

الفعل السردى فى الخطاب الشعرى قراءة فى مطولة لبيد

الدكتور : أحمد مداس
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر- بسكرة (الجزائر)

ملخص:

Résumé:

Dans la poésie et la prose, qui sont deux genres différents, la narration se présente comme un composant commun sans qu'elle soit, tel quand le prétend totalement prosaïque, puisque la poésie peut comprendre un acte de rythme narratif.

L'hypothèse est de prouver qu'il existe une structure narrative en poésie déterminée par la fable et les techniques narratives: focalisation, style, modèle actanciel et motivation. Les trois fables qui édifient le même texte proposent une relation à base argumentative.

يأتى الفعل السردى فى الشعر والنثر بوصفهما جنسين أدبيين مختلفين مكونا مشتركا، ولا يختص بالنثر دون الشعر كما يشيع ويُعرف؛ ذلك أن الشعر يقبل حمل قصة موزونة ومقفاة، وهو الحاصل مع النموذج المدروس فى هذا المقام (مطولة لبيد).

تقوم الفرضية على اعتماد البنية السردية فى الشعر من وجهة نظر عربية وغربية محدَّدة طبيعتها فى دائرة الحكى والتقنيات السردية من خلال التَّبْيِير وصيغة الحكى والنموذج العاملي وكذا التحفيز، ربطا بين قصة الإنسان وقصص الحيوان فى بناء شعري واحد يقوم على التشبيه والتمثيل بنية الإقناع وإقامة الحجة.

أولا - مدخل نظري:

1- الإشكالية:

لقد جرى التفريق بين الشعر والنثر -في صورة السرد- على أساس اختلاف الأجناس، وتم عدّ الشعر فنا مستقلا تمام الاستقلال عن النثر وهو الحق. غير أن المقصود بالنثر الفعل السردي القصصي، وهو أيضا عدّ مستقلا عن الشعر، وفي هذا على ما يبدو بعض الخلط وعدم التمييز؛ ذلك أن المراد هو أن يتحسس السامع/المتلقي أثر القص في الشعر، وهو الكائن على وجه الحقيقة بشيء من الضيق على خلاف القصة والرواية القائمتين على الاتساع في الوصف والسرد.

وعلى هذا يتحول التساؤل: هل يمكن أن يحوي الشعر سردا وقصا؟! -باعتبار اختلاف الجنسين- إلى التساؤل: ألا يحوي الشعر قصا وسردا؟ بوصف السرد ظاهرة تستقل بذاتها قد يحويها الشعر كما يحويها النثر القصصي.

يكون التمييز أسلوبيا؛ إذ يتم اختيار الشعر أو النثر للتعبير عن وضع ما بطريق القص والسرد فتبدو البنية السردية في الخطاب من خلال عناصر السرد والحكي فيه، سواء أكان شعرا أم كان نثرا. وإنما المراد بالنثر فن الكتابة الذي يختلف عن نظم الشعر لا فعل السرد الذي يكون مادّة لهما معا. إن الشاعر يقصّ قصة لها زمانها ومكانها وشخصياتها وأحداثها، ويتعين مع كل ذلك بدء وانتهاءً ووسطاً تتنابه علاقة بين الذات والموضوع تنمو وتتطور بحوافزها وصراعاها وتوترها، داخل تشكيل ذي تحفيزات

تأليفية وواقعية وجمالية، يحمل رؤية فلسفية أو طرحا اجتماعيا أو نفسيا في شكل يمزج بين الشعرية والسردية.
إن الهدف أن نتعقب أثر السرد في الخطاب الشعري لنبرهن على احتوائه له، كما نبرهن أن السرد مكوّن رئيس في الشعر، وذلك انطلاقا من مطولة لبيد بن ربيعة العامري.

2- البنية السردية في الشعر من وجهة نظر غربية وعربية:

جمع جيرار جنيت (G.Genette) ارتباط الشعر مع فن القص في معرض حديثه عن الأجناس الأدبية؛ فتعيّن عنده أن يكون (الشعر الغنائي هو ذات الشاعر، وفي الشعر الملحمي (أو الرواية) يتكلم الشاعر باسمه الخاص، بوصفه راويا، ولكنه أيضا يجعل شخصياته تتكلم...⁽¹⁾)، ويضيف: (الغنائي: الآثار التي يتكلم فيها الكاتب وحده. والدرامي: الآثار التي تتكلم فيها الشخصيات وحدها. والملحمي: الآثار التي تمنح الكاتب والشخصيات - على السواء - الحق في الكلام)⁽²⁾. إن موضوع النص الشعري -حسب ما أورده في هذا المقام- ما يلحق الشاعر من وضع خاص، أو ما يلحق بالمجموعة البشرية التي يعيش معها من وضع عام، فيكون راويا منفردا كما يكون معه من يؤدي هذا الدور من الشخصيات. وفي جميع الأحوال هناك رؤية ذاتية فردية تتعلق بالغنائي من الشعر، وهناك رؤية جماعية تتعلق بالشعر الملحمي والدرامي؛ وبذلك يحدث تداول للحكي وتغير في زوايا التبئير.

وكان قد نقل عن أفلاطون أن الفخر أوفى أنموذج (للقصيدة المنصرفة إلى السرد)⁽³⁾. كما نقل عن أرسطو أن (الدرامي السامي يحدد المأساة. والسرد السامي يحدد الملحمة. وأما الدرامي الوضع، فيناسب الملهة...)

(4)، مما يعيّن ارتباط المأساة بالدراما السامية والملهاة بالدراما الوضيعة والملحمة بالسرد السامي، وهو في كل ذلك يتحدث عن الشعر الحامل للفعل السردى، مما ينفي -ولو بصفة- مؤقتة الزعم القاطع لأواصر التواشج بينهما، والأمر قائم على أساس الحكى الذي يقوم على أساس الصراع بين شخصيات في زمان ومكان محددين، لتصانع الأحداث المشكّلة لبنية الملهاة أو المأساة؛ فيكون الاختلاف في الطريقة التي يعبر بها المتكلم عن موضوع ما بين الشعر الخالص أو النثر الخالص؛ فقد تعين السرد مكونا فيهما معا، وهو الواضح في اقتباساته وتعريفاته.

إن العلاقة بين الشعر والسرد في حال عدم تعيينها على هذا الوجه تكون محمولةً على وجه آخر مفاده أن يكون الشعر أصلا لكل أشكال الكتابة الأدبية، التي لا تعدو أن تكون أساليب أقل بلاغة وتميزا منه أي الشعر. ويكون الناتج استقلال الشعر عن النثر أو يكون الثاني شكلا من الكلام أدنى مرتبة من الأول، ويكون السرد عاملا مشتركا بينهما، ومادة لهما معا.

إن السرد -كما أتصوره- يحوي الحدث القصصي أو التاريخي على أساس المتن الحكائي، الذي يمثل صورة الحقيقة التاريخية، أو صورة الحقيقة القصصية التي ينشئها المؤلف فنا وإبداعا، أو على أساس المبنى الحكائي الذي يمثل صورة تلك الحقيقة المتصرف فيها. وعليه؛ فهو فعل القص سواء أعلق بالشعر أم تعلق بغيره. وفيه - السرد- يقوم الشاعر بدور الراوي الذي يمثل فيه (موضوع التلطف الوحيد، المحتكر للخطاب، دون أن يتخلى عنه لفائدة أي شخصية أخرى)⁽⁵⁾، وهو ما يراه تعريفا أوليا للنمط السردى الصرف⁽⁶⁾. والحق أن الراوي ليس موضوع التلطف مطلقا، وإنما قد يكون كذلك، كما قد يكون مرسلا يمرر رسالة ما لغيره من المتلقين المعيّنين أو

الافتراضيين، قد يساعده في تبليغها بعض شخصيات القصة. فكأن الراوي/السارد (الشاعر في هذا المقام) يسرد ما خصه أو يسرد ما خص غيره في بناء قصصي متكامل العناصر، وهو ما يؤدي صفة الإخبار، ويصنع موضوع السرد من خلال الحدث الدرامي؛ ولذلك يؤكد جيرار جنيت أن (المادة الأساسية لأنواع الشعر الأخرى هي الأحداث)⁽⁷⁾، بوصفها أساس الفعل السردى، رابطا بينها -بوصفها مكونا من مكونات الإخبار القصصي- وبين قالب الشعر الذي يحملها، وهو ما يعزز الرؤية المقدّمة في هذا المقام. وفي قوله: (أنواع الشعر الأخرى) رصد لكل ما سبق ذكره في هذا المطلب.

وفي التجربة العربية جرى محمد مفتاح على تأكيد فكرة السرد في الشعر؛ ذلك أن (كل نص شعري هو حكاية، أي رسالة تحكي صيرورة ذات)⁽⁸⁾، وربط هذه الفكرة بعوامل غريماس⁽⁹⁾ نظرا لدورها المهم في تشكيل بنية النص الشعري.

إن الملاحظ في أعماله الإجرائية ربط السرد بالبنية اللغوية دون الاهتمام به بوصفه بنية قائمة بذاتها؛ ولذلك يجدها القارئ عنده تتخلل علاقات غريماس الثلاث: علاقة التواصل (relation de communication) وعلاقة الرغبة (relation de désir) ، وعلاقة الصراع (relation de lutte).

ونحا هذه الوجهة أيضا عبد الملك مرتاض مركزا على المماثل والقرينة، فجعل من (أذكر) مماثلا لزمان الذاكرة، التي تأججت بمواقف سردية تروي قصة حب⁽¹⁰⁾. وهو بذلك التفصيل والبيان والتعليل وصل إلى فنانة قاضية ببقاء (الكلام جاريا في سياق سردي خالص)⁽¹¹⁾، على أنه لم يجعل له

مستوى تحليليا كما فعل مع غيره من المستويات الأخرى المثبتة في كتابه (مستويات التحليل السيميائي للخطاب الشعري).

وتتبع بشري البستاني البنية السردية في شعر نازك الملائكة من خلال أربعة دواوين⁽¹²⁾. وأقرت بأن (حضور العناصر الحكائية ليس جديدا على الشعر)⁽¹³⁾، في إشارة لوجودها فيه من زمن ليس بالقريب على أقل تقدير. لقد ركزت الباحثة على ثنائية الاتصال والانفصال⁽¹⁴⁾ لرصد الصور السردية والصور الوصفية في قصيدة (مرّ القطار)، وهي الثنائية التي تبني علاقة الرغبة وتطور الفعل السردى باتصال الذات بموضوعها وانفصالها عنه، وما رافق ذلك من عوامل مساعدة ومعارضة لترتسم معالم الصراع في النص، وهو الشعري والسردى معا في بناء قصته، وتقديم تفاصيلها.

وقبل هؤلاء جميعا وبشيء من عدم التدقيق عالج كمال أبو ديب مسألة السرد في كتابه الرؤى المقنعة، ورأى من خلال تحليله أن القصيدة الجاهلية تحمل زمنين أحدهما للفعل والآخر للسرد.

إن زمن الفعل عنده يوازي زمن الحكي والتجربة أو المتن الحكائي، لقيام زمن السرد مقام المبنى الحكائي⁽¹⁵⁾. ويؤكد على فكرة زمن السرد في مواضع متعددة⁽¹⁶⁾ كما أشار في مواضع أخرى إلى المكان، وهو -على الأقل في نظري- قد نشر موضوع السرد في القصيدة الجاهلية على امتداد كتابه إلا أنه لم يجمع عناصره في بنية واحدة على الرغم من أن هدفه الأول تطوير منهج بنيوي لدراسة النص الشعري الجاهلي.

يلحظ عليه وهو يقرأ قصيدة عنتره⁽¹⁷⁾ وكان قد عنونها : (شرح البطولة الجريح) أنه يسردها أحداثا وشخوصا، وصراعا وتوترا في ظرف

زمكاني خاص، متطرقا إلى بنية التضاد التي حرّكت الانفعال عنده وأنتجت القصيدة برمتها.

هذه تجارب نقدية غربية وعربية سلطت جهودها على البنية السردية وما بدا منها مشكلا للخطاب الشعري حتى صار الأمر خاصيةً مميزةً، تصنع ثلاثة محاور للبحث: الشعر من حيث هو أسلوب تعبيرى، والسرد من حيث هو محتوى قصة مكتملة العناصر، والحقيقة بوصفها واقعا معيشا.

4- طبيعة البنية السردية:

إن الحديث عن نظرية السرد يصرف النظر إلى الوحدات الشكلية والوحدات النفسية وكلها في مدار القص، كما يصرفه إلى دائرة التقنيات السردية التي تصنع الاختلاف بين فعل السرد من بنية إلى بنية أخرى.

1.4- دائرة الحكى (القصة):

تتمثل الوحدات الشكلية⁽¹⁸⁾، في الزمان والمكان⁽¹⁹⁾ والشخصيات⁽²⁰⁾ (Personnages) والحدث⁽²¹⁾ الدرامي (Dérroulement des événements) والتصفية النهائية⁽²²⁾ (Fin) وأخيرا الموضوع (objet)، ليتكامل البناء الفني القصصي داخل النص الشعري مشكلا بنيةً.

وتتمثل الوحدات النفسية⁽²³⁾ في الصدفة والمفاجأة وفي التشويق العاطفي⁽²⁴⁾ لتبدي البنية جملةً من الانفعالات الوجدانية (Emotions)⁽²⁵⁾ والتفاعلات الحسية سواء أكانت حسا مأساويا أم كانت حسا سحرى، لينتج تناوب الحس جمعا بينهما الحس الدرامى⁽²⁶⁾. ومن ذلك تتعین المسارات ذات الوقع النفسى المؤثر فى الشخصيات عموما، وفى أماكنها وأزمنتها.

تتشكل بالضرورة مع هذه المركبات الأساسية للبنية السردية ثنائية الانحسار والانتساع، وهى ثنائية قائمة على الشعور الزمنى بفعل طبيعة

الانفعالات الوجدانية؛ فكلما كان الموقف سحريا كان الاتساع والرضى والنشوة، وكلما كان الموقف مأساويا كان الانحسار والضيق والانسداد. والأمر معقود على التداول أو على التحول داخل الحس الدرامي الذي يصنع الحدث والصراع والتطور اتصالا وانفصالا للموضوع عن الشخصية الرئيسية(ذات الحالة).

إن الأصل في كل ذلك جودة التحفيز⁽²⁷⁾ (motivation) من حيث التأليف والواقعية والجمال، والاسترجاع والاستباق، وزمن الحكي وزمن التجربة بما يوافق المبنى الحكائي والمتن الحكائي.

نعني بجودة التأليف (motivation compositionnelle) السلامة من كل زائد؛ فلا أثر له في السرد ولا في تطوره، فيغيب الاعتبار، ويتم الاقتصار على ما يجمع العناصر في تآلف وتوافق يضيف عليها تناغما جماليا، رغم وقعه المؤلم أو المفرح على الشخصيات، وحتى على نفسية القارئ، ليتحقق بذلك الشق الجمالي (motivation esthétique). ويبقى التحفيز الواقعي (motivation réelle) قائما على إحداث البنية السردية في ذات المتلقي إمكانية الحدوث والوقوع فعلا.

إن البنية الكلية تخضع لتعاقب وتعایش وتناسق أو تعارض الحوافز (motifs) في مجالات سردية تتعلق بها، لتصير مواضيع مكتملة الأركان في أحداث البنية السردية.

2.4- دائرة تقنيات السرد:

تتمثل التقنيات⁽²⁸⁾ السردية في الآتي:

أ- زاوية التبئير⁽²⁹⁾ (focalisation):

وغاية تعيين زاوية التبئير الوقوف على علاقة الحكي بالرؤية الشخصية والموقف من الآخرين؛ إذ يتعين في التبئير علاقة السارد

بالشخصيات، وعلى قدر المعرفة بينه وبينها تتحدّد الرؤى التنبؤية الثلاث أو ما يصطلح عليه بوجهة النظر (Point de vue) ؛ فإذا تساوت المعرفة بينه وبين إحداها كانت "الرؤية مع" (Vision avec)، فإذا علم السارد ما خفي عن الشخصيات كانت "الرؤية من الخلف" (Vision par derriere)، فإذا فاقت معرفة السارد معرفة الشخصية كانت "الرؤية من الخارج" (Vision de dehors)، وهو في كلّ ذلك داخل نطاق الحكى، لأنّ احتمال كونه خارج نطاق الحكى ليكون مجرد شاهد وارد أيضاً، وإنما يختار صيغة سردية إنشاءً أو إخباراً أو وصفاً تتلاءم مع باقى الاختيارات البنائية للحكاية.

ب- صيغة الحكى (style) (30):

تقتضى طبيعة السرد صيغة الإخبار؛ لأنها في مقام تبليغ السامع أحداث القصة، و/أو الوصف لارتباط الظاهرة بما يجب وصفه من مكونات الفعل السردى وصفاً عينياً من مكان وزمان وشخصيات وسلوكات وأفعال ومواقف ووضعيات نفسية واجتماعية، أو يعرضها بالوصف ويترك للقارئ الحكم عليها ليعقلن السلوكات في المواقف المختلفة دون الحمل على سوئها أو جودتها حملاً مباشراً.

ج- النموذج العاملي: علاقات وعوامل وبرنامج سردي:

اخترل غريماس الموضوع في العلاقات الثلاث (31) (relations) وما تعلّق بها من عوامل (actants)، لتحتوي علاقة التواصل المرسل والمرسل إليه، وتحتوي علاقة الصراع المعارض والمساعد، ويبقى في علاقة الرغبة الاتصال والانفصال للموضوع بالذات أو عنها. ومن كل ذلك يتأسس البرنامج السردى (32) (Programme Narratif) وصيغته:

ب/س=إنجاز محول.ذات الإنجاز

ذات الحالة n الموضوع ← ذات الحالة u الموضوع.

اتصال التحول انفصال

يقوم التطور السردي على الحدث(إنجاز محوّل) والمساعد (ذات الإنجاز)، فالرغبة وارتباط الحالة بالموضوع ذي القيمة بعد تحول تأسس على الانفصال بينهما، وكان المساعد عليه هو المعارض في حال الاتصال. إن الهدف هو تعقب الاتصال والانفصال داخل علاقة الرغبة، وتعيين عناصر البرنامج في كل حالة مكانا وزمانا وبالتحديد.

لا تتحقق علاقة الرغبة من دون علاقة الصراع وثنائية المساعد (adjuvant) والمعارض (opposant). فإذا كان الإنجاز المحوّل حدثا سرديا؛ فإن ذات الإنجاز تكون مساعدا أو معارضا لرغبة الحدث، اتصالا بين ذات الحالة (الشخصية الرئيسة) والموضوع ذي القيمة، أو انفصالا بينهما، لتصنع عوامل غريماس والبرنامج السردى مجمل الفعل السردى من حيث هو قصة، وما زاد يصنع الرؤية التي من خلالها يرى الراوي الموضوع، كما يصنع علاقة الحكى به.

يفترض أن يتوفر في قصيدة لبيد كل هذه العناصر السردية بما يؤيد قيام الشعر العربي القديم على فعل السرد، ولكن لا بد من وقفة منهجية:

1. حضور المكان والزمان والحدث والصراع مع غياب الشخصيات البشرية في قصص الحيوان، على عكس الغربيين؛ فإن الشخصيات تعنى بالنصيب الأوفر من الاهتمام. والحق أن الشاعر الجاهلي يبدأ بالإنسان وما خصه من مكان وزمان قبل أن يتحوّل إلى الحيوان ممثلا في الوحشي منه بقرة وثورًا، حمارًا وأتانا. ثم يسبغ على أفعالها وسلوكاتها من القيم والأخلاق ما يجعلها تمثيلا لصورة أكبر

من الحيوان نفسه، لا يتوقف مدها إلا مع الإنسان. فقد يكون الحيوان رمزا شعريا، يعود بعد الإسقاط على الإنسان في صورة الشاعر نفسه، أو في صورة المرأة/ الحبيبة، أو في صورة الجماعة البشرية وما تفرضه من التزام يعصف بكل قاعدة للحياة، وتتبدى معالم البيئة العربية فيما تفرضه من جملة الصفات الحيوانية المرافقة للحيوان، والتي لا تصلح في الحقيقة إلا للإنسان، كما سيأتي مع قصة الحمار الوحشي، وبذلك يكون قصص الحيوان في الشعر العربي القديم متعلقا بالإنسان وبيئته، وما تطرحه من قضايا ومشكلات تعالج فيه ولكن بخافية التمثيل والتشبيه بالحيوان.

2. قد تتأسس رؤية التمثيل والتشبيه بالحيوان عند الشاعر الجاهلي على مسألة المحكي والمسكوت عنه، ومفادها أن يتوفر عند الإنسان ما توفر عند الحيوان مشكلاً رؤيةً ممكنةً أو محتملةً وهو المحكي؛ ليكون المسكوت عنه صورة الإنسان من نواحي عدة:

أ- على الاحتمال وكونه-أي الإنسان- قادرا أن يحقق ما حققه الحيوان أو ما تحقق عنده وهو شكل استشرافي.

ب- انصراف الإنسان إلى معركة البقاء، فترك البحث عن العالم الممكن وهو يعلم أنه الأفضل، فيقدمه في شكل مثال/ قصة البطل فيه حيوان.

ج- إذا كان الحيوان له هذه الرؤية، فلم لا يكون للإنسان على الأقل ما يماثلها، وبذلك يتخلص من زمن المعاناة والقلق والتوتر، ويدخل زمن الاستقرار والراحة والأمن.

د- تقريب الصورة للإنسان من خلال التمثيل والتشبيه بالحيوان، وهذا فعل سائد ومعروف في الشعر الجاهلي.

3. طبيعة الحيوان في التراث:

أ- لقد سمي الله تعالى مجموعة من السور في القرآن الكريم باسم الحيوان؛ فكانت سورة البقرة وسورة الأنعام وسورة النحل وسورة النمل وسورة العنكبوت. وهي تسميات ارتبطت بحوادث تاريخية في أزمنة النبوة المختلفة، ولا يجد العالم ولا الجاهل في ذلك ضيرا ولا عيبا.

ب- ضرب الله ببعضها الأمثال للناس، فربط فهم التمثيل بالعقل والعلم والحق والإيمان، كما ربط جهله بالكفر والجهل؛ فقال في محكم تنزيله: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يَسْتَحْيِي أَنْ يَضْرِبَ مَثَلًا مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا فَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ وَأَمَّا الَّذِينَ كَفَرُوا فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَذَا مَثَلًا يُضِلُّ بِهِ كَثِيرًا وَيَهْدِي بِهِ كَثِيرًا وَمَا يُضِلُّ بِهِ إِلَّا الْفَاسِقِينَ﴾ [البقرة/الآية 26]. وقال أيضا: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾ [العنكبوت/الآية 41]. وقال: ﴿أَلَمْ يَرَوْا إِلَى الطَّيْرِ مُسَخَّرَاتٍ فِي جَوْ السَّمَاءِ مَا يُمْسِكُهُنَّ إِلَّا اللَّهُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾ [النحل/الآية 79]. فكان التمثيل آيةً وبيانا وتفصيلا معرفيا.

ج- وقد سبق مثل هذا التمثيل كما دلَّ على ذلك القرآن في قصة قابيل وهابيل: ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُورِي سَوْءَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُورِي سَوْءَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾ [المائدة/31].

د- وجاء التمثيل بالحيوان في الحديث الشريف كما في قوله -عليه السلام-: ((الرُّؤْيَا عَلَى رَجُلٍ طَائِرٍ مَا لَمْ تُعْبَرِ، فَإِذَا عُبِّرَتْ، وَقَعَتْ))، وإنما أراد بذلك أن هذا الكلام يخرج مخرج كلام العرب... [الطويل]:

كَأَنَّ فَوَادِي بَيْنَ أَظْفَارِ طَائِرٍ مِنْ الْخَوْفِ فِي جَوْ السَّمَاءِ مُحَلَّقٌ

كَأَنَّ قُلُوبَ أَدْلَائِهَا مُعَلَّقَةٌ بِقُرُونِ الظُّبَاءِ
 (يريد أن لا تستقر ولا تطمئن، فكأنما على قرني ظبي... أي تجول
 في الهواء حتى تعبر... ولا أراد أن كل رؤيا تعبر وتتأول لأن أكثرها
 أضغاث أحلام)⁽³³⁾. وهو ما تعيّن عند ابن قتيبة، ووافقه عليه الجزري بقوله:
 (أي لا يستقر تأويلها حتى تُعبر. يريد إنها سريعة السقوط إذا عبرت، كما
 أن الطير لا يستقر في أكثر أحواله، فكيف يكون ما على رجله؟)⁽³⁴⁾.

و غاية الأمر فيما تبين لي أن الحديث مصروف إلى لغة العرب التي
 نزل بها القرآن بنص التنزيل: ﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾
 [يوسف/02]، وقوله: ﴿وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾
 [النور/35]، ومن ذلك مثال الحيوان كما سلف؛ ذلك أن من عاداتهم أن
 يتخاطبوا فيما بينهم بمثل هذا الخطاب للإقناع وإقامة الحجة. على هذا لا
 يستبعد أن يكون القصص في شعر العرب القدامى من باب التمثيل الذي
 طرفناه، خاصة وأن العادة عندهم شيوعه وكثرته وارتباط حياتهم به، وعلى
 ذلك تقوم فرضية البنية السردية.

ثانياً: الفعل الإجرائي:

إعادة تشكيل القصة: الإنسان وطبيعة اللقاء والفراق في المقدمة:
 النص كله قصة مركبة تربطها علاقات تواسج رغم طابع التفرد والتنوع
 الذي تبدو عليه؛ ففي المقدمة انصراف كلي للإنسان والمكان والزمان وقلق
 الفراق، وفي الرحلة حكاية يرويها الشاعر/السارد بكل مكوناتها.
 كانت الحياة عامرة بالحركة لوجود الماء والخصب بوصفها أساسيات
 الحياة، وكان الإنسان ينعم بالاستقرار وشيء من الأمن، حتى استحسن المحل

والمقام، فنشأت بينه وبين المكان ألفة وارتباط، حتى اعتقد أن لا يفارقه، ولا يفارق معه الأحبة مِمَّنْ أَلْفَ رِفْقَتِهِمْ وهوام. يمثل هذا الوضع زمن الحياة والزهو بها وقد ارتبط بالطبيعة بوصفها المكان الذي يحوي الإنسان بكل مكوناته. إلا أن الأمر حين يؤول إلى تحول الطبيعة نحو النضوب والاضمحلال، يتحول الزمن إلى الحسرة والقلق بعد أن كان زمنا للألفة والدعة.

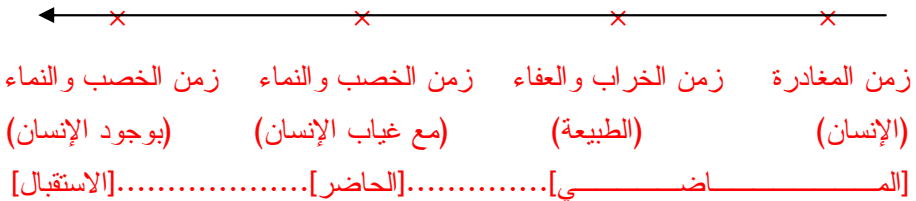
إن الموضوع في حقيقته يجمع بين الطبيعة والإنسان بفعل تحوُّل الحال والوضع؛ ففي زمن مضي جرى على الطبيعة(المكان) قانون التحول، فبعد أن كانت منبعاً للحياة صارت مقراً للفقير، وتحول إحساس الإنسان فيها من الألفة إلى التحسر. وهذه هي الحقيقة الحادثة في زمن مضي. وأما الحقيقة المراد حدوثها على الأمل والرجاء في المستقبل، فهي أن يأتي التحوُّل بمقومات الماضي لتعود للمكان (الطبيعة) حيويته المفقدة، ويعود الإنسان إلى زمن الألفة ويفارق مسببات القلق واليأس.

إن الطرح هنا يفرض صراعاً بين زمنين يتعلق بهما المكان/الطبيعة وشعور الإنسان وإحساسه، بما ينمي الرغبة في الحياة. كما يطرح حقيقة العلاقة بين الإنسان والمكان/الطبيعة في كل زمن طبيعي وما يترتب عنه من زمن شعوري. فإن كان التحول بالنسبة للطبيعة تحولا يتناوب فيه الزمن الطبيعي والزمن الشعوري، فإن التحول بالنسبة للإنسان يبقى دائماً حسياً وشعورياً. وعليه يكون الوضع حسب العلاقات الزمنية التي تبني النص الشعري هنا كما يأتي:

أ/ زمن الخصب والنماء	تحوّل	زمن العفاء والخراب	تحوّل	زمن الخصب والنماء (من جديد)	طبيعة
ب/ زمن (اللقاء) الألفة والانشراح	تحوّل	زمن (الفراق) الحسرة والقلق	تحوّل	زمن الألفة والانشراح (-)	إنسان
(زمن شعوري وحسي)		(زمن شعوري وحسي) (الماضي)		(زمن شعوري وحسي) (المستقبل)	إنسان

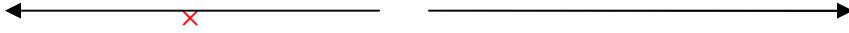
إن الزمن الماضي زمن مرغوب فيه وترجى عودته إذا كان مكتملاً بالإنسان والمكان، والزمن الحاضر زمن فيه أمل قد تحصل فيه عودة الإنسان كما عادت الحياة ممثلةً في الطبيعة. وإنما المرغوب عنه من الزمن وما لا يُرجى بقاءه ولا ديمومته ولا كينونته هو الماضي في حال الفراق وافتقاد المكان علل العيش فيه. وقد بدا الزمن الماضي والزمن الحاضر معلنين على عكس زمن الاستقبال الذي بدا غير معنن. وحاله على خط الزمن الطبيعي كالاتي:

خط الزمن الطبيعي:



حقيقة.....أمل

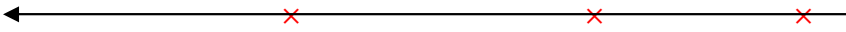
خط الحكي:



[من الحاضر إلى الماضي بالاسترجاع/حقيقة محكية]..[من الحاضر إلى المستقبل/أمل مسكوت عنه]

يقع الحكي بالعودة إلى الخلف مشكلا خطا معاكسا لخط الزمن الطبيعي ساردا الحقيقة التي يتوقف عندها مصير الإنسان ليرتبط -أي الزمن في كل تحولاته- بالانفعال الوجداني انحسارا واتساعا كما يأتي:

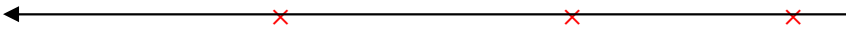
الزمن النفسي والانفعالات الوجدانية:



حس سحري

حس مأساوي حس مأساوي

[استغراق في المأساة]



زمن الاتساع

زمن الانحسار النفسي

(عودة الحياة دون الإنسان)

(مغادرة الإنسان) (العفاء والخراب)

يصنع الحس الدرامي حسا سحريا على الحقيقة يرجو أن يستمر في المستقبل على الأمل، لكنه يتحول إلى حس مأساوي مضاعف في الماضي. إن الصورة المتفردة أن يبدأ الشاعر السارد من الحاضر ليغوص في الماضي ويجعل من الحال فيه وضعا يريد له أن لا يعود.

وإنما تثار كل هذه العواطف والانفعالات الوجدانية بعد لقاء يبدو عفويا بالمكان الذي يحيل مباشرة على الحبيب وكأن الأمر وقع صدفة، أو

وقع موقع حال من يجوب الأرض بحثاً عن هدف حتى يجد نفسه في موضع يقلب كيانه ويصرفه إلى كل ذكرياته ومآسيه. بل يتبادر إلى الذهن أن يكون الإنسان في غفلة من وعيه حتى ينتبه على مثير فجأة فيستجيب كما علمنا سلفاً. وهي المفاجأة التي يبدو أنها منتظرة بفعل الترقب الذي يرافقها؛ فما غادر الديار يجوب الأرض إلا لأنه افتقد المكان والإنسان وعزا عليه معاً، وفي أحدهما بعض السلوان عن الآخر، وفي المكان لثباته حظوة على الإنسان، ذلك أنه يلاقيه، وبه وفيه يذكر عهداً مضى لا يريد له أن ينقضي أو ينتهي أو يزول. وهو ما يبذل فيه الشاعر جهده إخباراً ووصفاً بمعرفة كلية كما سيتوضح مع الصيغ السردية وزاوية التبئير.

أ- الصيغ السردية وزاوية التبئير:

يحكي الشاعر هذه الصورة برؤية خلفية وعودة إلى الخلف؛ ذلك أن الزمن ماضٍ والحدث ماضٍ والأمر لا يخص من الشخصيات غيره. وإنما وقف على المكان بعد زمن من هجرانه، لفقدانه مقومات الحياة، وإذا بها تعود إليه ماءً وخصباً ونماءً، فتعمره الحيوانات... وتتشابك هذه الصورة مع الصورة السالفة، وبينهما تكامل وانسجام لحدثهما في زمن مضى. وحاضرها زمن عودة الحياة إلى المكان المهجور بعد عودة الخصب... ولكن غاب الإنسان (الحبيب) ولم يعد.

يكون الوضع (المتن الحكائي)(Fable) قد حدث كالاتي:

1. الحال الأولى: زمن للنماء والخصب يستأنس الإنسان فيه بالمكان، ويعيش فيه لتوفر مقومات الحياة وهو مسكوت عنه.
2. الحال الثانية: حلول الجذب والعفاء بالمكان فيغادره الإنسان إلى غيره؛ إذ لم يعد العيش صالحاً فيه. وهو منطوق به في أول النص

الشعري.

3. الحال الثالثة: عودة الخصب والنماء إلى نفس المكان؛ فتعود إليه الحياة ممثلةً في الحيوان، وهو ما يكتشفه الشاعر عائداً يبحث عن مكان له فيه ألفة وماض يريد أن يعود.

4. الحال الرابعة: العودة إلى وضع الجذب والعفاء ومغادرة الإنسان للمكان، وفيها لا يذكر حيوانا ولا يلتفت إليه؛ لأن مدار الحديث عن غاب ولم يعد، فجعل آخر الحديث عن الإنسان ليكون أوله مفهوما بالضرورة أنه مصروف إليه دون غيره، وما بين ذلك تناوب للخصب والجذب بذهاب الحياة وعودتها إلى مكان آنسه الإنسان ثم تركه إلى غير رجعة، وإنما عاد الشاعر على أمل أن تعود الحياة إلى المكان كما كان سابقا فيلاقي من أحب؛ فعاد الشاعر وعادت الحياة ولم يعد الإنسان الطرف الآخر في معادلة التوازن. فالقصة واحدة تبدأ بالوقوف على المكان وقد عمّر، فعاد إلى الخلف ليذكر عهدَ الجذب ومغادرة الإنسان له، ثم عهد الخصب من جديد. ويكون مدار الاستغراب أن عادت الحياة في جميع صورها إلا صورة الإنسان التي تبقى تعادل صورة الفناء، فمن فقد يُفقد إلى الأبد. وهذه صورة ممكنة ومحتملة تتماشى مع طبيعة النص، ومعها تنتفي صورة العفاء والخراب فالخصب والنماء ثم المغادرة لأنها صورة لا تستقيم، بالرغم من ورودها هكذا في النص، وعلى كل حال فإن المبنى لم يأت كما حدث المتن.

5. يُحتمل أن يكون المبنى الحكائي (Sujet) قد اتخذ صورة الخصب والنماء من دون الإنسان، فلما وقف عليها الشاعر السارد رجع إلى

حال الخراب والعفاء الذي سبب مغادرة الإنسان للمكان في الماضي. وتبدو هذه الصورة أكثر واقعية ومعقولة؛ وبذلك يمكن تعليل وضع القصيدة وترتيب ما ورد فيها من وصف وإخبار: فكانت بدايتها مع قوله [لبيد]⁽³⁵⁾:

.6

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبذ غولها فرجامها
فمدافع الريان عري رسمها خلقا كما ضمن الوحي سلامها
دمن تجرم بعد عهد أنيسها حجج خلون حلالها وحرامها
وتواصلت⁽³⁶⁾:

من كل سارية وغاد مدجن وعشية متجاوب إزامها
رزقت مرابع النجوم وصابها ودق الرواعد جودها فرهامها
فعلا فروع الأيهقان وأظفت بالجلهتين ظباؤها ونعامها
وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامها
أو رجع واشمة أسف نؤورها كففنا تعرض فوقهن وشامها
فوقفت أسألها وكيف سؤلنا صمًا خوالد ما يبين كلامها
إلى قوله⁽³⁷⁾:

عريت وكان بها الجميع فأبكروا منها وغودر نؤيها وثمامها
وتتعين الحقيقة أيضا بجزء الرحلة عند الإنسان وهو ما قدم له بآخر
بيت في المقدمة، بنفس التقنية وصفا وإخبارا واسترجاعا في صورة
سمعية بصرية تتلاشى رويدا رويدا لتذوب مع مظاهر الطبيعة
وشساعة الصحراء. وهو محمول قوله⁽³⁸⁾:

.7

شاقنك ظعن الحي يوم تحملوا فتكنسوا قطنا تصر خيامها
من كل محفوف يظل عصيه زوج عليه كلة وقرامها

- زجلا كأن نعاج توضح فوقها وظباء وجرة عطا أرأمها
 حُفزت وزايلها السراب كأنها أجزاء بيثشة أثلها ورضامها
8. لقد خالف المبنى المتن الحكائي، لوقوع حركة الحكي مخالفة لحركة الزمن الواقعة فيه، وبذلك يكون زمن التجربة مخالفا لزمن الحكي، حتى بدا النص على غير الترتيب المنطقي السليم. غير أنه يستقيم إذا تم عدُّ المتن حياةً فخرابا فرحيلا، وتمَّ عدُّ المبنى خصبا ونماءً من دون الإنسان في حاضر الإخبار، ثم خرابا وفناءً فمغادرةً قبل الخصب وفي ماضي الحكي.
9. قام الفعل الشعري على الوصف والإخبار تقديما وتأخيرا وذكرنا للعناصر السردية الفاعلة في النص؛ فتعينت ثلاث صور؛ صورة العفاء والخراب، فصورة الخصب والنماء، فصورة المغادرة وهي الصور المذكورة سابقا بالممكن والمحتمل. إن القصة بهذا الشكل ممكنة الوقوع وغالبا ما تحدث بمثل هذا الشكل، وتجري على ثلاثة مشاهد؛ مشهد العفاء من دون ذكر الإنسان، ومشهد الخصب وعودة الحياة في الطبيعة الحية (الحيوان) والصامتة (نبات وماء)، ومشهد مغادرة الإنسان للمكان. فيبدو هذا الوضع المعلَّل بمقومات الحياة وجودا وانعداما هو أساس عمارة المكان وهجرانه، ولكن ينبغي ترتيبه ترتيبا منطقيًا تتسلل معه الأحداث.
10. تبدو الصورة الكلية وقفات متقطعة تملؤها الحسرة والألم والتوجع، في أزمنة القلق والتوتر واليأس التي كان يعيشها الإنسان الجاهلي.
11. يلحظ أن الشاعر السارد قد أخرج حديث الإنسان وغيابه ليكون هدفا في حد ذاته، ومنه ينطلق إلى التمثيل المشار إليه سابقا مع الحمار

والبقرة الوحشية، وهي تقنية تعزل سبب الرحلة وغياب الإنسان ومغادرته المكان.

12. بدأ الشاعر السارد يعرف كل شيء، ويحكي الحوادث بكثير من الثقة والترتيب المنطقي، فعرج على المكان وتطرق للزمان وأخر حديث الإنسان، وثناه بالتمثيل بالحيوان، بروية ذاتية من الخارج على اعتبار الشخصيات بما فيها شخصية الشاعر المحب لا الشاعر السارد. وإنما يمكن عدّ التبئير بـ: "الرؤية من الخلف" أو بـ: "الرؤية مع" في حال عدّ تعادل المعرفة أو عدم تعادلها بين السارد/ الشاعر وبين الشاعر/ الشخصية. وهنا تجب الإشارة إلى أن الشاعر/ الشخصية في زمن التجربة لم يمتلك مفاتيح المعرفة التي يمتلكها الشاعر/ السارد في زمن الحكي؛ ولذلك تمّ تقديم الرؤية من الخارج لمناسبتها الحال. ولعل في قوله: (شافتك ظعن الحي) دليلاً على ذلك؛ فقد بدأ الشاعر/ السارد منفصلاً عن الشاعر/ المحب، فتوجه الأول منهما للثاني بالخطاب (شافتك).

13. حملت هذه الرؤية وجهة نظر فيها من ملامح الوجودية، ومن ملامح الرومانسية ما فيها، وسيأتي تفصيلها مع الحوافز وطبيعة الموضوع داخل علاقات وعوامل النموذج العاملي.

ب- النموذج العاملي: علاقات وعوامل وبرنامج سردي:

1- العلاقات والعوامل:

1.1- علاقة التواصل:

المرسل: الشاعر السارد

المرسل إليه: الشاعر المحب أو الشاعر الشخصية؛ فهي الشكوى والاستغاثة

للذات وللحبيب وللإنسان وللقبيلة وللرفيق، أو هي الصرخة التي تنوب عن الفشل واليأس.

إن الخطاب موجه لمُفترض بعدم التعيين في شكل سردي حزين.

2.1- علاقة الرغبة:

تتلخص علاقة الرغبة في محورين؛ وأولهما على الحقيقة وفيه عفاء سبب المغادرة والفراق، ثم عودة للحياة دون الإنسان. وأما الثاني فعلى الأمل والرجاء، وفيه عودة للحياة كما هي في زمن الحكي ولكن مع الإنسان وهو شرط الوجود المراد والمأمول. وحقيقة التشكيل الشعري:

اتصال-----انفصال(الإنسان/الإنسان) بفعل فراق
(الإنسان/المكان)

كان الاتصال بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والمكان زمن الخصب، فلما حلَّ زمن القحط والجذب تحولَّ الوضع إلى الانفصال؛ فتأجج صراع الإنسان مع الطبيعة والوجود. وتحصل الرغبة باتصال جديد للإنسان بالمكان بنفس المقومات، ومن ثمة يحصل زمن الاتساع بدل زمن الانحسار النفسي.

إن في العودة إلى المكان بحثاً للشاعر على أمل اللقاء، وهي رغبة ملحة وعارمة غايتها لقاء الإنسان/الحبيب، فهو الموعد المضروب والهوى الفياض والأمل القائم، بعلّة الاستقرار في مكان ثابت يشمل أساسيات الحياة ويعمّه الأمن. ذلك هو الهدف السامي الذي يُرجى تحقيقه.

وعلى هذا؛ يكون الموضوع رومانسياً يحمل حبا وفراقاً ولوعةً/ وأماً وأملاً. كما يكون وجودياً يحمل اغتراباً وعدم انسجام مع الحياة وكيفية فهم نواميسها، فيحمل يأساً وقلقا وتوترا وتساؤلاً لا إجابة له، فلا الحقيقة مرغوب

فيها ولاهي قابلة للزوال، هو الظلم الذي لا ينسب إلا للحياة وللزمن، والبغي والجور وسوء الجوار واللاأمن.

3.1- علاقة الصراع:

يبدأ الصراع بين الإنسان والطبيعة وهي التي تشكل مساعدا على المغادرة، ثم يتحول إلى صراع الإنسان مع الإنسان بالحث على الصبر وعدم إعطاء السلطة للطبيعة للتفريق بينهما (الإنسان والإنسان).

والطبيعة في صورتها الكلية هي المكان في صورته العينية؛ فإذا توفرت فيه عوامل الحياة وأساسياتها كان الزمن زمن الخصب والنماء، وإذا انعدمت كان الزمن زمن العفاء والخراب. على هذا تصبح أساسيات الحياة مساعدا على اللقاء والتقارب ومعارضاً للفراق والتباعد في الزمن الأول. كما تكون مساعدا على الفراق والتباعد ومعارضاً للقاء والتقارب في الزمن الثاني. وإنما يتوقف الأمر على الاستقرار في المكان أو مغادرته. وفي الاستقرار حياة ونشوة ورضى، وفي المغادرة فناء وقلق وتوتر؛ ذلك أن اتصال الإنسان بالإنسان هو اجتماع الذات بالموضوع ذي القيمة. وهو الوضع الذي لا يتعدى ثلاث مراحل: اتصال وانفصال على الحقيقة، اتصال على الحقيقة من دون وجود الإنسان، ثم اتصال على الأمل لا انفصال بعده.

2- البرنامج السردى:

في صورة الحكاية كما وقعت:

- مرحلة الاعتدال:

خصب ونماء (طبيعة). لقاء (مكان). الشاعر... الإنسان اتصال على الحقيقة في الماضي في مكان ما.

- التحول 1:

خراب وعفاء(الطبيعة). فراق(مكان). الشاعر... الإنسان. انفصال على الحقيقة ومغادرة للمكان.

- التحول2:

خصب ونماء(طبيعة). لقاء. الشاعر والمكان

اتصال على الحقيقة في الحاضر

بين الشاعر والمكان فقط.

- التحول3: الرجاء والأمل

خصب ونماء(طبيعة). لقاء(مكان). الشاعر... الإنسان

اتصال في المستقبل رجاءً وأملًا.

في صورة الحكاية كما أوردها الشاعر:

- التحول1:

خراب وعفاء(الطبيعة). فراق(مكان). الشاعر... الإنسان. انفصال على الحقيقة ومغادرة للمكان.

- التحول2:

خصب ونماء(طبيعة). لقاء. الشاعر والمكان

اتصال على الحقيقة في الحاضر

بين الشاعر والمكان فقط.

- التحول3: الرجاء والأمل

خصب ونماء(طبيعة). لقاء(مكان). الشاعر... الإنسان

اتصال على الحقيقة في المستقبل.

في صورة الحكاية المتخيلة:

أ- التحول2: حقيقة

خصب ونماء(طبيعة). لقاء. الشاعر والمكان

اتصال على الحقيقة في الحاضر

بين الشاعر والمكان فقط.

ب- التحول1: حقيقة

خراب وعفاء(الطبيعة). فراق(مكان). الشاعر... الإنسان. انفصال على الحقيقة ومغادرة للمكان.

ج- التحول 3: الرجاء والأمل

خصب ونماء(طبيعة). لقاء(مكان). الشاعر... الإنسان

اتصال على الحقيقة في المستقبل.

على أن الصورة المتخيلة تبدو أكثر معقولة استغراقاً في الماضي حكياً بالاسترجاع، ويبقى الاستقبال للرجاء، وعلى أمل تحققه يلجأ الشاعر إلى الإقناع من خلال التمثيل والتشبيه بقصص الحيوان كما سيأتي.

ج- التحفيز بشكل كلي:

يكن التحفيز في البناء الكلي للنص بقصة الحمار والبقرة الوحشيين. إن مضمون النص ككل قصة تعودت البيئة العربية على مثلها، وهي مضمون الحياة العامة في العصر الجاهلي مع عرب الارتحال والتنقل. من هنا كان البحث في وسائل منعهما-الارتحال والتنقل-، وهو ما تبينه رحلة الحمار والبقرة الوحشيين. ولقد جرى التأليف على الحكى بالانتقال من الإنسان إلى الحيوان بنية الإقناع وإقامة الحجة وذلك بدءاً من التشبيه والتمثيل؛ ففي قصة الحمار الوحشي رحلة بحث عن الأمن والاستقرار حيث يبدأ الشاعر بقوله:

أو ملمع وسقت لأحقب لاحه طرد الفحول وضربها وكدامها⁽³⁹⁾
 فقد جمع بين الحمار والأتان وجملة من الصفات الإنسانية تلغي إرادة
 الأتان حتى يوصلها إلى برّ الأمان في غابة كثيرة الأشجار والأعشاب
 وموفرة الماء، وفيها تتعين مقومات الحياة الأساسية. وفي الحال تغيير
 للطبيعة والمعاش من الجذب إلى الخصب بحثا عن المأوى والمأكل
 والمشرب، بما يدعم الاستقرار والأمن، وهو المفتقد والأمل والغاية.
 وهنا يُرجع اللوم إلى نفسه فلو أنه فعل ما فعله الحمار الوحشي لما
 جرى له ولا لها ما جرى. وهو أيضا لا ينفى اللوم عنها حين يميل إلى البقرة
 الوحشية ويجعل منها معادلا ثالثا لذات القصة؛ وفي قصة البقرة الوحشية
 رحلة الصراع والبقاء

أفتلك أم وحشية مسبوعة خذلت وهادية الصوار قوامها⁽⁴⁰⁾
 إن التزام البقرة بالمجموعة لم يشفع لها عند فقدان وليدها، فقد عادت
 تبحث عنه منفردةً ففوجئت بفقدانه، ومرت عليها أوقات عصيبة أكسبتها
 صبورا وجلدا، جعلها تصارع من أجل البقاء، وتتنصر على الصياد وكلابه،
 وهو النصر الفردي الذي لا فضل للجماعة فيه.
 يشكل هذا الصنيع انتفاضة فردية، تعلمت منها البقرة حقيقة الحياة
 السامية، فليس المعاش مع الجماعة غايةً في ذاته، إنما الغاية في العيش حيث
 تهوى النفس وترتاح، وأن الفراق يختلف من حال إلى حال، كما يختلف
 الفقدان، وفقدان شيء أهون من فقدان شيء آخر، وإن كان لا بد من الفقدان،
 فإن أخفه هو الأولى.

في القصتين معا بدءاً بأداة العطف التي تثير في الذهن المرور من حال إلى حال على وجه التمثيل والتشبيه (أو -أفتاك أم) بما يصنع حالاً من التشابه بين رحلة الإنسان ورحلتي الحمار والبقرة.

في القصتين معا عالم ممكن بإعادة الوضع إلى الإنسان بعملية إسقاط، سواء أعلق الأمر بانتفاضة المرأة وبحثها عن تحقيق ذاتها، أم تعلق بإصرار الشاعر وثباته على رغبته، وفي الحالين معا هو التقصير الذي لا ينبغي أن يأتيه الإنسان، فيستسلم لحياة الضياع والفناء، وكان بإمكانه أن يغيّرَها.

إن التأكيد على تقصيره أو تقصيرها أو تقصيرهما معا يتحول إلى صورة لا يُراد لها أن تتكرر في حياتهما أو في حياة الناس الآخرين. وفي هذا السرد الشعري تعيين للحقيقة كما وقعت، وتعيين لها كما ينبغي لها أن تحدث، ليكون بين الوضعين تفريق بينهما على سبيل التمايز.

من هنا يبدو أن عرض الحقيقة فيه تأليف مقبول وصورة جيدة من حيث التشكيل الجمالي والتأثير في القارئ، وبخاصة عندما تعلق الأمر بطريقة العرض؛ فخالف بين المتن والمبنى، وبدا بين زمني التجربة والحكي فارق، أقل ما يمكن التعليق عليه به هو الندم على عدم التعامل الإيجابي والمثالي مع وضع كانا فيه مع سلبيين، وقد بذل جهداً باحثاً عن مكان متروك وإنسان مفقود.

خاتمة:

1- يحوي الشعر بنية سردية فيها حكي وتقنيات سردية.

- 2- يقدم النص تقنية استخدام الزمن وفق المبنى والمتن الحكائيين بطريقة تمكن فيها الشاعر من مضمونها معا.
- 3- البرنامج السردي غني بالتحويلات؛ لأن المبنى الحكائي لم يحترم المتن على بساطته.
- 4- ترتبط الرغبة بالإنسان والمكان معا وبمقومات الحياة فيه أي المكان. ويرتبط الصراع بالزمن بكل صنوفه.
- 5- يكتمل التحفيز بربط الحقيقة الإنسانية بالتمثيل والتشبيه بالحيوان إبدالا وعطفا حيث تكتمل الرؤية المراد تبليغها، متبعا عادة العرب في سننها.

الموامش والمراجع

- 1 - جبرار جنيت: مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شبيل، مر: حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 8.
- 2 - نفسه، ص 9. ويؤكد كلامه في ص 15.
- 3 - نفسه، ص 11.
- 4 - نفسه، ص 16.
- 5 - نفسه، ص 32.
- 6 - نفسه، نفس الصفحة.
- 7 - نفسه، ص 31.
- 8 - ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التتوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان/المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ت ط، ص 149. وكان عبد الحليم حفني قد تحدث في شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، عن الأسلوب القصصي في ص 410، وعن عناصر القصة في ص 412، والقصة الشعرية ص 413 وص 414 منه.
- 9 - ينظر: محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 1990، ص 97-98 و ص 117-118-119 عملا تطبيقيا. وتحليل الخطاب الشعري، ص 151-154.
- 10 - عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناسيل ابنة الجلي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والترجمة، الجزائر، 2001، ص 150.
- 11 - نفسه، ص 180.
- 12 - ينظر: بشرى البستاني: قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب

- العربي، الجزائر، ط1، 2002، ص112. والدواوين هي: شظايا ورماد/قرارة الموجة/شجرة القمر/ يغير ألوانه البحر.
- 13 - السابق، ص111.
- 14 - نفسه، ص113 وما بعدها.
- 15- كمال أبودييب: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية للكتاب، 1986، ص606 وص641 وفيها تحدث صراحة عن زمني الحكي والتجربة.
- 16- السابق، ص607 وص608 وص609 وص614 وص621.
- 17- نفسه، ص268 وما بعدها. وهي على التوالي: ص272 وص277 وص278 و ص273 وص275 و صص289-290.
- 18- ينظر: جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص11.
- 19 - السابق، نفس الصفحة. و: والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص164. و: إبراهيم السيد: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فنّ القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج.م.ع، 1998، ص231.
- 20 - جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص12. - و: برنار فاليط: النصّ الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1999، ص93.
- 21- ينظر: جوزيف ميشال شريم: السابق، ص11، والنزاع كما في الصفحة 13، وفي الصفحة 15 تحت اسم العراك.

²² - ينظر السابق، ص15- و : J.M.Adam, textes types et prototypes, recit, description, explication et dialogue, Nathan, Paris, 4^e edition, 2001,p57.

²³ - جوزيف ميشال شريم:السابق، ص 11.

²⁴ - السابق، نفس الصفحة.

²⁵ - السابق، ص 19

²⁶ - نفسه، ص15. وعند كمال أوديبي في الرؤى المقنعة، ص625 ما نصه: (هكذا يخلق النص حسا طاغيا بالاستمرارية والثبات في وجه قوى التغيير والتحدي). ومفاده أن يصنع النص شعورا بالانتفاضة والنصر والرد بما ينمي حركة الرفض لوضع ما، وهو هنا في معرض حديثه عن مطولة عمرو بن كلثوم.

²⁷ - ينظر: بوريس أوزبنسكي: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابى للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص79. مبحث: شعرية التأليف. و : Michel Aucouturier- Le formalisme Russe, presses Universitaires de France, Paris, France, p21.

²⁸ - ينظر: جوزيف ميشال شريم:السابق، ص16- و : Michel-

Aucouturier:, op.cit ; p30.

²⁹ - لفظ التبئير عند جيرار جينيت (Gerard Genette) في كتابه وجوه

(Figures III) .édition de Seuil, Paris, 1972, p206.

وينظر أيضا: وتودوروف (T.Todorov) في مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سبحان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 58-59 . ويمنى العيد: تقنيات

السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص95. و جوزيف ميشال شريم: السابق، ص17. و برنار فاليط: السابق، ص102.

³⁰ - ينظر: يمنى العيد: السابق، ص89. و ينظر: جوزيف ميشال شريم: السابق، ص17.

³¹ - J.Dubois et autres: Dictionnaire de linguistique, librairie Larousse, Imprimerie Berger-Levrault, Nancy, France, Edition 1982, p 151.

³² - J.M.Adam: Op.cit, p 50. Groupe d'Entrevignes, l'analyse sémiotique des textes, presses universitaire de Lyon, France, 1979, p15.

³³ - ابن قتيبة: تأويل مختلف الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ/1985م، ص322-323. و الدارمي، في السنن، ج2، ص126.

³⁴ - أبو السعادات المبارك بن محمد: النهاية في غريب الحديث والأثر، تح: طاهر أحمد الزاوي و محمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت، 1399هـ/1979م، ج3، ص150.

³⁵ - الخطيب التبريزي أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ضبطه وصححه: عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1418هـ/1997م، ص154-156.

³⁶ - السابق، ص157-161.

³⁷ - السابق، ص161.

³⁸ - السابق، ص161-163.

³⁹ - السابق، ص169-176.

⁴⁰ - السابق، ص177-188.