن أكفانـــي
وقلـــن للصـــحب واروا بعـــض أعظمـــه فـــي تـــل إربـــد أو فـــي ســـفح شـــيحان [١].

بدر شاكر السياب:

اشتهر بدر شاكر السياب باستخدام الأساطير العربية واليونانية وغيرها في شعره، وقد تناص حبيب الزيودي معه في توظيف قصة "عروة وعفراء" وما فيها من أسطورة، في قول حبيب في قصيدة "يا قدس":

"أســـقيت أحلامـــي فلـــم يـــورق علـــى درب الهزيمـــــة والهـــــوان رجـــــاء
لا خالـــــد شـــــق الغبـــــار حصانـــــه لتنـــــام تحـــــت ردائـــــه الفيحـــــاء
كـــلا ولا ابـــن العـــاص يســـحب جيشـــه نشـــوان، يزهـــو فـــي يديـــه لـــواء" [٢]

وهي صورة أسطورية، لأن قصة البطل الذي يشق الغبار أو القبر بسيفه أو بحصانه مستوحاة من القصص الشعبي، فيما عرف عن عروة بن حزام أنه شق القبر بسيفه، عن حبيبته عفراء، في إشارة إلى تمزيق العدم أو اجتراح المستحيل.

وفي ذلك تناص مع الشاعر بدر شاكر السياب الذي استخدم هذه الصورة في قصيدة "غريب على الخليج" في قوله:

"وهي المفلية العجوز

فيما توشوش عن حزام

وكيف شق القبر عنها

أمام عفراء الجميلة

فاحتازها إلا جديلة" [٣]

(١) مصطفى وهبي التل، عشيات وادي اليابس.
(٢) الشيخ يحلم بالمطر، ص ٨٦.
(٣) السياب، الأعمال الكاملة، غريب على الخليج.

التكرار:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي يوظفها الشعراء لغايات جمالية ودلالية وإيقاعية، ولا يقتصر دوره على تكرار اللفظة في القصيدة، وإنما "ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي" (١).

والتكرار ظاهرة في القرآن الكريم، اتسمت به السور الكريمة، ليؤدي في كل مرة معاني ودلالات جديدة، وقد تأثر الشعراء ومنهم الزيودي بهذا الأسلوب، فاستخدمه في شعره، للتعبير عن الاستنكار واليأس والغضب والإعجاب أحيانا.

يقول الزيودي في قصيدة "يا أيها الأفق الرمادي":

"النصر أين النصر يا ابن أخي

الروم داست عزة العرب

الروم داست عزة العرب" (٢)

وقوله:

"وقلت للسفن القريبة من بلاد الروم

صدري كعبة العشاق، فاحترقي عليه

لا تغمضوا عينيه..

لا تغمضوا عينيه لما مات، مات وملء عينيه البلاد" (٣)

ويحمل التكرار في المقطع الأول معنى الاستنكار والأسف المصحوب بالألم والشعور بالعار من جهة، والتحريض وإثارة الحمية من جهة أخرى، في حين حمل التكرار في المقطع الثاني التأكيد على

(١) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، القاهرة، ١٩٨٨، ص٣٩.
(٢) الديوان، ص ٥٣.
(٣) الشيخ يحلم بالمطر، ص ٤٥- ٤٦.

الفعل، ولفت النظر لما بعده، وهو حب الأوطان، فالجملة الثانية سبب في الأولى، لأنه مات وملء عينيه البلاد، لا ينبغي لأحد أن يغمض عينيه.

كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع

تناص الشاعر الزيودي مع حكاية "الحمامة المطوقة" الواردة في كتاب كليلة ودمنة [١]، في قوله:

رمـــى الشـــباك علـــى الأســـراب معتـــديا فألقيـــت فـــي الزنـــانين الحمامـــات

دب الخـــلاف ومـــا بانـــت مطوقـــة وحكمـــت قبضـــة البـــاغي الخلافـــات

إن لـــم توحـــد بواريـــد العـــدا وطنـــا فلـــن توحـــده فـــي الضـــيم اعتقـــادات [٢]

فالحمامة المطوقة في الحكاية المذكورة كانت سيدة الحمام، وقد استحقت اللقب عن جدارة، بسبب حكمتها ورجاحة عقلها وعلاقاتها، التي استطاعت من خلالها إنقاذ سرب الحمام الذي وقع معها في شباك الصياد، وإفشال مخططاته في الإيقاع بهن. وقد تناص الشاعر مع هذه الحكاية لينعى غياب العقل والقيادة الحكيمة في الملمات، في الوقت الذي تتعرض فيه الأوطان للمخاطر الجسيمة، مما جعل العدو يحكم قبضته على الجميع في ظل تفرقهم، وغياب القائد الملهم الذي يستحق السيادة بسبب حرصه على الجماعة التي ينتمي لها، فيجمع كلمتها، ويلم شملها، ويعمل على تحقيق مصالحها.

الرافد الشعبي

وظف الشاعر الزيودي الأمثال والأقوال الشهيرة في شعره، لتؤدي وظيفة يقتصد من خلالها الكلام الكثير، ويسهل وصول المعاني إلى المتلقي الذي يفهم هذه الأمثال والأقوال ويعرفها، ويدرك مراميها، دون مواربة. على نحو استخدامه لرمز "سنمار" في الوجدان العربي، في قصيدته التي حملت عنوان "يا طائر الأفق الرمادي" حيث يقول:

"يا سنمار

كفاك مضيعة للوقت بالإنجاز والتعب

(١) انظر باب الحمامة المطوقة في كتاب ابن المقفع، كليلة ودمنة.

(٢) الديوان، ص ٢٣- ٢٤.

النصر أين النصر يابن أخي

الروم داست عزة العرب" (١)

وقد تقاطع في ذلك مع المثل الدارج "جازاه جزاء سنمار" ويضرب لمن يجازى بسوء العاقبة على أمر محمود، وقد أفادت دلالة المثل هنا على تربص الأعداء بالمخلصين والمميزين وإجهاض أعمالهم الجميلة أو إحباطها للحيلولة دون قيام مشروع للنهضة. ولترسيخ الهزيمة، والإبقاء على نصر الأعداء ممثلين "بالروم".

الأغنية الشعبية:

وقد تناص الزيودي مع الأغنية التي كان يرددها الحصادون أثناء الحصاد، ليستعينوا بها على شعورهم بالجهد والتعب، ويتغنون فيها بالمنجل وهو أداة الحصاد، وذلك لإثارة الحماس والفرح بالرزق، وذلك في قوله:

"وكم طلبوا الغلال وقمحهم أخضر

وحين أتاهم السمسار قش الملح والسكر

وقش حجارة البيدر

هنا غنى حجيج القمح

منجلاه.. منجلي وآ منجلا.. هـ..

منجلي.. وآ... منجلا....هـ.. منجلي.. وآ.. منجلاه" (٢)

ولكن الشاعر عبر من خلال هذا التناص عن البكاء والأسف وخيبة الأمل، إذ ينتهي المقطع الشعري بالآه، لأن الفلاحين لا يحصدون ثمار جهدهم في النهاية بسبب السماسرة والمرابين.

(١) الديوان، ص ٥٣.

(٢) الشيخ يحلم بالمطر، ص ٨٠.

التناص مع روافد التراث في ديوان "غيم على العالوك"

كثرت تناصات الشاعر في ديوانه " غيم على العالوك "وقد تغلغلت في النسيج الشعري بصورة محكمة، ولهذا ستقف الدراسة على نماذج من هذه الدراسات بما يخدم موضوع الدراسة، وذلك على النحو التالي:

الرافد الديني: القرآن الكريم

أكثر الزيودي في ديوانه الأخير من التناص مع سور القرآن الكريم وآياته، ومن أمثلة ذلك

قوله في قصيدة "أنا الغريب":

"أنا الغريب الذي لا نار تؤنسه في الطور والليل من خوف ومن قلق"(١)

تناص الشاعر مع قصة النبي موسى عليه السلام حين تاه في طريق عودته إلى مصر بجانب الطور، وقد تكررت في أكثر من سورة في القرآن الكريم، ومنها قوله تعالى في سورة طه: "وهل أتاك حديث موسى، إذ رأى ناراً فقال لأهله امكثوا إني آنست ناراً لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى" سورة طه، الآيات من ٩-١٠.

إذ في الوقت الذي وجد فيه موسى عليه السلام ضالته في الهداية، ونال أكثر مما كان يتوقع من دعم ومساندة حين كلم الله سبحانه وتعالى، فإن الشاعر يعلن أنه لا سند له في هذه الحياة ولا داعم. فهو غريب ووحيد تحف به المخاطر من كل جانب.

وتكتمل صورة معاناته في تناصه مع أكثر من موقف ورمز من التاريخ والأدب، في قوله من قصيدة "أنا الغريب":

"أمامي البر مفتوحاً على ظمأ وخلفي البحر مفتوحاً على غرق

أسير كل صباح لا أرى أحداً رغم الزحام الذي ألقاه في الطرق"(٢).

(١) غيمٌ على العالوك، ص٤.

(٢) غيم على العالوك، ص ٤.

إذ يتناص الشاعر في البيت الأول من الاقتباس مع خطبة طارق بن زياد بالجيش عند فتح الأندلس حين قال": أيها الناس، أين المفر؟ البحر من ورائكم، والعدو أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر، واعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام على مأدبة اللئام...." (١).

ليشير الزيودي أن لا خيار له في هذا الحال الذي يعيشه، فهو مكره مع معاناته على تقبل الوضع، وليس أمامه حلول أخرى. وتناص في البيت الأخير مع قول الشاعر في قوله:

"إني لأفتح عيني حين أفتحها: على كثير ولكن لا أرى أحدا"

وهو معنى يحمل معنى الغربة النفسية عن المحيط الذي يعيش فيه. وبذلك يمكننا الاستنتاج أن الزيودي كان يعيش حالة اغتراب عن محيطه، استحضر من أجل التعبير عنها كل هذه الدلالات التي زخرت بها الروافد التراثية، مما فتح النص على آفاق عريضة وعميقة، أتاحت للقارئ التنقل بخياله بين عوالم ثقافية مدهشة ومنوعة. بحيث تنساب المفردات الدينية في النص انسيابا تخاله منه أصلا وليس واردا عليه أو ضيفا، وهو ما يعرف بالتناص النسغي.

يقول الشاعر في القصيدة نفسها:

"سدوم لا أهلها أهلي وعشت بها لا أطمئن إلى خَلق ولا خُلق
بارى اللئام على جرحي ومسغبتي بها اللئام كمن ساروا إلى سَبق
تبسموا عندما أصغوا إلى نفسي وتمتموا عندما أصغوا إلى رمقي
فصرت لما عدمت الناصرين بها أعوذ بالله بين "الناس" و"الفلق"
أصحو على أرق فيها فيصحبني إلى المنام لكي أغفو على أرق" (٢).

ومن الواضح تفصيل الشاعر لسر غربته الذي شكل فيه الناس بصفاتهم القبيحة وشرورهم سبباً، فسدوم هي القرية التي خسفها الله بسبب ما كان يقترفه أهلها من مفاسد وشرور، وفيها عاش نبي الله

(١) انظر خطبة طارق بن زياد رحمه الله في كتاب المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج ١، ص ٢٤٠. وفي جمهرة خطب العرب، ج ١، ص ٣١٤.
(٢) غيم على العالوك، ص ٤.

"لوط" عليه السلام، الذي توجه إلى الله يسأله العون، فاستجاب له وأنجاه مع أهله . باستثناء امرأته . من القوم المفسدين [١].

وقد تناص الشاعر مع سورتي "الناس" و "الفلق" في القرآن الكريم حيث يلجأ الإنسان إلى الله ليطلب منه الحماية من شر الناس وشر الأشرار، بل ومن الشر نفسه. في حين تناص في البيت الأخير مع قول المتنبي في وصف القلق في قوله:

"على قلق كأن الريح تحتي: أوجهها جنوبا أو شمالا" [٢]

إن العيش في بيئة تتسم بالعداء، وفقدان الإحساس بالأمن يفقد الإنسان سعادته واستمتاعه بالحياة، ويجعله يعيش حالة قلق دائم لا يعرف معها طعم النوم تدفعه نحو الضيق والتوتر.

ويمكن ملاحظة استثمار الزيودي للنص الديني بوصفه مادة خصبة في إغناء تجربته الشعرية، وتوظيفه للمفردات الدينية في أسلوب جديد، مع التأكيد على التحوير والتبديل بما ينسجم مع السياق الشعري وفضائه العام، على نحو ما نجد في تناصه مع سورة "الفاتحة" في قصيدة المعري، التي أهداها إلى شهداء الثورة السورية، إذ يقول:

"في "الحمد لله رب العالمين" يدٌ: تقودني وأنا الأعمى إلى جهتي

حتى قوله:

توكلي واقرأي "الرحمن" طالبة: من "الرحيم" سداد الرأي والعظة

لوذي ب "مالك يوم الدين "قانتة: في القلب في الفم في الأنفاس في الشفة" [٣].

(١) سدوم هي القرية التي كانت تعمل الخبائث. وسدوم وعمورة بحسب ما جاء في العهد القديم هي مجموعة من القرى خسفها الله بأهلها بسبب ما كانوا يقترفون من مفاسد، والقصة مذكورة بشكل مباشر وغير مباشر في الديانات الثلاث الإسلام والمسيحية واليهودية. انظر للمزيد: ويكيبيديا. وقد تكررت قصة لوط عليه السلام مع قومه في القرآن الكريم في سور متعددة، منها: الأعراف، وهود، والحجر، والأنبياء، والشعراء، والنمل، والعنكبوت، والصافات، والقمر. وجاءت هذه القصة تارة مفصلة، وتارة مختصرة، وأتت في كل سورة بأسلوب له إيحاءاته، ومقاصده، وتأثيراته، ودلالته.

(٢) ديوان المتنبي، قافية اللام.

(٣) غيم على العالوك، ص ٧١ –٧٤ .

ونرى في استحضار الشاعر للسورة القرآنية، تعبير عن رؤية شعرية تحمل قداسة النص الديني من جهة، وحب الناس للوطن والأرض حبا لا انقطاع فيه من جهة أخرى، من حيث تحمل السورة الكريمة صفة الفتح والديمومة والإيمان، والثبات على المبادئ والقيم، للتمسك بالوطن والأرض والحقوق الإنسانية، واعتبار الشهادة في سبيل القيم العليا فاتحة للخير العام الوفير. ويبرز استحضار الزيودي لصورة المعري، الأعمى الذي وجد طريقه، إذ لبس الشاعر قناعه ليبارك الثورة وشهداءها. معبرا بذلك عن موقفه الذاتي مما يدور حوله.

وتناص في نفس القصيدة مع قوله تعالى: "... نور على نور، يهدي الله لنوره من يشاء، ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم" في قوله:

"نور من الله يعطي المعجزات لمن: يشاء من خلقه الأخيار فالتفتي" (١).

إذ يعود الشاعر إلى استحضار قصة موسى عليه السلام بجانب الطور، حيث تحدث معجزة العصا التي أعادت للمعري المعاصر بصره، وكانت سببا في انبجاس الماء من الحجر، حيث أبصر موسى عليه السلام في معجزة العصا قدرة الله سبحانه وتعالى مرتين، في تحولها في المرة الأولى، وفي الماء حين ضرب بها الحجر في المرة الثانية، يقول:

"لا ضوء في الدرب أحكمت العصا فمشت تسوق في عتمة المجهول أشرعتي
يا حمص يا حمص هل ألفت معجزة أبصرت أبصرت "بابا عمرو" معجزتي
تنفس الشهداء الأرض فانبجست عصاي بالضوء في عيني وفي رئتي"(٢).

وتناص مع قوله تعالى:* يوم نطوي السماء كطي السجل للصحف * في قوله:

"أجمل الأشياء أن نطوي

سماء الله

(١) غيم على العالوك، ص ٧١.
(٢) غيم على العلوك، ص ٧١- ٧٢.

أحلاما

فإن عدنا إلى الأرض رضينا بالقليل" [١].

ومن الواضح أن المعنى في المقطع الأخير جديد ومختلف عن معنى الآية الكريمة، إذ لفظة (نطوي) في الآية الكريمة تعني (نلف) في حين أفادت معنى مختلفا في قصيدة الشاعر أقرب إلى المعنى الدارج بين الناس، وهو أن نحلق ونسافر بعيدا في أحلامنا. والعودة إلى الأرض تعني الرضى بالواقع.

وقد تناص الزيودي مع قوله تعالى في سورة الرعد: "أنزل من السماء ماء فسالت أودية بقدرها فاحتمل السيل زبدا رابيا، ومما يوقدون عليه في النار ابتغاء حلية أو متاع زبد مثله كذلك يضرب الله الحق والباطل، فأما الزبد فيذهب جفاء، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض كذلك يضرب الله الأمثال " سورة الرعد، آية رقم ١٧.

والزبد يصير جفاء لا ينتفع به ولا ترجى بركته، والجفاء في اللغة هو ما رمى الوادي إلى جنباته. وما ينفع الناس باق يمكث في الأرض ويثمر عملاً صالحاً.

ومن الأمثلة الأخرى تناصه في قوله: "والحياة جميلة حتى لو لم تعطني أمواجها إلا الزبد" مع القرآن الكريم في قوله تعالى: "فأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض، فأما الزبد فيذهب جفاء" لأن لفظة الزبد قد وردت في القرآن الكريم لتحمل معنى الفاني والفارغ الذي لا قيمة له.

وهو بهذا المعنى تناص مع المتنبي في قوله:

"وتحتقر الدنيا احتقار مجرب: يرى كل ما فيها. وحاشاك . فانيا" [٢]

وهذا تناص مركب زخرت بمثله قصائد الديوان الأخير لينم عن ثقافة الشاعر العميقة وقدرته الشعرية.

(١) غيم على العالوك، ص ٦٢.

(٢) ديوان المتنبي، قافية الياء.

الرافد الأدبي:

يتجلى الموروث الأدبي في قصائد الشعراء من خلال اندماج المقروء الثقافي في ذاكرة الشاعر، وتسربه للنص بشكل مباشر أو غير مباشر، بوعي أو بدون وعي، من خلال اللغة أو الأسلوب أو الرؤية، حين تتداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة شعرا ونثرا مع النص الأصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في نصه(١).

يقول حبيب الزيودي في مقطع من قصيدته "إن الحياة جميلة":

"يتساءل السجان وهو يكبل الأيام
أيهما سيفك هذا الالتباس
يد السجين أم الزرد.
لولا اختلاف الناس حول حقائق الدنيا
لضيعت الحقيقة لونها
الضد لا يعطيك مكنوناته إلا بضد"(٢)

وقد تناص الشاعر في ذلك مع القصيدة اليتيمة أو القصيدة الدعدية، التي اختلف حول قائلها(٣) وهي قصيدة دالية، مطلعها:

هل بالطلول لسائل رد: أم هل لها بتكلم عهد.

إذ يقول فيها الشاعر:

"بيضاء قد لبس الأديم أديم الحسن، فهو لجلدها جلد
وبزين فوديها إذا حسرت ضافي الغدائر فاحم جعد
فالوجه مثل الصبح مبيض والفرع مثل الليل مسود

(١) أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص، ١٢٧، و ١٥٣.
(٢) غيم على العالوك، ص ١٢٣.
(٣) رجح ابن المبرد أن القصيدة لا يعرف قائلها، رغم أنه ذكر من نسبها إلى ذي الرمة، ومن نسبها إلى دوقلة المنبجي، وطرح حجج من نفى نسبتها إلى الإثنين. انظر: القصيدة اليتيمة . ويكيبيديا. وقد نالت هذه القصيدة شهرة واسعة بين العرب.

ضـــــدان لمـــــا اســـــتجمعا حســـــنا والضـــــد يظهـــــر حســـــنه الضـــــد" [١].

ومن الواضح أن الزيودي قد استلهم المعنى في القصيدة اليتيمة ووظفه بصورة جديدة للتعبير عن حالة التداخل التي تثير الالتباس، ولا يظهره إلا توافر النقيض، إذ في القصيدة اليتيمة يُبرز حسنَ محبوبة الشاعر البيضاء شعرُها الأسود، في حين يكتشف الإنسان الحقيقة عند الزيودي من خلال اختلاف وجهات النظر حولها، إذ تقود وجهة النظر المخالفة إلى معرفة الحقيقة والفهم السليم لها. ومن الواضح استلهام الشاعر النص القديم في بناء نص جديد له معنى مختلف. "فالشاعر المبدع هو الذي يتداخل نصه مع ما وقر في ذاكرته من إبداعات الآخرين، ويتعالق نصه تعالقا يجعل إشاراته للنصوص الأخرى طبيعية منسابة لا يفطن إليها إلا من كانت له ثقافة أدبية واسعة، بحيث تأخذه الكلمة أو التركيب أو حتى الإشارة إلى أجواء أخرى تغني النص الذي بين يديه" [٢].

الشعراء:

لقد تناص الزيودي مع عدد من الشعراء القدماء والمحدثين، واجتمع في قصيدة "حمدان" عدد منهم، من مثل:

الأعشى، في قوله:

غـــراء فرعـــاء مصـــقول عوارضـــها تمشـي الهـوينى كمـا يمشـي الـوجي الوحـل
كـــأن مشـــيتها مـــن بيـــت جارتـــها مـــر الســـحابة لا ريـــث ولا عجـــل [٣]

إذ يقول حبيب في قصيدة "حمدان":

ومـــد راحتـــه الـــدحنون يقطـــف مـــن حمـــر الخـــدود وســـحر الأعـــين النجـــل
فحبـــذا نـــافخ اليرغـــول ينفخـــه لظبيـــة خطـــرت تمشـــي علـــى مهـــل

(١) القصيدة اليتيمة برواية القاضي علي بن المحسن التنوخي، قدمها: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣، ص ١٤– ١٥.

(٢) إبتسام الصفار، سيرة النص، منارات ومحطات في سيرة ومسيرة نادر هدى الشعرية، ط١، ٢٠١٣، عالم الكتب الحديث، ص ٢٤١ .

(٣) ديوان الأعشى.

والـــواردات علـــى العـــالوك رهوجـــة يمـزجن غـي القطـا مـع خفـة الحجـل [١]

من الواضح تناص الشاعر مع قصيدة الأعشى في وصف حركة المرأة وجمال مشيتها، وما تثيره في تنقلها من إيقاع وفرح.

وتناص مع عرار وأبي نواس وإيليا أبو ماضي، في قوله:

إن لامني لائم في الكأس يزجرني

في شربها فلعل الله يغفر لي

فصبها يا خلي البال طافحة

أغبها عللا أشفي بها عللي[٢]

إذ يقول عرار:

"فأدر كؤوسك يا أبا ناصيف مترعة روية

وأحل مقال الشيخ إن أفتى بحرمتها علي

إن الذي تسبى مواطنه تحل له السبية" [٣]

وقوله: "هات اسقني ما للحياة بغير عربدة مزية

واشرب على نمطي كما تأتم بالشيخ المعية

فترك النسك خير بعلم الله من نسك التقية"[٤]

أما إيليا أبو ماضي فيقول:

(١) غيم على العالوك، ص ٥٤.
(٢) غيم على العالوك، ص ٥٥.
(٣) مصطفى وهبي التل، عشيات وادي اليابس.
(٤) مصطفى وهبي التل، عشيات وادي اليابس.

"هـــات اســـقني الخمـــر جهـــرا ولا تبـــــال بمـــــا يكـــــون
إن كـــان خيـــر أو كـــان شـــر إنـــــا إلـــــى الله راجعـــــون" (١)

فالخمرة في شعر السابقين تعبر عن ترف، وتجسد جزءا من التراث العربي، ولكن الزيودي مثل عرار يعرف كل منهم حرمة الخمر عليه، ولكنه يحللها لنفسه ويجاهر بشربها مثل إيليا أبو ماضي، ويرجو من الله المغفرة من حيث إنه لا يقوى على مواجهة علله وآلامه، وتناسي واقعه المر بدونها. فهي تعبر عن حاجة نفسية لدى كل منهم. وقد جاهر أبو نواس أيضا من قبل في شرب الخمر، إذ يقول:

"ألا فاسـقني خمـرا وقـل لـي هـي الخمـر ولا تســقني ســرا إذا أمكــن الجهــر"(٢).

وتناص الزيودي في قصيدة "حمدان" أيضا مع الشاعر الأردني "عبد المنعم الرفاعي" في قوله:

"لعـــل عمـــان إذ زفتـــك باكيـــة تبكـــي عليـــك بوجـــد الوالـــه الثكـــل
قدسـت هـذا الثـرى الغـالي وطفـت بـه طـــواف مســـتلم للـــركن مبتهـــل" (٣).

إذ يقول الرفاعي في حب عمان والحنين إليها:

وملـــت نحـــوك بالأنـــات أكتمـــها أبكـــي المنـــابر والأعـــلام والقبـــبا
أبكـــي لوحـــدي فحتـــى دمعتـــي فقـــدت مـــن طـــول غربتهـــا خـــلا ومصـــطحبا
أقبـــل الـــركن كـــم مســـته مـــن شفـــة مثلومـــة بلغـــت أشواقـــها كذبـــا
فـــي هيكـــل شـــاده التـــاريخ مـــن شـــرف: وبـــارك الله فيـــه الـــدين والعربـــا (٤)*.

إن الروح التي حملتها قصيدة الرفاعي في عمق العلاقة ومودة الصحبة بينه وبين الحبيبة، عمان، هي التي ألهمت حبيب للتناص مع هذه القصيدة التي زخرت بالعاطفة وحفلت بالألم، ألم فقدان الصاحب والصحبة حتى لو كان مدينة لدى الرفاعي، الذي يقول:

(١) ديوان إيليا أبو ماضي.
(٢) ديوان أبي نواس.
(٣) غيم على العالوك، ص ٥٦.
(٤) عبد المنعم الرفاعي، ديوان المسافر، قصيدة عمان.

"باحـــت بأحلامنـــا النجـــوى ورددهـــا وادیـــك وانطلقـــت خلـــف البطـــاح ربـــا
وكـــم عقـــدنا خطانـــا والتقـــى وطـــر علـــى شـــهي رؤانـــا وانتشـــى طربـــا"(١)

إذ حملت القصيدة تفاصيل علاقة الزيودي بصديقه حمدان على ثرى عمان.

وتناص مع الرفاعي أيضا في قوله في قصيدة " صايل" في المعنى المشتمل عليه بيت الرفاعي:

"أولئـــك الصـــيد آبائـــي ومـــا عرفـــت قصـــائدي بعـــدهم أهـــلا ولا نســـبا"(٢)

وقد قال الرفاعي في قصيدة "أيها الجيش":

"نســـلت جنـــدك الكمـــاة مـــن الصيـــد فجردتهـــــم كمـــــاة وصيـــــدا "(٣)

فهم فرسان أبناء فرسان مثلهم في الشجاعة.

وتناص الزيودي مع أبي تمام في القصيدة ذاتها في قوله:

"لقـــد ســـقينا كـــروم الـــدار مـــن دمنـــا ومـــا انتظرنـــا بهـــا تينـــا ولا عنبـــا" (٤)

مع البون الشاسع في المعنى، إذ يقول أبو تمام في قصيدة فتح عمورية:

"تســـعون ألفـــا كآســـاد الشـــرى نضـــجت جلـــودهم قبـــل نضـــج التـــين والعنـــب"(٥).

ويقصد الزيودي أن الشهيد صايل الشهوان وأمثاله قد قدموا التضحيات في سبيل الوطن، دون انتظار مقابل (التين والعنب في إشارة إلى المردود المادي والترف لطراوتهما) في حين أشار أبو تمام إلى خيبة المنجمين الذين ادعوا أن فتح عمورية لن يتم قبل الصيف أي موعد نضوج التين والعنب، ولكن

(١) المصدر نفسه.
(٢) غيم على العالوك، ص ٦١.
(٣) ديوان عبد المنعم الرفاعي، المسافر (قصيدة أيها الجيش).
(٤) غيم على العالوك، ص ٦١.
(٥) ديوان أبي تمام (قصيدة فتح عمورية).

المعتصم خيب ظنهم وحقق غايته حين فتح عمورية قبل ذلك. أي لم ينتظر موسم التين والعنب ليفعل ذلك ولم ينشغل بالأكاذيب والمكاسب المادية، بل بالأمور العظيمة.

وتناص مع الشاعر الجاهلي امرئ القيس في قوله:

وليـــل كمـــوج البحـــر أرخـــى ســـدوله علـــي بأنـــواع الهمـــوم ليبتلـــي[١].

إذ يقول الزيودي:

كـــم باغـــت الليـــل إذ أرخـــى عباءتـــه وطـــاف حـــول خيـــام البـــدو مرتقبـــا[٢].

وتناص الزيودي أيضا مع المتنبي في القصيدة ذاتها في قول المتنبي واصفا جيش سيف الدولة ومغازيه:

"رمـــى الـــدرب بـــالجرد الجيـــاد إلـــى العـــدا ومـــا علمـــوا أن الســـهام خيـــول"[٣].

إذ يقول الزيودي في وصف المقاومين من أبناء الأردن (صايل الشهوان ورفاقه):

"مـــروا علـــى البيـــد لمـــا أجـــدبت مطـــرا وســـيلوا الخيـــل فـــي قيعانهـــا خببـــا" [٤].

فالجند في قصيدة المتنبي نزلوا على الخيل مسرعة بهم كالسيل، إلى درجة أن الأمر التبس على الأعداء الذين ظنوا أن الخيول سهام لكثرتها وسرعتها. وقد استلهم الزيودي المعنى، فصايل ورفاقه كانوا نجدة لأوطانهم وللناس في عطائهم وإقبالهم، فجاء تأثيرهم مثل المطر فوق الأرض المجدبة، وبدت خيولهم كالسيل في سرعتها وكثرتها.

الموشحات:

لقد تأثر الشاعر الزيودي بالموشحات، وبرز هذا التأثر في بناء القصيدة من خلال:

(١) معلقة امرئ القيس.

(٢) غيم على العالوك، ص ٦٠.

(٣) ديوان المتنبي، حرف اللام ومطلعها (ليالي بعد الظاعنين شكول: طوال وليل العاشقين طويل).

(٤) غيم على العالوك، ص ٦٠.

التدوير:

وقد جاء في أكثر من قصيدة في ديوانه الأخير، ويعني "انسياح الشطر الأول في الشطر الثاني إنشادا" [١]، والقفل، على نحو ما جاء في قصيدته "يا ظبي حوران"، إذ يبدأ الشاعر بالبيت التالي، وبه ينهي القصيدة:

"يا ظبي حوران المهفهف لا تلوم وأنت تدري" [٢].

إذ من عادة الموشح أن يبدأ بقفل وينتهي بقفل، ويسمى بالتام، والبيت هو ما نظم بين القفلين من أبيات شعرية، ويسمى الدور، ويشتمل على أجزاء تسمى أغصانا تتعدد بتعدد الأغراض والمذاهب[٣]. بيد أن الزيودي لم يتقيد حرفيا ببناء الموشح، وإنما استخدم منه ما يخدم تجربته الشعرية، والمعنى الذي يريده من التأكيد على فكرة بعينها، أو التركيز على الموسيقا والإيقاع الذي يتناغم مع حالته النفسية وتجربته الشعورية.

النزعة الدرامية وأسلوب الحوار [٤]

حفل التراث العربي بالقصائد التي حاكى فيها الشاعر شعراء آخرين، أو أقام حوارا بينه وبين الحبيبة، أو بينه وبين صاحبه، أو بينه وبين نفسه، على نحو ما جاء في رسالة الغفران للمعري، أو ما ورد في مطالع القصائد[٥] وقد نزع عدد من الشعراء نحو البناء القصصي [٦].

وقد اتخذ الزيودي البناء القصصي وأسلوب الحوار في ديوانه الأخير للتعبير عن معان ذاتية، وهموم وطنية وقومية وأدبية، مخاطبا شخصيات وطنية وتاريخية وأدبية، من مثل: المعري، وأبي تمام، وتيسير

(١) انظر للمزيد: سيد غازي، الموشحات الأندلسية، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩. وهو سفر ضخم يحوي كما هائلا من الموشحات.

(٢) غيم على العالوك، ص ١١٤– ١١٦.

(٣) انظر حول الموشحات: لسان العرب (مادة وشح)، ومحمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ومصطفى السقا، المختار من الموشحات، تحقيق حسين نصار، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ٢٠٠٨. وأمل محسن سالم العميري، الموشحات، الموقع الإلكتروني لجامعة أم القرى. http//uqu.edu.sa/amomirey/ar/196271

(٤) يحتاج هذا الموضوع إلى دراسة منفصلة لضيق المقام هنا عن الإحاطة بذلك.

(٥) من مثل قول الشاعر الجاهلي، أبي ذؤيب الهذلي:

أ من المنون وريبها تتفجع والدهر ليس بمعتب من يجزع

قالت أميمة ما لوجهك شاحب منذ ابتليت، ومثل مالك ينفع.

(٦) على نحو ما فعل الحطيئة في طاوي ثلاث، ورائية عمر بن أبي ربيعة التي مطلعها:

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر غداة غد أم رائح فمهجر

سبول، وحمدان الهواري، وصايل الشهوان، وصديقه المصري عبد الودود، وعرار، وغيرهم. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "عودي ناقص وترا" ومنها قوله:

"ذهبت إلى الشمال، إلى أبي تمام أسأله:

أكان السيف أصدق، أم جمحت؟

فقال: أصدق؟ أنت توجعني، فسد الباب واعتذرا" (١)

وهو بذلك تناص مع قصيدة أبي تمام في فتح عمورية، التي مطلعها:

السيف أصدق إنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

وتكشف محاورته لأبي تمام عن حيرته وانشغاله بواقع الأمة الأليم، إذ استنكر أبو تمام سؤاله عن الصدق، لأن السياق الزمني الذي عاش فيه لا يحتمل غير ذلك، وهو مختلف عن السياق الزمني الذي عاش فيه الزيودي الذي يحمل معنى النقيض. ولهذا قطع أبو تمام الحوار بالاعتذار.

وقد اتسمت الحوارات التي أجراها الشاعر على مستوى البناء، بالدقة، والإيجاز، والاهتمام بالتشبيهات، والصورة الشعرية، وفنية اللغة، على نحو قوله:

"أمس افتقدتك.... كنت موجوعا؟؟؟

كذئب كنت في بريتي، أحصي طعوني

أقسى المواجع حين تطوي الدرب . وحدك . في صقيع الأربعين" (٢).

وقد تناص في ذلك مع عدد من الشعراء العرب في استحضار صورة الذئب للتعبير عن الوحدة والجوع والخذلان والحزن، ولكن المفاجأة والجمالية هنا أن الشاعر قد توحد مع الذئب متناغما مع الشاعر الجاهلي، الشنفرى في تناوله لصورة الذئب دون التصريح بذلك.

(١) غيم على العالوك، ص ١٤.

(٢) غيم على العالوك، ص ٣٣.

وقد اشتملت النصوص التي اتسمت بالنزعة الدرامية على عناصر البناء القصصي من مثل الفكرة أو الموضوع والحدث والشخوص والسرد والحوار والعقدة والحل الذي غالبا ما كان يحمل رؤية الشاعر(١). ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة " عودي ناقص وترا" حيث يتناص الشاعر من خلال المراوحة بين السرد والحوار مع عدد من الرموز هي: سدوم، وإبراهيم عليه السلام الذي احتار بعد أفول القمر، والشاعر أبو تمام، وموسى عليه السلام، وقصة انتحار تيسير السبول(٢)، وأسطورة بيجماليون، ومنها قوله:

"فكيف لذلك الحراث أن يتفهم اللذات/ تحت أصابع النحات / لما موج الحجرا / ونايي زائدٌ ثقبا/ وعودي ناقصٌ وترا"(٣).

ويعني المقطع الأخير أن حزنه زائد، وفرحه ناقص. لهذا فهو دائم المعاناة، لا تكتمل له سعادة.

وامتازت هذه النصوص بالإيقاع الداخلي الذي أخصب النص، وعكس فيه الشاعر ذاتيته، ونزعته التأملية، حين تداخلت نصوصه مع الرموز واللغة والصور والبناء العام، وقد التقى بذلك مع الرومانسية في خصائصها العامة، وما فيها من دعوة إلى العودة إلى الطبيعة وأنسنتها ومحاكاة عناصرها من أجل التعبير عن فكرة حاضرة في نفس الشاعر. مع الاهتمام بالتنغيم الموسيقي العميق الذي يناسب حركة الحدث وحركة النفس. إذ تنسجم غنائية الشاعر مع عاطفته الجياشة وحزنه العميق وشعوره الحاد بالوحدة والفقد، وقد انعكس ذلك في توظيفه للناي، كما سيأتي تحت عنوان التكرار.

واستعار الشاعر أصواتا من الشعر العربي تداخلت مع نصوصه بما يرقى إلى مستوى التناص الحواري، معبرا عن الموت والخيانة والوحدة وعداء الأصدقاء وجفوة الأحباب، والفراق وفقدان الأحبة.

(١) انظر على سبيل المثال القصائد التالية في الديوان: أنا الغريب، ص٣ –٥، وبأي معجزة ترضين يا إرم، ص٥–٩. ونجمة الليل، ص ١٠– ١٢، وقصيدة أتحبني؟ ص ٣٠ –٣٣، والسر في إصغائها، ص ٣٩– ٤١.

(٢) غيم على العالوك، قصيدة عودي ناقص وترا، ص ١٣– ١٧.

(٣) غيم على العالوك، ص ١٥– ١٦.

وقد نقل لنا الشاعر من خلال هذه الأصوات مشاعر الألم والحزن والأسف، وأزمته النفسية، وأساليب التهكم والسخرية، مما أعطى لهذه النصوص جمالية في الشكل والمضمون، على نحو ما جاء في قصيدة "عودي ناقص وترا"، وقصيدة " أنا الغريب" وفيها يقول:

"أنا امرؤ القيس، مسموما، وفاطمةُ تنضو الثياب من الكعبين للعنق

في خصرها كل ما في الضوء من لغة وفي ما في من مس ومن نزق

لم أنسكب أبدا حبرا على ورق أنا النؤاسي مسكوبا مع العرق" (١)

يرتدي الشاعر في هذا النص قناع الشاعر الجاهلي (امرؤ القيس) الذي قيل إنه مات مسموما لأنه طالب بملك والده، ليعبر الزيودي عن معاناته المعاصرة، وخذلانه ممن لا يرونه أهلا للحياة أو لشيء مميز فيها، فعمدوا إلى قتله سما، أي تعطيله إلى درجة تؤلمه، وتعيقه عن الوصول إلى مراده، وهو ماثل أمامه (فاطمة التي نضت الثياب)، ولكنه لا يستطيع التمتع بها أو الوصول إليها رغم ما لديه من قدرة وشوق، فلجأ إلى الخمرة يدمنها لكي يتغلب على آلامه. وذلك على النقيض من الشاعر الجاهلي الذي عرف بمغامراته النسائية وتحدث عنها في معلقته، وإنما استعار الزيودي فكرة السم من سيرة امرئ القيس، واسم فاطمة وخصرها وضوءها من معلقته الشهيرة، وجمع هذه المتناقضات في قصيدته، ليعبر عن حالته الخاصة، فأذاه ممن يحبهم، وهو معطل عن التمتع بمباهج الحياة، رغم التقائه مع الشاعر الجاهلي في إدمان الخمر والنساء، يقول امرؤ القيس في معلقته:

"أفـــاطم مهـــلا بعـــض هـــذا التدلـــل وإن كنـــت قـــد أزمعـــت صـــرمي فـــأجملي

أغـــــرك منـــــي أن حبـــــك قاتلـــــي وأنـــك مهمـــا تـــأمري القلـــب يفعـــل

وقوله:

وبيضـــــة خـــــدر لا يـــــرام خباؤهـــــا تمتعـــت مـــن لهـــو بهـــا غيـــر معجـــل

حتى قوله:

(١) غيم على العالوك، ص ٣.

فجئـــت وقـــد نضـــت لنـــوم ثيابهـــا لـــدى الســـتر إلا لبســـة المتفضـــل
فقالـــت يمـــين الله، مـــا لـــك حيـــلة ومـــا إن أرى عنـــك الغوايـــة تنجلـــي

وقوله:

هصـــرت بفـــودي رأســـها فتمايلـــت علـــي هضـــيم الكشـــح ريـــا المخلخـــل

حتى قوله:

تضـــــيء الظـــــلام كأنهـــــا منـــارة ممـــسى راهـــب متبتـــل"[1].

ويصل الزيودي في البيت الأخير في قصيدته إلى التهكم على ما آل إليه حاله، مرتديا قناع أبي نؤاس، الشاعر الخمري.

وقد عمد الشاعر إلى تشخيص القلب كما فعل قبله من الشعراء، من مثل المتنبي، وذلك في قصيدة "إن الحياة جميلة" ومنها قوله:

"كن راضيا يا قلب

إن الرحلة اقتربت، فلا تجزع على أحد"[2].

شخص الشاعر القلب الجزع الذي يشعر بالفقد في هذا المقطع، وأجرى حديثا معه، قدم له فيه المواساة، إذ يطلب من القلب أن يتحول للرضى ويتحمل ولا يشكو أو يتأوه، ولا يكثر من العتاب والشوق، لأنه لم يعد في العمر متسع. وقد جنح في معالجته لجزع القلب والأسف على الآخرين وفقدان الأحبة إلى حل رومانسي وهو اقتراب النهاية أو الموت.

وقوله في قصيدة "أنت في المقهى":

(١) معلقة امرئ القيس.
(٢) غيم على العالوك، ص ١٢٤– ١٢٥.

"كن وفي القلب يا شجري العاري لأوراقك لو لم تفهم الريح وفاءك" [١]

وفي ذلك تناص مع الشعراء القدماء في مخاطبة النفس والقلب والأصحاب، إذ يقول المتنبي مخاطبا قلبه:

"حببتك قلبي قبل حبك من نأى وقد كان غدارا فكن أنت وافيا
أقل اشتياقا أيها القلب ربما رأيتك تصفي الود من ليس جازيا
وأعلم أن البين يضنيك بعده فلست فؤادي إن رأيتك شاكيا
فإن دموع العين غدر بربها إذا كن إثر الغادرين جواريا "[٢]

وقد عبر عن خلاصة خبرته في الحياة من خلال الميل إلى نظم المقطوعات الشعرية الزاخرة بالدلالات، على نحو قوله:

"وحدي كنت في برية الدنيا

ولكن الرماة بلا عدد

وقوله عن الإحساس بالزمن في المقطع نفسه:

وكما يمر السهم من جسد الغزال مررت" [٣].

وقد شغلت قضية الشيب والتقدم في العمر حبيب الزيودي، الذي كان لديه إحساس عميق بثقل الأيام، ووطأة السنين إلى درجة أنه نظم قصيدة حين شارف على الأربعين يأسف فيها على تقدمه في العمر، رغم أن الأربعين عمر الشباب، ولعل مرد ذلك إلى شعور الشاعر العميق بالوحدة من جهة وتعلقه بالحياة وحبه لها من ناحية أخرى، وقد سيطرت عليه فكرة الإحساس بالموت وقرب الأجل، وخاصة في سنواته الأخيرة، إذ عبر عن ذلك في آخر لقاء له مع إذاعة الجامعة الأردنية.

(١) غيم على العالوك، ص ٣٦.
(٢) التبيان في شرح الديوان (٢٨١ / ٤ . ٢٩٤).
(٣) غيم على العالوك، ص ١٢٤.

فالشيب ذميم ولا أحد يتمناه، وهو عنده مرتبط بالخصوبة التي تعني الحياة لديه، لأن المرأة تنفر من كبار العمر، وتهزأ بشيبهم، بل وقد تعيرهم بذلك، إذ يقول الشاعر:

عيرتني بالشيب وهو وقار: ليتها عيرتني بما هو عار

ويقول المتنبي:

"خلقت ألوفا لو رحلت إلى الصبا: لفارقت شيبي موجع القلب باكيا"(١)

التكرار:

أكثر الزيودي في ديوانه الأخير من التكرار بصوره المحتملة، كتكرار المفردة والجملة والمقطع(٢)، وذلك لغايات نفسية وجمالية وإيقاعية، إذ نقل من خلال التكرار موقفه النفسي والانفعالي إلى المتلقي، وقد حمل التكرار في عدد من القصائد مفاجأة تحمل القارئ على التفكير والتأمل، وخاصة تلك النصوص التي اتسمت بالتدوير على مستوى الإيقاع، وقد عرف (كولردج) Coleridge الإيقاع على أنه " التوقع الناجم عن تكرار وحدة موسيقية معينة، فيعمل على تشويق القارئ، أو النغمة التي تولد الدهشة لدى المتلقي، وهذا يعني أنه مرتبط بحركة النفس الداخلية في أثناء التلقي"(٣) في حين رأى (ريتشاردز) Richards أن الإيقاع يعود إلى عاملي التكرار والتوقع، وتتجسد آثاره في نتائج التوقع"(٤).

وقد أحدثت بعض أنماط التكرار التي استخدمها مفارقات لفظية ودلالية، وقد ساعد التكرار على تنويع الإيقاع، وإبراز الموسيقا، وإظهار التوتر الشعري لدى الشاعر.

وسنقف هنا على أبرز صور التكرار التي اشتملت على تناص، ومنها:

(١) ديوان المتنبي.
(٢) انظر الديوان: الصفحات: ٤، ١٣، ١٥، ١٧، ١٩، ٢٣، ٣٤، ٣٥، ٣٧، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥٢، ٥٤، ٦٦، ٦٧، ١١٧ . ١٢٥.
(٣) محمد زكي عشماوي، فلسفة الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١٦٢.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢١.

الناي:

استخدمت لفظة الناي في قصائد الديوان بتشكيلات نحوية وأسلوبية متعددة[١]، وهي من أكثر المفردات التي تم تكرارها، ولكن بصور مختلفة، لتؤدي في كل مرة غاية جديدة، بيد أنها جميعا اتسمت بالحزن، وارتبطت بالطبيعة البكر، وعلاقة الشاعر فيها، فنفذت بالقارئ إلى أعماق الشاعر وعوالمه الداخلية. إذ يقول الزيودي في قصيدة "ناي البراري":

"ضمني يا ناي وافرح بانكساري / حين تنتصر الرياح علي/ لُم نثار روحي من قصيدي/ أو نزيفي يا رفيق الحزن وانثرني / على رمل الصحاري/

يا ناي لن يبكي على اسمي / صاحبٌ بعد الغياب/ فسمني / ناي البراري" [٢].

ويظهر التكرار توتر الشاعر ووحدته وحزنه، وقد شخص الناي في صورة صديق مخاطب من خلال النداء، وأسبغ عليه صفات إنسانية، فهو رفيق له، يضم، ويفرح بانكسار الشاعر، ويلم روحه، وينثر، ويسمي. ثم انحرف عن كونه آلة موسيقية، ليصبح معادلا للشاعر نفسه، فهو الوحيد الذي سيبقى، ولهذا يتحد الشاعر معه، ويطلب منه أن يتسمى باسمه (فسمني ناي البراري). وقد تناص الزيودي في ذلك مع قصيدة الشاعر، جبران خليل جبران، في قوله:

"أعطني الناي وغن فالغنا سر الوجود
وأنين الناي يبقى بعد أن يفنى الوجود" [٣].

مستلهما الزيودي هذه الرؤية من الرومانسيين، الذين لجأوا للطبيعة، وبثوها لواعج قلوبهم، وآمالهم وأحزانهم، ودعوا للعودة إلى الحياة الريفية البسيطة[٤]، والتوحد مع مكوناتها، وما فيها من جرس موسيقي. ولهذا تتكرر كلمة الناي في معظم قصائد الديوان (ما يقرب من ثمان وعشرين مرة) كما يتكرر ذكر الناي

(١) جاءت اللفظة مفردة، وجمعا، ومنادى، ونعتا، ومنعوتا، وفاعلا، ومضافا، ومضافا إليه.

(٢) غيم على العالوك، ص ٨٧– ٨٨.

(٣) جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة.

(٤) وقد فعل الزيودي ذلك حين عاد ليحيا في قريته الريفية الوادعة، وهي العالوك، التي اشتمل عنوان ديوانه الأخير اسمها.

بوصفه معادلا للشاعر في قوله: "أنا منك يا ناي الجنوب"[١]، وقد حملت قصيدتان في الديوان لفظة (ناي) في العنوان، وهما: ناي البراري، وناي الجنوب.

وقد كان الشاعر يجري تغييرا أحيانا على السطر الشعري عند تكراره أحيانا، على نحو ما ورد في قصيدة " كفر أبيل" في مقطعين (ما الحب، ومشى المسيح).

ومن أمثلة التكرار قوله من قصيدة " أنت في المقهى":

"أنت في المقهى / الزوايا كلها فارغة / دندن لكي تطرد الوحشة / دندن ليمر الوقت / دندن أيها النبع الذي جففت الأيام ماءك" [٢].

ثم يكرر المقطع في نهاية النص مع بعض التغيير على النحو التالي:

"كن وفي القلب يا شجري العاري لأوراقك لو لم تفهم الريح وفاءك/ ثم دندن ليمر الوقت / دندن فالزوايا كلها فارغة / دندن لكي تطرد الوحشة/ يا أيها النبع الذي جففت الأيام ماءك"[٣].

لقد كرر الشاعر لفظة (دن دن) ثلاث مرات لتعبر عن الإيقاع الرتيب لحياته، والصوت الموسيقي فيها يحمل معنى الرتابة والاستمرار في الوقت نفسه، ويوحي بصوت الساعة، في إشارة للزمن الذي يمر ببطء في غياب الأحبة والشعور بالوحدة، إذ ينقطع خبر المبتدأ في قوله (أنت في المقهى) ليحل محله الحال (الزوايا كلها فارغة)، إذ يترك الشاعر إكمال الخبر للمتلقي الذي يفترض أن الإنسان في المقهى الأصل أن يكون سعيدا، لأنه في مكان مفتوح، يتصل فيه بالناس، وتتحقق سعادته وإنسانيته بالتواصل، ويستمع لعزف العود. ولكن الواقع / الحال ليس كذلك، لأن الزوايا فارغة والشاعر وحيد، يشعر بوطأة الزمن، مما يثير في النفس المرارة. وصوت العود المفترض تحول إلى صوت الساعة الممل، ولهذا تأتي (دن دن)، في حضور نسغي لقول الشاعر أحمد شوقي:

"وأحـــب مـــن طـــول الحيـــاة بذلـــة قصـــــر يريـــــك تقاصـــــر الأقـــــران

(١) غيم على العالوك، ص ١٠٢، و ١٠٤.
(٢) غيم على العالوك، ص ٣٤.
(٣) غيم على العالوك، ص ٣٦.

دقـــات قلـــب المـــرء قائلـــة لـــه إن الحيـــاة دقـــائق وثوانـــي

فاصـــبر علـــى نعمـــى الحيـــاة وبؤســـها نعمـــى الحيـــاة وبؤســـها ســـيان" [١]

أي على نمط (دن دن) مع ملاحظة حضور حرف الدال في دقائق، وفي دقات القلب.

إذ حين يكرر الشاعر قوله (أنت في المقهى) لاحقا، يتبعها بعبارة (فقل ما فات فات) مرة، وفيها إشارة إلى الزمن أيضا، ثم حين يكررها مرة أخرى، يتبعها بعبارة (اعتذر للحظات الهاربة/ وفيها إشارة إلى الزمن أيضا، ثم يردفها بقوله:

"واشرب الآن . وحيدا . وعلى / مهل نخب الوجوه الغائبة"

وهو بذلك يفسر الحالة كاملة ويكشفها خاصة وقد أضاف لها قوله (الآن . أي الزمن الحاضر، ووحيدا . بما يشبه الاعتراف والتداعي. وعلى مهل، أي على نمط دن دن). فقد جفف توالي الأيام الرتيب نبع الشاعر.

الرافد الشعبي:

تناص الشاعر مع التراث الشعبي والحياة الاجتماعية للناس التي تروى فيها قصصا عن كرم حاتم الطائي، الذي قيل إنه كان يرسل غلمانه ليوقدوا النار على الجبال، ليهتدي الناس/الغرباء والضيوف إلى بيته، وفي الوقت الذي كانت القبائل تلجم كلابها كي لا تنبح ليلا فيستدل الضيف على منازلهم كناية عن بخلهم، كانت كلاب حاتم وأمثاله دائمة النباح، وفي ذلك يقول الزيودي في صورة من صور التناص النسغي، الذي ينساب في النص ويفهم ضمنا دون العودة إلى القصص والحكايات حول الطائي:

" أهلي مضاءون بالنار التي اشتعلت على الجبال، وبالكلب الذي نبحا

زوجي المؤابي، حناني، وأثث لي بيتا، وجهز بئرا حوله، ورحى" [٢]

وهو بهذا المقطع الذي يدور على لسان امرأة من كفر أبيل (وهي قرية في شمال الأردن) إنما يمدح كرم الأردنيين، ولهذا خصص إكرام الزوجة وحنائها وتأثيث البيت لها، ومستلزمات الكرم الأخرى التي

(١) أحمد شوقي، ديوان الشوقيات.

(٢) غيم على العالوك، ص ٢٠.

تبني الحياة الشخصية والعامة للناس من مثل بئر الماء، والرحى (أداة طحن الحبوب) بالمؤابي، نسبة إلى مملكة مؤاب (وتقع في جنوب الأردن) وكان يحكمها الملك ميشع، وقد عرفت إنجازاته وأخبار مملكته من مسلته الشهيرة التي عرفت باسمه. وذلك كله ليقول الشاعر أن صفة الكرم متأصلة بأبناء هذا الشعب الذي تدعم وجوده حضارة عظيمة. لهذا مر في هذه القصيدة على الخليلي، والمسيح، والمسيحي، وإسكندر اليونان (الذي جاء غازيا فلم يقم على هذه الأرض المقدسة التي سار عليها المسيح، وإبراهيم الخليل، وحماها الآباء والأجداد).

وقد استعمل الشاعر عددا من المفردات الشعبية من مثل: الحناء (مسحوق نباتي للصبغ يستخدم في الأفراح) والجرن (وهو المكان الحجري الذي يتجمع فيه زيت الزيتون بعد عصره) في قوله:

"زوجي المسيحي أسقاني وطهرني بزيت زيتونة في جرنه طفحا" [١].

وذلك ليؤكد صلة الإنسان بالمكان، أي صلة الأردنيين ببلادهم مسلمين ومسيحيين.

واستعمل عبارة "ما فات فات" في قوله: "أنت في المقهى، فقل ما فات فات" ليتغلب على أحزانه، معزيا نفسه ومستلهما حكمة قس بن ساعدة الإيادي، الخطيب الجاهلي. وقد قال: "أيها الناس، ما فات فات، وكل ما هو آت آت،..." [٢].

وقد تناص الشاعر مع قصة "وضحا ونمر" الشعبية، في قوله في قصيدة "يا ظبي حوران": "بي كل ما سارت به الركبان عن وضحا ونمر"[٣].

وهي قصة الحب الشهيرة التي ربطت بين شخصيتين شعبيتين في المجتمع البدوي الأردني وهما (وضحا السبيلة، ونمر العدوان) ونفذت إلى وجدان الناس، فتلقفوا أخبارها، وتناقلوها جيلا بعد جيل.

(١) غيم على العالوك، ص ٢١.
(٢) انظر الخطبة في جمهرة خطب العرب.
(٣) غيم على العالوك، ص ١١٦.

الخاتمة:

تناص الشاعر حبيب الزيودي مع الموروث في مواضع كثيرة لدوافع فنية وفكرية وعاطفية متأثرا بالقرآن الكريم والكتب السماوية والثقافة العالمية، وبالشعر العربي، والشعراء القدامى والمحدثين، وقد أغنى تجربته الشعرية بالرموز التراثية المنوعة سواء اشتملت عليها بنى قصائده، أو تناص فيها مع الشعراء المعروفين.

ووجدت الدراسة أن الشاعر قد استخدم الروافد التراثية بصورة واضحة ومباشرة في الديوان الأول في حين كانت تناصاته داخلة في النسيج الشعري في الديوان الأخير الذي بنى الشاعر فيه نصوصه على المفارقة، وشاعت فيه روح التهكم والسخرية والأسى، في حين تراوحت عاطفته بين الأسف والأمل في الديوان الأول.

وظهر التأثر بالشعراء الآخرين جلياً في ديوانه الأول إذ كان يتلمس طريقه، ليجد له موقعاً على الساحة الشعرية الأردنية، وانشغل فيه بقضايا عامة من مثل: قصة سليمان خاطر، وسناء محيدلي، والقدس، وعمان، وغيرها. في حين برز نضوج تجربة الشاعر الذي غادر التأثر ليختط لنفسه أسلوباً خاصاً في الديوان الأخير الذي اتسم بالذاتية في التعبير، وركز على قضايا الإنسان الخاصة في صراعه مع الحياة، مقرونة بما هو عام. وجاء التناص في هذا الديوان مكثفاً ومنوعاً إذ يمكن أن يتراوح بين الديني والأدبي والشعبي في النص نفسه، ومع ذلك ظل النص مترابطاً، والصورة الشعرية واضحة، ترقى مع الألفاظ إلى البلاغة في عمق تأثيرها. خاصة أن الشاعر قد استلهم الحركة الرومانسية في خصائصها العامة، بما فيها من ذاتية وغنائية ونزعة تأملية، والعودة إلى الطبيعة وأنسنتها ومحاكاتها واستحضار عناصرها، وقد طغت على نصوصه مشاعر الأسف والحزن العميق والشعور بالوحدة والمرارة والفقد، مما جعله ينزع نحو الدرامية وأسلوب الحوار، ليقيم اتصالا من خلال التناص مع شخصيات دينية ووطنية وقومية وأدبية، لغايات فنية وثقافية وشخصية، تظهر تميزه، وتعبر عن رؤيته، وتجعل الحياة ممكنة.

ووجدت الدراسة أن الشاعر قد أفاد من التراث بما يخدم تجربته الشعرية ويؤصلها، إذ لم يكن مقلدا في تناصاته، وإنما تقاطعت نصوصه مع النصوص التراثية محققة غايات جديدة ومعان مبتكرة. وقد انعكست في تناصاته ثقافته العميقة المتنوعة بين علم الأديان والتاريخ القديم والحضارات المتعاقبة والرموز الإنسانية في كثير من الحقول المعرفية، مثلما عكست حبه العميق للبيئة الأردنية، وللأدب

الشعبي العربي بكل أبعاده وأجوائه الساحرة. وميز ديوانه الأخير التناص النسغي الذي ينساب في النص الجيد انسيابا تخاله منه أصلا، وليس واردا عليه أو ضيفا، لأنه يقوم على الاستحضار الفني السريع ذي التأثير المركزي.

ولهذا يعد شعره في الديوان الأخير إضافة نوعية في مجال تحديث طبيعة الخطاب الشعري العربي، وفي التطور البنائي والدلالي للتجربة الشعرية العربية بما توافر فيه من أصالة وإبداع.

تجليات الزمن في الروايات الرقمية– أعمال "محمد سناجلة" أنموذجا

د. أحمد زهير رحاحلة*

تاريخ تقديم البحث:٢٠١٩/١٢/٨م. تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٣/١م.

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل بنية الزمن في الروايات الرقمية، واستظهار أبرز تجلياتها، وسماتها الجديدة، إلى جانب رصد تأثيرها في تقنيات السرد الرقمي الأساسية المتصلة بالزمن، وجاء ذلك تأسيسا من خلال بنية الزمن في السرديات التقليدية وتتبع تحولاتها التي أنتجها تمازج الأدب مع التقنية.

واعتمدت الدراسة في سيرورتها منهج التحليل البنيوي، إلى جانب انتفاعها من أدوات منهجية أخرى اقتضتها جزئيات المعالجة، منها المنهج السيميائي، والمنهج المقارن، متخذة من روايات رائد الإبداع الرقمي العربي محمد سناجلة نموذجا إجرائيا.

وانتهت الدراسة إلى اقتراح تقسيم جديد لبنية الزمن السردي الرقمي، هو: زمن الاشتباك، وزمن التنشيط، والزمن الافتراضي بوصفها مقابلات لبنية الزمن السردي التقليدي: زمن القراءة، وزمن المبنى الحكائي، وزمن المتن الحكائي، مع توضيح أبرز سمات هذه البنيات الزمنية، وتأثيراتها في بعض تقنيات السرد.

الكلمات الدالة: الزمن – الرواية الرقمية– محمد سناجلة

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية السلط للعلوم الإنسانية، جامعة البلقاء التطبيقية.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Structure of Time in Digital Narratives-Mohammed Sanajleh Novels as A model

Dr. Ahmad Zuhair Rahaleh

Abstract

This study aims to analyze the structure of time in digital narratives, and to reflect the most prominent manifestations of time, and new features, as well as monitor their impact on time-critical narrative techniques, and this was established through the structure of time in traditional narratives and follow the transformations produced by the mixing of literature with technology.

The study adopted the analytical descriptive approach, as well as the use of other methodological tools required by the processing elements, from semiotics and the comparative method, based on the novels of the pioneer of Arab digital creativity, Mohammed Sanajleh as a procedural model.

The study highlighted a proposal for a new division of digital narrative time structure: operational time, activation time, and the default time as interviews of the traditional narrative time structure: reading time, discourse time, and the story time in addition to a description of the most prominent features of these time structures, and their effects in some narrative techniques.

KeyWords: Time - Digital Narration - Mohammed Sanajleh

المقدمة:

تنامى في العقدين الماضيين – على مستوى المشهد الأدبي العربي– الوعي بتطور الأنواع الأدبية، على مستوى البناء الداخلي والخارجي، بفعل التقاء الأدب مع التكنولوجيا، وانتقال الإبداعات الأدبية من أحضان الورق المطبوع إلى الحواضن الإلكترونية، وتطبيقاتها الرقمية ذات السمة الفنية العالية، وهو ما نتج عنه حالة من التأسيس لأدب جديد يجمع بين الأدبية والتقنية، أو كما يقول سعيد يقطين:" هو مجموع الإبداعات (والأدب من أبرزها) التي تولدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة قبل ذلك، أو تطورت من أشكال قديمة ، ولكنها اتخذت مع الحاسوب صورا جديدة في الإنتاج والتلقي" (يقطين، ٢٠٠٥، ص٩)، وشاع –للآن– تسميته بالأدب الرقمي، إلى جانب تسميات أخرى متعددة كالأدب التفاعلي، والأدب التشعيبي، والأدب الترابطي، والأدب الإلكتروني، وغيرها من التسميات، وكلها مظلات عريضة لأنواع أدبية تتدرج ضمنها إلى حد كبير، وما زالت في أغلبها ضمن التصنيفات التقليدية للأنواع الأدبية، ومنها في الأنواع السردية: الرواية الرقمية، والرواية التفاعلية، والرواية الترابطية، والرواية التشعيبية، وغيرها، وكذلك الحال في الأنواع الشعرية.

إن الملامح الأساسية التي تجعل الأدب الرقمي يختلف عن الأدب التقليدي، (وهنا توظف الدراسة مصطلح التقليدي للإشارة فقط للأدب السائد والمألوف قبل دخول التطبيقات الرقمية في بنائه، أو كما يسميه بعض النقاد "الأدب الورقي") تتجلى في توظيف "معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبية والإلكترونية، ولا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء، ولا يكون هذا الأدب تفاعليا إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل، أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص" (البريكي، ٢٠٠٦، ص٤٩)، إلى جانب سمات أساسية أخرى أبرزها: اللاخطية، وتعدد المسارات، واحتواء الروابط التشعيبية، والبعد اللعبي.

ما سبق بيانه من وجهة نظر هذه الدراسة يتصل بصورة أساسية بالإبداعات الرقمية التي تجمع بين الأدبية والتقنية، ولا يمكن لها أن تضحي بأي منهما، وهذا ما يميزها عن الإبداعات الرقمية الأخرى التي يتلاشى فيها –أو يكاد– الجانب الأدبي، ليحل مكانه الجانب الفني، ولأن كل أدب هو فن، وليس كل فن هو أدب، فإن هذا يجعلنا نستثني من الاشتغال تلك الإبداعات الفنية الرقمية، كالأعمال المتمحورة حول البرنامج، أو النصوص التي تنتجها الآلات سردا أو شعرا والتي منها التوليد اللغوي الذي يتم من خلال "تزويد الحاسوب بمعجم مناسب من الألفاظ والمفردات اللغوية، مع قواعد خاصة لإنتاج العبارات الشعرية" (رحاحلة، ٢٠١٩، ص ١٧١) ، أو الأشكال التي يسيطر عليها مبدأ الألعاب أو غيرها.

وفي ظل التفاعلات التي أحدثها التقاء الأدب بالتكنولوجيا، كان منطقيا إعادة تأطير التقنيات الخاصة بالأساليب الأدبية، وبيان حدود التغيير التي وصلتها، ولهذا فإن الدراسة تهدف إلى معاينة التغيرات التي طرأت على تقنيات السرد الأدبي الرقمي على مستوى البنية الزمانية وحركيتها الجديدة، وتتمثل أهمية الدراسة في محاولة تحليل البنية الزمنية في الإبداعات الأدبية الرقمية، في ظل محدودية الدراسات المتخصصة والوافية على هذا المستوى، متخذة من الأعمال السردية الرقمية لرائد الإبداع الرقمي العربي محمد السناجلة نموذجا تطبيقيا، وتحديدا في أعماله الرقمية: ("شات" – ٢٠٠٥، و"صقيع" – ٢٠٠٦، و "ظلال العاشق: التاريخ السري لكموش" –٢٠١٦)، وهي أعمال سردية رقمية لا يمكن تلقيها إلا من خلال شاشة الحاسوب، ونحيل إلى روابطها في قائمة المصادر والمراجع من خلال الروابط التي زودنا بها المبدع نفسه بتاريخ ٢٦-١-٢٠١٨، علما بأن للسناجلة عملين رقميين آخرين، هما: ("ظلال الواحد" – ٢٠٠٢، و"تحفة النظارة في عجائب الإمارة رحلة ابن بطوطة إلى دبي المحروسة"– ٢٠١٦)، استبعدت الدراسة العمل الأول لمنطق توظيف التكنولوجيا فيه، ولأن المبدع قام بطباعته ورقيا بعد عام من نشره إلكترونيا، واستبعدت العمل الثاني لاختلاف جنسه الأدبي عن الأجناس السردية الرقمية الأخرى، ويشير السناجلة في مقدمة هذا العمل إلى أنه أول قصة صحفية رقمية تفاعلية في العالم العربي.

ولتحقيق أهدافها، فإن هذه الدراسة جاءت في تأسيس ومطلبين وخاتمة، ينهض التأسيس بمسؤولية خلق الوعي بأسس الزمن السردي في الأعمال السردية التقليدية والأعمال السردية الرقمية، ويرصد المطلب الأول تحولات البنية الزمنية في السرديات الرقمية، ويقترح الأنواع الملائمة لهذا التحول، أما المطلب الثاني والأخير فإنه يعاين أثر تحولات البنية الزمنية في بعض تقنيات السرد المتصلة بالزمن، من خلال النماذج السردية الرقمية التي حددتها الدراسة، وتنتهي الدراسة بخاتمة تحوي أبرز النتائج والتوصيات التي من غايتها أن تقدم إضافة لحقل الدراسة.

تأسيس:

بات من نافلة القول التذكير أن السرد من أشد الفنون الأدبية اتصالًا بالزمن، بل إن تمظهرات الحكي كلها تعالقات زمانية متماهية في كل حدث أو إخبار، ويمكن القول "إن الجدل بين التقليديين والتجريبيين في الرواية الحديثة هو إلى حد ما جدل حول الزمن" (مندولا، ١٩٩٧، ص ٢٠)، ولأن السرد فن قائم على المحاكاة بطريقة معينة، فإن تقنيات هذه المحاكاة وتجلياتها قد تعرضت لخلخلة مركزية بفعل التقنيات الرقمية وقدرات المحاكاة التي وصلت إليها التطبيقات التكنولوجية، مقارنة بالتقنيات والقدرات التي يمتلكها النظام اللغوي الذي هو محور ارتكاز الأدب عموما، فالانعطافة

العصرية الحادة للبشرية فرضت أدوات جديدة تتواءم مع العصر الذي أنتجها، ولم يستطع الأدب أن ينأى بنفسها عنها.

يتأسس الوعي بالزمن السردي تقليديا من خلال الطابع الإشاري للنظام اللغوي، الذي يتوافر على كم هائل من الألفاظ ذات القدرة على الإحالة بصورة مباشرة أو غير مباشرة إلى الزمن بمختلف صيغه المتفاعلة في النص، وتتجلى غالبا في الصيغ النحوية والصرفية للأفعال، والظروف، والأسماء والضمائر وغيرها، في المقابل ترى الدراسة أن الوعي بالزمن السردي في الإبداعات الرقمية لا يرتهن إلى النظام اللغوي وحده بعد أن تراجعت وضعية اللغة، وأصبحت جزءا من كل إلى جانب التطبيقات السمعية والبصرية والحركية والروابط التشعيبية التي دخلت في تكوين السرديات الرقمية.

كانت اللغة مفتاح فك تشفيرات البنية الزمنية في الأعمال السردية التقليدية، لكن اللغة في الأدب الرقمي تخلت عن جزء من وظائفها وجمالياتها الأدبية للتطبيقات التكنولوجية، وفي هذا السياق يقول رائد الرقمية العربية محمد ســناجلة" لن تكون الكلمة سوى جزء من كل، فبالإضافة إلى الكلمات يجب أنْ نكتب بالصورة والصوت والمشهد السينمائي والحركة،...، الكلمات نفسها يجب أنْ ترسم مشاهد ذهنية ومادية متحركــة، أي أنّ الكلمة يجب أنْ تعود لأصلها في أنْ ترسم وتصور اللــغة" (ســناجلة، ٢٠٠٥، ص ٧٣). هذا التغير في حضور اللغة يتطلب وعيا بأن حضورها الجديد يدل على أن اللغة "غدت أكثر اهتماما بالمسكوت عنه في مقابل المعلن عنه الذي يتحول في تجربة القراءة إلى نقطة إرساء نصية، إذ تحمل النصوص الظاهرة عددًا من النصوص المتوارية المؤشِّر على وجودها ظهور اليد أو غيرها من الأيقونات الرامزة إلى حضور نص آخر يغري بالإبحــار" (خمــار، ٢٠١٤، ص ١٩٨)، بل إن هناك تغيرات داخلية "طالت النظام اللغوي في لقائه مع لغات البرمجة، وأنظمة العلامات غير اللغوية، والوسائط الرقمية" (رحاحلة، ٢٠١٩، ص ٥٤٤)، وهذا يعني أيضًا أن فعل القراءة وقبله فعل الكتابة بإجراءاتها التقليدية لم تعد الأدوات الأمثل لتلقي أو إنتاج الأدب الرقمي، وأصبحت عملية تلقي الأدب الرقمي تعتمد" على قارئ ملم بالحد الأدنى من المعرفة الرقمية، قارئ تفاعلي لنص متشعب يستخدم بالإضافة للنص الكتابي الرسوم التوضيحية، الجداول، الخرائط، الصور الفوتوغرافية، الصوت، نصوص كتابية (كولاج رقمي)، أشكال الجرافيك المتحركة، باستخدام وصلات وروابط" (إدريس، ٢٠١٤، ص٩٩).

إن البحث في تأسس حضور البنية الزمنية الرقمية يعود بنا إلى نظرية رواية الواقعية الرقمية التي يقول فيها صاحبها: "على اللغة أن تكون سريعة، مباغتة، فالزمان ثابت=١، والمكان نهاية تقترب من الصفر ولا تساويه، ومن هنا فلا مجال للإطالة والتأني، فحجم الرواية يجب ألا يتجاوز ١٠٠ صفحة

على أبعد تقدير" (سناجلة، ٢٠٠٥، ص ٧٣)، وعلى الرغم من صواب طرح السناجلة المتصل بإيقاع السرد وتحديدا المتصل بالسرعة، إلا أننا نتوقف عند قوله: (الزمان ثابت=١)، ونتوقف كذلك عند رأيه في حجم الرواية الرقمية –١٠٠– صفحة، لأن هذا المعيار معيار ورقي لا يتناسب مع الرواية الرقمية التي باتت تقاس بحجم الملفات الإلكترونية و بوحدة الكيلوبايت أو الميجابايت أو غيرها من الوحدات الرقمية، وهذا الطرح –على الرغم من شكلانيته– إلا أنه يتصل ببنية الزمن الخارجي والداخلي للعمل السردي.

وبالعودة إلى طرح السناجلة السابق حول ثبات الزمن، فإن هذه الدراسة ترى أن طرحه لا يناسب تمظهرات البنية الزمانية في مستويات السرد الرقمي كافة، وسيبقى هذا الثبات الزمني نسبيًا إذا حصرناه في مستوى التفاعل مع التطبيقات التقنية، وتنشيط العقد والروابط التي يحتويها العمل، لكن ذلك لا ينطبق على تقنيات السرد الرقمي في بنيتها اللغوية، ونستشهد عليه في كثير من المقاطع السردية اللغوية الواردة في رواية السناجلة "شات"، ورواية "ظلال العاشق"، وإلى حد ما في "صقيع" التي تحمل خصوصية في بنائها يتمثل في اتكائها على المفارقة الزمنية المكونة لمبناها الحكائي.

ومما يدل على بطلان القول بأن الزمن ثابت=١ في الرواية الرقمية، هو تقنيات السرد الرقمي التي ينشأ عنها تبطيء السرد أو تسريعه، وهو ما سنوضح جانبًا منه في تقنيات الوصف عبر المشهد أو الوقفة، وهي تقنيات يصبح عندها الزمن = ٠، إلى جانب استحالة تحقق ثبات للزمن في السرد التقليدي أو الرقمي، لكن الذي لا جدال فيه أن السرديات التقليدية تشهد هزات عنيفة وأن " أشكالًا سردية جديدة، لا نعرف بعد كيف نسميها، تمر في طور ولادة، وأنها ستشهد على حقيقة أن الوظيفة السردية لا تزال قابلة للتحول" (ريكور، ٢٠٠٦، ص ٦٠).

بالرجوع إلى السرديات التقليدية نجدها قد ذهبت إلى تقسيم الزمان عدة تقسيمات، أبرزها التقسيم الثنائي، إلى زمن خارجي، وزمن داخلي، لكن التداخل الواقع بين الزمن الخارجي والزمن الداخلي جعل بعض النقاد السرديين أمثال بوريس توماشفسكي، وجيرار جينيت، وتودوروف، وبول ريكور وغيرهم، يطرح تقسيمات مختلفة من منظور شكلاني أو بنيوي، واختلف النقاد حول هذه الأقسام أيضًا، واختلفوا حول أهميتها، وأبرز ما ذهبت إليه هذه التقسيمات هو التقسيم الثلاثي الذي حصره ميشال بورتور في: "زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة" وأقرَّ بوجود تفاوت بين هذه الأزمنة الثلاثة من حيث السرعة. (بورتور، ١٩٨٢، ص ١٠١)، وهي التقسيمات ذاتها التي تقابل ما أسماه جيرار جينيت "زمن المتن الحكائي، وزمن المبنى الحكائي، وزمن القراءة"، ويقابلها سعيد يقطين على التوالي

بما يسميه: "زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص" (يقطين، ٢٠٠١، ص ٤٩)، ومن هذه التقسيمات ننفذ إلى بيان تحولات الزمن في السرديات الرقمية.

المطلب الأول: تحولات البنية الزمنية في الإبداعات الرقمية:

إن رصد تحولات البنية الزمنية في السرديات الرقمية يتطلب الإشارة إلى أنه جاء في أصله امتدادًا لحضور البنية الزمنية في السرديات التقليدية، مما يجعله يتقاطع معها في بعض المواضع، ويتجاوزها في مواضع أخرى بمقدار تأثير التطبيقات الرقمية في العملية السردية، وهو ما تؤسس عليه الدراسة في اقتراحها الآتي لتمظهرات البنية الزمنية في السرديات الرقمية.

أ- تمظهرات الزمن الرقمي:

يرى جيرار جينيت أن "الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون بدون أشياء" (جينيت، ١٩٩٢، ص ٧٦)، وهو ما يعني استحالة تحقق اللعبة السردية المفيدة خارج حضور الزمن أو متعلقاته، لكن جانبًا من أوجه الاختلاف بين السرديات التقليدية والسرديات الرقمية هنا يكمن في أن الأشياء في السرديات التقليدية رهينة بالدوال اللغوية والصورة التخيلية لها ذهنيًا، وهذا ينعكس على بنية الزمن في الرواية، في حين أن السرديات الرقمية باتت أكثر قدرة على تجسيد الأشياء دون الدوال اللغوية أو الصورة التخيلية، بفضل التطبيقات السمعية، والبصرية، والترابطية التي تدخل في صميم السرد الرقمي، ونضرب مثالًا على ذلك من رواية "شات"، فحين أراد السناجلة أن يسرد تلقي البطل لاتصال هاتفي أو رسالة نصية، فإنه لم يكن بحاجة للغة ليصف لنا بها الهاتف، ولحظة رنينه والنغمة المنبعثة منها وما يتعلق بها من سياقات، وإنما لجأ إلى التقنيات الرقمية فأدرج صورة لهاتف جوال من نوعية معروفة، تظهر حركة اهتزازه على الشاشة، ويصاحبه النغمة المنبعثة منه، وما إن يمرر القارئ المؤشر على صورة الهاتف حتى ينفتح أمامه نص المحادثة أو نص الرسالة النصية، وهذا المظهر السردي التفاعلي ينقل المتلقي إلى مستوى أعمق من التفاعلي الزمني، وهو ما تقترح الدراسة تسميته: (زمن الاشتباك).

١- زمن الاشتباك:

تؤسس الدراسة لمصطلح "زمن الاشتباك" من خلال مصطلح "زمن القراءة" في السرديات التقليدية، أو "زمن النص" كما يسميه سعيد يقطين (يقطين، ١٩٩٧، ٨٩)، فعملية القراءة هي التي تعيد ترتيب العلاقة بين زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي، أو زمن القص وزمن الخطاب، وزمن القراءة زمن خارجي، يبدأ من لحظة إمساك القارئ للنص السردي وينتهي في لحظة إنهاء قراء

الرواية، ومع أن هذا الزمان يتأثر بعوامل خارجية كنوعية القارئ، ومقدراته على الاستيعاب القرائي، وسياقات القراءة المادية، إلا أنه لا ينفصل تمامًا عن الزمن الداخلي، بل إن الزمن الداخلي يؤثر في الوقت الذي يتطلبه استغراق زمن القراءة، وتزداد أهمية هذا الزمن بازدياد وعي المبدع لربطه بزمن السرد الداخلي.

يضيف بعض النقاد السرديين إلى زمن القراءة مؤثرًا آخر هو جانب زمن الكتابة، ومع أننا لا ننكر تأثير زمن الكتابة في الزمن الداخلي، إلا أن هذا الأثر يتحقق ضمنيًا في زمن المبنى الحكائي، وفي مقدار المسافة بين خطاب السارد وخطاب المسرود له، وروابطه مع الأزمنة الأخرى قائمة لكنها محدودة الفاعلية، ويقف سعيد يقطين عند هذه العلاقة، ويرى أنها السبيل إلى تجسيد ما يسميه (الزمن الدلالي وهو زمن النص)، ويرى أن" العلاقة بين بعدي زمن النص (زمن الكتابة وزمن القراءة) علاقة بناء ومن خلال عملية البناء هاته يتم إنتاج الدلالة" (يقطين، ٢٠٠١، ص ٤٩).

ومع ذلك فإن الدراسة تتحفظ على أثر زمن الكتابة في تجسيد الزمن الدلالي، وترى أن أثره سيتفاوت من عمل إلى آخر ومن كاتب إلى آخر، بل إن كرونولوجية الزمن التي تؤطر جانبًا من زمن القراءة والكتابة قد تجعل أثر زمن الكتابة هامشيًا جدًا وخاصة إذا اتسعت المسافة بين الزمنين، وهذا كله على مستوى السرديات التقليدية، لكن كلام يقطين عن زمن الدلالة يصبح أكثر ملاءمة للسرديات الرقمية، نظرًا لاختلاف وظائف المبدع والقارئ في السرديات الرقمية، وحالة تبادل الأدوار والتداخل في إنتاج الدلالة وتلقيها.

المتلقي الرقمي لم يعد يكفيه فعل القراءة لتلقي النص السردي الرقمي، بل بات مطالبًا أن يصبح مؤلفًا مشاركًا، وهذه الوضعية الجديدة تعني أن ما أسميناه "زمن الاشتباك" لم يعد زمانًا خارجيًا مطلقًا، وإنما أصبح في الوقت عينه زمنًا داخليًا، يبدأ زمن الاشتباك من لحظة الإبحار نحو النص الرقمي وتنشيط روابط الولوج إليه، ويستمر عبر المسارات التي يختارها المتلقي ليخلق زمنًا داخليًا رقميًا نصطلح على تسميته "زمن التنشيط"، وهو زمن لا سبيل لتحقيقه إلا من خلال زمن الاشتباك وفعل الاشتباك، وينتهي زمن الاشتباك في اللحظة التي يقرر فيها المتلقي الانسحاب من النص السردي الذي ينغمر فيه، وعند تحقق هذه اللحظة لن يكون بمقدور المتلقي الرقمي أن يستأنف عملية التلقي ذاتها في وقت آخر، بل عليه أن يعود من جديد ويبدأ في عملية التلقي.

هذا جانب يميز بنية الزمن الخارجي في السرديات الرقمية، فالمتلقي في السرديات التقليدية بإمكانه أن يقوم بإيقاف –وليس إنهاء– زمن القراءة، ويعود من جديد ليستأنف عملية التلقي من الموضع الذي توقف عنده، ونوضح مثالًا على ذلك أن المتلقي الرقمي حين ينسحب من تلقي رواية

"شات" أو "ظلال العاشق"، أو "صقيع"، فإنه لن يستطيع استئناف المسار الذي وصل إليه وسيبدأ التلقي من جديد، في زمن مادي مختلف.

إن هذا التحول على مستوى زمن الاشتباك يتطلب من المبدع الرقمي وعيًا بطبيعة العصر الرقمي والمتلقي الرقمي، ويتطلب براعة في ضمان ديمومة زمن الاشتباك، فعملية الاشتباك مع النص الرقمي لم تعد مقصورة على حاسة البصر لغايات القراءة وإنما ترتبط بحواس أخرى كالسمع واللمس، والمعالجات الذهنية المتعددة في التلقي والإنتاج، إلى جانب التأثيرات العقلية والجسدية المصاحبة لوضعية التلقي عبر الشاشة، وكلها تجعل من السرعة والاختزال والتكثيف سمات أساسية للسردية الرقمية وديمومتها.

إن جزءًا من دراسات القراءة اليوم يتمحور حول معدلات سرعة القراءة التقليدية، من خلال احتساب العلاقة المستندة إلى متوسط أعداد الكلمات والزمن اللازم لقراءتها، استنادًا إلى أهداف القراءة ومكاسبها، وهي في جميع الأحوال تتمركز حول المحتوى اللغوي دون سواه، إلا أن الدراسات المتخصصة باحتساب زمن القراءة عبر الوسيط الجديد والتقنيات الرقمية المصاحبة للمادة اللغوية ما زالت محدودة جدا، ونتلمس الحاجة إلى وجود دراسات متخصصة من هذا النوع بطرح بعض الأسئلة ذات الصلة، فإذا كان حجم رواية "ظلال العاشق" يقارب ٣٠٠ ميغابايت مشغولة على برنامج فلاش ماكروميديا بلغة رقمية متطورة، فما هو الزمن اللازم لتلقي هذه الرواية؟ وما هي أنواع القراءة المحتملة لمثل هذا العمل؟ وما هو الزمن اللازم لتلقي عناصرها الداخلية كالصورة والمشهد والمادة الصوتية، والمؤثرات التي تؤثث شاشة العرض؟

إن تلمس الإجابة عن التساؤلات السابقة يأتي من خلال عملية التجريب، فتطبيق مهارات القراءة التقليدية على الرواية الرقمية، أي دون تنشيط الروابط والإحالات المنتشرة فيها، والمضي بالقراءة على نحو خطي لن يكون مجديًا في عملية التلقي، مما يعني أن الرواية –لطبيعتها الجديدة– تفرض نوعًا من القراءة التفاعلية عبر تحفيز آلية التنشيط للروابط والانتقال بين العقد، وأنواع جديدة من القراءة كقراءة الصورة، وقراءة الحركة، وقراءة الصوت، وقراءة الروابط، وغيرها، لنقف في النهاية على ما نطلق عليه القراءة التوليفية، وسيكون زمن القراءة في هذه الحالة رهنًا للمسار الذي يختاره المبحر في الرواية، وحرية التنشيط أو ترتيب العمليات، مما يعني اختلاف الزمن باختلاف مسار القراءة والمدارات الناتجة عن الاختيار، وهذا هو مقصد بعض الأعمال الرقمية في بعدها المتاهي الذي سنبينه في النوع الآتي من أنواع الزمن السردي الرقمي.

لكننا نشير قبل إنهاء هذه الجزئية إلى أن زمن الاشتباك في طرفه الخارجي محكوم بإكراهات مفروضة على المتلقي، بعضها يتصل بطبيعة الحاضن الرقمي ذاته مثل بعض مشكلات البرمجة (Bugs)، وسرعات التحميل، وأنواع المشغلات، ويتصل بعضها الآخر بإخراج العمل ذاته، وآليات احتساب الزمن فيه، ونضرب مثالا على ذلك بالمقدمة المشهدية لرواية "ظلال العاشق" التي تشبه مقدمات الأفلام السينمائية، ومقاطع الفيديو المدرجة في الرواية، ومقاطع الإنميشن (Animation) والجرافيكس (Graphics) وكلها يتحكم بمدتها الزمنية المبدع أو فريق العمل الذي معه، والذي يستطيع بدوره أن يعطي هذه الخاصية للمتلقي، لكن الذي لا شك فيه أن وعي المبدع الزمني بها سيختلف عن وعي المتلقي.

٢- زمن التنشيط:

يأتي ما نصطلح عليه "زمن التنشيط" ليعبر عن الحالة الانتقالية من زمن الاشتباك إلى فعل التنشيط، لينتج عنه زمن يحمل صفات زمن المبنى الحكائي، وهو زمن يتسم بالانتشار والتشظي في السرديات الرقمية، وتتغير فيه القيم الزمنية الداخلية، وتحافظ على ثبوت قيمتها -كما قال السناجلة- خارجيًا، ومن خلال العلاقة التبادلية لقيم زمن التنشيط الداخلية والخارجية، ومستوى وعي المتلقي بهذه العلاقة، يتخلّق زمن المبنى الحكائي الرقمي، ويتشكل الخطاب الذي يحمله النص بأبعاده الرقمية واللغوية.

إن زمن التنشيط هو امتداد إجرائي لزمن الاشتباك، على نحو يكشف عن حجم التعقيد في شبكة العلاقات الزمنية في السرديات الرقمية، وخصائصها التي سنقف عليها في المطلب الثاني من هذه الدراسة، ولأن زمن التنشيط -على الرغم من كونه زمنًا داخليًا- يحمل قيمًا زمنية داخلية وخارجية فإننا سنترك بيان قيمته الداخلية للنوع الثالث من أنواع الزمن السردي الرقمي، ونهتم أكثر بتحليل القيمة الخارجية له.

يرتبط زمن التنشيط في النصوص الرقمية ارتباطًا عضويًا بتقنية (الهايبرتكست Hypertext) التي هي جوهر الاختلاف بين النص التقليدي والنص الرقمي، وتتحدد قيمة زمن التنشيط داخليًا وخارجيًا اعتمادًا على فلسفة إدراج الرابط التشعيبي والوظيفة المنوطة به. إن الاشتباك مع الروابط ومن ثم تنشيطها هو سمة تفاعلية مرتبطة بطبيعة الوسيط الرقمي ذاته ولا تحمل قيمة زمنية متغيرة في بعدها المادي، وبالنظر إلى وظائف الروابط وقيمها الزمنية في النصوص السردية الرقمية نستطيع القول إن الوظيفة الأساسية للروابط هي الوظيفة الترابطية ببعدها الميكانيكي كآلية لربط الجزء بالجزء، والانتقال من عقدة إلى أخرى دون قيمة زمنية خارجية، ونضرب مثالا على ذلك من رواية "شات"

للسناجلة، فالرابط التشعيبي المدرج في عبارة "زواجنا مجرد ديكور ومظهر خارجي" الواردة في الرواية ثابت من حيث القيمة الزمنية له قبل التنشيط والتي هي امتداد لقيمة الزمن الذي وردت فيه العبارة والتي هي في الأصل محتوى عقدة أخرى، وتنشيط الرابط لا يحمل قيمة زمنية محددة، والعقدة السردية التي ينفتح عليها تنشيط الرابط يحيلنا إلى مشهد من فيلم "الجمال الأمريكي" الذي وردت فيه العبارة، مما يعني أننا أمام تعالق نصي غير لغوي لا يحمل قيمة زمنية مؤثرة في زمن المبنى الحكائي الرقمي، وإن كان له قيمة في زمن المتن الحكائي الرقمي الذي سنوضحه لاحقا.

وإذا أخذنا نموذجًا آخر من رواية ظلال العاشق، وتحديدًا عبارة "كأشد ما يكون القتال" الواردة في الفصل الأول من الرواية وعنوانه "عتيق الرب" فإن تنشيط الرابط المدرج في العبارة سينفتح على مشهد "إنيميشن" سريع لمعركة طاحنة، والمسافة الزمنية بين العقدتين ثابتة ولا تغير شيئًا في زمن المبنى الحكائي، بل إنها لا تنجح في توجيه الجانب السردي التخيلي بدليل إمكانية تجاهل تنشيط الرابط، أو تغيير محتوى العقدة أو حتى حذفه ودون أن يؤثر ذلك مطلقًا على عملية السرد.

ومن رواية "صقيع" نجد أن تنشيط عبارة " امتدت يد في الظلام" سينفتح على مشهد تعبيري لكف مفتوحة تتحرك بسرعة من منتصف الشاشة وتكبر إلى أن تملأها، على نحو مقطوع الصلة بالزمن السردي وأقرب إلى الجانب التخييلي المجرد.

إن ما ذكرناه سابقًا يعبر عن جانب يتصل بصميم تكوين الوسيط الرقمي، ولا يعني أنه لا يتضمن وظائف أخرى، لأن "القول باستقلال العقد قد يؤدي إلى الاعتقاد بانغلاقها التام وعدم تعالقها وانعزالها" (خمار ،٢٠١٤، ص ١٦٤)، ويمكن إدراك ذلك من خلال الوعي بوجود فارق بين العقد وإدراج الروابط والتنقل بينها وبين مضمون العقد ذاتها وما فيه من قيم زمنية لا يمكن لأي نص سردي أن يخلو منها، وعند محاولة استقصاء وظائف الروابط نجد لبيبة خمار تذكر مجموعة من الوظائف التي يقوم الرابط بها حسب العقد التي يؤدي إليها والتي يمكن إجمالها في: " وظيفة الربط، ووظيفة إحالية، ووظيفة كنائية، ووظيفة مجازية، ووظيفة تأطيرية" (خمار، ٢٠١٤، ص ٢٧٥)، وبعيدا عن مدى الاتفاق أو الاختلاف حول هذه الوظائف ودلالاتها، فإن هذه الدراسة ترى أنه من المتعذر الفصل التام بين هذه الوظائف في النصوص الرقمية، وستبقى بعض الروابط تحمل وظيفة مزدوجة أو أكثر، مما يعني أن ارتباطها بالزمن السردي لن يكون بمستوى واحد مما يحقق لها المرونة والتحرر من التعاقب والتتابع المنطقي.

إن الجانب الفلسفي الذي يتصل بالروابط والعقد التي تنفتح عليها لا يقتصر على وظائف الروابط وحسب، لكنه مرتبط بالبُعد الكمي والكيفي لإدراج الروابط، لأن عدد الروابط المدرجة وترتيبها

والمسارات التي تحققها تلعب دورًا جوهريًا في تحديد حركية الزمن وأنماطه في السرديات الرقمية، وعليه فإن الثبات في زمن التنشيط يأتي من خلال المسافة الزمنية التي تفصل بين العقد ومدى تركيزها واستقلاليتها، على نحو بعيد عن مضمونها ومحتواها لأن اختلاف المضمون والمحتوى سيترتب عليه اختلاف في البنية الزمنية السردية.

إن الزمن الداخلي الذي يحمل قيمة متغيرة في زمن التنشيط يأتي تاليا لعملية التنشيط نفسها، وتبعا لنوعية المحتوى الذي تتضمنه العقدة التي انفتح عليها تنشيط الرابط، ولأن المبحر في النصوص السردية الرقمية لا يدرك طبيعة المحتوى الذي تضمره الروابط الظاهرة أمامه، فإنه لا بد له مسبقًا أن يتوقع نمطًا مغايرًا للخطية والتتابع الذي اعتاده في النصوص السردية التقليدية، لأن الطابع المتاهي أو الشذري أو التوريقي الذي يمكن أن تتأسس عليه النصوص السردية الرقمية سيخلق شبكة من عمليات القطع والحذف والاسترجاع والاستباق والتداعي الحر، ستجعل من حضور البنية الزمنية فيها أمرًا مختلفًا، بالغ التعقيد والتركيب، وهذا الزمن الداخلي يشكل المرحلة الانتقالية بين زمن التنشيط والزمن الافتراضي الذي نوضحه لاحقا.

إن المجموع النهائي لزمن التنشيط هو الذي يعطي للمبحر الحدود اللازمة لإنتاج الخطاب السردي الرقمي، وبعد تلقي أعمال السناجلة الرقمية فإن الدراسة ترى أن مبناها الحكائي لا يختلف عن المبنى الحكائي للسرديات التقليدية، إلا أن جانب الاختلاف يكمن في آليات إنتاج الخطاب، وترى الدراسة أن السبب في ذلك يعود إلى محدودية تأثير التطبيقات الرقمية في المضمون السردي.

٣- الزمن الافتراضي

هو باختصار زمن القص الرقمي، ويعادل هذا الزمن -جزئيًا- ما تعارف عليه النقاد بزمن المغامرة، أو زمن المتن الحكائي، وقد تبدو التسمية التي تقترحها الدراسة لهذا النوع من أنواع الزمن السردي الرقمي غير مقنعة للبعض بسبب دلالات كلمة "افتراضي" في الاشتغال الرقمي، لكن الدراسة رأت مناسبتها من خلال المساحة المشتركة بين مصطلحي "التخيلي" و "الافتراضي"، ومع أن المقابل الأمثل للتخيلي في السرديات التقليدية هو الواقعي، إلا أن الطبيعة الرقمية قد أنتجت واقعا موازيا للواقع الحقيقي هو الواقع الافتراضي الذي يصبح من داخله بحاجة إلى واقع مواز له هو واقع تخييلي مجرد يقع بين الكلمة والتقنية.

يفسر السناجلة هذه الرؤيا الرقمية بقوله:" ما يحدث هو خيال بالتأكيد، ولكنه خيال واقعي، مادي ملموس، فأنا حين أجلس ست أو سبع ساعات متصفحا شبكة الإنترنت مثلا، فإنني أعيش في عالم آخر

وواقع آخر، متخيل من جهة، ولكنه حقيقي ومحسوس من جهة أخرى" (سناجلة، ٢٠٠٥، ص٢٥). في مثل الحالة التي أشار إليها السناجلة يصبح للفرد الواحد وجود مزدوج، الإشكالية فيهما أنهما منفصلان ومتحدان في الوقت عينه، وهو ما يجعل من تفسير السيرورة الزمنية أمرًا معقدًا في جوانبه كافة، وهذا الذي يعاينه الإنسان ينسحب على السرديات الرقمية، فزمنها الافتراضي هو زمن قصها الذي يحمل وجهين في وقت واحد كوجهي العملة: زمن واقعي افتراضي وزمن افتراضي واقعي.

قد يكون من المبكر وضع أصول وأسس لهذا الاشتغال السردي، لكننا نحاول معاينة شكل سردي رقمي يعبر" عن التحولات التي ترافق الإنسان بانتقاله من كينونته الأولى كإنسان واقعي إلى كينونته الجديدة كإنسان رقمي افتراضي. نحن هنا أمام رواية شكل ومضمون، رواية تستخدم التقنيات الرقمية المختلفة، وتتحدث عن المجتمع الرقمي وإنسان هذا المجتمع، الإنسان الافتراضي" (سناجلة، ٢٠٠٦)

والزمن الافتراضي بذلك يصبح دالًا على التنويعات الزمنية التي يتشكل من خلالها زمن المتن الحكائي الرقمي، وهو زمن داخلي بامتياز، تدخل في تكوينه العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية، لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال زمن الاشتباك وديمومة زمن التنشيط، وهو ما يعطي المبحر الإحساس بواقعية المتخيل أو الافتراضي.

بالنظر في أعمال محمد السناجلة السردية الرقمية يمكن القول إنه لم يستطع التخلص تمامًا من استحقاقات الزمن السردي التلقيدي في مجمل أعماله، ففي رواية ظلال العاشق مثلًا يظهر ذلك جليًا في البعد الخارجي لزمن الكتابة، الذي يكشف الزمن الدلالي عن ارتباطه بموقف مسبق يرتبط ببناء النص، الساعي إلى إسقاط الرؤية الماضية على الرؤية الحاضرة، وإذا كان "انفتاح الزمن يتقدم إلينا من خلال وعي جديد للزمن سواء على صعيد الكتابة أو التجربة أو الوعي" (يقطين، ٢٠٠١، ص٨٧) فإن اهتمام السناجلة بالجانب التقني لم يشغله عن تقديم وعي أو دلالة جديدة للزمن الداخلي.

وكذلك الحال في رواية "شات" التي يستطيع المبحر فيها أن يستنتج أنها تعالج على مستوى البناء الزمني فكرة التحول الإنساني نحو التقنية وعوالم التكنولوجيا الافتراضية، فبعدها الزمني حاضر من خلال السرد والأحداث والأماكن، ومن خلال أدق التفاصيل التي يستحيل حضورها منفصلة عن دلالاتها الزمنية.

وربما تكون الدلالة الزمنية في صقيع أكثر انفلاتًا وتشظيًا، وهو ما يعود لمنطقها الزمني في الأساس القائم على المفارقة الزمنية كما ذكرنا سابقا، لكنها تبقى صالحة للتعبير عن حالة إنسانية تتمثل

في معاينة مقدار الضياع والانشطار الروحي والنفسي الذي يعيشه الإنسان، مما يجعل زمنها الافتراضي تاليًا في الأهمية لزمن التنشيط والمبنى الحكائي الرقمي الناتج عنه.

يتحدد الزمن الافتراضي في روايات محمد السناجلة الرقمية في أساسه من خلال نظام العلامات اللغوية صرفيًا، فهو على سبيل المثال يبدأ رواية "ظلال العاشق" بتحديد زمني يظهر في مقدمة العمل حيث يقول: "مملكة مؤاب سنة ٧٥٠ قبل الميلاد، الإسرائيليون بقيادة الملك آخاب بن عمري وحلفائه الأدوميين يجتاحون مملكة مؤاب ويهزمون جيشها، ويحرقون مدنها وقراها، الملك المهزوم ميشع بن كموشيت يلجأ إلى عاصمة ملكه الحصينة مدينة ديبون (ذيبان) ويتحصن فيها، يضرب الإسرائيليون والأدوميون حصارًا شديدًا وقاسيًا على المدينة"، هذا البناء السردي الزمني عبر اللغة لا يختلف كثيرا عن السرد الزمني في الروايات الورقية، ومثله أيضا الجزء الوارد في "صقيع" وفيه يقول السارد:" نظرتْ إلي باستهجان، فقلتُ: الدنيا ثلج ومطر واليوم بالتأكيد سيعلنون عطلة رسمية"، فكل الحركات الزمنية ودلالاتها السردية المكونة للمتن الحكائي لا تختلف في هذا العمل الرقمي عن الأعمال السردية التقليدية.

إن الجانب التقني الذي يميز السرديات الرقمية عن السرديات التقليدية يتدخل في حركة الزمن الافتراضي عبر الأنظمة غير اللغوية الداخلة في بناء النص الرقمي، وهو ما سنقف عليه بتوضيح أكبر في المطلب الثاني من هذه الدراسة، وهو ما يحتاج أيضا قبل الوقوف عليه إلى بيان أبرز سمات البنية الزمنية في السرديات الرقمية.

ب-سمات البنية الزمنية السردية الرقمية

إن السمات العامة والخصائص المميزة للبنية الزمنية في السرديات الرقمية تختلف باختلاف البنيات الزمنية ونوعها، ويتطابق بعض هذه السمات مع سمات البنية الزمنية في السرديات التقليدية، ويمكن حصر أبرز هذه السمات استنادًا لأنواعها السابقة في الآتي: الانتشار والتشظي، السكون والثبات، الانفلات الزمني.

١- الانتشار والتشظي:

تظهر هذه السمة بشكل بارز في "زمن الاشتباك" وفي "الزمن الافتراضي"، وهي في الارتكاز تعمل على تحطيم سيرورة الزمن الطبيعي القائم على التتابع والخطية، والمنطق والسببية، وتتعمد خلق جمالياتها عبر الانزياحات الزمنية الحادة التي هي استجابة لتحولات الواقع الافتراضي على مستوى الزمن.

يتغير دور الزمن في رسم المسارات السردية بمقدار التغير الذي أصاب وضعية اللغة في السرديات الرقمية، ولم تعد اللغة وحدها وعاء التشكيل الزمني، وأصبحت التقنيات الرقمية أوعية جديدة للزمن، كما أنه يتغير بتغير المسارات السردية ذاتها، ونضرب مثالًا على ذلك من رواية "ظلال العاشق" إذ سيجد القارئ نفسه في الفصل الرئيسي من الرواية الذي يحمل عنوان "عتيق الرب" من خلال تنشيط أكثر من عقدة أو رابط، ففي "زمن الشجر" سيعود إلى "عتيق الرب" من خلال تنشيط رابط جملة "شعرت بأني إله ذاتي"، وفي فصل "الزمن العماء" سيعود إلى فصل "عتيق الرب" من خلال تنشيط جملة "أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء"، وفي فصل "العاشق الوحيد" سيعود إلى فصل "عتيق الرب" من خلال تنشيط جملة "عالم الفناء" وهي الرابط الوحيد في هذا الفصل، وبصورة عامة يمكن توضيح مسارات الرواية على النحو الآتي:

- فصل عتيق الرب: ينتقل فيه القارئ إلى فصل "زمن الشجر".
- فصل زمن الشجر: ينتقل القارئ من خلاله إلى فصل "عتيق الرب" وكذلك فصل "الزمن العماء".
- فصل "الزمن العماء": ينتقل من خلاله إلى فصل "العاشق وحيدا" وفصل "عتيق الرب" وفصل "زمن الشجر".
- فصل العاشق وحيدا: ينتقل من خلاله القارئ إلى فصل "عتيق الرب".

ينتشر الزمن ويتشظى عبر الفصول التي تتكون منها الرواية، ويتكرر في كل فصل يعود المبحر إليه دون أن يجد تلميحا لحركة الزمن، وإنما يتشكل وعيه به من خلال السرد الموجود في كل فصل من الفصول، ويبرز الانتشار الزمني في هذه الرواية على نحو أساسي لتكوين خطابها، وتوضيح وعي المبدع بالزمن.

السكون والثبات:

يتجلى هذا في بنية "زمن التنشيط" الخارجية، فاختيار تنشيط رابط قبل آخر أو حتى تجاوزه هو مظهر سكوني يحيل إلى ثبات البنية الزمنية الخارجية لآلية التنشيط، وحتى في محتوى بعض العقد التي ينفتح عليها تنشيط الرابط يمكن أن يتحقق السكون والثبات على نحو ما.

تتطلب الرواية التقليدية في بعض مواضعها إيقافًا للأحداث وحركة العناصر، لتدخل الرواية في حالة سكون مؤقت "تهدف إلى إعطاء تقارير لغوية عن أشياء وأشخاص في وجودها المحض خارج أي حدث وخارج أي بعد زمني". (بكر، ١٩٩٨، ص٣٧)، ويمكن القول إن تقنية الوصف أو الوقفة

السردية هي واحدة من أكثر التقنيات السردية في الروايات الرقمية اتصافاً بالسكون والثبات، فالوصف مرتبط من الأزل بالقدرة على التخييل لتحديد الأبعاد المادية والمعنوية للموصوف، يرى جيرار جينيت أن "الوصف أكثر لزومًا للنص من السرد، ذلك لأنه أسهل أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف" (جينيت،١٩٩٢، ص٧٦)، لكن الآلية في السرد الرقمي قد تغيرت، ولم تعد اللغة وحدها عصب الحكي، ففي "صقيع" عندما يصف السارد حاله يكتفي بعبارة " كم احتاجك الآن" يتوقف الزمن عند تنشيط الرابط الذي تحتويه العبارة وتنفتح العقدة على مشهد قصيدة عنوانها "أحتاجك" جاء فيها:

و...
تأخذني مدارات الخمرة
لك
للوهم الساكن في قلبي
عطرك
ووحدتي المتجذرة
دفئك ما أريد
قلبي صقيع
وقلبك مدفأة
وهم آخر
عمري دخان
وقلبك محرقة

هذه الآلية تتحرر من الوصف التقليدي، فيتخلق وصف عبر الصوت، والصورة، والحركة، والرابط، والتطبيقات الأخرى، يصبح الزمن فيها ثابتا بمقدار ثبات المحتوى واتفاقه مع محتوى العقد التي وصل منها، وخاصة إذا أمكن الرجوع من العقدة الحالية إلى العقدة المرتبطة بها.

الانفلات الزمني المطلق:

تتسع المساحة الزمنية في السرديات الرقمية على نحو لا يعرف حدودًا أو منطقًا، ويتجاوز حدود الاسترجاع المألوفة المقيدة بزمن منطقي مرتبط بالشخصيات ومداها الزمني، أو الأحداث والوعي بها،

وتنفلت حدود المساحة الزمنية في السرديات الرقمية على نحو حاد، وتترامى أطرافها بين المواقف والأحداث لتصل إلى حد الانقطاع الظاهري، وتتجاوز حركية الزمن بُعد الترتيب، وبُعد الديمومة، فالأحداث المتزامنة في الرواية الرقمية لم تعد تخضع لترتيب المؤلف أو عرض السارد، وإنما أصبحت رهناً لاختيار القارئ، بل أصبح بإمكان القارئ الانتقال بين حدثين أو أكثر متزامنين أو غير متزامنين.

يتبين مظهر من مظاهر الانفلات الزمني في السرديات الرقمية على مستوى "زمن الاشتباك" الداخلي، و "الزمن الافتراضي" كما وضحنا سابقًا، ففي اللحظة التي يغادر فيها المتلقي النص السردي الرقمي، يتحقق الانفلات الزمني، ويفقد المتلقي القدرة على الإمساك بها مجددًا، ويلجأ قسرًا للبدء من جديد بعد أن أفلت اللحظة الزمنية الرقمية.

والروائي الواقعي الرقمي هو الذي يستثمر هذا الانفلات الزمني لخلق عنصر التشويق والتعويض عن غياب بعض العناصر السردية اللغوية، ولتكوين البنية الكلية للزمن في النص السردي الرقمي، ونضرب مثالًا على الانفلات الزمني برواية ظلال العاشق، فالفصل المحوري فيها عنوانه "عتيق الرب"، وباقي الفصول تحمل عناوين دالة ترتبط بالزمن هي: "زمن الشجر"، و " زمن العماء"، و" زمن العاشق وحيدا"، والعنصر الزمني الذي تعبر عنه فصول الرواية زمن لا حدود له، والانتقال بين أزمنة الفصول، لا يحقق مفهوما كرونولوجيًا للزمن، بل إن الروائي يخلق حالة متعمدة من الانفلات الزمني عبر تقنيات السرد المتصلة بالزمن غايتها إظهار وعي الروائي بالزمن، وهو ما سنوضح جانبا مهما منه في الوقفة التالية على الزمن وتقنيات السرد الرقمي.

المطلب الثاني: الزمن وتقنيات السرد الرقمي

لا تكاد عناصر السرد وتقنياته تنفصل عن تقنية الزمن، لكن تقنيات السرد الرقمي هي التي نهدف إلى بيان خصوصية ارتباطها بالزمن، ونقتصر في هذه الجزئية على التقنيات الآتية: الزمن والروابط التشعيبية، الزمن والفضاء الافتراضي، الزمن وإيقاع السرد الرقمي، والمفارقة الزمنية الرقمية: الاسترجاع والاستباق خارج اللغة.

أ- الزمن والروابط التشعيبية

في السرديات الرقمية لم يعد هناك حاجة لتكديس الأزمنة المتصلة بالمكان، وذاكرة المكان، لإسقاط الماضي على الحاضر أو استشراف المستقبل، عبر لغة منتقاة بعناية على المستوى النحوي والصرفي والدلالي، بل أصبح الأمر عملًا مباغتًا لا يتطلب إلا نقرة أو تمريرًا للمؤشر على الرابط، هذه السرعة

في الانتقال بين الأزمنة تكاد لفرط الإغراق في السرعة تكون معدومة أو مساوية للسكون، لا يتم إدراكها إلا عبر الوعي بجمالية اللحظة العابرة لتنشيط الرابط.

كان الانتقال في النص السردي التقليدي بين الأحداث يحتاج إلى اشتغال زمني محكوم بالتقنيات السردية المتاحة، لكن هذا الاشتغال لم يبق منه إلا حرية تنشيط الرابط الذي يجمع بين عقدتين تكتنز خلفهما أو خلف إحداهما على الأقل تمظهرات الحكي، والانتقال ما بين عقدة وأخرى لا يحمل قيمة زمنية مادية، مما يحقق لزمن التنشيط خاصية الثبات، وتصبح حركة التنشيط حركة خالية من الارتباط الزمني السردي، وتقتصر في الغالب على الوظيفة الإحالية.

هذا الثبات في الزمن يعني بصورة أخرى تفكيك الخطية الزمنية للمحكي، على نحو يتحول معه النص السردي إلى مجموعة من المقاطع السردية المنفصلة ظاهريًا، وترتهن في خطابها إلى مسارات القراءة التي يختارها المتلقي، لكن الأمر يكشف من جانب آخر عن علاقة تبادلية بين الروابط التشعيبية والزمن، كشفنا جانبا منها في سياق بيان زمن التنشيط، ويبقى منها جانب آخر يتصل بخصائص النص الترابطي ذاته، ذلك أن فلسفة الترابط وتطور النصوص التشعيبية يتطلب تحقيقا للبعد المتاهي فيها حتى يتحرر النص من الخطية ومحدودية المسارات، وبمعاينة الإبداعات العربية "يتّضح أنها ليست متطوّرة جدّاً مقارنة بالتجارب الإبداعية الرقمية الغربية، فالنصوص التشعيبية التخييلية العربية لا تشكّل متاهة حقيقية كما هو الحال، على سبيل المثال، في أوّل نص تشعبي غربي، وهو "قصة الظهيرة" لمايكل جويس المتألفة من ٥٣٨ صفحة- شاشة تربط بينها ٩٥٠ وصلة، وفي نص "حديقة النصر" لستيورت ميلثروب الذي يتألف من ٩٩٣ شاشة – صفحة و٢٨٠٤ وصلة! ثم إنَّ النصوص الشعرية العربية المتحرّكة الهجينة تخلو من البرمجة الزمانية والمكانية، وتتضمّن صوراً وأصواتاً موسيقية جاهزة من تأليف الغير، ما يطرح سؤال ما إذا كانت هذه النصوص شواهد على الصور والأصوات المرافقة لها أم إيضاحات لغوية لها" (أسليم، ٢٠١٧). وهذا البعد المتاهي القائم على زيادة عددية في الشاشات والوصلات التي بينها سينعكس على الزمن الذي يحتاجه العمل للإبحار فيه، وهو بدوره سيختلف من مبحر إلى آخر، بل عند المبحر الواحد بتعدد مرات الاشتباك ومسارات الإبحار.

وعند التأمل في إدراج الروابط التشعيبية عند السناجلة في رواية "ظلال العاشق" على سبيل المثال، سنجد أنها محدودة جدًا، ويعاين المتلقي في الفصل الأول الذي تبدأ الرواية منه نصًا سرديًا طويلًا جدًا بالمفهوم الرقمي للطول، مؤثثًا بالروابط والإحالات الهامشية التشعيبية، ويبلغ عدد الروابط التشعيبية في هذا الفصل (١٠) روابط فقط، جاءت مكتنزة في جُمل تحمل لونا أزرق مميزًا عن لون الجمل الباقية، ومخطوطًا تحتها باللون الأزرق، الروابط التشعيبية الأول والثاني والثالث والرابع تنفتح

على مشاهد لحصار وقتال والتحام بين جيشين من العصور القديمة، مأخوذة كلها من ألعاب فيديو (رسوم متحركة) ولا تخدم مسار الرواية السردي زمنيا، أما الرابط الخامس فينفتح على مشهد حرق الطيار الأردني معاذ الكساسبة في مدينة الرقة السورية من قِبل عصابة داعش، والرابط السادس ينتقل بالقارئ إلى فصل "زمن الشجر"، والرابط السابع ينفتح على أغنية شعبية أردنية تراثية لفنان شعبي (عبدو موسى)، والصورة المرافقة للأغنية هي خارطة فلسطين، مكتوب في داخلها كلمة "فلسطين" ومزينة بالكوفية الفلسطينية، ولها حركة عمودية صاعدة وبطيئة، أما الرابط الثامن فينفتح على لقطة ظلالية لمشهد جنسي، والرابط التاسع ينفتح على مقطع فيديو لقتلى ودمار من الحرب السورية، والرابط العاشر والأخير ينفتح على مشهد مصور لطفل يمارس لعبة فيديو ويظهر أنه خسر اللعبة، فيلقي –غاضبا– جهاز التحكم من يده، وتظهر شاشة مكتوب فيها باللغة الإنجليزية:"اللعبة انتهت، هل تريد اللعب من جديد؟ نعم / لا ".

وأما الإحالات الهامشية التشعيبية في فصل "عتيق الرب" فقد بلغ عددها (٣٨) إحالة مرقمة على نحو متسلسل، وتميزت هي الأخرى بلون أزرق مختلف عن لون النص السردي، وقد تجلى فيها اشتغال السناجلة الرقمي الإبداعي، ومحاولته التجديدية في البناء، وعند تنشيط رقم الإحالة الهامشية فإن المتلقي لا ينتقل إلى مكان جديد بل إن مربعا للحوار ينفتح من رقم الإحالة ويظهر فيه التوثيق أو التعليق.

وهذا الجانب الكمي لإدراج الروابط التشعيبية محدود جدا، ولن يحقق للرواية تعددًا حقيقيًا للمسارات أو بعدًا لا خطيًا يتجاوز استحقاقات الزمن السردي التقليدية، ولن يفترق كثيرا في هذا الجانب عن ملامح زمن القراءة في السرديات التقليدية.

ب– الزمن والفضاء الافتراضي

لم يعد مفهوم المكان أو الحيز أو الفضاء التقليدي قادرًا على التعبير عن دلالات المكان في السرديات الرقمية بعد أن أصبح فضاء افتراضيًا خاليًا من الارتباط بعناصر الزمن والحركة والجسم، "ذلك أن التبادل الرقمي بالزمن الفوري جعل الكائنات الافتراضية تجتاح المكان الذي تنفجر روابطه ويتقلص دوره بقدر ما تطوى مسافاته وتتآكل حدوده، الأمر الذي جعل البعض يقول إن ثورة الاتصالات تحول المكان إلى مجرد نقطة" (حرب، ٢٠٠٢، ١٠٥).

يعمد المبدع الرقمي إلى التحرر من حدود الإطار المكاني التقليدي الذي يحيط بحركة السرد، وهو في النصوص الرقمية لا يهدف إلى الإيهام بواقعية الأحداث، بل يهدف إلى الربط بينها بطريقة

غير تقليدية، فلم يعد الفضاء عنصرًا محايدًا أو يحتاج إلى أدلة، وأصبح المكان الافتراضي يحيل إلى مكان معنوي عصي على الوصف الخارجي، مكان تختفي فيه الأبعاد المادية للأحداث والشخصيات ليحتضن الحالات الفكرية والوجدانية التي كانت تحاول التعبير عنها، وبات المكان قادرا على أن يصبح لحظة زمنية، أو وجهة نظر، أو حتى خطابًا بذاته.

إن جزءًا من الأحداث في السرد التقليدي يتحقق عبر الحركة المنضوية على بعد زمني، لكن الحركة بارتباطها الزمني لا يمكن لها أن تتم في العدم، أي أنها بحاجة إلى فضاء أو مكان محدد يحتضن الحركة وناتجها الحدثي، لكن التطبيقات التكنولوجية في السرديات الرقمية أنتجت تحولًا حادًا على المستوى الإجرائي في عملية السرد، فالحركة والفضاء في السرديات الرقمية بات لهما تحقق مادي ملموس، جعل من عملية التلقي ذاتها جزءا من البناء السردي.

باتت مسؤولية إنجاز الحركة في السرديات الرقمية رهينة بمدى تفاعل المتلقي مع النص السردي الرقمي، وتفاعله مع الفضاء المادي الذي تتجلى فيه حركته، من خلال تحريك مؤشر الفأرة في فضاء الشاشة التي تعرض العمل السردي، وهذه الحركة التفاعلية في حيز الشاشة هي السبيل لإبراز حدث/أحداث سردية، فكثير من السرديات الرقمية تخفي في فضاء الشاشة محتويات نصية أو غير نصية "تتحقق ماديًا من خلال الحركة الفضائية – الزمنية للمستظهر على الشاشة ولتحريكات القارئ" (شيباني، ٢٠١٣، ٢٨٧)،

الفضاء في السرد الرقمي لم يعد جزءًا من النص وإنما أصبح جزءًا من دعامة النص ذاته، وهو ما يجعل ارتباطه بالزمن ارتباطًا عضويًا متداخلًا، وبذلك نصبح في السرديات الرقمية أمام معاينة لشكلين أساسين من أشكال الفضاء، الشكل الأول خارجي يتصف ببعده المادي الملموس متمثلًا بفضاء الشاشة وحيزها بما فيه من تأثيث سردي وعناصر لغوية وغير لغوية تتطلب تفاعلًا حقيقيًا وحركة خارجية تحتكم في سيرورتها إلى ما أسميناه "زمن الاشتباك" وامتداده إلى "زمن التنشيط"، وبمقدار ونوعية المحتويات الظاهرة على الشاشة يتحقق الانتشار والتشظي والانفلات الزمني.

أما الشكل الثاني فهو الفضاء الداخلي، وهو فضاء افتراضي بحت، تقتضيه خصوصية الزمن السردي الافتراضي، ويخضع في أساسه للمنظور السردي الذي يريده المبدع، مما يجعله مجموعة غير محددة من الفضاءات المتداخلة لا يتحقق لها الأثر إلا من خلال الانسجام مع الزمن وحركيته، ويظهر لنا جانب من هذا التداخل الفضائي المتعدد في رواية "ظلال العاشق" التي تبدأ بنيتها الزمكانية من (مملكة مؤاب سنة ٧٥٠ قبل الميلاد) ارتباطا بأحداث الحرب والاقتتال، لتنفتح على أحداث موازية لكن مختلفة زمانيا ومكانيا، كالحروب الرومانية التالية للميلاد، ومجموعة من المعارك الإسلامية، وسقوط

بغداد على يد المغول، والحروب القبلية في شرق الأردن قبل تأسيس الإمارة وبعده، والحرب على الإرهاب في العراق، والحرب في سوريا، وغيرها، وكلها فضاءات داخلية متشابكة لا تخضع للترتيب التعاقبي الذي أوردناه فيها، وهو ما يعمق حدة الانتشار والتشظي الزمني في بنائها على نحو قد يكون مرهقًا لبعض أنواع المتلقين، ويبقى الجانب الأصعب في هذا الاشتغال تحقق الوعي التشاركي بين المؤلف والمتلقي بأنه " داخل الفضاء الرقمي ينتظم المحكي المترابط داخل فضاء متعدد الحسيات (multisensory) " (شيباني، ٢٠١٣، ص ٢٩١).

ج- الزمن وإيقاع السرد الرقمي

يعد الإيقاع السردي عنصرًا أساسيًا من عناصر السرد، يسهم في كشف الأصوات الداخلية للرواية، وفي بيان شبكة العلاقات التي تنتظم الأحداث والأشخاص والزمان والمكان في حركتها البنائية للسرد، على نحو يجعل المتلقي في حالة تتبع وشغف، وهو ما يعطي للمبدع حرية التحكم بالزمن ومتعلقاته على نحو يخدم عمله السردي، ويتجلى هذا التحكم بالزمن من خلال تسريع السرد أو تعطيله، ويكون التسريع غالبًا عبر تقنيتي الخلاصة والحذف في حين يتم تعطيل السرد عبر تقنيتي المشهد والوقفة. ولا يخضع الإيقاع السردي لنظام معين سوى نظام الراوي، فيختلف من مقطع لآخر، "وتتراوح سرعة النص الروائي من مقطع لآخر بين لحظات قد يغطي استعراضها عددًا كبيرًا من الصفحات، وبين عدة أيام قد تذكر في عدة سطور" (بوطيب، ١٩٩٣، ص ١٣٧).

يتحكم في إيقاع السرد كما يقول جيرار جينيت: الخلاصة، والحذف، والمشهد، والوقفة، وفي الرواية التقليدية "لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني" (لحميداني، ١٩٩١، ص٧٦)، لكن الأمر مختلف في النصوص الرقمية لأنها تهدف إلى خلق قدر من التوازي بين زمن القراءة والاستغراق الزمني، زمن القراءة في الرواية الرقمية أصبح تفاعليًا، فلم تعد الخطية والتتابع تشكل عائقا أمام القارئ في تلقي الرواية، وبنية الرواية الرقمية تحررت من الخطية، عبر تعدد المسارات وحرية الاختيار وسرعة الانتقال، إلى جانب حرية حقيقية للمتلقي في تغيير إيقاع السرد عبر التقنيات غير اللغوية تسريعًا وتبطيئًا، ويضاف إليها خاصية إيقاف السرد مطلقًا.

ويأتي تغير إيقاع الزمن في السرديات الرقمية امتدادا لتغير إيقاع الزمن التداولي الرقمي، "الذي أصبح بفعل ثورة المعلومات ومنظومة الاتصال زمنا فعليا يجري فيه البث من مكان إلى آخر بسرعة الضوء وصورة فورية وطارئة، وهكذا تندرج البشرية الآن في زمن آني متسارع يهمل ولا يمهل"

(حرب، ٢٠٠٢، ص ١٠٦)، وهذا ما يجعل الدراسة ترى أن إيقاع السرد الرقمي – في الغالب- يميل إلى التسريع أكثر من التعطيل، مع أنه لا يخلو من وقفات ومشاهد وحوارات من شأنها تعطيل السرد أو تبطيئه.

لقد تضاعفت إمكانيات الراوي الرقمي في التحكم بالزمن في الفضاء السردي الرقمي، ولم يعد هناك سرد هامشي قد يضطر إليه الروائي التقليدي بقوة الخطية والسببية، وقلة القرائن الزمنية الدالة على الاستباق أو الاسترجاع أو الحذف أو غيرها من التقنيات السردية، وأصبحت الروابط والأيقونات بديلا عن القرائن اللفظية الزمنية، وسبيلا لانقطاع السيرورة الزمنية التقليدية.

وبات يتم التعويض عن غياب المشهد والحوار والصراع بالمفهوم التقليدي، بأدوات رقمية تتمثل في المشهد المتحقق من حوار القارئ مع الروابط، والصراع الذي ينتجه هذا الحوار على نحو يجعل القارئ الرقمي قوة فاعلة حقيقية في تشكيل الخطاب السردي الرقمي، ويصبح الحدث أو الأحداث في الرواية الرقمية تجليات لعمليات التنشيط والانتقال بين العقد النصية، وبتعدد الروابط وتشابكها تتعدد الأحداث وتتشابك، وتتغير قيمة الزمن وحركته.

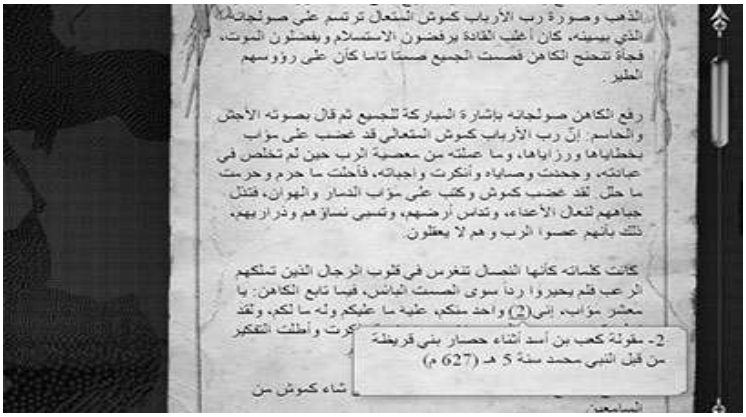
بالرجوع إلى أعمال السناجلة السردية الرقمية "شات"، و "صقيع"، و"ظلال العاشق" يتبين لنا أن إيقاع الزمن فيها ما زال محتفظًا بمظاهر الإيقاع السردي التقليدي، ومما يفسر هذا القول أنها ما زالت تستند كثيرًا إلى اللغة بوصفها دعامة أساسية من دعائم بناء عوالمها السردية على الرغم من تأثيثها التكنولوجي، ومع ذلك فإن الدراسة ترصد ملامح اختلاف في إيقاعها السردي عند كل موضع تتحرر فيه من الارتباط بالنظام اللغوي، وباتت تميل إلى الاتصاف بالسرعة، سواء كان هذا الإيقاع ينحو منحى التعطيل أو التسريع عبر الاستباق أو الاسترجاع كما سنوضح في الجزئية الآتية.

د- المفارقة الزمنية الرقمية: الاسترجاع والاستباق خارج اللغة

لم يكن من الممكن في السرديات التقليدية الوقوف على تقنيات الاسترجاع والاستباق من خارج اللغة، وإن كان أقرب إجراء لهذه التقنية سيقودنا إلى آلية التناص أو التعالقات النصية، فإن مقارنة التناص بالاسترجاع والاستباق تنطوي على فروق شاسعة بينهما على مستوى التنظير والتطبيق، مما يعني أن كل استباق أو استرجاع سيبقى رهين البنية اللغوية واستحقاقاتها الزمنية.

لكن المبدع الرقمي لم يعد مطالبا بمعالجة لغوية زمنية تعينه على تغيير إيقاع السرد والانتقال بين الماضي والحاضر والمستقبل وفقا لها، وبات يكفيه شحن المحتوى الاستباقي أو الاسترجاعي خلف الروابط التي تنفتح عليها العقد المنشطة، ففي الاسترجاع والاستباق يمتد الجسر بين الواقعة المنتهية

واللحظة القائمة، والقادمة على نحو مباغت، يكمن في تثوير اللحظة القائمة من خلال ربطها بالواقعة المنتهية أو القادمة، ولم تعد المسألة تقف عند حدود سد الفجوات التي يتركها السرد وإنما تتجاوز إلى شحن المتن الحكائي وتفعيله، ونوضح الآلية من خلال الوقفة الآتية على رواية السناجلة الرقمية "ظلال العاشق".تبدأ أحداث "ظلال العاشق" زمنيا من مشهد حصار أخاب بن عمري ملك يهوذا والأدموميين لمدينة ديبون عاصمة المؤابيين سنة ٧٥٠ قبل الميلاد، ويستمر سرد الأحداث في زمن خطي مألوف، إلى أن نصل إلى قول السارد:" تابع الكاهن: يا معشر مؤاب، إني واحد منكم، عليه ما عليكم وله ما لكم"، ويدرج المؤلف بعد كلمة "إني" الواردة في العبارة إحالة تحمل الرقم (٢)، عند تنشيطها ينفتح أمام المتلقي مربع حوار ضمن الشاشة ذاتها، مكتوب فيه:" مقولة كعب بن أسد أثناء حصار بني قريظة من قبل النبي محمد عليه السلام سنة ٥ هـ/ ٦٢٧م"، كما هو موضح في الصور الآتية:



لقد استطاع الكاتب عبر التقنية الرقمية المتاحة أن ينتقل بسرعة مباغتة، ودون تقاليد سردية مألوفة، إلى استباق زمني لحالة حصار مشابهة وقعت بعد ما يقارب ألف عام من الحصار الذي انطلق السرد منه، ثم يعود في اللحظة ذاتها لاستكمال السرد في زمن القصة، ليعود من جديد عبر التقنية ذاتها وينقل السرد بالسرعة ذاتها إلى حادثة حصار الحارث الثاني ملك بترا لأورشليم القدس عاصمة العبرانيين سنة ٦٣ قبل الميلاد، ثم يقفز بالآلية ذاتها لثورات وحروب قبلية وقعت في شمال شرق الأردن عام ١٩١٩ وما تلاها من سنوات زامنت تشكيل إمارة شرق الأردن.

ينوع الكاتب في قفزاته الاستباقية والاسترجاعية لزمن القصة دون تسلسل أو تعاقب، وعبر آليات مختلفة أتاحتها التطبيقات الرقمية ويستحيل وقوعها في السرديات التقليدية، منها ما نقف عليه في قول السارد: "فأعملنا فيهم السيف، فما نجا منهم إلا الشريد والحيران، وأمسكت بقائدهم فأحرقته حيا أضحية للرب ولأجعله عبرة لمن يعتبر"، فعند تنشيط الرابط التشعيبي الظاهر في جملة "وأمسكت بقائدهم

فأحرقته حيا" تنفتح العقدة على مقطع فيديو لحادثة حرق الطيار الأردني معاذ الكساسبة على يد عصابة داعش في مدينة الرقة السورية عام ٢٠١٥، ليصبح العمل السردي الرقمي شبكة من الإسقاطات والوقائع الزمنية المتداخلة عبر مساحات ممتدة تجعل الزمن متكررا متشابها إلى حد التساوي في القيمة، والتطابق في الأحداث والصراعات، ونرصد مظاهر التحرر التام من الزمن عند تنشيط عبارة السارد التي يقول فيها: "كان فسطاطا مسبعا تزينه صورة رب الأرباب كموش المتعال"، فهي تنقل المتلقي إلى فصل الرواية الذي عنوانه (كموش في زمن الشجر)، وهو فصل ينفتح زمنيا على الماضي المطلق، بوحوشه وتنانينه وضباعه، ليصبح زمنا أسطوريا لا يدل إلا على بدايات الصراع الإنساني الأقدم متمثلا في صراع الإنسان مع الطبيعة وموجوداتها من أجل البقاء.

كلـــمة أخيرة:

قد يتغير الإحساس بالزمن، أو تتغير طرائق النظر إليه، والوعي به، لكنه سيبقى معبرًا عن معنى الوجود ذاته، يبدأ من اللابداية، وينتهي في اللانهاية، ولن يختلف أساسه في الواقع عن المحاكاة، ولذلك "لا يمكن للزمن السردي [التقليدي أو الرقمي] أن يفصم عراه تماما مع الزمن المعيش، زمن الذاكرة والفعل" (ريكور، ٢٠٠٦، ص ١٣٣).

ويمكن القول: إن رواية ظلال العاشق هي رواية زمنية بطلها الحقيقي هو الزمن، وحركة الزمن في الرواية -بغض النظر عن مساراتها- هي التي صنعت الأحداث، وقدمت المنظور، وهذا المنظور جاء لإبراز مبنى حكائي عماده وعي الكاتب بالزمن، والرواية بهذا تحافظ على أدبيتها وتجنيسها التقليدي، لكن توظيف المبدع للإمكانات السردية التي تحققها التطبيقات التكنولوجية هو ما حقق انتماءها إلى السرديات الرقمية.

أما في رواية "شات" فإن الثيمة الكبرى التي عالجها المبدع كانت ثيمة التحول، والتحولات التي شكلت مبنى الرواية الحكائي هي الأخرى لم تكن منفصلة عن الزمن لأن التحول لا يتم في العدم المطلق، فكانت البنية الزمكانية نقطة ارتكاز أساسية في الكشف عن التحولات، ومع أنها كانت تحولات داخلية وأخرى خارجية إلا أنها في جميع مستوياتها ارتبطت ارتباطًا عضويًا بحركية الزمن.

ولا يختلف الأمر كثيرًا في عمل السناجلة الثالث "صقيع"، فعلى الرغم من إفراطه في توظيف التقنية على نحو لم يكن قادرًا في بعض المواضع على تحقيق إضافة حقيقية لعوالم السرد، إلا أن هذا المحكي المترابط يقدم مبنى حكائيًا يقوم على المفارقة الزمنية والوعي بها، لتقديم المنظور السردي.

هذه الأعمال التي أشرنا إليها تثبت أن ارتباط السرد بالزمن ما زال يشكل ارتباطًا عضويًا على نحو يجعل الطروحات التي ترى أن الزمن قد أصبح بنية ثابتة في السرد الرقمي أو تساوي (١) مسألة فيها نظر، لكن الجديد في مقاربة الزمن السردي الرقمي يتمثل في حدود ما ترى الدراسة في التحول الحاد على مستوى بنية المكان وعلاقة المسافة بالزمن، ذلك أن تراجع قيمة المكان والمسافة جعل مفهوم الزمن يساوي مفهوم السرعة، لتبرز السرعة بنية مستقلة تفرض حضورها بشكل ملحوظ في السرديات الرقمية.

الخاتمة:

حاولت الدراسة ضمن حدودها أن تحلل بنية الزمن في السرديات الرقمية، واجتهدت في توصيف إطارها العام، ورصد أبرز ملامح الاختلاف والاتفاق بينها وبين بنية الزمن في السرديات التقليدية، وتجمل الدراسة نتائجها وتوصياتها في النقاط الآتية:

- لم تستطع النصوص السردية الرقمية أن تتخلص تمامًا من بنية الزمن وسطوته من حيث المبدأ العام، ولكنها حققت مغايرة في أوعية الزمن السردي وتجلياته، وقدرًا كبيرًا من المرونة والحرية، وحققت التجسيد المادي لمفهوم التشظي والانتشار وتيار الوعي، والانفلات، وبات الكاتب الرقمي أكثر تحررًا من قيود البنية الزمنية ومتعلقاتها، مع تنويعات جديدة في توظيف التقنيات الرقمية واستثمار طاقاتها التعبيرية غير التقليدية.
- لأن طبيعة الكتابة الروائية الرقمية لم تعد تقليدية، فإن الاختلاف الأبرز في زمنها قد وقع في متنها الحكائي، على خلاف المبنى الحكائي الذي بقي حاضرًا في أسسه التقليدية، وإن تجدد مضمونه وارتبط على نحو ما بالوسيط الجديد والحاضن الإلكتروني.
- لم يعد تأويل النص السردي يتخذ من الواقع التخيلي إطارًا مرجعيًا، ولا من اللغة وحدها نسقًا تفسيريًا، وهو ما يجعل دوال الزمن ومدلولاته تتمظهر على نحو أكثر استقلالية عن الأطر المرجعية، ليعطي ذلك حركية الزمن بعدًا ديناميكيًا معززا.
- لم يتبق من دلالات الزمن واستحقاقاته السردية إلا مظاهر محددة، مما يجعل "السرعة" هي المرادف المستقبلي لكلمة "الزمن" بعد تفكك مفهوم الزمان والمكان فيزيائيًا، واختلاف وعي الكاتب والمتلقي بالزمن ومتعلقاته.
- إن التغيير الذي طرأ على بنية الزمن في السرديات الرقمية قد انعكس بصورة مباشرة على عناصر السرد الأخرى، وفي مقدمتها الفضاء، والأحداث، والشخوص، وعلى تقنيات السرد

والوصف والحوار، ويقاس مدى هذا التغيير بمقدار التفاعلية الحقيقية والمجازية بين عناصر السرد الرقمي: (الكاتب، والنص، والمتلقي، والوسيط) بمستوييها: الذهني والمادي.

- بات الزمن في السرديات الرقمية يتصف بصورة عامة بالسرعة الفائقة، والإيقاع المباغت في الحركة، مما جعله يتصف بعمق الانتشار والتشظي والانفلات الحاد، على نحو يفوق هذا النزوع في السرديات التقليدية، وتقترح الدراسة أن يتم التعامل مع هذه البنية في مسارين: مسار البناء الزمني التقليدي الذي ينهض بمعاينة الزمن ببعده الكرونولوجي في مستويات السرد كافة، ومسار البناء الزمني الرقمي الذي ينهض بمعاينة الزمن ببعده التخيلي وواقعه الافتراضي.

المراجع

المصادر:

روايات محمد السناجلة الرقمية حسب تاريخ نشرها على موقع المؤلف:-http://sanajleh-shades.com/

المراجع:

إدريس، عبد النور. (٢٠١٤). الثقافة الإلكترونية- مدارات الرقمية، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة.

أسليم، محمد. (٢٠١٧). الأدب الرقمي العربي لم يحقق تراكما، حاوره: نجيب مبارك، العربي الجديد، ٢ أكتوبر ٢٠١٧، تم استرجاعه:

https://www.alaraby.co.uk/diffah/interviews/26/9/2017.

البريكي، فاطمة. (٢٠٠٦)، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط١، بيروت-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

بكر، أيمن. (١٩٩٨). السرد في مقامات الهمذاني، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بورتور، ميشال. (١٩٨٢). بحوث في الرواية الجديدة، ط٢، ترجمة: فريد أنطونيوس، بيروت: منشورات عويدات.

بوطيب، عبد العالي. (١٩٩٣). إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد (١٢)، العدد(٢)، ص ١٩٢-١٤٥.

جينيت، جيرار. (١٩٩٢). حدود السرد، ترجمة: بن عيسى بوحمالة، منشور ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب.

حرب، علي. (٢٠٠٢). العالم ومأزقه: منطق الصدام ولغة التداول، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

خمار، لبيبة. (٢٠١٤). شعرية النص التفاعلي- آليات السرد وسحر القراءة، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

رحاحلة، أحمد والحياري، معاذ. (٢٠١٩). جدل اللغة في النصوص الإبداعية الرقمية-قراءة في المشهد العربي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد ٤٦، عدد٣، ص٥٣٧-٥٥١.

رحاحلة، أحمد. (٢٠١٩). الشعر التوليدي والروبوت الشاعر بين النظرية والتطبيق، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد ٤٦، عدد٢، ملحق ١، ص ١٦٧- ١٨١.

ريكور، بول. (٢٠٠٦). الزمان والسرد- التصوير في السرد القصصي، ج٢، ترجمة: فلاح رحيم، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.

سناجلة، محمد. (٢٠٠٥). رواية الواقعية الرقمية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

سناجلة، محمد. (٢٠٠٦).عن التفاعلي والترابطي والرقمي والواقعي الرقمي ، تاريخ الاسترجاع: ٥ يناير، ٢٠٠٦، على الرابط: http://www.doroob.com/archives/?p=4857

شيباني، فهيم.(٢٠١٣).المحكي المترابط- نحو آفاق رقمية للرواية، مجلة سمات، جامعة البحرين، المجلد (١)، العدد (٢)، ص ٢٨١-٣٠٠.

لحميداني، حميد. (١٩٩١). بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

مندولا، أ. أ. (١٩٩٧). الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، بيروت: دار صادر.

يقطين، سعيد. (٢٠٠١). انفتاح النص الروائي- النص والسياق، ط٢، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

يقطين، سعيد. (١٩٩٧). تحليل الخطاب الروائي – الزمن والسرد والتبئير، ط٣، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

يقطين، سعيد. (٢٠٠٥)، من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي، ط١، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

References

Sources: Mohammed Sanajleh's digital novels on the link: http://sanajleh-shades.com

Al- Breiki, F. (2006).” Introduction to interactive literature” . Beirut and Casablanca: The Arab Cultural Center Press.

Aslim, M (2017). The Arab Digital Literature did not achieve an accumulation, discussed by: Najib Mubarak, the new Arab, 2 October 2017, retrieved from: https://www.alaraby.co.uk/diffah/interviews/2017/9/26.

Bakr, A (1998). The narration in al-Hamadani maqamat , Cairo: The Egyptian General Book Organization.

Boutaib, Abdel Aali. (1993). The Problem of Time in the Narrative Text, Fosoul Magazine, The Egyptian General Book Organization, Volume (12), No. 2, pp. 192-145.

Genet, G (1992). The Limits of Narration, translated by: Benissa Bouhmala, published in the book: Methods of analysis of literary narratives, Rabat: publications of the Union of Books of Morocco.

Harb, A (2002). The World and Its Rift: The Logic of Conflict and the Language of Trading, Beirut and Casablanca: The Arab Cultural Center.

Idris, A. (2014). “Electronic culture: digital orbits”. Amman: dar fada'at for publication and distribution.

Kammar, L. (2014). “The poetry of the interactive text - mechanisms of narration and magic of reading”, Cairo: Dar Roya for Publishing and Distribution.

Lehemidani, H (1991). The structure of narrative text from the perspective of literary criticism, Beirut and Casablanca: The Arab Cultural Center.

Mendola, A (1997). Time and Novel, translated by: Baekr Abbas, Beirut: Dar Sader.

Portor, M (1982). Research in the New Novel (2nd Ed), translated by: Fred Antonius, Beirut: Uydat Publications.

Rahahleh, Ahmad (2019). Generative Poetry and Robo- Poet Between Theory and Practice, Dirasat: Human and Social Sciences, 46. (2), pp. 167-181.

Rahahleh, Ahmad (2019). Language controversy in the creative digital text: Reading in the Arabic Scene, Dirasat: Human and Social Sciences, 46. (3), pp. 537-551.

Ricor, P (2006). Time and Narration - Photography in narrative narratives, translated by: Falah Rahim, Beirut: The New United Book House.

Sanajlah,M. (2006). on Interactive, Interconnectivity, Digital and Virtual Reality, Retrieval on: January 5, 2006, from: http://www.doroob.com/archives/?p=4857

Sanajlah,M. (2005).” The novel of digital realism”. Beirut: Arab Institute for Studies and Publishing.

Shibani, Fahim (2013). The Interrelated Discourse - Towards Digital Horizons of the Novel, Semat Magazine, University of Bahrain, Vol. 1, No. 2, pp. 281-300.

Yaqteen, S (1997). Analysis of the narrative discourse - Time, Narration and Explanation, (3 Ed), Casablanca and Beirut: The Arab Cultural Center.

Yaqteen, S. (2005). “From text to hypertext: an introduction to the aesthetics of interactive literature” . Beirut and Casablanca: The Arab Cultural Center Press.

Yaqteen, S (2001). Opening of the narrative text - text and context, (2nd Ed), Casablanca and Beirut: The Arab Cultural Center.

Youssef, A (1997). Narrative Techniques in Theory and Practice, Damascus: Dar Al-Hawar for Publishing and Distribution.

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University

Price Per Issue: **(JD 3)**

Subscription:

Subscriptions should be sent to:

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
Deanship of Scientific Research
Mu'tah Jordan
Karak- Jordan

Annual Subscription:

Individuals:

- Jordan : [JD 10] Per year
- Other Countries: [$30] Per year

Institutions:

- Jordan : [JD 20] Per year
- Other Countries: [$40] Per year

Students:

[JD 5] Per Year

Subscrber's Name & Address:

Name	
Address	
Job	

Form:

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

Signature: **Date: / /20**

Edited Books (Conference Proceedings, dedicated books)

1. author's name (2). title of the article placed in quotation marks (3). title of the book in bold print (4). Name(s) of the Editor 5. Edition, publisher, date and place of publication 6. page(s) number.

Example:

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: "Tawaṭṭun Al-Qabā'il Al-'Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʿ Al-Hijri", **Fi Miḥrāb Al-Maʿrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān 'Abbās**, Ed. Ibrāhim Assʿāfin, 1st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, 1997, p. 417.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .

Editorial Correspondence

Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,
Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
Deanship of Academic Research
P.O. Box (19)
Mu'tah University, Mu'tah (61710),
Karak, Jordan.
Tel: (03–2372380)
Fax. ++962–3–2370706
E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

References:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses([1], [2]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral 1 and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

Basic Format

Books

The information should be arranged in five units: (1) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (2) date of the author's death in lunar and solar calendars. (3) the title and subtitle of the book in bold print (4) name of translator or editor/compiler (5) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

Example:

Al-Jāḥiẓ, Abu 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr (d 255 AH./771 AD.). '**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. 2nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, 1965, vol. 3, p.40.

Subsequent references to the same source:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.3, p. 40.

Manuscripts:

(1) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (2) title of the manuscript in bold print (3) place, folio number and/or page number.

Example:

Al-Kinānī, Shafiʿ Ibn 'Ali. (d 730 AH./1330 AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number 424, folio 50.

Articles in Periodicals:

(1)author's name (2) title of the article in quotation marks (3) title of the journal in bold print (4) volume, number, year and page number.

Example:

Jarrār, Ṣalaḥ. " 'ynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.10, number 2, 1415AH./1995AD., pp. 179–216.

Conditions of Publications:

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A4 paper, 2.5 margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by 3 ½ inch diskette in MS Word 97 or higher. The length of the manuscript should not exceed 40 pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mu'tah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

Notes for Contributors:

-An Arabic and English abstract of c.150 words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. 5 words) should appear at the bottom of the two pages.

Jordanian Journal of
Arabic Language and Literature
An International Refereed Research Journal

Vol. (16), No. (2), 2020

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mu'tah University, Karak, Jordan.

Editor-in Chief: Professor: Anwar Abu Swailim
Secretary: Dr. Khaled A. Al-Sarairah

Editorial Board:

Professor Mohammad Mhmoud Al-Droubi
Professor Mohammed Ali F. Shawabkeh
Professor Ibrahim Al-Kofahi
Professor Abdalhaleem Hussein Alhroot
Professor Omar Abdallah Ahmad Fajjawi
Professor Hussein Abass M. Al-Rafaya
Professor Fayez Aref Soliman Al Quraan
Professor Saif Al-Dain Taha Al-Fugara

Editorial Advisory Board

Professor Abdulkarim Khalifah
Professor Abdulsalam Al-Masadi`
Professor Abdulaziz Al-Mani'
Professor Mohammad Bin Shareefah
Professor Salah Fadl
Professor Abdulmalak Murtad
Professor Ahmad Al-Dhbaib
Professor Abduljalil Abdulmuhdi
Professor Bakrey Mohamed Al-haj

Arabic Proofreader: Dr. Khalil Al-rfooh
English Proofreader Prof. Atef Saraireh

Director of Publications
Seham Al-Tarawneh

Editing
Dr. Mahmoud N. Qazaq

Typing & Layout Specialist
Orouba Sarairah

Follow Up
Salamah A. Al-Khresheh

©All Rights Reseved for Mu'tah University, Karak, Jordan

Publisher
Mu'tah University
Deanship of Academic Research (DAR)
Karak 61710 Jordan
Fax: 00962–3-2397170
E-mail: jjarabic@mutah.edu.io

© 2020 DAR Publishers
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means: electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Mu'tah University

The Hashemite Kingdom of Jordan
Ministry of Higher Education
Research

Mutan University
Deanship of Academic

Jordanian Journal of

Arabic Language and Literature

Published with the Support of Scientific
Research Support Fund

Vol. (16) No. (2), 2020

صندوق دعم البحث العلمي
Scientific Research Support Fund

Ministry of Higher Education
and Scientific Research

Mu'tah University

Jordanian Journal of

ARABIC

LANGUAGE & LITERATURE

An International Refereed Research Journal
Published with the Support of Scientific
Research Support Fund

Vol. (16), No. (2), (2020)

S. No
57

ISSN 2520 – 7180