بنية السرد والموقف عند البريق الخناعي في قصيدته "رميت بثابت من ذي نمار"

د. ممدوح حمد الحربي
كلية الآداب ـ جامعة تبوك ـ المملكة العربية السعودية
mhalharbi@ut.edu.sa

الملخّص:

الشعر في قبيلة هذيل يعد تجربة خاصة لكل شاعر من شعرائها من جهة، ومن جهة أخرى تجربة لقبيلة بعينها دون غيرها، مما أعطاه خصوصية في تنوع الأساليب، والأبعاد التي ينشدها، منها على سبيل الذكر لا الحصر البعد الفلسفي المتمثل في " بنية السرد والموقف " وهذا البعد هو البعد الأساس في النظر إلى الحياة في كل أحداثها، وتقلباتها، وتحولاتها الزمنية، فالشاعر حينما يتساءل، أو يتوحد مع المكان، والحدث، والشخصيات، والزمن يظهر كمن ينسج قصة أبدية للحياة والأشخاص فيها لتبقى الصورة المستوحاة من الحياة وعنها متصلة الروابط ومتجددة مع مرور الزمن، ولقد توصلت إلى عدد من النتائج منها: إنّ الشاعر يقابل بين زمنين مختلفين، وموقفين سرديين، جاء الموقف الأول محدداً في اتجاه أشخاص بعينهم منهم ما هو مذكور، ومنهم ما هو غير معلوم، أمّا الموقف الآخر فهو طاغٍ على النص ككل تجاه الحياة والمجتمع ككل إلا أنّ تجسيد الموقفين يبقى رهن السرد وزمنه، فكلاهما ممكن إذا ما كانا ضمن الماضي أو الحاضر.

الكلمات المفتاحية: بنية، سردية، موقف، تصوير، زمن.

Abstract:

On one hand the poetry in Hadhil tribe is considered a special experience for each of its poets. On the other hand, an experience for a specific tribe which gave him an advantage in the diversity of styles and the dimensions that he seeks from it, but are not limited to the philosophical dimension that is represented in 'the narrative structure and position'. and this dimension is an essential in looking at life in its all events and temporal changes. Because when the poet wonders or unites himself with the place, event, characters and time, he appears as someone who creates an eternal story of life and the people in it so that the image inspired from and about life stays connected and renewed over time.

And I have reached a number of conclusions, they are: that the poet matches two different times, and two narrative positions. the first position is a specific towards a certain people, some of them are mentioned and some are unknown. As for the other position, it dominates the text as whole towards life and society. However, the embodiment of the two positions remains subject to the narration and its time, because both are possible if they are within the past or the present.

Key words : structure, narrative, position, representation, time

مقدمة:

يمتاز الشعر العربي بتعدد مشاربه، وبواعثه الخاصة به في كل بيئة، وعند كل قبيلة، هذا التنوع ساعد بدوره في تعدد الذائقة نحوه، وانقسامها في نفس الوقت بين مكتف بظاهره، وآخر متعمق فيه، وهذا الحكم يعطي النظرة ذاتها حول تميز نص دون سواه في كل قسم، والفكر الباعث والبيئة، ليصل إلى أبعد من ذلك بأنْ تختص قبيلة بعينها بموضوعاتها، وأسلوبها المنقطع إليها دون غيرها. من هذا المنطلق كان شعر الهذليين يمثل بعداً خاصاً به، مشكلاً من خلاله عدداً من الاتجاهات المحفزة لفكر المتلقي وطرح تساؤلاته حولها. وإنْ كانت الغنائية التصقت بالشعر العربي إلا أنّ القصة الشعرية هي جزء منه لم تجد اهتماماً إلا في العصر الحديث، وهذا السرد الحكائي هو ما يمكن أنْ يعبّر عن تجربة متكاملة تامة ذات تفاعل يعبر عن تجربة جماعية ولا تنحصر في الذاتية، رغم إنّ بعض النصوص " اتخذت طريق القص الشعري بسرد حادثة، أو حوادث مع وصف، أو إفصاح عن شعور وموقف ورأي، وكان للشاعر أنْ يطور حكايته لو وجد الدافع، أو أدرك أبعاد الأجناس الأدبية، والأنواع الأدبية المختلفة"[1] وهذا القول لا ينطبق على العصر القديم الذي له مدرسته، وطريقته، ورؤيته التي وصلت إلينا كما أنّ رؤيتنا مختلفة عنهم، وإنْ لم يكن هناك قواعد وأسس نظرية معلومة لديهم كما يرى النقد الحديث إلا أنّهم " أكدوا أهمية الجوانب النفسية التي يكون لها تأثيرها على مجريات الأحداث"[2]، والإنسان في حالتي الصراع ورصد المتناقضات يستطيع تقديم الدراما مفسراً لنا الحياة تمثيلاً مباشراً. وقد يكون الحوار المبتغى هو ما جعل (أسخيلوس ولد 525 ق. م) أنْ يقلل من شأن الجوقة.[3] إضافة إلى ما كان من أرسطو فيما يتعلق بوحدة الحدث، فهي وحدة عميقة تسري في أجزاء العمل الفني مسرى الحياة نفسها، وتحتها يضع نمو العمل الفني من الفكرة الكلية إلى التفصيلات.

إلا أنّ العادة جرت على تقسيم الأدب إلى شعر ونثر، والفاصل بينهما هو النظم، إلا أنّ أرسطو في كتابه "الشعر" لم يرَ في النظم، أي موسيقى الشعر مقياس التمييز بين الشعر والنثر، فهو يقول: " إن ما كتبه المؤرخ اليوناني القديم هيرودوت عن الحرب الفارسية اليونانية قد كان من الممكن أنْ يكتبه نظماً دون أنْ يدخله ذلك في الشعر، وذلك بينما كان من الممكن أنْ تكتب مسرحية "الفرس" للشاعر اليوناني القديم "أيسكليوس" نثراً دون أنْ يخرجها ذلك من دائرة الشعر" [4] ولكنه يرى أنّ التميز يكون بالمضمون، حيث يقول: "إنّ التاريخ هدفه الكشف عن الحقيقة التاريخية،

وتسجيلها لإعلامنا بها، فهو مقيد بالحقائق الواقعية الدقيقة التي لا هدف لها غير المعرفة، وأمّا الشعر فلا يتقيد في مضمونه بالواقع الدقيق، وبالحقائق التاريخية، بل إنّ مجال الشعر هو الممكن والمثال، أو ما كان يجب أنْ يحدث...." [5].

إلا أنّ الدراسة الأسلوبية كذلك لها دور في تمييز الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، فكل نوع يقدم طريقة خاصة باستعماله اللغة التي تكون أكثر فاعلية، بحيث تؤثر في السامع والقاريء. بالإضافة إلى كثير من الخصائص الأخرى التي تسعى إلى التمييز بين الأنواع الأدبية، فبعض هذه الخصائص يعود إلى الشكل، من إيقاع ووزن وقافية، ومن بنية خاصة في ترتيب العمل الفني كالوحدة العضوية، وحجم هذا العمل وطوله، والزمن الذي يشغله موضوع العمل الفني فهو يختلف عند القدماء بين الملحمة والمسرحية، " وبعض هذه الخصائص يرجع إلى المضمون، وصلته بالصياغة الفنية، فأشخاص المأساة عند أرسطو، وعند الكلاسيكيين من الملوك والنبلاء، والأبطال، على حين الملهاة موضوعها الأشخاص العاديون، فلكل منهما أسلوب خاص، فالكلاسيكيون راعوا وحدة الشعور المثار في الجنس الأدبي، فالضحك للملهاة، والخوف والشفقة للمأساة" [6].

فلو تحدثنا عن التقسيم الثلاثي الذي أوجده أرسطو جاعلاً الأنواع الأدبية ثلاثة أنواع هي (الشعر القصصي، والغنائي، والمسرحي)، وجدنا " الملحمة نوع قصصي ترسم إحساسات أجنبية عن الشاعر، وتبتعد عن التعبير بضمير المتكلم، ومضمونها حضارة الأمة، وآثار القوى الطبيعية و اللاطبيعية، والمعجزات، والحروب.

أما الشعر الغنائي، فهو يتعلق بالإحساسات الشخصية، ويعبر عنه بضمير المتكلم – أنا–ونجد ميدانه الآلام والأحلام والسرور، وموقف الشاعر هنا سلبي فالأحداث هي التي تؤثر فيه، وليس هو المؤثر فيها. وأما الشعر المسرحي فهو عبارة عن عمل وتمثيل فيه الأشخاص يتحركون من لحم ودم وموضوع هذا النوع الإرادة الإنسانية معترضة إما الأحداث الخارجية وإما العواطف الشخصية" [7].

كان أرسطو يلاحظ في عصره أنّ الفنون الأدبية ينفصل بعضها عن بعض انفصالاً تاماً، حتى حولها إلى قاعدة عمل بها الكلاسيكيون في القرن السابع عشر الميلادي، حيث نادوا بضرورة فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلاً تاماً، ويعيبون أنْ تتخلل المأساة مشاهداً، أو

شخصيات فكاهية. وكذلك استندوا إلى مسرحيات شكسبير التي كان يجمع فيها بين المشاهد المضحكة والمحزنة وضربوا مثالاً لذلك بمسرحية "هملت" حيث يظهر "هملت" في أحد مشاهدها وسط القبور وهو مهموم، يتأمل الحياة والموت، ومصير الإنسان الذي يتربص به الفناء، مما ينشر في المشهد إحساساً عميقاً بالحزن. ومع ذلك يظهر في المشهد نفسه إلى جوار هملت حفار وبيده جمجمة وبالأخرى زجاجة نبيذ يسكب منها في الجمجمة ويعب النبيذ في صخب، ومرح صارخ، ولكن هذا المشهد لا يضعف من إحساسنا بالمأساة بل يزيده حينما نشاهد هذا الحفار المستهتر غير الواعي غافلاً عن مصيره. وقد ذكرنا هذا كله ليتضح ما إذا كان الشعر العربي فيه من هذا النوع، أو مما يقاربه في وجه من الوجوه. فقد وجد الشعر القصصي في شعرنا العربي منذ عصر المعلقات حتى العصور الحديثة، التي ضمت مقاطع تتكلم عن حوادث جرت للشاعر، أو لقومه، فهو يقصها على سبيل التفاخر بنسبه، أو بشجاعته، أو ببسالته في الحروب، وربما تناول جانباً من مغامراته، أو قص علينا بعض الأخبار الماضية [8]. "إلا أنّ كثيراً من النقاد العرب أنكر وجود القصة الشعرية في الشعر العربي، وذلك لعدم وجود الشعر الملحمي في شعرنا العربي، ولأنّ الشعر القصصي يظل مقترناً بالملاحم" [9] .

ومع هذا فقد وجدنا قليلاً من النقاد العرب الذين وقفوا تجاه وجود القصة الشعرية في الشعر العربي موقفاً معتدلاً، إلا أنهم مع هذا ينظرون إلى الشعر القصصي عند العرب مقترناً بالشعر الملحمي عند الحكم بوجوده. فلدينا مثلاً الأديب "محمد تيمور"،الذي يقول: " والحق الذي يجب أنْ نتظاهر في تأييده والاحتجاج له، أنّ الأدب العربي لم يخلُ من هذا النوع الذي نسميه الشعر الملحمي، وإنْ كان الشبه غير قريب بينه وبين ملحمة اليونان، ففي شعر العرب أوصال الملاحم، وأجزاؤها وعناصرها، بيد أنّها لم تجتمع في نسق واحد، ولم تلتقِ على وحدة جامعة" [10]. فنجده بذلك يساوي القصة بالملحمة عند القول بوجود الشعر القصصي في الشعر العربي.

ويبدو "أحمد أمين" أكثر دقةً في نظرته للشعر القصصي، فهو يجعل الشعر القصصي صنفاً عاماً، والملحمة نوعاً منه، ويقول: "فكل قصيدة تقص قصة يكون الغرض الظاهر منها حكاية، وهذه القصة تسمى شعراً قصصياً، فإذا كانت القصيدة، أو القصائد القصصية تتناول الرجال المشهورين والأعمال المشهورة في التاريخ فتلك ملحمة" [11] .

وفي رأينا أنّ هذه الآراء، سواء المعارض منها أوالمؤيد، لا تنكر ما توحي به القصيدة العربية من مواقف قصصية شعرية تدور حول التفاخر بالبطولة والشجاعة، أو المغامرات العاطفية، أو التجارب الوجدانية كما في معلقة امرئ القيس، ورائية المنخل اليشكري، وبعض قصائد عمر بن أبي ربيعة، وجميل بثينة. هذا من ناحية المضمون، أمّا من ناحية الأسلوب الشكلي فهنالك خصائص تميزت بها القصة الشعرية في الشعر العربي ومنها: [12]

- إنّ أكثر هذه القصص الشعرية وخاصة بالشعر الجاهلي نظمت كجزء من القصيدة توصلاً لغرض الشاعر، ثم بدأت تنفرد بنفسها فتكون قصيدة مستقلة كما عند الحطيئة، وعمر بن أبي ربيعة، وأبي نواس.
- إنّها تفتقد إلى عنصري العاطفة والخيال، اللذين لابد منهما في القصة.
- اعتمادها على الحوار أكثر من اعتمادها على بقية عناصر القصة الأخرى.

ربما كانت الباحثة محقة في اثنين من الخصائص المتعلقة بالقصة الشعرية، إلا أنّ مسألة خلوها من العاطفة والخيال يجعل من الشعر في ذاته شعراً لا قصة شعرية؛ خالياً من الخيال، فلا نستطيع الحكم على جنس أدبي بعدمية العاطفة، أو الخيال كوننا نريد نفيه، أو عدم إثبات وجوده قطعاً، فنقوم بإبعاد أهم ما يجذب المتلقي في الأدب ككل.

شعرية الموقف في الحضور والغياب:

حري بنا أنْ نربط ما تقدم بماهية الموقف وعلاقته ببنية السرد، أو فيما يخص النص بشكل خاص، فالموقف: هو رؤية الشاعر في الحياة ومنها ما يتعلق بقضاياها، إذا هو بهذا المفهوم رصد لكثير من الأحداث، والمواقف والتي يسعى الشاعر لتسجيلها، وتصويرها، وتبيان موقعه منها ورأيه فيها من خلال وصفها والتعايش معها، أو الوقوف بعيداً عنها، فالشاعر يكون صورة حاضرة لموقف غائب أو موقف حاضر، فتكررها وتواردها عليه يعني أنّ الشاعر يعيش أزمة الموقف الحالي، أو المتكرر الملح؛ لذا نجد أنّ الصورة في تشكيلها " معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها. وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء، ووفقاً لتصوراته الخاصة، إذا كان هو الطريق الوحيد، أو الطريق الأصدق في التعبير عن نفسه." [13] وهي بهذا عنصر من عناصر البناء بما تحمله من معنى شعري، فهي" طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في

معنى من المعاني، من خصوصية وتأثير، ولكن أيًّا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإنّ الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنّها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه ..."[14] لذا كان رأي القدماء من أمثال ابن رشيق حول المعيار النقدي الذي أخذ به النقاد الشعراء والمنهجية التي رسموها، قوله: " والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأنْ تجنس، أو تطابق، أو تقابل فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض . "[15] فبنية الشعر هنا هي بنية كلية، وهي من هذا المفهوم – وكما قال الجاحظ – " إنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير".[16] فالموقف هنا يتأتى خطابه من اتجاهات عدة، طبع وصنعة واستحضار لغة مشحونة بعدد من الانفعالات، والتشبيهات، والرموز، فهي " تنبثق من إحساس عميق، وشعور مكثف يحاول أنْ يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص، هو تلقائياً خروج على النسق المعجمي في الدلالة والنسق الوظيفي في التركيب." [17] وهذا يعني التفوق الشعري، والتنويع في فن القول؛ لأنّ " الكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور حية إيحائية، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة، إذ الأصل في الكلمات في نشأتها الأولى أنّها كانت تدل على صور حسية، ثم صارت مجردة من المحسّات". [18] إلا أنّ الشاعر يعيد الحياة في تلك الكلمات من خلال التصور الذهني المصاحب لدلالته حين يرسم تلك الصور عبر مواقفها المتعددة، فالموقف هنا هو العامل الأساس في نسج هذه الصور، والمتحكم في تشكل بنيتها. فكما أنّ " وظيفة الصورة هي التكثيف، فالشعرية هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغيّر محتوى المعنى، وإنّما تغيّر شكله. إنّها تعبر من الحياد إلى التكثيف، ويكشف التحليل أنّ للصورة ملمحين اثنين، فهي من الناحية البنيوية شمولية، ومن الناحية الوظيفية تكثيفية، إنّها إذن شمولية لكي تتكثف". [19] فالصورة بما أنّها تعبير عن نفسية الشاعر فهي تحمل دلالاتٍ متنوعة، وذات بعد نفسي، تنتقل من الشاعر نفسه إلى المتلقي. لذا قد يتوافق الشعور مع التعبير المثير لدواخلنا، فكما أنّ المحاكاة تكون للطبيعة وما يشغلها، فلا غرابة في أنّ العواطف، والإثارات النفسية تتشابه كذلك كالدهشة، والإعجاب، والشعور بالحزن حيال أي موقف أو منظر، فكذلك القول قد يصور الصورة المرئية بمحاكاتها شعرياً، فيتم استثارة الشعور بصور متخيلة، يسعى الشاعر عن طريقها للتأثير في المتلقي "فغاية الشعر هي الإثارة

النفسية، التي يحدثها فعل التخيل في نفس المتلقي".[20] وهذا ما أكده الفارابي حينما استغل الفكرة الأرسطية على أساس سيكولوجي ليجد " أنّ غاية الشعر تتمثل فيما يوحي به من وقفة سلوكية، يدفع الشاعر إليها المتلقي، لا بأقوال مباشرة وإنّما بأقاويل متخيلة، يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة نفسية قوية. بمعنى أنّ القصيدة تقدم لمخيلة المتلقي مجموعة من الصور، تستدعي من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة، تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صور القصيدة..."[21] وذلك ما نجده في بداية النص عند البريق الخناعي في قوله:

رَميتُ بثابتٍ من ذي نُمارٍ وأردفَ صاحبانِ له سواه
فأغرى صاحبيه فقلتُ مهلا فإن الموت يأتي من أتاه [22]
وأومأت الكنانةَ أنَ فيها معابل كالجحيم لها لظاه
ومنكم ميت قبلي فَأَبقُوا على أدنى الثلاثة من نعَاه

وهي بهذا التقديم – ومن خلال زمن النص – نجد أنّ استحضار الموقف مريباً، وذو احتمالات متعددة تتشكل من خلالاها الانفعلات، والمواقف ويتسارع معها النفس لو أنّ الموقف يستدعي الترقب، وهي من حيث ارتباطها بالحس باعتبارها حادث ذهني هي" ذلك الذي يمثل عقدة ذهنية، وعاطفية في لحظة من الزمن...، وأنّها توحيد لأفكار متباينة" [23] وهي بذلك تسعى في توليد بنية المعنى ككل من خلال فعل التراسل الممكن في لغة الشاعر الصامتة لحظة التفكير، وأثناء موقف ما، هذا من جهة، ومن جهة أخرى من خلال ازدحام الدلالات حول الصور التي في ذهن المتلقي –كونه مستقبلاً– فيجد ما يعبر عمّا يقلقه أو يستهويه. لذلك كان لزاماً أنْ نجد هناك من يدرس الصورة من خلال الإيحاء والرمز، فكلمة (رمز) متعددة الاستعمالات " تظهر في سياقات جد متباينة، وبأغراض مختلفة تماماً. فهي تظهر كاصطلاح في المنطق، والرياضيات، وعلم الدلالة، وعلم الإشارات... والعامل المشترك في كل هذه الاستخدامات الدارجة ربما كان وجود شيء يمثل شيئاً آخراً" [24] وإنّ اختلاف المعنى يأتي في حال تكرار الرمز من عدمه، فالصورة قد تستدعى مجازاً مرة واحدة، وأمّا في حالة تكرارها واستمرارها فإنّها تصبح رمزاً في نظام رمزي، أو أسطوري.[25] إلا أنّها تتعدد في احتمالات استعمالها رمزاً بحسب المتلقي وثقافته التي يتكيء عليها، وحين نتطرق للتفريق بين الرمز والصورة الرمزية نجد "الفارق بينهما ليس في نوعية كل منهما بقدر ماهو في درجته من الإيحاء والتجريد، فكلاهما يبدأ من الواقع ليتجاوزه إلى ما وراءه، وكلاهما يعتمد

على ما يلحظه الشاعر من شبه بين الصورة وما تمثله، والرمز ومايوحي به...." [26] لذلك قد يسودها الغموض أكثر من الصور الأخرى، كونها تعتمد على بديهة المتلقي الذي يشترك في إكسابها تلك الاستمرارية في الوجود الشعري، وبشكل غير مباشر يبقيها في مكانتها العالية من الحس، فالرمزية هي "فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بصورة مباشرة، ولا بتعريفها بموازنات واضحة في صور محسوسة، وإنّما التعبير عنها بإعادة خلقها في ذهن القاريء بوساطة رموز غامضة" [27]. وربما نجد ذلك في شخصية ثابت بن جابر والهالة التي حولها، حتى استحالت إلى رمز الشر، والقوة، والشجاعة في آن، فما قول البريق الخناعي في أول النص:

رَميتُ بثابتٍ من ذي نُمارٍ وأردفَ صاحبانِ له سواه [28]

إلا دلالة على أمرين ؛ رمزية ثابت بن جابر، وشجاعة الشاعر أمامه فكلاهما ثبت في الموقف عند اللقاء (المرسل / والمتلقي) لسماع الخطاب أو فيما بعد عبر سرد الموقف في أزمنته المتلاحقة الأخرى، فقد تولد من " ثابت " كرمز، رمز جديد هو بنية الموقف المنبعث من الشاعر، وسرديته المتكررة عبر الزمن، إلا أنّه وعلى الرغم من كل هذه التداعيات تبقى الصورة وليدة الذهن، والصورة الغائبة المعاد تشكيلها لغوياً، تقوم في مجملها على الاستعارات والتشبيهات المتعددة، بذلك الأسلوب الذي يستدعي الجمال والفن مستعيناً بتلك الإيحاءات المحتملة في فكر الشاعر وبحسب الموقف المعين على خلقها سواء كان حاضراً أو مستجلباً من الذاكرة. فالصورة تشكلت من خلال اللغة، والنفس، والبيئة، وهي من خلال هذا المفهوم تبين أنّها عبارة عن مجموعة علاقات بين هذه الأشياء تتحد – كما هي علاقات اللغة التي يخلقها الشاعر – مكونة لنا ومعبرة عن هذه العوالم ككل بأساليب متنوعة وبقدرات متباينة من شاعر إلى آخر، وكذلك يخلق منها الأبنية الصورية التي تحولت فيها اللغة من اللغة النثرية إلى الشعرية، في حيز خاص كفيل بتوصيل العواطف والتجارب بشكل آخر وجديد[29]. لذا يتضح أنّ الموقف سعى لتشكيل بنية الصورة من خلال سرديتها السابقة لتشكلها والمتمثلة في الموقف المنتج لها المصاحب للغة الفكر، من هنا اتضحت بنية السرد من خلال الموقف والقص الناجمين عن الموقف، ذلك الموقف الذي ابتدأ فيه الشاعر بالفعل " رميت " فعملية سرد القصة أو الموقف – إنْ شئنا تسميته – بدأت بالماضي، على أنّ هذا الزمن غير مسلم به " فهناك إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى

وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وهكذا فإنّ المفارقة إمّا أنْ تكون استرجاعاً لأحداث ماضية، أو تكون استباقاً لأحداث لاحقة."[30]

وبالتالي يتضح من خلال قوله: " رميت بثابت " استدعاء مستمعين لهذا السرد فهو يحاول اشراك آخرين معه في هذه البنية السردية من خلال تعدد الشخوص الحقيقين أو المستعارين، وذلك ما تجلى في قوله: " وأردف صاحبان له سواه"، " وأومأت الكنانة " محاولاً أنْ يجلي سردية الموقف في أقوى صورها ألا وهي صورة البسالة والشجاعة، وكما جاء في مناسبة النص أنّه صعد على مكان مرتفع ثم قال النص – سواء في حينه أو بعد وقت من ذلك – فهذا الموقف يدلل" أنّ الشاعر يوفر سلفاً مؤشرات لتفكيك مضامين القصيدة، وأنّ قصيدته معقود أطرافها في أحداث ووضعيات محددة، هي وقائع صحيحة أو مختلفة."[31]

قال البريق من الوافر:[32]

رَميتُ بثابتٍ من ذي نُمارٍ	**وأردفَ صاحبانِ له سواه**
فأغرى صاحبيه فقلتُ مهلا	**فإن الموت يأتي من أتاه** [33]
وأومأت الكنانةَ أنَ فيها	**معابل كالجحيم لها لظاه**
ومنكم ميت قبلي فَأَبقُوا	**على أدنى الثلاثة من نعَاه**

متواليات بنية السرد في النص الشعري:

يعين بروب " الوظيفة والمحيط " كحل في دراسة الأدب واللغة، أي العلاقات بين العناصر، وذلك بوصفها وحدات أساسية في السرد، فالعقد – كما ذكر أرسطو – تصور أفعال الإنسان، فالوظيفة هي التي تقرر المعنى، فالأفعال أو الأحداث أهم بنيويا من الأسماء أو الشخصيات. [34] " فهو ينطلق أساساً من ضرورة دراسة الحكاية اعتماداً على بنائها الداخلي، أي على دلائلها الخاصة، وليس اعتماداً على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي ... ونعني بالوظيفة عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة." [35] فنجد أنّ البريق الخناعي تعرف على "ثابت بن جابر" وذكره في أول بيت باسمه في بداية سرده للقصة والحدث" رميت بثابت " وهو الذي يمثل " الشر " فبالتالي يعطي ذلك دلالة واضحة تحيل إلى البدء بسرد الموقف، وكذلك بلفت الانتباه نحو رمزية "الشر" ولكي يعمق ذلك الحضور ويضيف عنصر الدهشة، ذكر " وأردف صاحبان له سواه " فهو لم يكتف بثابت – مع ذكره صراحة – بل زاد على ذلك بذكر

صاحبيه، وذلك ليزيد من تأزم الموقف، وليقابل بين شخصه، وثابت بن جابر واضعاً نفسه مكانه كما لو كان هو الذي ظفر به. لذا كانت بنية الموقف بحضورها التاريخي تجاه " ثابت بن جابر " مما خلق تبادلاً بين المواقف سعت عملية التذكر في بروز بنية السرد في النص ككل، وذلك من خلال الحوار والوصف على حد سواء، فمتتالية الشر عند "البريق الخناعي " – على حد تعبير النص – جاءت من خلال " ثابت بن جابر " وهذه الشخصية تحضر بمحيطها وفعلها المعروف في ذاكرة الشاعر، أكان النص آنياً أو بعدياً، تقود بالتالي إلى متتالية أخرى وهي " الانتصار "، وربما حاول الشاعر هنا خلق جو درامي حين رسم هذا المأزق لمثل شخصية " ثابت بن جابر "، وذلك في قوله:

فأغرى صاحبيه فقلتُ مهلا فإن الموت يأتي من أتاه [36]
وأومأت الكنانةَ أنَ فيها معابل كالجحيم لها لظاه
ومنكم ميت قبلي فَأَبقُوا على أدنى الثلاثة من نعَاه

إلا أنّ الرؤية الدرامية كمشغل للشعر القديم مفتقدة بل متوترة بسبب تقاطعات أنا الشاعر وأنا الآخر –كما يذكر حاتم الصكر – " فالدرامية ليست انفعالاً عابراً وسريعاً، وبالتالي لا تنتج لغة ذات هيجانات عاطفية متكررة، وصور مستهلكة ذات دلالات شائعة، تستفيد من ترسيخها في المتلقي من خلال النوع نفسه، بل هي توتر يكون سبباً في إفراز غنى وامتلاء صوتي، وتصويري وتعبيري، على مستوى الشعور والوعي، كما تفرز الدرامية على مستوى الحدث وأفعال السرد، سلسلة من المواقف والحالات، وتحدد ضمائر السرد، وتعيينات الزمان والمكان. " 37 ويؤكد ماذهبنا إليه استمرار فعل القص في وصفه للموقف وما حدث، وذلك في قوله: 38.

ويوما ماوقاك الله فيه منيته ويوقِي من وقاه
جريت على عِراض الحين حتى تركت الحين منقطعا نساه

فالقصة " تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها ....، أما الخطاب فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، وبحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي .... "[39] ولكن زمن النص هنا قد لا يظهر من

خلال الراوي إلا بصفة التعددية بناءً على إمكانية الحدوث في حضور، وأزمنة متعددة ، كأنْ يكون حال الموقف وحدوثه، أو بعده على مسمع متلقين، أو حال التذكر. فالبنية السردية في هذا النص اتضح صوت الراوي فيها ، والذي بدوره يصور الشخصيات والأحداث والأمكنة والانفعالات حسب رؤيته ونظرته ، وربط الراوي هنا بزمن النص يحيل إلى تعدد طرق تقديمه ، والتي بدورها تؤدي إلى تظافر تداعيات سرده وفق الموقف ، وكذلك عبر أزمنة مختلفة ، فالراوي هو " الشخص الذي يروي حكايته أو يخبر عنها سواء كانت حقيقة أم متخيلة " [40] وهو –كما يرى عبدالرحيم الكردي – " واحد من شخوص القصة إلا أنه ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها ، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها ويسمح له بالحركة في زمان ومكان أكثر اتساعا من زمانها ومكانها ، فبينما تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التي تدير دفة العالم الخيالي المصور ، وتدفعه نحو الصراع والتطور ، فإن دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم كله من زاوية معينة ثم وضعه في إطار خاص ."[41] ووضعه هنا يترجم في كونه يقوم بعملية سرد الأحداث، أكان ينطلق من حقيقة أو خيال فهو بالتالي يصنع الموقف الذي يريد.

الاسترجاع الزمني:

جاء الاسترجاع بمسميات عدة، منها الارتداد والاستذكار والاسترجاع، وهو " يقوم على عودة الراوي إلى حديث سابق." [42] ويقسمه زيتوني إلى أكثر من نوع استرجاع تام وجزئي، واسترجاع داخلي وخارجي، واسترجاع مختلط، فبين الاسترجاع كونه يتعلق بالعودة إلى الزمن الماضي وبين الزمن النفسي وهو الزمن " الذي يرتبط بتقنيات هذا النوع من روايات تيار الوعي واللاوعي، المنهمر عبر فيضان الذاكرة والتداعي الحر والمونولوج الداخلي والخيال والحلم. "[43] نجد الشاعر في بنيته السردية أثناء تصوير موقفه قد توقف عند نقطة ما– إذا ما كان الزمن نفسيا قد تداعى عبر الخيال والحلم – قد تختلف في حال تداعيها عبر حلقات تذكرية سردية، تشغل الشاعر وتؤرقه، يملأ به الشاعر زمنين متباينين ؛ زمن بداية الموقف، وحال انقضائه، والأخير يكتسب استمرارية أبدية، يلتقي من خلاله زمن الخيال والحلم بزمن الحقيقة. قال الشاعر :

على أني قليتُ بني جريب — زمان زمانُهُم فيمن قَلاه [44]

ولم تفقد طوال الدهر حيا — أخاك السوء حتى لاتراهْ[45]

كما قد لامني في أم عمرو خليلٌ ناصحٌ شَفِقٌ حَشَاهْ
فقلت له وليس على خداع مُجيباً للنصيحِ وإن عصاهْ
أبن ماقد تَرَي والمرء يأتي عزيــمَتَهُ ويَـغْلبُهُ هــــواهْ
فيعمَى مايرى فيه عليه ويحسِبُ من رآهُ لايــراهْ [46]

يقابل الشاعر بين زمنين وموقفين من خلال عرضه لموقفه الأول وهو رمي " ثابت "، والموقف الآخر مع " بني جريب " وكلا الموقفين هنا يمثلان الذروة في التعبير عن التبدل والتغير تجاه الطرفين، نفسياً وفعلياً وقولياً، لذا كانت المقابلة في هذا النص بين الموقفين تؤكد حال الشاعر من ناحية نفسية تجاه التطورات والتغيرات في المواقف وتبدلها، مصورا – من خلال النص – ثباتها مادامت ثابتة، وتحولها حال التحول، وذلك عبر بنيتها السردية الزمنية على أنّ القارئ للنص يجد بين ثناياه بعض التحسر واللوم وإن كان في مجمله يسعى إلى التأكيد على موقف الإباء والقوة والانتصار .

خاتمة:

لقد حاولت هذه الدراسة أن تنظر في بنية الموقف وسرديته في قصيدة البريق الخناعي، وقد توصلت الدراسة إلى:

أنّ البريق الخناعي لم يكن ليعرض موقفه من أجل خلق هالة حول ذاته وبطولاته بقدر ما يحاول التأكيد عليه من أنّ مواقف الحياة تتشابه في تدافعها ومغالبتها للنفس الإنسانية، وهي مجربة ومختبرة للإنسان، وهي ضمن تحولاتها وتقلباتها وتبدلها من خلال الإنسان لابد من أن تكون المواقف على قدر ذلك التغير والتبدل. لذا كان لابد من أنْ تتداخل بنية الموقف مع بنية السرد إذ تتظافران في تحقيق الرؤية التي يسعى الشاعر إلى إيضاحها، وذلك من خلال تجسيد موقفه تجاه الحياة عبر مواقفها التي تشكل زمن الرخاء، أو نهايتها المحتومة، مصوراً الزمن الذي أنتج موقفه، والموقف حال انتهاء الزمن، مقابلاً –عبر سرد الموقفين – بينهما ليجعل من ذلك ذريعة حول سرده لموقفه الذي يتبين لوم نفسه على الإقدام عليه، وذلك في مقابلته بين اللوم الأول ، واللوم الآخر الذي لم يكن منه بل من الآخرين، أو مما يبين التأكيد على موقفه والاعتزاز به ، مما جعل النص ينطوي على مقابلات عدة وأزمنة متباينة يفسر بعضها بعضا.

كما تجلت الحكمة في بنية الموقف، وذلك عبر الحديث عن عدد من الثنائيات، كالحياة والموت، واللقاء والنجاة، والسكون والحركة، والحاضر والماضي، والتي انتهى فيها الموقف بالثبات، على أن الزمنين – وإن قابل بينهما – أفضيا إلى تجلي فلسفة الشاعر نحو الحياة والناس إذ لم يكن من القوة بد، ومن اللوم خلاص.

وفي المجمل تبقى تجربة البريق الخناعي تجربة منبثقة عن تجربة الحياة الكبرى ككل، متصلة بتجارب عدة تؤكد على تفوق الجانب الفلسفي في شعر الهذليين نحو الحياة والفناء، فالمواقف المتعددة والمختلطة والمتسارعة في حركتها وفي سكونها حين تعمل العقل فيها ما هي إلا انبعاث الأرق والقلق جراء هذا التسارع والترقب، فمتناوبة هذه المواقف بين الحدوث والتذكر بعد الحدوث، لا تنفك عن النص الشعري عند شعراء هذيل.

ترجو الدراسة أن تكون قد أضافت جديدا في حقل البحث العلمي في بنية السرد والموقف في الشعر العربي بشكل عام، وعند البريق الخناعي بشكل خاص.

الهوامش:

[1] الخياط، جلال، الأصول الدرامية في الشعر العربي "، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م، ص65.

[2] النجار، أحمد محمد، تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد، دار النهضة، القاهرة، ص90.

[3] انظر: المرجع السابق، ص11-14.

4 مندور، محمد، الأدب **وفنونه**، دار نهضة مصر، القاهرة، 2000 ، ص15.

5 يحياوي. رشيد، **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**، أفريقيا الشرق، (د. م)، 1991 م ، ص11.

6 هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، ط3، نهضة مصر، مصر، 1998م ، ص119.

7 انظر: M. LAbb. e ci.vincent، **نظرية الأنواع الأدبية**،(د. ط)، (ترجمة: حسن عون)، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د. ت)، ص31-32.

8 انظر: مريدين. عزيزة (1984)، **القصة الشعرية في العصر الحديث**، ط1، دار الفكر، القاهرة، ص27

9 المرجع نفسه، ص27.

10 المرجع نفسه، ص29.

11 المرجع نفسه، ص29.

12 المرجع نفسه، ص49 – 50.

[13] إسماعيل، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي ، ط3 ، (د . ت) ، ص126 .

[14] عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط3، (د .ت) ، ص 323 .

[15] القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت: 456هـ) ، العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ونقده ، ت : محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1981م ،ج1 ، ص 129 .

[16] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت: 255هـ) ، الحيوان ، ت : عبدالسلام محمد هارون ، مكتبة البابي الحلبي ، القاهرة ، ط2،ج3، ص132 .

[17] أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط3، 1984م ، ص45 .

[18] هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، (د .ت) ، ص357.

[19] كوين ، جون ، اللغة العليا " النظرية الشعرية " ،ت : أحمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 2000م، ص145.

[20] عصفور، جابر أحمد، الصورة الفنية " في التراث النقدي والبلاغي "، دار المعارف، القاهرة، ، د .ت ، ص24-25.

[21] المرجع السابق ، ص 23-24 .

[22] السكري ، مصدر سابق ، ص756 .

[23] وليك، رينيه، وورن، أوستن (1991)، نظرية الأدب، (ترجمة: عادل سلامة)، دار المريخ، الرياض، ص255.

[24] المرجع السابق ، ص 257 .

[25] انظر : المرجع السابق ، ص 258 .

[26] أحمد، محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1977م ، ص332.

[27] عبدالرحمن، نصرت ، في النقد الحديث " دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية "، ط1، دار جهينة، عمان، 2011م، ص152.

[28] السكري ، مصدر سابق ، ص756

[29] انظر : التطاوي، عبدالله، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب ، القاهرة ، 2002م ، ص45.

[30] لحمديايي ، حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1991م ، ص74

[31] داغر ، شربل ، الشعرية العربية الحديثة " تحليل نصي " دار توبقال ، المغرب ، ط 1 ،1988 م ،ص108 .

[32] السكري ، أبي سعيد الحسن بن الحسين ، شرح أشعار الهذليين ، ت : عبدالستار أحمد فراج ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ج2 ، ص756 .

[33] السكري ، مصدر سابق ، ص756 .

[34] انظر : مارتن ، والاس ، نظريات السرد الحديثة ، ت : حياة حاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، ص117-118 .

[35] لحمدياني ، حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص23-24 .

[36] السكري ، مصدر سابق ، ص756 .

[37] الصكر ، حاتم ، مرايا نرسيس " الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة " ، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ،1999م ، ص30-31 .

[38] السكري ، مصدر سابق ، ص756 .

[39] يقطين ، سعيد ، تحليل الخطاب الروائي " الزمن – السرد – التبئير " ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3 ، 1997م ، ص30 .

[40] إبراهيم ، عبد الله ، السردية العربية " بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي "، بيروت ، المركز الثقافي العربي ،1992م، ص11 .

[41] الكردي ، عبد الرحيم ، الراوي والنص القصصي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 ، 2006م ، ص17 .

[42] زيتوني ، لطيف ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ناشرون – دار النهار للنشر ، بيروت ، ط1 ، 2002م ، ص18 .

[43] يوسف ، آمنة ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 2015م ، ص99.

[44] انظر : السكري ، مرجع سابق ، ص757.

[45] انظر : السكري ، مرجع سابق ، ص757.

[46] السكري ، مرجع سابق ، ص758 .