وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر- بسكرة -

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

آليات بناء قصيدة السرد الحديثة ومرجعياتها في ديواني "الساعر"و"حيزية" للشاعر محمد جربوعة

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية

تخصص :السرديات العربية

إعداد الطالبة:

هجيرة طاهري

إشراف الأستاذة الدكتورة:

نزيهة زاغز

لجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	التخصص	الجامعة	الصفة
امحمد بن لخضر فورار	أستاذ التعليم العالي	أدب قديم	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
نزيهة زاغز	أستاذ التعليم العالي	أدب حديث	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا و مقررا
سامية آجقو	أستاذ محاضر-أ-	أدب حديث	جامعة محمد خيضر بسكرة	عضوا مناقشا
طارق ثابت	أستاذ محاضر-أ-	أدب حديث	جامعة الحاج لخضر باتنة 1	عضوا مناقشا
سليمة مسعودي	أستاذ محاضر-أ-	أدب حديث	جامعة الحاج لخضر باتنة 1	عضوا مناقشا
وردة سلطاني	أستاذ محاضر-أ-	أدب حديث	جامعة الحاج لخضر باتنة 1	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:1439 – 1440هـ/2019 - 2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر

لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بخالص شكري وتقديري إلى مشرفتي الدكتورة "نزيهة زاغز " التي كانت الأم و المعلمة على إشرافها الإنساني قبل العلمي , و توجيهاتها لي في البحث ليخرج بهذه الحلة

كما أتقدم بجزيل الشكر و الاحترام للأستاذ " عبد الله اللالي " لحسن توجيهاته لي في البحث , وتوضيحه لعديد النقاط المهمة في البحث

و أتقدم بكل عبارات الشكر و العرفان للدكتور المغربي " عبد الرحمان تملة " الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته العلمية , و أمدنا بمراجع في البحث أثرت الموضوع , لك مني كل الاحترام و التقدير

مقدمة

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، محمد وآله الطاهرين وصحبه الميامين، وبعد:

سيطرت النصوص الروائية على الساحة الأدبية العربية والغربية فكانت ديوان العصر الحديث، وقد عرفت رواجا كبيرا واهتماما بليغا من طرف مختلف الطبقات في المجتمع، فبعد أن كان الشعر هو ديوان العرب تغيرت الموازين؛ ففي وقتنا الحاضر نجد أن الشعر بدأ يعود من جديد بطريقة عصرية مغايرة، ليفرض ذاته كجنس أدبي قابل للتطور مع كل عصر، ويخرج بثوب آخر ممزوج بطعم القصة وفنية الرواية الحديثة، يجمع بين الشعر والنثر في تمازج وترابط رائعين، حيث نجد الشعر يعانق النثر، ومن رحم النثر تولد أبيات شعرية، لتروي لنا أحداث القصة بطريقة فنية تضفي جمالية خاصة على الحوار الذي يدور بين الشخصيات، وهنا نجد القارئ لا يمَلُ بفضل هذه الطريقة التي تغوص به في بحر النثر، ليستعيد أنفاسه من جديد بين أحضان الشعر ورقته وحلاوته، لتنمو أحداث القصة بطريقة درامية وبتقنيات سردية حديثة، حيث يُظْهر السرد في ديواني "الساعر" و"حيزية" قدرة كبيرة للشاعر في توظيف آليات السرد الحديثة، ومن هنا تنطلق دراستنا للنزعة القصصية في الشعر العربي الحديث، وكيفية بِنائِها لتتوسع من خلالها النصوص الشعرية الحديثة لتستوعب القص بآلياته المتنوعة، كالشخصيات والتسميات وتعينات المكان والزمان، وأفعال السرد وأحداثه، وترابطها في حبكات رئيسية وثانوية وغير ذلك، وهذا بفضل توسع الأجناس الأدبية وانفتاحها الشديد، واقتراب لغة الشعر من الواقع ومفرداته وموضوعاته وجعلت متنها يتكيف بشكل سليم ليقبل استضافة آليات القص وإجراءاته، وهذا هو الاعتقاد الذي انطلقنا منه لاستقصاء أنماط السرد وتشكلاته في الشعر.

يعتبر ديوانا "حيزية" و"الساعر" تجربة شعرية جادة تظهر في قالب سردي كالقصة والرواية، بتوفر العناصر السردية فيهما من: شخصيات، أحداث، مكان، وزمن ... الخ حيث نجد الشاعر "محمد جربوعة" قد استطاع أن يكُون شاعراً وقاصًا في وقت واحد، كما كانت له القدرة على استحضار التقنيات السردية من استرجاع واستباق وتلاعب بالزمن، والشخصيات هي كذلك عرفت عنده اهتماما كبيرا من خلال وصفه الدقيق لها، ليعيد لها الحياة من جديد ويجعل منها شخصية حية تبوح وتحب وتحزن، يفرغ فيها كل أحاسيسه لتتنفس بين كلماته وتتحرك مع تناغم أبياته الشعرية، كما نجد تعَدُدا في المرجعيات، منها (التاريخية والتراثية والاجتماعية) ويأخذ هذا التعدد مظاهر كثيرة: تعدد في العناصر السردية المكونة للديوان وتعدد في أساليب السرد، وتعدد في مواقف الشخصيات، وتعدد في المرجعيات الثقافية، فالشعراء كالروائيين ينهلون من مراجع عدة إضافة الى المرجعية التخييلية.

لهذا اخترنا ديواني "الساعر" و"حيزية" لتوفر هذه العناصر السردية فيهما، ف"حيزية" حكاية واقعية شعبية في التراث الجزائري، أعاد الشاعر إحياءها من جديد في قالب شعري سردي، و"الساعر" كذلك تحكي قصة شعبية لفارس شاعر، معتمدا فيها على تقنيات السرد الحديثة.

نسعى من خلال هذه الدراسة إلى الإجابة عن العديد من الأسئلة، ما هي الآليات السردية التي اعتمدها "محمد جربوعة" في ديوانيه؟ ما أهم التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة؟ كيف يمكن للقصة أن تكتب في قالب شعري؟ هل يستطيع الشعر أن يحتوي القصة؟ هل يعتبر هذا النوع من التجريب ظاهرة جديدة في الأدب أم أنه قد سبقه إليه آخرون؟ ما هي مميزات الكتابة النثرية في قالب شعري؟ ما هي أهم المرجعيات التي اعتمدها الشاعر "محمد جربوعة " في ديوانيه؟

نتطلع من خلال هذا البحث إلى الإجابة عن الأسئلة السالفة الذكر، ونرمي إلى تحقيق أهداف منها، السعي إلى تجديد البحث في الخطاب السردي، أي بعد أن كان مقتصرا على

الرواية نوسعه ليشمل النصوص الشعرية المتوفرة على التقنيات السردية، ودراسة الخطاب السردي في الدواوين الشعرية الجزائرية الحديثة، ومعالجة المرجعية في النصوص الشعرية الجزائرية الحديثة القائمة على الأسس السردية، ومن بين الدوافع الاهتمام بهذا النوع القصصي الجديد، والبحث في مرجعياته المعتمدة من طرف الشاعر، والبحث والتنقيب عن الخطاب السردي داخل النصوص الشعرية، ومحاولة رسم توجه في البحث مداره مرجعية النصوص الأدبية، لأن المرجعية لم يكن لها حض وافر في البحث ساقتني الرغبة إليه لألج عالمها من بابه الواسع.

وقد اعتمدنا في دراستنا على المنهج البنيوي في الكشف عن البنية السردية من (زمن، مكان، شخصيات) وفي الكشف كذلك عن المرجعيات، وذلك لملائمته لموضوع البحث.

كما ساعدنا على إنجاز البحث اعتمادنا على المراجع الأتية (بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي)، (مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية)، (باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي)، (فهد حسين: مرجعيات ثقافية في الرواية الخليجية)، (فيليب هامون: سيميلوجية الشخصيات الروائية: ترجمة سعيد بنكراد)، (مرجعيات بناء النص الروائي: عبد الرحمن تمارة).

أما عن تقسيم الدراسة فقد كانت عبارة عن مدخل وأربعة فصول:

المدخل: الأسلوب القصصي في الشعر

- الأسلوب القصصي في الشعر القديم
- الأسلوب القصصي في الشعر الحديث

الفصل الأول: الزمن السردي وإيقاعه في الشعر

المبحث الأول: المفارقات الزمنية في الشعر

- تجلي تقنيتي الاستباق والاسترجاع في الشعر

- الاستباق
- الاسترجاع

المبحث الثاني: إيقاع الزمن السردي في الشعر

1 – تسريع السرد

1 –1 – الخلاصة

1 – 2 – الحذف

2 – إبطاء السرد في الشعر

2 – 1 – المشهد

2 – 2 – المونولوج

2 – 3 – الوقفة الوصفية

الفصل الثاني : تجليات الفضاء الجغرافي في الشعر

المبحث الأول: ماهية المكان

المبحث الثاني: جماليات المكان

أ – المكان الذِّكرَى

ب – المكان العبور

ج – المكان الحلم

الفصل الثالث: الشخصيات المرجعية وفق منهج "فيليب هامون"

1 – شخصيات ذات مرجعية تاريخية

1 – 1 – شخصيات تاريخية ثقافية

1–1 – 1 – شخصيات ثقافية أدبية

2 – شخصيات ذات مرجعية دينية

3 – شخصيات سياسية

4 – شخصيات مجازية

الفصل الرابع: مرجعية النص الشعري

1 – ماهية المرجعية

2 – عوامل عودة الشاعر العربي المعاصر إلى الموروث

3 – المرجعية الاجتماعية

4_ المرجعية التاريخية

الخاتمة

كما واجهتنا في البحث بعض الصعوبات كصعوبة الحصول على المراجع التي تبحث في السرد في الشعر وقلتها.

بفضل الله (عز وجل) استطعنا تجاوز هذه الصعوبات وإنجاز البحث فالحمد والشكر لله، كما أشكر مشرفتي الدكتورة "زاغز نزيهة" جزيل الشكر، على تتبعها للبحث وتصويبه، فلها مني كل الشكر والتقدير.

المدخل : الأسلوب القصصي في الشعر

المبحث الأول : الأسلوب القصصي في الشعر القديم

المبحث الثاني : الأسلوب القصصي في الشعر الحديث

1 الأسلوب القصصي في الشعر:

تعنى الدراسات السردية بالبحث في آليات الخطاب السردي في الأنواع النثرية، مثل: الرواية، والقصة، والمقامة، نظراً لتوفر آليات البنية السردية في هذه الأنواع النثرية دون الشعر، وبعد تتبعنا للنصوص الشعرية الحديثة وجدنا أن البنية السردية (زمان، مكان، شخصيات)، لم تعد حكراً على النصوص النثرية؛ بل هي موجودة في الشعر وبقوة، وهذا ما نلحظه في ديواني "الساعر" و"حيزية" للشاعر "محمد جربوعة"[1]، فديوان الساعر يحكي قصة شاعر قطع صحار كثيرة بحثا عن محبوبته "قدسي"، وهو يوظف من خلال هذه القصة الغرامية، أحداثا كثيرة وشخصيات عديدة، متنقلا عبر العديد من الأمكنة، معتمدا في سرده للحكاية على الشعر من خلال الحوار بين الشخصيات، فالقصة غرامية ولا يوجد أنسب من الشعر ليلامس القلب ويحرك تلك المشاعر الدفينة عند المحبين، فيبوح القلب شوقاً وحزناً ولهفة للقاء المحبوب الذي اختفى وراء كثبان الصحراء.

كما نجد رواية "حيزية" التي أعاد صياغتها الشاعر "محمد جربوعة" بطريقة درامية، عبارة عن مسلسل شعري، يروي أحداثا مشوقة لقصة عاشقين ذاقا الويل في حبها العذري، الذي واجهته رياح عاتية قوية، ورغم هذا لم يتنازل "سعيد" عن ابنة عمه "حيزية" وناضل لأجل حبهما، فكانت أحداث الرواية تشتد وتتأزم، والحوار الشعري بين "سعيد" و"حيزية"، كان يزيد السرد جمالا...

---

(1) من مواليد 1967 بالجزائر ، بقرية صغيرة تسمى الثنايا واقعة بين مدينتي صالح باي وعين آزال ، الملحقتين بتابعية محافظة سطيف بالشرق الجزائري ، عاش طفولته في مدينة عين آزال التي تلقى تعليمه في مدارسها ، عمل مذيعا في بعض الإذاعات العربية وأشرف على العديد من الصحف العربية ، موقع الكتروني : www.wikipedia.org سا :10 م/2019/7/4.

ومن هنا نرى أن البنية السردية لم تكن حكرا على النثر، بل تجاوزته إلى الشعر، لهذا سنقوم بالبحث في الأسلوب القصصي في الشعر القديم والحديث، مع تقديم مفهومه وخصائصه ورواده.

1.1 الأسلوب القصصي في الشعر القديم:

ارتبط مفهوم الشعر منذ العصر الجاهلي "بالوزن والقافية"، لما يحمله من نغم يثير الإحساس ويحرك المشاعر بموسيقاه. ولفظة " **شعر**" لها أصولها التي تضرب في القدم، فهي تعود إلى «أصل سامي قديم وهو (شير) بمعنى غناء، ومن المعلوم أن ذلك الإحساس النغمي الذي يبدأ من داخل المبدع ثم يتحول إلى قرْع موسيقى متناسب الإيقاع سُمي بـ(الوزن) هو الوحي بغنائية الشعر منذ القديم، فالشعر منذ القديم موسيقى قبل أي شيء آخر، ولهذه الموسيقى معنى، وإذا فقدته فهي ألحان مشوشة لا تطرب ولا تهز»[1].

هكذا كان مفهوم الشعر في القديم، مرتبطا بالوزن والموسيقى الشعرية، ولكنه لم يبق على هذه الحال، فقد تغير مفهومه وتغيرت موازينه وأنواعه، إذ ظهر الشعر الحر وقصيدة النثر والشعر القصصي، ولكل نوع من هذه الأنواع مميزاته والقوانين التي تحكمه، والذي يهمنا نحن في هذه الدراسة هو "الشعر القصصي"؛ لأجل أن نبحث في آليات السرد في هذا النوع الشعري، وبعد تتبعنا له وجدنا أنه موجود منذ القدم في شعر الشعراء الجاهليين، حيث انتهت بعض الدراسات إلى وضع سمات ومميزات القصة الشعرية العربية، خصوصا في العصر الجاهلي، بحيث يمكن إبراز بعض تلك الملامح فيما يلي:

---

[1] رانية محمد شريف صالح العرضاوي، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم (ابن طباطبا نموذجا)، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2011، ص 216/215.

«1- شهد الشعر العربي القديم نوعين من القصص، منظوم ومنثورا لم يسيرا في خطين متوازيين دائمين، فلقد التقيا وامتزج كل منهما بالآخر، فأصبحت الواقعة التي هي عماد القصة تروي شعرا يعبر عن مغامرات ومشاعر وخواطر ناظميه»[1].

الشعر كان دائما عند الشعراء في العصر الجاهلي مرتبطا بواقعة ما، يعيد استرجاعها الشاعر بأحداثها وشخوصها ليروي لنا قصةً بطريقة شعرية يعبر بها عما يجول في خوالج نفسه.

«2- كثيرا ما نجد الغنائية الطافحة في الشعر العربي مقيدة بحدث ما، يشدها إلى الحكاية والسرد والروح القصصي أو الملحمي، ثم تقترب من الدراما من دون تقصد، وهناك أشكال درامية كثيرة في الشعر العربي سلكت طريق القصص الشعري»[2]؛ فارتباط القصيدة بالحدث جعل منها تقترب من القص أكثر من الشعر، مثل ما نجده في شعر "امرئ القيس" أثناء وقوفه على الأطلال ليذكر محبوبته، فنجده قد اعتمد على الأسلوب القصصي، لتوفر عناصر الحكاية فيه من شخصيات وزمان ومكان وحدث، ولتميز الشعر الجاهلي بالوحدة العضوية كذلك من خلال روايته للقصة.

---

[1] إنقاذ عطاالله محسن، السرد القصصي في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية)، (ط: 1)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان 2014، ص 26.

[2] المرجع نفسه، ص 26.

«3- تشهد القصة الشعرية في كثير من نماذجها فناء (أنا) الشاعر، إلى الحد الذي تصبح فيه القصيدة مرآة تنعكس عليها حياة الجماعة، ومن هنا عُدَّ الشعر العربي القديم أوثق وأصدق تاريخاً لحياة الأمة... »[1].

الشعر كما عُرف عليه هو ديوان العرب، من خلاله سجل الشعراء قصص حياتهم وفتوحاتهم وبطولاتهم، قصص حبهم وفراقهم، فكان ديوان كل شاعر يروي من خلاله قصة حياته بكل تفاصيلها، فهو أصدق وثيقة تاريخية يتركها بعده.

«تتميز القصة الشعرية العربية القديمة بالاستطراد والعفوية، ولهذا فإننا نجد في القصيدة الواحدة عدة قصص مختلفة في مضامينها»[2].

لم يكن هذا النوع من الشعر القصصي ظاهرا جليا كنوع له خصائصه ومميزاته، ولكن نجد أنه كان موجودا بالفعل، سواء من حيث اعتماد الشاعر على تخصيصه لقصة واحدة، أو دمج قصص متشعبة داخل القصة الكبرى.

«5-إن هذا التعدد في القصيدة الواحدة قد أعد بإحكام ونسح على وفق تصور قصصي بارع؛ ليزيد من حدة التوتر في الأحداث، ويحكم الترابط بين جزئيات المشاهد»[3].

لم تكن القصص النثرية وحدها التي لها القدرة على الربط بين الأحداث والقصص المتعددة، فكذلك الشعر كانت له قدرة على الربط والتحرك بطلاقة بين القصص ودمجها ليزيد التشويق من حِدَّةِ الأحداث ويضفي عليها بموسيقاه لمسة جمالية خاصة تثبت وجوده وتميزه.

---

[1] إنقاذ عطاالله محسن، السرد القصصي في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية)، ص26.

[2] المرجع نفسه، ص 26.

[3] المرجع نفسه، ص 26.

«6- إن الاستخدام القصصي في القصيدة القديمة لم يكن اتجاها لذاته، وإنما هو استخدام فني يمنح بموجبه الشاعر أقسام قصيدته ومراحلها الفنية قدرة على استيعاب الحدث وتطويعه لفنون مختلفة في المعالجة والتصوير»[1].

لم يكن استخدام الشاعر لفن القص في شعره استخداماً مقصودا، لكنه استطاع تطويع قصيدته كما يريد، فهي في يده يمنحها أي الفنون لتتوحد معها، دون أن يخل بتركيبها ولا خصوصياتها.

«7- إن "امرئ القيس" و"عمر بن أبي ربيعة" من أعظم الشعراء العرب الذين أثبتوا دعائم القصة في الشعر العربي، في حين أن عنترة والمتنبي هما رائدا القصة الوصفية فيه».[2]

الشعر القصصي كان موجودا إذا في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، حيث نجد آليات السرد جلية به، مثل ما سنوضحه في معلقة "امرئ القيس" التي يقول فيها:

«ويوم دخلتُ الخِدر خدر عنيزةٍ فقالت لك الويلاتُ انك مُرجلي

تقول وقد مال الغبيطُ بنا معا عقرتَ بعيري يا امرأ القيس فانزلِ

فقلت لها سيري وأرخي زمامه ولا تُبعديني من جناكِ المعلل»[3]

---

[1] إنقاذ عطاالله محسن، السرد القصصي في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية)، ص 27.

[2] المرجع نفسه، ص 28.

[3] حاكم حبيب عزر الكريطي ، السرد القصصي في الشعر الجاهلي ، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ،(ط:1) ، 2011، ص 128 .

الأبيات تحكي عن شخصيتين (الشاعر، وعنيزة) والمكان هو (الخدر) أي الهودج، والحدث الذي وقع بينهما، فعناصر السرد القصصي جلية من شخصيات وزمان ومكان وحدث.

السرد كان موجود في الشعر الجاهلي وحاضر بقوة، كون دواوين الشعراء العرب كانت تروي كل سرود حياتهم، فـ«القصيدة الجاهلية منجم معرفة، وهي صورة وحالة في آن، والقصيدة هذه منجز يمثل سرد شعب من الشعوب، يقود إلى تكوين مفهوم تجاه هذا الشعب ومكوناته العقائدية والمعرفية، فهي القصيدة عندما تعرض وتحمل في داخلها الوحدات تحكي العالم والوجود والذات، فهي تسرد وتقدم على المتلقين ما يحتمل في الذات الساردة، ... لهذا نجد أن الشعر الجاهلي في كثير من قصائده، الطوال خاصة والمتضمنة لموضوعات تسرد أحداثا... هو شعر سردي بامتياز» [1] .

يتجلى هذا الشعر السردي خصوصا في قصائد المدح والرثاء والغزل والهجاء... الخ من الموضوعات الشعرية، التي تتوفر فيها آليات الخطاب السردي بوضوح.

«فهذه التقنيات عند مصاحبتها لبنيات فنية أخرى في النص الشعري تعطى له كثافة معنوية تحفز على التلقي وعلى التفكير في النص، بمعنى تزيد من لذّة النص وتلقيه، وهذا الأسلوب بدا واضحا في طرائق تأليف القصيدة العربية الجاهلية، وقد انعكس ذلك في بنائية النص الشعري الجاهلي، لاسيما النص الذي ينطوي على تعدد اللوحات الفنية... إذ يمكن

[1] عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2012، ص 7.

للمتلقي أن يستشعر عند تلقيه للنص وجود راوٍ ومروي له، ويستشعر وجود سلطة للأزمنة والأمكنة المتعلقة مع نظام من الصيغ » [1] .

تتضح علاقة الشعر بالسرد منذ عصر ما قبل الإسلام، فكان وجوده جلياً من خلال تقنيات آليات الخطاب السردي المذكورة سالفا، وذلك بفضل الوحدة الموضوعية، التي كانت تتميز بها معلقات الشعراء «هذه الوحدة وهذه الشمولية غالبا ما تظهر بوجود خيط قرائي مترابط، يضع ترابطه كيفية التعبير الخاصة القائمة على السرد القصصي أو الحكائي على أقل تقدير، فالوحدة الموضوعية أو الوحدة المعنوية كما يسميها "طه حسين" تحقق السرد القصصي في كثير من قصائد الغزل وقصائد الرثاء، وقصائد المديح... الخ » [2] .

شعر المعلقات كله كان يدور في موضوعات متنوعة من الغزل والمدح والرثاء... الخ فالشاعر في العصر الجاهلي لا يروي عطش روحه ونهمه إلا البوح بما يجول في خبايا نفسه العاشقة، ولا يلجم فاه أيّ شيء حتى يصل إلى ما يريد، والموت بالنسبة له حياة أبدية أخرى، كتبها وعاشها وسردها لنا بكل ما فيها من لذة ومرارة.

هذا ما ذهب إليه الباحث " **يحي الجبوري**"، الذي ذكر أن السرد موجود في الشعر الجاهلي مستشهدا بأدلة من الشعر القديم:

«فذكر قصيدة "**المرقش الأكبر**" التي مطلعها:

سرى ليلا خيال من سليمى فأرقني وأصحابي هجود

---

[1] عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي ، ص 9.

[2] المرجع نفسه، ص 9.

وقصيدة عروة بن الورد التي مطلعها:

أقلي علي اللوم يابنة منذر ونامي وإن لم تشتهي النوم فاسهري» [1] .

العنصر القصصي كان جليا في القصيدتين من خلال توفر آليات السرد من شخصيات في البيت الأول " سليمى" والثاني " ابنة المنذر" ، والزمان تمثل في " الليل "، حيث قدم لنا تجلي عناصر السرد من مطلع القصيدة .

ونجد كذلك الشعراء الصعاليك، كان القص حاضراً وبقوة في شعرهم من خلال الوصف، مثل: «الكشف عن الحالة النفسية: إذ يشكل الوصف في العمل السردي صورة خارجية للشخصية، تكشف عن حالتها النفسية، فيكون المحيط الموصوف مرتبطا ارتباطا معنويا بما يجري من أحداث، فبعد أن يسيطر الظمأ على الفارد – الوعل – ويشق فؤاده مع ارتفاع حرارة الشمس، يبدأ السارد بوصف مورد الماء/ الحياة ليوحي بمعاناته» [2] .

وفي وصف هذا المشهد الذي يمر به الوعل أمام اشتداد عطشه تحت أشعة الشمس الحارقة، يصفه "**أسامة بن الحارث** " بقصيدة سردية يقول فيها:

«وشَّقُوا بِمخوضِ القِطاعِ فؤاده لهم قَتراتُ قد بنين محاتد

فحادثَ أنهاراً له قد تَقطعتْ وأشْمسُ لمّا أخْلفتْه المعاهد

له قشرب حلّئت عن سماله من القيظ حتى أوحشَتهُ الأوابِدُ

كأن سبيخ الطيرِ فوقَ جماحهِ إذ ضربتْه الرّيحُ صوف لبائد

---

[1] عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي ، ص 10.

[2] ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2009، ص 114.

بمظمأة ليست إليهَا مفازة عليهَا رماة الوحش مثنى وواحد

فماطلهُ طولُ المصيفِ ولم يصبْ هواهُ من النوء السَّحابِ الرَّواعدِ» [1] .

نجد أن السرد لم يكن حاضراً عند شعراء المعلقات فحسب، بل كان جليًّا في شعر الشعراء الصعاليك، مثل ما وضحناه في الأبيات السالفة، من وصف حالة الوعل بسرد حاله ووصفها بكل دقة، حيث نقل لنا معاناته أمام العطش، وشحن الأبيات بطاقة شعورية مؤثرة.

كذلك نجد الشاعر "**تأبط شرا**"، يعتمد في شعره على خاصية سردية وهي "**الإيهام**" أي إيهام القارئ بأنه إزاء أحداث واقعية لا خيالية، وذلك في قوله:

« فمن سأل أين ثوت جارتي فأن لها باللو منزلا » [2] .

عمد الشاعر في هذه القصيدة التي ذكرنا مطلعها إلى إيهام القارئ بواقعية شخصية الغول التي هي جارته، «ويحاول من خلال وصفه البشع لها تخويف القارئ، حين يصفها بأنها رأسها قبيح شبيه برأس الهر، وساقيها كساقي الطفل الكسيح، وجسدها تغطية الأوبار» [3] .

بطريقة سردية، أضافت على قصيدته طابع الحقيقة، لتبعدها عن الخيال لترتبط بالواقع أكثر، فتكون الغول بصفاتها الشريرة واقعا فعلا.

---

[1] ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك ، ص 114.

[2] المرجع نفسه ، ص 116.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 116.

«شعر الصعاليك... يشكل كثافة سردية واضحة لاحتوائه على كثير من الأحداث مثل هذه النصوص حيث يتعالق فيها القص بالشعر تعالقا لافتا وتتحقق في الوقت نفسه الإطار السيميوثقافي على حد تعبير الباحث (المصطفى ميغن) » [1] .

قبل الحديث عن الأنواع الشعرية وكيفية تجلي البنية السردية بها، ارتأينا أن نقوم بعرض مكونات القص وعناصره الأساسية، وأثر التداخل بينها وبين الشعر ومن هذه التقنيات نذكر :

1-الحدث:

الحدث هو الركيزة الأساسية الأولى، التي تدور حولها كل التقنيات السردية الأخرى، فمن دون الحدث لا حركة للشخصيات ولا زمان يعود أو يمضي ولا روح للمكان في غياب الأحداث، وفي مفهوم الناقد "**تيزيه**" للحدث يقول: «الحدث في جوهره منفذ لموقف معين، أو بصورة أكثر دقة، هو المرور من موقف إلى آخر» [2] .

فالحدث هو الذي يتيح للحكاية بأن تتطور، لتصل إلى مرحلة الحبكة ثم تنفرج إلى الوصول إلى الحل.

يقول الشاعر :

« إن بالشعب الذي دون سلع ... لقتيلا دمه ما يطل » [3] .

---

[1] عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، ص 12.

[2] المرجع نفسه ، ص 14.

[3] المرجع نفسه، ص 14.

لأهمية الحدث اختار الشاعر هنا أن يبدأ به قصيدته، نظراً لوحشية ودموية فعل القتل «الراوي الشاعر في هذه القصيدة عندما أعطانا الحدث المركزي جعلنا نتساءل وندهش لفعل القتل، ثم تحول عن طريق التلاعب بالأصوات إلى إنشاء ما يشبه الحوار مع الآخر والذات، لتبيان أهمية الحدث – القتل وأهمية الشخصية – القتيل» [1] .

لكي يضع الراوي القارئ أمام الحدث المركزي ويشوقه أو يرعبه في نفس الوقت، ويدعو إلى البحث عن القاتل وسبب القتل، لهذا قام بتقديم الحدث وافتتح به قصيدته لأهميته.

2-المكان:

من التقنيات السردية الأساسية كذلك نجد المكان، الذي يعتبر المحور الأساسي الذي تدور حوله الأحداث، ويفرّع المكان كذلك إلى «المكان المركزي الذي يشتمل كل الأحداث ومصحوباتها والأمكنة الفرعية التي تقدم وظيفة مساندة للمكان المركزي، والمكان غالبا ما يرتبط بالزمن ويسمى الفضاء الذي يحتضن الأحداث والشخوص وما يمكن أن يسند الفاعلية السردية، حتى أن المرء عندما يستعمل تعبيرا عن العالم فإنما يستعمل تعبيراً مكانيا» [2] .

والمكان يمكن أن يكون مكانا حقيقيا موجودا فعلا في الواقع، أو مكانا تخييليا من إيهام الراوي الشاعر، وفي هذا المكان يقول الشاعر:

« فلئن فلت هذيل شباه لبما كان هذيلا يفل

وبما أبركها في مناخ جعجع ينقب فيه الأطل

---

[1] عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي ، ص 15.

[2] المرجع نفسه ، ص 16.

... نجد أن المكان... يشير إلى صورة مفترضة، لا يقصد منها الشاعر مكاناً جغرافيا، وإنما تقود الدلالة إلى ترسيمة مكانية مفترضة يمكن تصورها في الخيال، وهذا التصور يقود إلى فتح الباب على احتمالات معنوية منها على سبيل المثال المكان الوعر والصعب والخشن... الخ » [1] .

الشاعر هنا شحن المكان بأحاسيس القبيلة وروحانيتها، حتى غدا مكاناً للبوح، فالمقصود من توظيف المكان هنا ليس المكان بذاته بقدر الدلالة المثارة، وهي البوح بالضيق والأسى الذي لحق القبيلة...

3-الزمن:

تتحرك الأحداث وفق أزمنة متعددة ماضية ومضارعة، أزمنة مضت يسترجعها الشاعر ليقف على أطلالها، وأزمنة يعيشها يصفها بحلوها ومرها، يبكيها أو يتوحد بها، وأزمنة أخرى يرجوها وينتظر تحقيقها؛ لتكون هي مستقبله الجميل «ولابد من الإشارة هنا إلى أن الزمن في توظيفاته في النصوص الإبداعية والتي تحتوي على قصة أو رواية، يأتي مصاحبا للدلالة المكانية، ولا يوجد زمان دون مكان، أو العكس بالمفهوم الفلسفي، ومن هنا درج الفلاسفة على تسميته بالفضاء الضام للأشياء، ما يهمنا هنا هو الفضاء الزماني العامر بالحيوية والنشاط ولهذا تنبع أهمية المسألة الزمنية من تلازمها توظيفيا مع عنصر المكان والمستوعبة في الأدب استيعابا فنيا على حد تعبير باختين» [2] .

---

[1] عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي ، ص 17 – 18.

[2] المرجع نفسه ، ص 19.

في المكان تدور كل الأحداث التي يعيشها الشاعر، وفق أزمنة مختلفة لهذا المكان والزمان متلازمان ولا انفصال لأحدهما عن الآخر، فالمكان هو الهيكل وزمن روحه التي تتوحد فيه على حد تعبير المتصوفة لتمنحه الحياة الأبدية.

وتخرج به من عالم السكون إلى الحركة والتجدد والاستمرارية، عبر فضاءاته المتعددة الماضية والحاضرة والمستقبلية، والزمن كذلك مثل المكان، هناك زمنان:

«أ- زمن افتراضي تخييلي:

مثل (الدهر) في السياق: (بزني الدهر وكان غشوما)، والدهر هنا يشير إلى استغراق زمن طويل، كناية عن العبء الذي تركه الوقت الطويل عليه، وفي السياق يمكن استنتاج أن الشاعر هنا في لحظة من العنفوان لا يريد أن يشير إلى أي نوع من العجز أمام فعل القتل، ولهذا يجعل السبب في الزمن الذي سلبه خاله» [1] .

الزمن هنا هو زمن تخييلي افتراض عاشه الشاعر، فهو "إنسان" عاجز أمام الزمن الذي سلبه خاله من خلال رد فعل "غشوما" على "الدهر"، فالدهر هو الذي أدى إلى موت خاله، فلو لم يكن غشوما لتوقف الدهر أو الزمن من لحظة موت خاله ويَمُد من عمره، هكذا كانت أمنية الدهر ولكن الزمن لا يتوقف وهو يمضي قدما، والإنسان صغير جداً أمام قوة الزمان.

«ب- الزمن القريب من الواقعي:

مثل الزمن في السياق (وفتو هجروا ثم أسروا ليلهم)، وهو وقت يشير إلى فترة محددة يمكن الوقوف عليها وتمثلها في الواقع، والسياق (وبما صبحها – وقت الهجوم – في ذراها)

[1] عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي ، ص 20.

ووقت الصباح ممكن تمثله بوقت محدد كذلك، ومثل هذه الأزمنة تجعل المتلقي أكثر تمركزا، على تخييل الأحداث وإحالتها إلى واقع ».[1]

مثل هذه الأزمنة نجدها قريبة إلى ذهن القارئ ويمكن أن يحدد وقتها، كالصباح أو الضحى، فبهذه الطريقة يستطيع أن يرسمها في مخيلته ومعايشتها، فيكون للدال مدلول في ذهنه.

4-الأصوات الساردة:

من التقنيات السردية التي اعتمدتها القصيدة القديمة كذلك، نجد توظيفها حوارات وسرود وحكايات، والتي وفقت فيها كذلك، حيث أعطتها القوة وهي متنوعة مثل:

«أ- تقنية شاهد االعيان:

يشيع اتكاء الشاعر في قصيدته على معطى المشهد واللقطة الأقرب للتمثيل السينمائي، وهنا يعتمد السارد/ الراوي (على العين الباصرة، إضافة إلى الذاكرة لتسجيل الوقائع والأحداث وحركات الشخوص وسلوكياتهم، وبالتالي يجعل المتلقي أكثر إحساسا بالأشياء» [2] .

هنا يكون السارد هو الراوي العليم، من خلال معرفته بكل شيء من الأحداث، حيث يصفها بكل دقة فتكون المشاهد قريبة إلى الحقيقة أكثر منها إلى الخيال، ليكون لها وقع على المتلقي وتثيره.

---

[1] عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي ، ص 20.

[2] المرجع نفسه ، ص 23.

ب- تقنية االسارد بضمير المتكلم:

حيث يتكلم السارد على لسان الشخصيات المركزية، وهنا يحيل النص إلى السيرة الذاتية.[1] هذه التقنية كذلك، لها دور كبير في التأثير على القارئ، حيث تجعله يصدق الأحداث التي يرويها السارد، أو التي ترويها الشخصيات المركزية، بحيث إنها تجعل من النص عبارة عن سيرة ذاتية للسارد.

«ج- االسارد بضمير الغائب:

يستخدم الشاعر هذا الضمير عندما يريد الإسهاب في القص، وعندما يريد تأجيج الأحداث، وبهذه التقنية يعطي مدى واضحا للسارد، يحفز المتلقي على المتابعة والمشاركة في فهم الأحداث، وحتى تمثلها، ويقترن هذا الأسلوب بتغييب صورة الذات، مع أنه يكون على صورة العليم والعارف ببواطن الشخوص وسلوكياتها ».[2]

هذه التقنية موجودة كذلك في السرد ، لتساهم في تطور الأحداث، وإعطاء حرية للراوي في السرد، وقد اعتمدها الشعراء في الشعر القديم، من خلال تقنية الحوار بين الشخصيات ولكنها لم تُخِلْ من نظام القصيدة القديمة، بل زادتها قوة وجمالا، فكانت شبيهة بالملحمة التي هي بدورها تعتمد على الحوار.

«تداخل السرد القصصي في الشعر، إن أحسن الشاعر التعامل معه يعطي وظيفة أخرى للنص الشعري، ويحملة بدلالات ما كانت لتكون لولا هذا التوظيف، وقد لاحظنا أن

---

[1] ينظر: عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي ، ص 24.

[2] المرجع نفسه ، ص 25.

شعرية القصيدة لم تتأثر سلبيا بهذا التوظيف لمكونات جنس أدبي آخر، والسبب هو احتفاظ الشاعر بقدرته على استثمار كثير من الصور الفنية والتكثيف للغة» [1] .

بعودتنا إلى نظام القصيدة في العصر الجاهلي، وجدنا أنها هي كذلك استطاعت احتواء آليات الخطاب السردي، والنمو معها في خطين متلازمين دون أن تُخِلَّ بنظام القصيدة، فهذا النوع من الشعر القصصي عرفه الشعراء القدماء قبل الشعراء في العصر الحديث، ولكن دون أن يشيروا إليه كنوع شعري قائم بذاته، حتى جاء النقاد الحداثيون ووضعوا له مفاهيم ومميزات وآليات.

كما كان السرد حاضرا في الشعر القديم، كانت له كذلك محطات كثيرة مع الشعر الحديث بكل أنواعه من القصيدة الحرة إلى قصيدة النثر، مع محمود درويش ونزار قباني ونازك الملائكة والسياب... وغيرهم.

1.2 الأسلوب القصصي في الشعر الحديث:

الشعر في عصر ما قبل الإسلام كان كثيرا ما يتحدث عن خوالج النفس الإنسانية من مشاعر حب وكره أو بطولات، ولكن في العصر الحديث، تغيرت مرجعياته «فقد تحول خطاب الشاعر بعد أن كان إلى الملوك والأبطال أصبح إلى عامة الناس، ومن حديثه إلى ذاته والتعبيرات عن خلجاته إلى مواجع الناس، وقضاياهم وآلامهم، فأضحى الشعر يساير المجتمع ويتحدث بلغته» [2] .

---

[1] عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي ، ص 26.

[2] علي قاسم الزبيدي، دراسة النص الشعري الحديث (دراسة في الشعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المفالح)، ط 1، دار الزمان طباعة ونشر، دمشق، 2009، ص 33.

لم تعد رغبة الشاعر تحقيق راحته النفسية فقط، بل أصبحت غايات مجتمعه ومتطلباته من أولوياته لهذا نجد الشاعر الحديث «حقق قربا من قارئه، وأشرك النثر في إيصال رسالته الشعرية، وأضفى على النص حيوية التلقي المفتقدة في نصوص الرمز والتجربة التي أحدثت قطيعة مع المتلقي العام وأسست لنخبوية التلقي في الشعر الحديث» [1] .

اعتماد الشاعر الحديث على آليات الخطاب السردي كان أمرا متعمداً وذلك لكي يرسم لوحته بطريقة درامية واضحة تقترب من عامة المجتمع لتلامس إحساسهم جميعا، ولا يخص بها النخبة المثقفة فقط، فالشاعر هو رسول الكلمة، الذي يحمل هموم مجتمعه على ظهره طوال حياته فهو "سيزيف" عصره.

فـ«القصيدة العربية الحديثة عمقت هذه الصلة وفتحت آفاق واسعة للتداخل بينها وبين الفنون الأخرى جميعا، لكنها منحت أهمية غير اعتيادية لفنون السرد وإمكاناتها القريبة جدا من الحساسية الشعرية وراحت تستثمر ممكنات السرد وطاقاتها وتقناتها وآلياتها بحرية أثْرت كثيرا تجربة الشعرية الحديثة وأغنتها»[2]

ومن الباحثين الذين بحثوا في السرد القصصي في القصيدة نجد "**شربل داغر**" حيث توصل «في فصل عنونه "بالقصيدة القصصية" إلى أن الحواشي دلتنا إلى قصائد ذات مواد ومراجع قصصية، لهذا أهميته في تفكيك طبيعة النص الشعري... فالهوامش (التي تعبر عنها

---

[1] علي قاسم الزبيدي، دراسة النص الشعري الحديث (دراسة في الشعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المفالح)، ، ص 33.

[2] المرجع نفسه ، ص 33.

بالحواشي، ليست مجرد مفتاح يكشف القصصي داخل الشعري، ولكن هي ذاتها تناص شكلي مع غير الشعر (كما أنها تكشف عن الاتصال مع الآخر")» [1] .

الحواشي أو الهوامش كما هي معروفة يعتمدها الشاعر الحديث ليشرح الخلفية المرجعية للقصيدة، يعتمد فيها على سرد الأحداث الواقعية بزمانها ومكانها وشخصياتها، وهنا يعتبرها "شربل داغر" أنها بهذه الطريقة التي تزين فيها الشعر بشروح نثرية، تضفي الميزة القصصية داخل القصيدة، وقد أدرج تحليلات لبعض القصائد المعينة التي «تشتغل تقنيات الزمان – المكان – الأشخاص... مما يجوز اعتبارها قصائد قصصية، غير أن ما يمكن استخلاصه من مثل هذه القصائد ليس هو فقط وجود موارد قصصية في القصائد، مما يجعل الأمر مجرد تأثير على آخر، ولكن الأمر أعمق من ذلك، بحيث إن الأشخاص والزمان والمكان وما إلى ذلك من مميزات القصة أنتجته الإنتاجية النصية الشعرية (من عنديتها) » [2] .

وهو يحاول الوصول من خلال هذه النقطة إلى فكرة التأثير والتأثر، فالنثر في هذه الحالة لم يكن عاملا خارجيا واراد، بقدر ما هو مولود من رحم الشعر، لينسج من خلاله عالما آخر بطريقة مسالمة ويتوحد معه بكل تقنياته السردية من شخصيات وزمكان وأحداث.

وهذا التداخل بين الأجناس الأدبية عرف منذ القدم، ولكن بمسميات أخرى كون مصطلح "الأجناس الأدبية" عرف مؤخرا عند الغرب، ومن المصطلحات المعروفة عند العرب هي «النوع، والصنف، والفن، والضرب، والنمط، وإن كان مصطلح (الأجناس) أكثر تداولا واستعمالا في الحقل النقدي، ولقد مر هذا المصطلح بمراحل معرفية وفلسفية كثيرة إلى أن

---

[1] محمد جودات، تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، (ط 1)، 2011، ص 41.

[2] المرجع نفسه ، ص 42.

أستقر في مطلع القرن (العشرين) بوصفه مصطلحا نقديا محافظا على دلالته وخصوصيته في حقله المعرفي الواحد» [1] .

وقد لاقت فكرة تداخل الأجناس الأدبية، خلافا بين النقاد بين مؤيدين ورافضين لهذه الفكرة الجديدة، حيث يوجد من يؤمن بالحدود بين النثر والشعر وغيرهما من الأنواع الأدبية الفنية الأخرى كالمسرح والقصة والسنما... الخ، وهناك من يؤيد وينادي، بفكرة تداخلهما، حيث يرى أن جميع الأصناف يكمل بعضها بعضا.

وقد كان الأسلوب القصصي جليا في الشعر من خلال الفن الدرامي حيث «أصبح الشعر جزءاً من كيان الإنسان وواقعه على السواء، ولهذا أصبح من المستحيل أن يضل الشعر بعيدا عن الدراما، أو تظل الدراما بعيدة عن الشعر وخاصة أنهما شهدا معا لحظة ميلاد واحدة في الأديان القديمة» [2] .

ونوضح هذا أثناء عرضنا لقصة "**حيزية**" والتي عنونها الشاعر "بمسلسل شعري" لأنها تحكي قصة غرامية لخصت في مشاهد درامية عديدة بين "**سعيد**" و"**حيزية**".

من تعريفات الفلاسفة للدراما نجد تعريف أرسطو لها قائلا: «بأنها محاكاة لفعل إنسان»[3] كما عرفها عز الدين إسماعيل بأنها: «الصراع في أي شكل من أشكاله) ونحن نخال الصراع

---

[1] محمود خلف خضير الحياني، استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار حامد للنشر والتوزيع، ص 15.

[2] علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، ص 22 – 23.

[3] المرجع نفسه، ص 19.

في دراما الشعر ليس فقط في المتقابلات والمتناقضات سواء كانت أفكاراً أو غير ذلك؛ بل إنه ذلك الصراع الجذري في اختلاف الواقع المرئي عن الواقع المثال في نفس الشاعر » [1]

فالعلاقة بين الشعر والدراما هي علاقة تكاملية حيث تضفي الدراما على الشعر مسحة جمالية خاصة، وتزيد من تأزم أحداثه وطول نفس الشاعر، في البوح عن عواطف شخصياته المركزية، وفي هذا يقول: الناقد ت.س. إليوت. «إن النموذج الشعري والنموذج الدرامي لابد أن يظلا معا نِتاجيْن متكاملين لعمل خيالي واحد» [2] .

لا يمكن إذا فصل الفن الدرامي عن الشعر، كون كل واحد منهما يكمل الآخر، فالحدود التي وضعها بعض النقاد، تبقى حدوداً وهمية، كون كل جنس أدبي يقتات من الجنس الآخر بعض آلياته ونظمه ليعمل على اكتماله.

«إن تقسيم العرب الأدب إلى شعر ونثر لا يعني الفصل القاطع بينهما، فليس هناك فرق جوهري بين الاثنين، إلا من ناحية التزام الشعر بالوزن وافتقار النثر إليه... نقول إن الحدود بين الأجناس الأدبية ضاعت وتشابكت وتمازجت وحصل بينهما تناسل أدبي إذ ليس هناك حدود " لأن الحدود في الفن وخصوصا الحدود بين الألوان الفنية تعتبر بنية متغيرة وغير ثابتة تاريخيا» [3] .

ومن الشعراء المعاصرين، الذين كان الأسلوب القصصي بارزا في شعرهم، نجد الشاعر "محمود درويش" في تعبيره عن المأساة الفلسطينية، وآماله التي يرجوها في الانتصار

---

[1] علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث ، ص 19.

[2] المرجع نفسه ، ص 23.

[3] ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، ص 72 – 73.

واسترجاع حريتها، أعاد رسمها كما كانت في السابق في قصيدته "مأساة النرجس، ملهاة الفضة)، التي يتجلى فيها الأسلوب القصصي من خلال الحوار، ليكون السرد أبلغ طريقة لوصف جمال الحرية، حيث يقول:

«حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادى وجماعات

وعادوا من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام

ويزوجوا أبنائهم لبناتهم، ويرقصوا جسداً توارى في الرخام

ويعلقوا بسقوفهم بصلا وبامية... وثوما للشتاء

وليحلبوا أثداء ماعزهم... وغيماً سال من ريش الحمام» [1] .

هذه الأبيات تصف جمال الحرية، والحياة البسيطة الجميلة التي افتقدها الشعب الفلسطيني، بعد موت الحمام الأبيض... ليرسم طقوساً للفرح، ويفتح نوافذ كانت مغلقة، فيكون "زواج" مفتاحاً لإنجاب جيل آخر جديد يبث فيه روح الأجداد من شجاعة ونخوة وحب للأرض الطيبة، فكان السرد خير وسيط بين النثر والشعر، ليجمع بين الفنين، ليفجرا معا عالما فنيا آخر يؤثر في القارئ، ويجعله يصدق الأحداث، فتكون واقعية محسوسة رغم تخيلها.

[1] عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، ص 118.

الفصل الأول : الزمن السردي و إيقاعه في الشعر

المبحث الأول : المفارقات الزمنية في الشعر

تجلي تقنيتي الاسترجاع والاستباق في الشعر

1 – الاستباق

2 – الاسترجاع

المبحث الثاني : إيقاع الزمن في الشعر

1 – تسريع السرد

1 – 1 – الخلاصة

1 – 2 – الحذف

2 – إبطاء السرد في الشعر

2 – 1 – المشهد

2 – 2 – المونولوج

2 – 3 – الوقفة الوصفية

تمهيد نظري:

تمهيد نظري:يعتبر "الزمن" هو العمود الفقري للنصوص الأدبية النثرية والشعرية، فهو الذي تتحرك بفضله الأحداث بين الماضي والحاضر والمستقبل، و"الزمن" هو المحرك الرئيسي بالنسبة للشخصيات والأحداث، بحيث تتوالى الأحداث بشخصياتها والزمن يحركها في أمكنة متعددة يرسمها الكاتب ويزينها حسب ما يمليه عليه الزمن، ليترك بصمة على كل شيء لا يمحوها "الزمن".

ارتأينا أن يكون الفصل الأول حول الزمن لأهميته في الأعمال الأدبية، فما المفهوم اللغوي والاصطلاحي "للزمن"؟ وما آراء النقاد الغرب والعرب فيه؟

1. الزمن لغة:

يرى ابن منظور أن «الزمان اسم لقليل من الوقت أو كثيره... الزمان زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان: أقام به زماناً»[1]

نجد في هذا النص تمييزا بين كلمتي: الزمان والزمن، فالأولى عنده لا تتحدد بمدة معينة بل تتراوح بين الطول والقصر. أما "الزمن" فهو يعبر عن مدة محددة تساوي فصلا من فصول السنة، من ينظر في المفهوم اللغوي عند ابن منظور، يجده قد ربط الزمن بالفصول من السنة، أي الوقت، كما له علاقة بالإنسان والمكان، فهو موجود فينا وحولنا، ولا يمكن فصله أو البحث عنه بعيداً عن كل هذه الأمور، فهو يسري فينا مسرى الروح من الجسد.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مصر، (مادة زمن)، ص1867.

أما "**الفيروزآبادي**" فيرى أن «الزمن محركة وكسحاب: العصر، واسمان لقليل الوقت وكثيره، ج: أزمان وأزمنة وأزمن. ولقيته ذات الزمنين، كزبير: تريد بذلك تراخي الوقت»[1] لهذا نجده يشترك مع تعريف "**ابن منظور**" كون "الزمن" ليس له مدة محددة بل تتراوح بين الطول والقصر.

كما جاء في معجم "**الصحاح**": «الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، ويجمع على أزمان وأزمنة وأزمن»[2] ،الزمن يدل على فترة من الوقت سواء طالت أو قصرت، وهو هنا يشترك مع التعاريف السابقة في معجم "لسان العرب" و"القاموس المحيط".

2. المفهوم الاصطلاحي للزمن:

الزمن حسب تصور أغلب المجتمعات العالمية يتصف بخاصيتين:

«أ- أنه كان قياساً للعمر ومدة البقاء ومراحل الحياة التي تتمثل في الطفولة والشباب والكهولة والشيخوخة.

ب- الزمن بوصفه تجربة يتميز في جوهره بالتواتر والتكرار، فهو ينطوي على دورات متعاقبة للأحداث وللميلاد والموت...»[3].

منذ خلق الإنسان في بطن الأم يرتبط لحظتها بالزمن، لتبتدئ معها مراحل حياته وخلقه، وهذا ما وضحه هذا المفهوم من خلال جعل "الزمن" هو المقياس لمراحل عمر الإنسان في الحياة، وفي مفهوم آخر يُعتبر الزمن بمثابة "الروح" حين يقول: «إن الزمن

---

[1] العلامة مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، تح: مكتلة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، (باب النون/فصل الزاي)، ص1203.

[2] أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد محد تامر وآخرين، دار الحديث القاهرة، (حرف الزاي)، 2009، ص499.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (ط:1)، 2004، ص13.

روح الوجود الحقة ونسيجها الداخلي، فهو ماثل فينا بحركته اللامرئية حين يكون ماضيا أو حاضراً أو مستقبلا، فهذه أزمنة يعيشها الإنسان وتشكل وجوده، بالإضافة إلى أن الزمن خارجي أزلي لا نهائي يعمل عمله في الكون والمخلوقات ويمارس فعله على من حوله»[1].

الزمن لا مرئي هلامي يتحرّك فينا ويغيّر حياتنا في كل لحظة وثانية، لا نستطيع إيقافه مهما فعلنا، يتركنا نعيش كل لحظة في الحياة بألمها ومرها وفرحها، فلا نستطيع جعل الفرح يستمر، ولا لحظة حزننا بإمكاننا أن نوقفها، وحده "الزمن" كفيل بأن يصنعنا من جديد ويحقق ما نرجو. "الزمن" محطّات ودورات متعاقبة، نخطوها بإرادة منا أو بغير إرادة، فهو "الزمن" يمارس طقوسه فينا كيف يشاء لأنه «محور حياتنا الداخلية، وهو المحرك الخفي لمشاعرنا وتقلباتنا الجسدية والنفسية»[2]، و"الزمن" يستطيع جبر نفوسنا المنكسرة، وجمع أرواحنا المتفرقة، ليخلد تاريخ أفراحنا ومحطات الحياة، وقد اختلفت رؤية الفلاسفة للزمن فمثلا نجد «الفلسفة اليونانية القديمة تراه جوهراً قائما بذاته متصلا بالكون، ومنفصلا وخارجاً عن النفس والأشياء»[3].

الزمن حسب هذا الرأي، لا يمكنه التأثير في النفس البشرية، ولا علاقة له بتقلباتها ومراحلها فهو فيزيائي خارج عنها قائم بذاته، ونجد من الفلاسفة من يتفق مع هذا الرأي ومنهم "**نيوتن**" **Newton** فالزمن «كما يعتقده نيوتن هو إذن دفق مطلق قائم بذاته، مستقل بطبيعته، عام شامل، غير مرتبط بالحركة»[4]

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية ، ص13-14.

[2] المرجع نفسه، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص18.

[4] المرجع نفسه ، ص18.

يراه شاملا لا مفهوم خاص له يمكن أن يعرفه من خلال ذوات الأشياء، فهو قائم بذاته، أما الفيلسوف "**كانت**" **Kant** فـ«نظر إلى الزمن نظرة ذاتية خالصة بأن استبعده من الأشياء في ذاتها ومن التجربة الخارجية بما هي خارجية، ونقله من الخارج إلى العقل وقال عنه إنه مركب فيه بفطرته كإطار لا يستطيع أن يدرك مضمون التجربة الخارجية الحسية إلا بإدخاله فيه»[1]

إن مفهوم "**كانت**" بعيد عن الفلسفة اليونانية ومفهوم "**نيوتن**"، فهو لم يتركه ذاتيا قائماً بذاته حيث ربط "الزمن" "بالعقل"، ولا يمكن فصل الزمن عن العقل أو إدراكه خارجه.

ونجد كذلك "**برجسون**" **Bergson** الذي يذهب في مفهومه للزمن «بوصفه الروح المحركة للوجود»[2] فهو يؤمن بتغير الزمن حسب تغيرات وتقلبات الذات الإنسانية فهو بمثابة الروح للإنسان وملازم له منذ الولادة إلى الموت.

«برز لحد الان أكثر من فارق في معنى الزمن، فقد تكون تلك الفروق ثانوية مادام المضمون الجوهري يظهر فيها جميعا»[3] فتعددت المفاهيم الاصطلاحية للزمن غير أنها يجمعها جوهر ومكون واحد.

آراء الفلاسفة الغرب لم تقنع الكاتب والناقد "**سعيد يقطين**" حول رؤيتهم للزمن ويرى أنها غير كاملة، إذ قسم "**الزمن**" إلى أنواع:

- **الزمن المتواصل:**

«والزمن المتصل هو غير الزمن المتواصل: وذلك على أساس أن الأول لا يكون له انقطاع، ولا يجوز أن يحدث ذلك في التصور... على حين أن الزمن المتواصل يمضي

---

(1) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية ، ص19.

(2) المرجع نفسه، ص19.

(3) حيدر لازم مطلك، الزمان والمكان في شعر ابي الطيب المتنبي، (ط/1)، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان،2011، ص 23.

متواصلا دون إمكان إفلاته من سلطان التوقف، ودون استحالة قبول الالتقاء أو الاستبدال بما سبق من الزمن»[1] هذا الزمن هو زمن طولي له نقطة بداية ونهاية، هو متواصل لا انقطاع فيه.

- **الزمن المتعاقب:**

وهو زمن «دائري لا طولي؛ ولعله أن يدور من حول نفسه: بحيث على الرغم من أنه قد يبدو خارجه طوليا فإنه في حقيقته دائري مغلق، وهو تعاقبني في حركته المتكررة؛ لأن بعضه يعقب بعضه»[2] يمثل لهذا الزمن بالفصول الأربعة، فهي متكررة ومتعاقبة ولا شيء فيها يتغير، تسير في حلقة دورانية.

- **الزمن المنقطع أو المتشطي:**

وهو «الزمن الذي يمتحض لحي معين، أو حدث معين؛ حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقف؛ مثل الزمن المتمحض لأعمار الناس، ومُدد الدول الحاكمة، وفترات الفتن المضطرمة، ومثل هذا الزمن قد لا يكرر نفسه إلا نادرا جدا؛ فهو زمان "طولي"، لكنه يتصف، بالإضافة إلى ذلك بالانقطاعية لا بالتعاقبية»[3]

جعل من هذا "الزمن" زمنا نفسيا متقطعا له فترات ظهور وتخفّ وغالبا لا يتكرر وهو نادر الوقوع. بالإضافة إلى هذه الأزمنة الثلاثة، نجد النوع الرابع وهو:

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، (د/ط)، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص175.

[2] المرجع نفسه، ص175.

[3] المرجع نفسه ، ص175.

- **الزمن الغائب:**

وهو «المتصل بأطوار الناس حين ينامون، وحين يقعون في غيبوبة، وقبل تكون الوعي بالزمن (الجنين، الرضيع) والصبي»[1] هذا النوع هو زمن خفي غير ظاهر، لا يمكن إدراكه لغياب الوعي فيه، وثقه "سعيد يقطين" بالزمن الغائب، وهذا لأن الطفل فيه لا يمكنه ربط الأحداث ولا حتى التفرقة بين مقولتي "البارحة" و"الغد"، فالزمن بالنسبة له غير معلوم.

- **الزمن الذاتي:**

وهو «الزمن الذي يمكن أن تطلق عليه أيضا ((الزمن النفسي))... الذات هي التي حولت العادي إلى غير العادي، والقصير إلى طويل، كما تعمد هذه الذات نفسها إلى تحويل الزمن الطويل إلى قصير في لحظات السعادة وفترات الانتصار»[2]

هو زمن نفسي مرتبط بمشاعر الإنسان، بحيث الذات هنا هي من تتحكم في طول وقصر الزمن ففي لحظات السعادة والفرح يمر الزمن قصيراً جداً ولا نحسه، لكن العكس يحصل في لحظات الحزن والأسى، فهو يطول جداً ولا يمكن إيقافه، هو زمن شاعري تتحكم في طول وقصر الزمن، ففي لحظات السعادة والفرح يمر الزمن حساس تسيره الذات الإنسانية.

هذه التقسيمات "للزمن" كانت اجتهاداً من الناقد "**سعيد يقطين**" وتبقى ذاتية نسبية غير ثابتة، ليخلص في الأخير إلى «أن الزمن، في كل أطواره، موضوعي في ذاته؛ وإنما صورة التعامل هي التي تعمل على تحويل موضوعيته إلى ذاتية.

---

(1) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص175.

(2) المرجع نفسه ، ص176.

- إن الزمن مفهوم مجرد، وهمي السيرورة، لا يُدرك بوجه صريح في نفسه (لا يُرى، ولا يُسمع ولا يشم، ولا يلمس) ولكنه يُدرك فيما يحيط بنا من أشياء وأحياء»[1] فالزمن إذا يبقى موضوعيا مجرّدا، وصفه الذاتية نحن من نضيفها عليه.

3. آراء النقاد الغرب حول الزمن وأقسامه:

يتفق النقاد حول مفهوم الزمن، لكن رؤيتهم له تختلف من حيث التقسيم، فكل ناقد له رؤية مختلفة ورأي خاص يتفرد به في تحليله للزمن في النصوص الأدبية، حيث يذهب "**آلا نروب جرييه**" **Alan Robb Gray** «إلى اعتبار الزمن الروائي هو المدة الزمنية التي تستغرقها عملية قراءة الرواية، لأن زمن الرواية من وجهة نظره ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة، لذلك هو لا يلتفت إلى زمنية الأحداث وعلاقتها بالواقع...»[2]

الزمن حسب رأيه محدود له بداية ونهاية، بدايته لحظة فتح دفتي الرواية والبدء في القراءة، هنا ينطلق الزمن ولا يتوقف إلا مع نهاية قراءة آخر سطر في الرواية، والناقد **ميشال بوتور Michel Botour**: «أحد رواد الرواية الجديدة في فرنسا، يقدم رؤية جديدة لتقسيمات الزمن الروائي، تتجلى في زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب... وهكذا يقدم لنا المؤلف خلاصة نقرؤها في ساعة أو أكثر وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها»[3]

بدل أن يقول: زمن القصة، أدرج "زمن المغامرة"، و"زمن الخطاب" دعاه "زمن الكتابة"، أي أضاف على الناقد "آلان روب جرييه" زمنين آخرين "زمن المغامرة" و"زمن

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص177.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص49.

[3] المرجع نفسه، ص49.

الكتابة"، حيث يختصر الكاتب الأحداث من "زمن المغامرة" التي تحصل في يومين أو أكثر، ليسردها في "زمن الكتابة" في وقت وجيز.

قسم الناقد اللساني "**إميل بنيفست**" **Emile Beinvest** الزمن إلى ثلاثة أقسام، من خلال كتابه " **قضايا في اللسانيات العامة** " كالآتي:

«_ الزمن الفيزيائي للعالم، وهو خطي لا متناه، وله مطابقته عند الإنسان، وهي المدة المتغيرة التي يقيسها كل فرد حسب هواه و أحاسيسه، وإيقاع حياته الداخلية.

_ الزمن الحدثي وهو زمن الأحداث، وهو يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث.

_ الزمن اللساني وبواسطته تتجلى التجربة الإنسانية، من خلال الجهاز الشكلي للتلفظ، وفيه يشكل الزمن الحاضر أساسا لكل التقابلات الزمنية في اللغة »[1]

أما الناقد "**جان ريكاردو** "**Jean Ricardo** «في كتابه "قضايا الرواية الحديثة" فيقسم الزمن الروائي إلى قسمين: زمن السرد الروائي وزمن القصة المتخيلة، ويضعهما على محورين متوازيين، ثم يقوم بدراسة العلاقات الزمنية بين المحورين، مركزا تحليله على تقنيات تسريع السرد وبطئه مقارنة مع زمن القصة»[2] يعتمد في دراسته لزمن القصة وزمن الخطاب على تقنيات تسريع السرد (حذف، خلاصة) وتقنيات تبطيئ السرد (وقفة، مشهد، وصف) مقارنة مع زمن القصة.

ونجد "**تودوروف**" **Todorov** «يتأثر بالشكلانيين الروس في تقسيمهم للنص من حيث هو متن حكائي ومبنى حكائي، ويستخدم تودورف القصة والخطاب للتعبير عن كلية

---

[1] منال بنت عبد العزيز العيسى، تمثلات الذات المروية على لسان الأنا، (ط/1)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2013، ص 295.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص49.

النص»[1] إذ يرى أن زمن القصة وزمن الخطاب مكملين لبعضهما في تشكيل بنية النص. ويشترك "**جيرار جنيت**" **GérardGenet** مع "**تودوروف**" في هذا التقسيم «لكن "جنيت" يستخدم مصطلح زمن القصة وزمن الحكي»[2] ويربط هذين الزمنين بثلاث علاقات وهي:

1- **الترتيب الزمني:** «إن استحالة التوازي بين زمن الخطاب أحادي البعد وزمن التخيل المتعدد الأبعاد، أدى إلى خلط زمني يحدث مفارقات زمنية على خط السرد، تتمثل في الاسترجاع والاستباق»[3] فبفضل التخييل داخل النص الأدبي يتغير "زمن الخطاب" وتتعدد أبعاده، بحيث لا يبقى الزمن يسير على وتيرة واحدة، ويمكن أن نمثل لأحداث زمن القصة بهذا الشكل «حدث 1، حدث 2، حدث 3»[4] أم الأحداث في زمن السرد، أو كما يسمى زمن الخطاب ستكون غير متتابعة هكذا «حدث 1، حدث 3، حدث 2»[5] بفضل هذا التغيير داخل زمن الخطاب، تنشأ المفارقات الزمنية التي تزيد من جماليات النص، وتكسر خطيته، هذا الذي أشار إليه كذلك "**تودوروف**" بقوله: «إن زمن الخطاب...خطي، وزمن القصة متعدد الأبعاد»[6]

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية ، ص49.

[2] المرجع نفسه ، ص51.

[3] المرجع نفسه، ص51.

[4] محمد بوعزة، النص السردي تقنيات ومفاهيم، (ط/1)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 87.

[5] المرجع نفسه، ص 87.

[6] سعيد يقطين، تحليل لخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، (ط/4)، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005، ص 73.

2-علاقة المدة وحالاتها:

المتمثلة في عملية تسريع السرد وتبطيئه، «إن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها، فهذا الاختلاف يخلف لدى القارئ دائما انطباعا تقريبيا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني، لهذا يقترح ((جرار جنيت)) أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية»[1] المتمثلة في الحذف والخلاصة حينا تسريع السرد. ويكون السرد بطيئا أثناء المشهد والحوار بحيث يتوقف السرد أثناء الوصف للأمكنة أو الشخصيات، وأثناء المونولج (الحوار الداخي) وفي الوقفة الوصفية كذلك.

صلة التواتر: يعتبر "**جينيت**" أول من وظف هذا المصطلح وانتبه إلى أهمية دراسته على أنه مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، «ويريد به سلسلة من عدة أحداث متشابهة ومنظور إليها من حيث تشابهها وحده»[2] في هذه الصلة يتم دراسة تكرار الأحداث مثل ما ذُكر مرة واحدة وما ذُكر عدة مرات.

4. رأي النقاد العرب:

تنطلق الناقدة "**سيزا قاسم**" في دراستها للزمن الروائي من نظرية "جيرار جنيت" «حول الترتيب الزمني ومفارقته على خط السرد في النص، وفي دراستها لطبيعة الزمن الروائي تقسمه إلى زمن نفسي أو داخلي وزمن طبيعي أو خارجي»[3] ففي الزمن النفسي

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (ط: 1)، 1991، ص 76.

[2] فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، (ط/1)، دارصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص 158.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص53-54.

الداخلي، يتكسر الزمن الطبيعي الخارجي، بواسطة التلاعب الزمني في الخطاب من خلال تقنيات التقديم والتأخير وتقنيات السرد الأخرى من تسريع وتبطيء.

وتذهب الناقدة "**يمنى العيد**" في نظرتها للزمن الروائي «إلى اعتباره زمنا متخيلا يختلف في ماهيته عن زمن الواقع الاجتماعي الذي تحكى عنه الرواية من خلال الشخصيات أو الأحداث»[1] الزمن الواقعي الذي يوظفه السارد هو زمن ماضي، وفي لحظة السرد يتحول إلى زمن حاضر، حيث يعيد إضاءة أحداث الماضي بمساهمة الشخصيات الروائية.

كما يرى الناقد "**عبد الملك مرتاض**" «أن زمن الحكي هو نفسه زمن الكتابة، ومن السذاجة بمكان فصل الكاتب عن زمنه الحاضر إذا جنح للماضي»[2] لأن العودة إلى الماضي هي من متطلبات السرد. إنّ زمن الخطاب في النصوص النثرية أو الشعرية، لا يبقى كما في زمن القصة، بحيث يتغير ولا يسير على خط واحد، بفضل تقنيات السرد من تسريع وتبطيء، واعتماد الكاتب على الخيال، وقدرته على التلاعب بالزمن، ونسجه كيف يشاء.

بعد تعرفنا على آراء النقاد الغرب والعرب، حول "الزمن" ارتأينا أن نطبق دراسة "الزمن" على ديوان "**الساعر**" حسب تقسيم "**جيرار جنيت**" أي دراسته وفق علاقاته الثلاثة: (الترتيب والمتمثل في علاقتي (الاسترجاع والاستباق)، والمدة: وفق حاليتها (تسريع السرد وتبطيء السرد).

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية ، ص54.

[2] المرجع نفسه، ص55.

المبحث الأول: المفارقات الزمنية في الشعر

5. تجلي تقنيتي الاستباق والاسترجاع في الشعر:

تنوعت الأزمنة في الحكاية الشعرية بين "**استرجاع**" و"**استباق**" وكانت كفة الاسترجاع هي الأرجح، كون "**الساعر**" يروي أحداثا عاشها في مسيرته نحو "**قدسي**" سنقف عند نماذج منها للبحث في علاقة "الترتيب" بثنائيتيها "**الاستباق**" و"**الاسترجاع**" حسب تقسيم "**جيرار جنيت**".

1.5- الاستباق:

الاستباق تلجأ إليه الشخصيات لتقدم أحداثا متوقعة قبل وقوعها، «إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليه»[1] وهو يدخل في باب المتوقع والمتخيل. ويستعمل «مفهوم السرد الاستشرافي للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يشير إلى أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها»[2] ليستشرف المجهول ويتوقع أحداثا ممكن حصولها مستقبلا، وينقسم الاستباق الى **نوعين** هما:

---

[1] أحمد النعيمي إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر (ط1) , الاردن 2004 , ص 38.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (ط:1)، 1990،ص 132

استباق خارجي: (External prolepsi)

«هو الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية، يبدأ بعد الخاتمة ويمتد بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة والوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهايتها»[1]

استباق داخلي: (Internal prolpsis)

«هو الذي لا يتجاوز الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني»[2] وللاستباق ووظائف ثلاث هي:

«**استباق متمم:** ويرد مسبقا ليسد ثغرة لاحقة.

استباق مكرر: ويضاعف بصفة مسبقة مقطوعة سردية آتية، والاستباق المكرر، يلعب دور إنباء، ويرد الإنباء غالبا في العبارة المألوفة "سنرى فيما بعد"، ووظيفته في نظام الأحداث تتمثل في خلق حالة انتظار عند القارئ.

الفواتح: وهي معطيات ترتبط بفن التمهيد القصصي، ولا يفهم معناها إلا في مرحلة لاحقة»[3] وقد ورد الاستباق في ديواني "الساعر" و"حيزية" الذي سنوضحه من خلال أمثلة ندرجها، حيث ورد عندنا الاستباق "**المكرر**" الذي جاء لغرض "**الإنباء**"، والنوع الثالث " **الفواتح** " الذي يكون في قصص الغرام «فقصص الغرام على سبيل المثال تورد فواتح كثيرة كذكر عرضي لاحمرار الوجنتين، أو رعشة تحس بها الشخصية ولا يفهم القارئ بصفة قطعية معناها إلا عندما يربطها ببعضها ويصلها بسير الأحداث المنبئ

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي انكليزي فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، (ط: 1)، 2002، ص 17 /18.

[2] المرجع نفسه، ص 18

[3] المرجع نفسه , ص 38\39

بنمو الحب في كيان الشخصية»[1] وبما أن القصص التي بين أيدينا غرامية فسيكون هذا النوع جليا فيها. كما توصلنا كذلك إلى نوع "**الاستباق المتمم**" الذي يأتي ليسد ثغرة لاحقة في الحكاية:

عرف عن "**الساعر**" أن شِعره يذيب الصخر، ويجعل من الشمس تطل مكان القمر حيث كانت حكاية شعره يرويها الصغير قبل الكبير، كان حكاية زمانه، ويعرفه كل أهل القبائل وشيوخها شبابُها ونساؤها وحتى أطفالها.

بعد عشرين سنة من اختفاء **الفتاة** التي أحبها "**الساعر**" يخرج للبحث عنها في كل أقطار الصحراء الشاسعة، ليعيد الروح للجسد ويحيا ويتنفس الحياة من جديد، وقد تضاربت الأخبار حول مكانها في مسامع "**الساعر**"، فهاجت الأفكار في رأسه، وحلف اليمين أن لا يعود قبل إيجادها، يستبق **السارد/الشاعر** الأحداث ليقدم لنا في هذا **التمهيد** وصفا لصفتاتها الحسية والمعنوية وذلك لكي يترك القارئ يتخيلها ويفتح باب التأويل أمامه ليذهب في وصف حسنها وجمالها قائلا:

وَيَقُول عَنْهَا إِنَّهَا جِنِّيَّة

تؤذي بِرِمْشِ عُيُونهَا أَوْ تَقْتُل

هُوَ يَدَّعِي أَنَّ الْفَتَاة رَهيبَة

مَا مِثْلُهَا مِنْ جِنْسهَا مَنْ تُذْهِل

إِنْ قِيل بَدْر لَمْ يُرْق لِجَانِبهَا

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي انكليزي فرنسي) , ص 39.

أَوْ قِيل عَنْهَا ظَبْيَة لَا تَقْبَّل

مَهْمَا تَخَيَّل حُسْنهَا مُتَخَيِّل

هِي مُنْتَهَى ذَاكَ الْخَيَال وَأَجْمَل[1]

يعتبر هذا "**الاستباق داخليا**" كونه لا يخرج عن إطار الحكاية، وتندرج وظيفته في نوع "**الفواتح**" باعتباره "**تمهيدا قصصيا**" للأحداث اللاحقة، لقد حارت في وصفها الكلمات، ولم تف **السارد/الشاعر** ليرسمها فهي حقيقة وخيال، مرئية ولا مرئية، هي حبات الرمل تنساب بين أنامله، وخيوط شمس أعاد نسجها بعد عشرين سنة، لتنمو في ذاكرته طفلة بريئة وصبية مجنونة، كانت تقتل برمشها، ولو وضعتْ هي في كفةٍ والبدر في كفةٍ، لرجحت كفتها، عجز الخيال عن رسمها ووصفها فهي فوق الخيال وأكثر.

كانت الأخبار تقول عنها وعن مكان تواجدها:

بَعْضٌ يَقُول تَعِيّش عِنْدَ قَبِيلَة

تعتاش من صُوف الشِّيَاه وَتَغْزِل

وَالْبَعْض يَذْكُر أَنَّهَا فِي أُسْرَة

تُفْتِى وَتَحْكُم فِي الْأُمُور... وَتَفْصِل

وَالْبَعْض يَحْلِف أَنَّهَا فِي جَامِع

فِي قَرْيَة مَحْجُوبَة تَتَبَتَّل[2]

---

[1] محمد جربوعة، الساعر (مسلسل شعري)، ط:1، البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2014، ص7.

(2) الساعر، ص 8 .

وَلِأَنَّهَا كَانَت صَبِيَّة حُلْمه

أَوْ أَنَّهَا الْحُبّ البريئ الْأَوَّل

حَلّف الْيَمِين بِأَنْ يَرُدّ غِيَابهَا

أَوْ سَوْفَ يَبْقَى هَكَذَا يَتَجَوَّل[1]

جاء هذا " **الاستباق الداخلي**" ليسد ثغرة لاحقة وتندرج وظيفته تحت " **الاستباق المتمم**"، هي أخبار متناقضة متباعدة تمحي اليقين لتزرع مكانه الشك، فهي حسب قولهم تحيا حياة صعبة بين الفقر والترحال، وآخرون يجزمون بأنها من أسرة ذات مكانة عالية تفتي وتحكم في أمور القبيلة والبعض الآخر قال عنها إنها زاهدة في الحياة معتكفة في جامع تتبتل... كل هذه الأخبار زادته إصراراً وإرادة في البحث عن حبيبته في كل أصقاع الأرض.

كما كان الاستباق واضحا في الحلقة الأولى، فالخوف من شعر "**الساعر**"، لم يمهله حتى ليلة واحدة يمكثها في هذه القبيلة، لخوفهم من شعره على نساء القبيلة.

قال شيخ القبيلة:

أَرْوَاحهُنَّ ضَعِيفَة إِنْ فُوجِئَت

بِالشِّعْر ذَابَت فِي الضُّلُوع عَلَى عَجَّل

فَيَعِشْنَ مَحْرُوْقَاتِ قَلْبٍ بِالهّوَى

يُخْفِينَ أَسْرَارَ التَّوَجُعِ فِي المُقَلْ

---

[1] الساعر، ص8.

نَخْشَّى عَلَّى مَنْ أَكْمَّلَتْ عِشْرِينَّهَا

أَنْ تَشْتَكِيْكَ... إذَّا اشْتَكَتْكَ فَمَّا الْعَّمَلْ؟

وَعَلَى مُطَلَّقَةٍ تُطِلُّ بِعَيْنِهَا

فَتَرَى جُنُونَكَ فِيْ الْقَّصَائِدِّ يَشْتَعِلْ

وعَلَى عَجَائِزَ سَوْفَ تَذْكُرُ أَمْسَّهَا

فَيَضِّجُ فِيهَا بَعْدَ عُمْرٍ مَا أَفَلْ[1]

يندرج هذا الاستباق ضمن "**الاستباق الداخلي**"، ووظيفته "**التنبأ**" بما سيحصل لنساء القبيلة بعد قدوم "**الساعر**" لها، فهو يخلق حالة انتظار عند القارئ لما سيكون بعد قدومه، وأول قبيلة في وجهة "**الساعر**" لاقاه أهلها بالصدود؛ ولم يستطع شيخها استقباله خوفاً على نسائها من شعره، قلوبهن مرهفة ضعيفة تذيبها كلمةٌ، وتزرع فيها حباً كبيراً بإمكانه أن يحرق أي شيء يقف في سبيل حبهن "**للساعر**"، ها هو ذا شيخ القبيلة **يستبق** الأحداث قبل وقوعها ليكون الاستباق واضحا هنا، حيث يخشى على الفتاة العشرينية أن تقع في غرامه وتحدث المشاكل في القبيلة بسببه، كما يخشى على "المطلقة" من أن تراه فيزلزل قلبها الدامي، ومن شعره كذلك على مهج العجائز أن تتحرك فيها أوتار فتبعث فيهن الحياة من جديد، كانت كل الكوارث متوقعة في ذهن شيخ القبيلة ولها ألف صورة وخيال تتضارب في رأسه، أما خوفه الأعظم فكان على ابنته "زينب" حيث قال:

---

[1] الساعر، ص10.

وعَلَى الأَّمِيرَةِ بِنْتَنَا، لَوْ أَنَّهَا

سَمِعَتْكَ تَقْرَأُ بَيْتَ شِعْرٍ مِنْ غَزَلْ

سَتَشُدُّ مِنْ فَرْطِ التَّأَثُّر شَعْرَهَا

مِنْ دُونِ خَوْفٍ مِنْ أَبِيهَا أَوْ خَجَلْ

فَاحْزِمْ مَتَاعَكَ... لَسْتَ ضَيْفًا عِنْدَنَا

وارْحَلْ جَزَاكَ الله عَنَّا يَا رَجُلْ[1]

في هذا "**الاستباق الداخلي**" الذي وظيفته "**التنبأ**"، كان كل خوفه على ابنته "**زينب**"، ربما سيقتلها شعره وستفقد عقلها إن سمعته يقرأ بيت شِعر من غزل... في هذا الاستباق يقدم شيخ القبيلة الحل لتجنب كل هذه المصائب التي ستقع على رأسه بعد قدوم "الساعر" وهو حزمه لمتاعه والرحيل بعيداً عنهم.

كان على "زينب" ابنة شيخ القبيلة أن تستبق الأحداث هي الأخرى وتعطي رأيا مختلفا تماماً عن رأي والدها، فهي التي ما إن سمعت كلام والدها "للساعر" حتى خرجت من خيمتها قائلةً:

خَرَّجَتْ إِلَّيْهِ تَقُولُ: مَهْلاً يَا أَبِي

رُحْمَاكَ بالضَّيفِ الغَّرِيبِ المُتْعَبِ

أَنَا لسْتُ أَنْكِرُ أَنَّهُ مُتَأَنِّقٌ

---

[1] الساعر، ص11.

وكَلاَمُهُ (...) تَباً لَهُ مِنْ مُطْرِبٍ

وعُيونُهُ وثَنيَةٌ، وغُرُورُهُ

جِدًا يُنَاسِبُهُ... وهَذَا مَذْهَبِي

يَا ويْحَ منْ نَظَّرَتْ إلَّيْهِ وطَوَّلَتْ

واسْتَأمَنَتْهُ بِجَهْلِهَا لمْ تَهْرُّبِ

لَفَتَ انْتِبَاهِي منْ مُجَرَّدِ هَزَّةٍ

فِي حَاجِّبَيْهِ... كَهَزَّةِ المُتَعَجِّبِ

أَخْشَاهُ مِثْلكَ، قَدْ أمُّوتِ بِسَّكْتَةٍ

قَلْبَيَةٍ لَوْ قَالَ لَوْ بَيْتَينِ بِي[1]

كانت "زينب" في هذا "**الاستباق الداخلي المتمم**" تتوقع ما سيحدث لها من قدوم "الساعر" لقبيلتها، فهي قد تموت بسكتة قلبية بكلمة أو وردة منه وهو الشاعر الساحر بغزله، هو إلى الآن لم يتكلم، وأحدث كل هذا الإرباك في الشيخ وابنته، وهي كانت متلهفة لبقائه معهم **فاستبقت** كل الأحداث لتقنع والدها ببقائه في قبيلتهم.

لكِنْ واجِبنَا تِّجَاهْ ضُيوفِّنَا

بَذْلُ النَّدَى، ولَتِكَ عَادَةُ يَعْرُبِ

فَامْدُدْ يَمِينَكَ كَي يُحِّسّ بِلُطْفِنَا

واضْرِبْ عَلَى كَتِفِ الغَّرِيبِ وطَبْطِبِ[1]

---

[1] الساعر، ص 13 / 14.

ما كان لها في هذا الاستباق إلا أن تذكر والدها بعاداتهم نحو الضيوف الغرباء لتقنعه باستضافته عندهم، فهذا واجبهم منذ القدم نحو الضيوف.

دَعْ عَنْكَ هَاجِسَكَ الْقَدِيمَ وَقُلَّ لَهُ:

(أَهَلًّا وَسَهْلًا، قَدْ وَصَلَتْ).. ورحّبِ

أَفْرِشْ لَهُ طَرَفُ الْعَبَاءةِ وَابْتَسِمَ

فِي وَجْهِهِ أَحْبَبْتُ أَمْ لَمْ تُحبِبِ

فَإِذَا انْتَشَى وَتَلَا الْقَصَائِدُ فِي الدُّجَى

فامنعه، قُلْ(يَا ضَيْفِ صَلِّ عَلَى النَّبِيِّ)[2]

هي عادة العرب إكرام الضيف، واستقباله أحسن استقبال حتى يرحل، جاء هذا "**الاستباق الخارجي**" الذي يمتد خارج إطار الحكاية حيث يعود إلى عادات العرب وتقاليدهم في محله، كي يعيد شيخ القبيلة التفكير في أمر "**الساعر**" ويرحب به داخل قبيلته.

من خلال هذا **الاستباق** قدمت خلاصة النتائج التي ستجنيها كل من تقترب من "**الساعر**" أو تستمع لشعره، ستكون نتيجتها واحدة لا محالة، وهي الوقوع في شباكه، هذا الاستباق لعب دورا مهما في كيفية التعامل مع "**الساعر**".

---

[1] الساعر، ص15.

[2] الساعر، ص15.

كما ورد "**الاستباق**" في ديوان "**حيزية**" من خلال "**تنبئها**" بالخبر الحزين الذي ينتظرها بواسطة حلم رأته قائلة:

وَضَعْتُ رَأْسَي عَلَى كَفِي... وَلَمْ أَنَمْ

رَأَيْتُ حُلْمًا... وَيَا لِلْحُلْمِ مِنْ حُلْمٍ

رَأَيْتُ نَفْسِي.. كَأَنَّ الطَّيْرَ تأكْلنِي

وَتَنَثُّرُ الْعَظْمَّ وَالْأَشْلَاءَ فووق دَمِيّ

حَاوَلْتُ أَهْرُبْ، لَمْ أَقْدِرْ، فَفِي قَدَمِيّ

كَالْقَيْدِ، يَمْنَعُ، أَوْ أَنِّي بِلَا قَدَمٍ[1]

نجد أن هذا " **الاستباق داخلي** "لأنه لا يخرج عن حدود الحكاية، ووظيفته "**التنبأ**"، بحيث تنبأت "**حيزية**" بموت حمامتها من خلال هذا الحلم.

أَنَا وَأَنْتِ بِلَا حَظٍّ وَلَا أَمَلٌ

دُونَ الْحَمَامَاتِ، وَالنِّسْوَانَ لَمْ نَزَّلْ

جِئْنَا إِلَى هَذِهِ الدُّنْيَا عَلَى عَجَلٍ

وَسَوْفَ نَرْحَلُ يَا أُخَتِي عَلَى عَجَلٍ[2]

---

[1] حيزية، ص 36.

[2] حيزية، ص 38.

بفضل هذا "**الوصف الممهد**" للحدث من خلال الحلم «وهو الوصف الذي يستند إليه الكاتب للإشارة إلى طبيعة اللحظات الموالية، أو طبيعة الحدث القادم، وبفضله يخلق جوا مناسبا للحدث»[1] في هذا الوصف قدمت "**حيزية**" حالتها النفسية السيئة التي مرت بها بعد رؤيتها لهذا الحلم، هذا الإحساس بالخوف والقلق يستبق ما سيحصل لها، ويفتح أفق التأويل أمام المتلقي لتوقع ما سيحدث.

كما نجد "الاستباق" في قصص الغزل ووظيفته "**التمهيد القصصي**"، حيث لا يفهم معناه إلا في مرحلة لاحقة له، ويندرج تحت نوع "**الفواتح**"، وقد ورد حين وصف **السارد / الشاعر** حالة "**حيزية**" أثناء رحلتهم إلى التل (الشمال):

عِنْدَ الرَّحِيلِ أَحَسَّتْ قَلْبُهَا اِضْطَرَبَا

مِثْلُ الْحِصَانِ جَرَى فِي قَيْدِهِ وَكَبَا

وَالنَّفْسُ تُلْبِسُ فِي التَّوْدِيعِ زَلْزَلَةً

مَنْ قَالَ يَجْهَلُ مَعْنَاهَا فَقَدْ كَذَبَا

كَانَتْ تُفَكِّرْ فِي أَسْبَابِ حَالَتِهَا

وزَادَّ حَالَتَهَا أَنَّهَا تَجْهَلُ السَّبَبَا

فَهَلْ تَعُودُ خَرِيفًا جَوْفَ هَوْدَجَهَا

أَمْ أَنَّ هَوْدَجَهَا لِلْبُعْدِ قَدْ وهَبَا ؟[2]

---

[1] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط: 1)، 2009، ص 59.

[2] حيزية، ص 182 / 183.

يعتبر هذا " **الاستباق داخلي**" لأنه لا يخرج عن الإطار الزماني للحكاية، ويقدم فيه **السارد/الشاعر** وصفا لحالة " **حيزية** " السيئة التي تحس بها من (ضيق وحزن وبكاء)، وهي تجهل سبب هذا، ليفتح أفق التأويل أمام القارئ، ليستشرف الأحداث القادمة المتوقعة.

وقد ورد الاستباق كذلك في حوار "**لحيزية**" مع "**سعيد**"، تصف له حالتها التي ساءت، وبالخوف الذي تحسه قالت:

أُحِسُ بالخَّوْفِ، بالأحْزَانِ، بالقَّهْرِ

ومَنْ سِوَاكَ سَأَحْكِي عِنْدَهُ سِرْي

عِنْدِي شُعُورٌ بِأَنَّ المَّوْتَ يَلْبَسُنِي

شَيئًا فَشَيئًا، مِنَّ الرِّجْلَينِ لِلْصَدْرِ

وقَدْ أكُونُ غَدًا فِي العَّصْرِ مَيَتة

وقَدْ أَعِيشُ إلىَ التِّسْعينِ...منْ يَدْرِي ؟[1]

كان هذا " **الاستباق داخلي**" كذلك لأنه لم يخرج عن حدود الحكاية، ووظيفته "**التنبأ**" بما سيحدث لها في المستقبل القريب، إن الوصف الذي يسبق سرد الشاعر لأحداث القصص يستبق الحدث الموالي له، حيث يعمد **السارد/الشاعر**إلى الوصف الحسي والنفسي ليمهد إلى ظهور الأحداث التي تعقبه، فيوحي إلى المتلقي بما سيجري من

---

[1] حيزية، 229 / 230.

وقائع[1]، ذلك من خلال وصفها لحالتها الجسدية والنفسية التي تسوء يوما بعد يوم وإحساسها بموتها القريب الذي ينتظرها.

2.5- الاسترجاع:

الاسترجاع هو العودة إلى الأحداث الماضية، ليعيد سردها من جديد، وهو تقنية أساسية من تقنيات السرد، وقد اعتمدت عليه كثيراً الرواية التقليدية «ويرى **جنيت** أن الاسترجاع نشأ مع الملاحم القديمة ولكنه تطور بتطور الفنون السردية، فانتقل إلى الرواية الحديثة، بحيث أصبح يمثل أهم المصادر الأساسية للكتابة الروائية وقد تطورت تقنية الاسترجاع في الرواية الحديثة، نتيجة لتطور النظريات النفسية التي تختص بدراسة الشخصية الإنسانية ومستويات تشكلها ودرجة وعيها الذهني عبر تطور مراحل الزمن وتغيراته»[2]

الاسترجاع متعلق بالذات الإنسانية ووعيها الباطن، باعتباره تقنية سردية متوفرة في النصوص السردية الروائية والقصصية.

وينقسم الاسترجاع إلى نوعين هما:

- **استرجاع خارجي: (External Analepsis):**

«هو ذاك الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ماقبل بداية الحكاية»[3] يحدث هذا النوع من الاسترجاع خارج حدود زمن الحكي.

---

(1) ينظر: راضية لرقم، السرد في الشعر العربي قبل الإسلام (أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم)، إشراف: محمد بن زاوي، جامعة الإخوة منتوري (قسنطينة)، الجزائر، 2016 / 2017، ص 477.

(2) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص192.

(3) لطيف زيتوننى، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي إنكليزي فرنسي)، ص 19.

- **استرجاع داخلي (Internal Analepsis):**

«هو الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها»[1]، يظهر هذا النوع مثلا أثناء تولي إحدى الشخصيات سرد حكاية متعلقة بحدث ما، أو كأن يخبرنا الراوي عن حياة شخصية ما قام بإضافتها. ولهذه الاسترجاعات وظائف هي:

«_ إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية، إطار، عقدة)

_ سد ثغرة حصلت في النص القصصي.

_تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد »[2]

وقد ورد ضمن النصوص الشعرية القصصية (الشعر القصصي)، كما في ديوان "الساعر" للشاعر "محمد جربوعة" مادة بحثنا، حيث سنتتبع محطات رحلة "الساعر" عبر زمن الحكاية لنقف على " الاسترجاع " بها:

ما كان على "**الساعر**" إلا أن يحزم متاعه ويرحَل بعيداً عن ديار "**زينب**"، فراقها كان صعباً عليه وعليها فكلاهما وقع في فخ العيون بنظرة من "**زينب**" أسرت قلب "الساعر" الذي بات ليلته يصهل بداخله كحصانٍ ثائر.

فِي الحَّمْلِ يَرْبِطُ زادَهُ ويُتَمْتِمُ

ويَعُضُ فَكَّيْه، كَمَنْ يَتَأَلَمُ

ويُنِيخُ نَاقَتَهُ، ويَنْظُرُ حَوْلَهُ

---

[1] لطيف زيتوننني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي إنكليزي فرنسي)، ص 20.

[2] أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، (ط/1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004، ص 33 / 34.

مُتردِّدًا يَنْوِي الرَّحِيلَ ويُحْجِمُ

ويقول: حَقُّ البنْتِ شُكْرُ جَمِيلِهَا

أمَّا الجَّمَالُ فَلاَ يَفِي فِيهِ الفَّمُ

ماذَا سَأفْعَلُ؟ هَلْ أوَّدِعُهَا؟ وهَلْ

أُهْدِي لَها م مَا لَو رَأَتْ تَتَبَسَمِ[1]

في هذا " **الاسترجاع الداخلي**" لموقف الرحيل جسدَّ لنا حجْم الحمل الذي يكاد يخنقه إن لم يبح لها بمدى إعجابه بها، وهكذا في صمت غادر "الساعر" ديار "زينب" وترك العيون تبوح بما اختلج في الصدور مِن ولهْ وشوق وهوى.

عرف العرب الحب العذري منذ عصر ما قبل الإسلام مع "**عنترة**" و"**زهير**" و"**عمرو بن كلثوم**"، "**وامرئ القيس**"، فكان "الساعر" يستحضرهم في كل مرة، لأنه يرى نفسه فيهم، ففي هذا الاسترجاع نجده يذكر "**امرأ القيس**" ليقرب للقارئ صورة الوجع الذي يحسه في قلبه.

هَذَا هُوَ المَجْنُونْ قَيْسُ، رَاقِدٌ

فَوْقَ الرِّمَالِ وقَدْ تَوسَّدَ مِرْفَقاً

جِسْمٌ نَحِيلٌ، والضُّلُوعُ يَهُزُّهَا

نَفَسٌ ضَعِيفٌ كَادَ أنْ يَتَمَزَّقَا

---

[1] الساعر، ص23.

منْ عَهْدِ لَيْلَى والدُّمُوعُ بِخَدِهِ

والشَّعْرُ أشْعَثُ، والإِزَّارُ تَشَقَّقَا

يَجْرِي ويَلْهَثُ، صَيْفَهُ وشِتَاءَهُ

لَيْلاً نَهَارًا، سَائِلاً مُتَشَوِّقًا

هُوَّ لَمْ يَمُتْ،.. أوْ أنَّ طَيْفَ جُنُونِهِ

لا زَالَ يَطْلُبُ وصْلَهَا مُتَعَلِقًا[1]

كان هذا " **الاسترجاع الخارجي**" لذكرى "**امرئ القيس**" خير مثال لوفاء المحبين، وخير قدوة "**للساعر**" في مسيرة بحثه عن محبوبته، هو كذلك حلف اليمين ألا يعود إلا بها، ولم يجد "الساعر" صورة أبلغ لتعبر عن حاله ووجده غير صورة "**امرئ القيس**" الذي عشق "**ليلى**" وهام في حبها، ولم يهنأ له بال حتى يظفر بحبها ووصلها، حتى بعد موته بقي طيفه يبحث عنها ويريدها، وحلف اليمين أن لا يهنأ ولا ينام في قبره حتى يظفر بها.

قَامَا إلى زَادَيْهِمَا وتَبَادَلا

عِطْرَيْهِمَا، وتَعَطَّرَا وتَنَشَّقَا

صَبًّا على النَّارِ الضَّعِيفَةِ رَكْوَةً

وتَصَافَحَا.. وتَعَانَقَا، وتَفَرَّقَا

هَذَا إلى لَيْلاَهْ سَارَ مَغْرِبًا

ومَشَى إلَى لَيْلاَه ذَاكَ مُشَرّقا[2]

---

[1] الساعر، ص32.

[2] الساعر، ص34.

في هذا " **الاسترجاع الداخلي** " لحادثة لقائه مع "**امرئ القيس** " يؤكد على العهد الذي قطعه مع نفسه في إيجاد محبوبته، لكل منهما كانت له وجهة غير معروفة، حيث تكون الحبيبة يفوح عطرها الشجي هي رائحتها تنادي من بعيد قلب الحبيب كريح يوسف ليعقوب، ففي القلب بصيرة تعْرف درب الحبيبة ولا تجهله مهما طوت الصحراء من دروب وتاهت في عروقها النفوس.

يقدم لنا " الساعر" استرجاعا آخر لأنثى كانت حاكمة، وتسير قومها بسطوة سيفها رغم أن الأنثى خُلقت رقيقة لطيفةً في حسنها وكلامها، تذيب الصخر برمشها وإن ضحكت يحل الربيع، ولكنها مع قدوم "**الساعر**" تحركت مشاعرها وطلبت منه أن يقول فيها قصيدة ليزيد من رِفعة مكانتها بين قومها. حاولت إغراءه بكل الطرقِ، لتستميله لها هكذا كان كيدها بأفعالها.

نَثَرَتْ لهُ بَعْضَ الوُّرُودِ بِكَيدِهَا

أتَظُنُّه طِفْلاً يَهِيمُ بِوَردِهَا؟

ولَرُبَّمَا سَقَطَ النِّقَابُ، فَولْوَلَتْ

وهِي الَّتِي قَدْ أسْقَطَتْهُ بِشَدّهَا

وَضَعَتْ عَلَى فَمِهَا رَقِيقَ أَصَابِعٍ

وتَظَاهَرَتْ بِدُمُوعِهَا فِي خَدِّهَا

هَمَسَتْ لَهُ: أفَلاَ تَرَانِي فِتْنَة؟

فَأَسَرَّهَا فِي نَفْسِهِ... لَمْ يُبْدِهَا[1]

---

[1] الساعر، ص36.

كان " **الاسترجاع الداخلي** " واضحا هنا من خلال توظيف **السارد/الشاعر** للفعل الماضي في قوله (نثرت، وضعت، همست..) فهي التي قامت بكل هذه الأمور، بحيث يذكر "الساعر" كيف تظاهرت الملكة واصطنعت أنوثتها وهو العارف بأمور النساء ومواضع سِحرهن، فلا حيلها وحركاتها يمكنها أن تخفى عليه، في هذا الاسترجاع لتلاعب الملكة يحاول "**الساعر**" أن يفضح الصورة المصطنعة لهذا النوع من النساء، الذي لا يحبذه الرجل فجمال المرأة يكمن في أنوثتها وعفويتها.

كيدهن عظيم وغضبهن أعظم، هكذا كان حال الأميرة التي لاقت الرفض والصدود من "**الساعر**"، عندما لم يقل فيها قصيدةً، فقد أمرت بقتله، لترتاح منه وترضي غرورها وكبرياءها، إلى أن جاءت إلى باب خيمته فتاة ساحرة عفراء، لتخبره بكيد الأميرة له.

قالَتْ: بِرَبِكَ لَا تُضَيعْ لَحْظَةً

واخْرُجْ سَرِيعًا.. رُبَّمَا قَدْ جَاؤُوا

قدْ كُنتُ أَعْبُرُ قُربَهَا وسَمِعْتُهَا

أمَرَتْ بِقَتْلِكَ.. قَلْبُهَا مُسْتَاءُ

أنْثَى مُعَقَدَة، تَعِيشُ لِسُمِّهَا

ويَعِيشُ فِيهَا.. عَقْرَبُ سَوْدَاءُ

كَالعَنْكَبوتِ تَمُدُّ خَيْطَ حَلاَوَةٍ

ولَهَا لَرَافضِ عَرضِهَا أدْوَاء

يدْعُونَهَا (سَلْمَى) و(سَيِدَّةُ الهَّوَى)

لا تَغُررنَّكَ فِي النِّسَا الأَسْمَاءُ

اخْرُجْ يَكَادُ اللَّيْلُ يَذْهَبُ نِصْفُهُ

منْ حُسْنِ حَظِّكَ هَذِهِ الظَّلْمَاء[1]

كان هذا " **الاسترجاع الداخلي**" لذكرى لن ينساها "**الساعر**" حين أنقذته من الموت فتاة ساحرة جميلة،حيث أخبرته بكيد الأميرة له، وقد استخدم في هذا الاسترجاع قوله:

قالَتْ: بِرَبِكَ لاَ تُضَيعْ لَحْظَةً

أَمَرَتْ بِقَتْلِكَ..قَلْبُهَا مُسْتَاءْ

في هذين الفعلين الماضيين (قالت، أمرت) يحملان دلالة تأكيد لفعل "القتل". ويذكر "الساعر" أنه لو التقى بها قبل هذا الوقت ليُمتع عينيه بحسنها:

تَمتتُ: بَلْ مِنْ حُسْنِ حَظِّي ظَبْيَتُه

وحشِيةُ العَّيْنَينِ يَا حَوَّاءُ

أنتِ الأَمِيرةُ في عيُونِي، صَدِّقِي

والصَّوتُ أَنْتِ وكُلُهُمْ أَصْدَاءُ

سُبْحَانَ مَنْ جَعَلَ الأُنُوثَة نِعْمَةً

دونَ (الكِّبار) يَحوزُهَا الدَّهْمَاء[2]

---

[1] الساعر، ص45.

[2] الساعر، ص46.

يندرج هذا الاسترجاع ضمن "**الاسترجاع الداخلي**" إذ أنه يعطي معلومات عن ماضي حكاية وقعت مع هذه المرأة الفاتنة، ففي سحر عينيها كتب قصيدةً، بعفويتها تمكنت من حل عقدة لسانه ليبوح بما في صدره من كلمات تُرصِعُ مبسمها بضحكة ساحرة فهي الملكة بحسنها وتلك هي الصنم بخشونتها وتصنعها.

في كل قبيلة يحط بها "**الساعر**" رحاله، يجدَ فيها ألف حكاية ورواية، ولا حكايات ألف ليلة وليلة، حكايات يرويها جمال النساء وكيدهن ليبلغن من الشاعر كلمةً أو قصيدة تروي عطشهُن، ها هي ذي قبيلة **(سوق النساء)** التي حط بها الشاعر «وهي قبيلة تؤمها القبائل لسوقها الشهير الذي يعقد في كل عام مرة، وفيه مما يُذهب العقول أصناف وأشكال»[1] وكان وجوباً على الضيف الأخير الذي ينزل بها، أن يعلم نساءها أصول النحو والصرف والكتابة ويذكرُ الشاعر أن نساءها يتميزن بالجمال والجرأة حيث يقول:

هَمْسُ كَثِيرٌ.. كَيدُهُنَّ عَظِيمٌ

هَزُّ لِكَفِّ، نَاعِمُ.. تَسْليمُ

غَمَزَاتُ مَكْرٍ.. نَظْرَةٌ وَحْشِيَةٌ

مِنْ عَينِ أُنْثَى قَلْبُهَا مَكْلُومُ

ويدُ لِبِنْتٍ فَتَحَتْ قَارُورَةً

فَسَرَى شَذَاهَا الفَّاتِنُ المَسْمُومُ

وأَسَاوِرُ رَنَّتْ بِهَزِ صَبِيَّةٍ

لِلْمِعْصَمَيْنْ.. وقَصْدُهَا مَفْهُومُ[2]

---

[1] الساعر، ص55.

[2] الساعر، ص56.

في هذا "**الاسترجاع الداخلي**" لذكرى لقائه لهن في أول حصة أصول للنحو، جسدَّ مكر النساء وكيدهن ليأخذن بلب عقله في قوله: (همس، هز، فتحت، رنت...) كل هذه الأفعال الماضية متعلقة بالنساء وكيدهن مع "**الساعر**"، فها هي ذي الغمزات تترامى وروائح العطر الشجي تغمر المكان، ورنة سوار تشوش عليه تفكيره، وتملأ بالنغم المكان.

في كل حلقة حكاية وفي كل حكاية عِبرَة وموعظة نتعلمها من الشاعر الحكيم، يجوز لنا وصفه بالحكيم، ففي كل ذكرى له موعظة نتعلمها ففي ذكرى يومه الثاني في "سوق النساء" كان له لقاء آخر مع امرأة مختلفة، امرأة التقى بها تتميز بالجمال والحسن ولكن قلبها منطفئ، أو هكذا كان حالها قبل أن تلتقي الشاعر، حيث يذكر ما قالت له:

قالتْ كأنَّكَ لا تُحِسُ بِحَالِنَا

إنْ لمْ تراَعِ لظَّى العُنوسَةِ، راعِنَا

نقضِي النَّهَارِ بِذِكْرِيَاتٍ قدَ مَضَتْ

ونَبيتُ نَبْكِي اللَّيْلِ مِنْ مَأسَاتِنَا

إنَّ الرِّجالَ علَى زَمَانِ تَوهُجِي

لم يَطْرُقُوا قَلبِي المُعذَّبَ سَاخِنَا

أفَبَعْدَ هذَا سَوفَ يَأتِي فَارِسُ

ليُعيِد لِي حُلُمِي الجَّميلَ الفَاتِنَا

وأقومُ للمِرْآةِ أرْسُم حَاجِبِي

وأكَحِل الرِّمْشَ الضَّعِيفَ الواَهِنَا؟[1]

---

[1] الساعر، ص64.

يصور لنا في هذا "**الاسترجاع الداخلي**" حكاية المرأة التي تقول عن نفسها إنها عانس، ولم يطرق بابها أي رجل طالباً يدها، في هذه الذكرى التي مرَّ بها تكمُن "المشاعر الإنسانية"، ويُجسد الشاعر صورة المرأة كيف تكون مشاعرها في هذا السن إذا لم تظفر برجُل يبعث الحياة فيها حسب رأيها، هذا الموقف أثار غضب الشاعر منها، فكانت له ردة فعل ممزوجة بالغضب والحب والحكمة فأجابها قائلا:

فإذَا أرَدْتِ كَلاَمَ صَاحِبَ خِبرَةٍ

هذَا الكَّلاَم فارِغُ ووسَاوسُ

في القلبِ عُمركِ... لا يَشِبُ ومَالَه

في بَابِهِ وعلَى النَّوافِذِ حَارُسُ

ومن الأوانِسِ بالقُّلوبِ عَجَائِزُ

ومنَ العَّجَائِز بالقُّلُوبِ أوانِسُ

إن ضَاعَ حُلمُكِ لمْ تُفِدْكِ (شَهَادَةٌ

عُليَا)، ولَمْ تُعجَبْ عَليْكِ مَلاَبِسُ

لازِلْتِ مِثْلَ الأَمْسِ (...).. حُسْنُكِ مُتْعِبُ

يشْوِى، وطَرَفُكِ مُسْتَبِدُ نَاعِسُ[1]

---

[1] الساعر، ص66.

في هذا الحوار الاسترجاعي لحادثة وقعت مع هذه المرأة نجده يندرج ضمن "**الاسترجاع الداخلي**"، بحيث يذكرها بأنه كل الذي تضعه في مخيلتها مجرد وساوس تأخذ من فرحة عمرها الكثير وتزيد من حجم الصدأ على قلبها، هي لازالت صبية جميلة تأخذ بالعقول، لكن ثقتها التي اهتزت، هي من جعلتها تكبر سناً، وتزيد من كسرها وحزنها، خبرته في الحياة علمته أنه لا سن محددا للشباب، حيث قال:

ويُحِبُ قَلبُ المَرْءِ فِي العِشْرِينَا

في الأرْبَعِينَ يُحِبُ أوْ السِتِينَا

في العُمْرِ ميعَاتُ ثَلاثُ للهَوى

يا مَنْ بِأَمْرِ القَلبِ لا تَدرينَا

لا تَتْرُكِي فِي الانْتِظَار مَحَطَّة

سِيَجِيئها من يحملُ النسرينا[1]

هذا القلب لا عُمر له، وشبابه دائم لا يشيب أبداً إلا إذا أردنا، وهذا المكتوب سيطرقُ بابك حتماً مادُمتِ واثقة من نفسك وتحبينها وسيزهر الربيع من جديد في قلبك جاء هذا "**الاسترجاع الداخلي**" لسد ثغرة حصلت في النص القصصي ويتمم بها الحدث.

في سوق النساء كانت النساء تعرض سلعهن للبيع، ولكل بائعة منهن طريقة في عرض سلعتها، وكل منهن تنافس الأخرى في الجمال وللشاعر موقف ومواقف معهن،

---

[1] الساعر، ص69.

دوخته العيون، حتى فقد جاذبيته في التركيز، فلا هو بالأرض ولا في السماء، هكذا كان حاله وهو يروي ما حدث له مع بائعةٍ سحرته بالعيون:

نَظَرَتْ إلْي بِأَعْيُنٍ كَالْفِلْفَلِ

حَرَّاقَةٍ، يَا لَيْتَهَا لَمْ تَفْعَلْ

وَالْحَاجِبَانِ يَشِيبَانِّ، وَقِدْهَا

كَالْبَانِ مَمْشُوقُ كَقَدِّ الْفَيْصَلِ

آنست فُؤَادِيٌّ كُلَّ مَنْ أُرْهِقَنَّهُ

فِي الْعِشْقِ مِنْ حُبِّ قَدِيمِ أَوَّلِ

وَوَقَفْتُ أُخَرِّجُ مِنْ جُيُوبِي صُرَّتِي

كَيْ أَشْتَرِيَ غَزَلًا لَهَا فِي مِغْزَلِ

لَيْسَ الْمُهِمُّ الْغَزَّلُ.. أَعَرِّفُ جَيِّدَا

لَكِنَّ عَيْنِيَّهَا أَصَابَتْ مَقْتَلِيَّ[1]

هي فطرة فينا نعشق الجمال، وأمام هذه العيون ترفع كل رايات الاستسلام البيضاء، لتعلن الوقوع في أسرها وسحرها، هكذا حال الشاعر المسكين في هذا **الاسترجاع الداخلي** الذي ما إن يخرج من قبيلة بسبب امرأة، حتى يقع في أسر امرأة أخرى ليخرج بسببها كذلك للبحث في قبيلة أخرى.

---

[1] الساعر، ص75-76.

كلها ذكريات عاشها الشاعر في رحلاته نحو القبائل في البحث عن محبوبته، لازالت مستمرة إلى آخر قبيلة يرحل لها...

اجتمع في "**سوق النساء**" كل أصناف الناس من رجال ونساء، فكان منهم الشعراء والمتشاعرون، وهذا ما هز الشاعر ليقول في قضية هؤلاء المتشاعرين من يدعون الفصاحة والبيان ويقولون إنهم من أهل الشعر، ولهم فيه دواوين وقصائد، والشعر بالنسبة له هو شَرفُه وعرضه، فقال:

وَرَأَيْتُ(شُعْرُورًا) يُعَذِّبُ نَفْسُهُ

يَطْهُو ويفْسِدُ ما طَهَاه ويَعْجِنُ

ويَعودُ يَطْهُو.. ثم يَعْجِن مَاطَهَا

لا الخُّبْز يَنْضَّجُ، لا العَّجِينَة تُتقنُ

والنَّاسُ تَضْحَك من غَرائِب لَفْظِه

عَجَبًا، وتَهْمِس: إنَّه يَتَمَجْنَنُ:[1]

قضية أخرى يذكرنا بها الشاعر، في هذا "**الاسترجاع الداخلي**" ويسعى لفضحها من خلال هذا الاسترجاع، حيث يذكر موقفه مع هذا الشعرور، الذي يعجن الكلام، عجبا فلا هو خبز ولا هو طحين، فكان نشازهُ يصُمُ الآذان، ويحجب الأبصار، كل استرجاع أو ذكرى يرويها لنا الشاعر من المواقف التي حدثت له في هذه القبائل كانت تحمل عبرةً ومغزى، يريد الشاعر إيصالها لنا.

---

[1] الساعر، ص 81 / 82.

1 المبحث الثاني: إيقاع الزمن السردي في الشعر:

تعتبر هذه التقنيات العناصر الأساسية في البناء السردي، وهي التي تساعد الراوي على التلاعب الزمني، داخل النصوص النثرية أو الشعرية ويقسمها "**جيرار جنيت**" «إلى طرفين متناقضين وطرفين وسيطين، أما الطرفان النقيضان فهما الحذف والوقفة، الأول ويكون فيه زمن السرد منعدما أو أصغر بما لا يقاس من زمن القصة، أما الثانية فيكون فيها زمن القصة منعدما أو يكاد، بينما زمن السرد ذو اتساع كبير، وأما الطرفان الوسيطان فهما المشهد ويكون في غالب الأحيان (حواريا) وقد عرفنا بأنه يحقق نوعا من المساواة بين السرد والقصة، ثم الخلاصة...أي السرد الموجز الذي يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن القصة»[1].

من خلال هذه العناصر الأربعة (الخلاصة والحذف والمشهد والوقفة الوصفية)، نستطيع أن نلمس الحركة السردية داخل الزمن من سرعة وتبطيء وقراءة دلالاتها الخفية داخل الزمن في ديوان "الساعر".

1.1 تسريع السرد:

1.1.1 الخلاصة:

الخلاصة هي تقنية سردية يلجأ إليها الكاتب في زمن الخطاب، لاختصار زمن الحكاية، بحيث لا يتحدث الكاتب في تفاصيل الأحداث «وتعد الخلاصة تقنية زمنية يلجأ إليها الروائي في حالتين: الحالة الأولى، حيث يتناول أحداثا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السرد وتسمى الخلاصة الاسترجاعية، والحالة الأخرى، حيث يتم التلخيص لأحداث سردية، لا تحتاج إلى توقف زمني سردي طويل، ويمكن

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، (ط:1)، 1990 ص144.

تسميتها بالخلاصة الآنية في زمن السرد الحاضر»[1] كون الأحداث الاسترجاعية الماضية قد تكون غير مهمة كثيراً ليعيد الكاتب سردها بتفاصيلها في زمن الخطاب، لهذا يلجأ إلى تلخيصها ويركز على الأحداث المهمة في الحكاية، ليفتح أفق التأويل أمام القارئ والتخيل.

ويمكن تحديد **وظائف** الخلاصة فيما يلي:

«1- المرور السريع على فترات زمنية طويلة، والإشارة السريعة إلى التغيرات الزمنية، وما وقع فيها من أحداث ومحاولة سد هذه الثغرات.

2-الربط بين المشاهد الروائية.

3-تقديم شخصية جديدة، وعرض شخصيات ثانوية لم يتسع السرد لمعالجتها بصورة تفصيلية.

4- تقديم الاسترجاع.

5- تعمل الخلاصة على تسريع السرد وتجاوز أحداث ثانوية.

6- تعمل على تحقيق الترابط النصي بين فترات زمنية طويلة، تحمي السرد من التفكك»[2].

للخلاصة دور مهم في بناء النصوص، وحمايتها من التفكك وتجنب حشو النص بأحداث غير مساهمة في تطوره، كما تفتح الباب للكاتب لأجل إضافة شخصيات ثانوية تساهم في ربط الأحداث والمشاهد، دون اللجوء إلى تعريفها أكثر، وهذا ما سنوضحه أكثر في ديوان الساعر:

والشِّعْرُ مَا لمْ يُفتِ فيهِ مشَايخُ

بالمَّنعِ للمَرضَى وللنِسْوان

ما لمْ يُعلَّقْ فِي المَنَازِل زِينةً

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 224.

[2] المرجع نفسه، ص225.

ما لمْ يَكُن كَالفَّصّ في التِيجَان

ما لم يكُنْ نَبْعًا رهِيبًا صَافِيا

لأيائِلِ الصَّحْراء والغِزْلانْ

ما لم يُرشَّ عَلىَ الورُود لسَقْيهَا

ما لمْ يكُنْ كالكُحْلِ فيِ الأجْفَانْ[1].

في هذه الأبيات يختصر وصف الشعر الحسن في بعض التشبيهات، وظيفتها تسريع السرد، حيث جَعل من الشعر دواءً يشفي المرضى، وهو حجرٌ كريم يفتن الأبصار هو كل هذا وذاك من صفات الحسن والجمال التي على الشاعر أن يُرصع بها شعره ليكون شعرًا حسنًا تطرب له الآذان، كلها صفات لم يُطنب الشاعر في شرحها وتفصيلها بل لخصها بطريقة مُميزة جمعها في بعض التشبيهات البليغة ليوصلها لذهن القارئ ويمتعه بها.

وفي موضع آخر يقول:

شَهْرانِ والشَّهْران للعُشَّاقِ

قرنَان من نَار ومنْ أشْواق[2].

تفصل "**الساعر**" عن ديار محبوبته (مروج الياسمين) أين تسكن "**قدسى**" مسيرة شهرين، شهران بليلهما ونهارهما يطولان بالنسبة له وكأنهما قرنان، لم يرو الشاعر ماذا سيقع حينها ليفتح المجال للقارئ ليقول:

شَهرانِ يا (قدسي) همَا شَهرانِ

شَهرٌ سَيمضِي، ثمَّ يأتِي الثَّانِي

وأكونُ عِنْدك... وعُد حرٍّ صادقٍ

إن شَاءَ منزلُ سورة الرَّحْمَان[1].

---

[1] الساعر، ص86.

[2] الساعر، ص125.

عهدٌ أخذه على نفسه بأن يصل إلى محبوبته بأي طريقة، سيفعل أي شيءٍ ويصل لقرية (مروج الياسمين)، إذ قام بتلخيص أحداث المدة في قوله "شهر سيمضي ثم يأتي الثاني"، دون ذكر تفاصيل الأحداث في الشهر الأول والثاني، فوظيفته المرور السريع على فترات زمنية طويلة، وفي موضع آخر قول **السارد/الشاعر**، على لسان صديقة "قدسي":

الله يسْتُرُنَا... قضَيتِ بحَينا

عِشْرينَ مثل القِطَّة العَميَاءِ

لم تَعْشَقي، لم تَشْعُري، لم تَحْلُمِي

لم تَهْمَسِي يومًا بحَرفِ (الحاء)[2].

في هذا الموضع من التلخيص للمدة الزمنية، في قوله "عشرين مثل القطة العمياء" يلخص فيها شخصية "قدسي"، حين شبهها بالقطة العمياء لرقتها ولطفها وهدوئها، وعدم معرفتها بأمور العشق وكيد النساء، وظيفة الخلاصة هنا تسريع السرد وتجاوز أحداث ثانوية مضت خلال هذه "العشرين سنة".

وفي موضع آخر يقول:

وبِحَسْبِ رأيي أنْتَ قَيسٌ آخَر

قدْ جَننتكَ بِحُسْنِهَا ليْلاكَ

وهيَ التِي مرتْ بحَيّ مرَة

منْ خُمسِ قرن، طِفْلة إذْ ذاك[3]

مرَّ على الأحداث بطريقة سريعةٍ من خلال ذكر مدة قدومها إلى حيهم فقط "**وهي التي مرت بحي مرة من خمس قرن، طفلة إذ ذاك**"، وهذا يعود إلى عدم أهمية الأحداث

---

[1] الساعر، ص127.

[2] الساعر، ص197.

[3] الساعر، ص206/205.

الماضية في الرواية التي لا يتسع السرد لها، لهذا أراد الشاعر القفز عليها وتلخيصها. تستمر الأيام مع الترحال حيث «تعاقب على القافلة أبيضان وأسودان، نهارانِ وليلان، تضع رحالها، ثم تعود لشدها، وهو ذا ثالث يوم وقد أَلِفت الساعر وألفها...»[1].

يعمل هذا التلخيص على تسريع السرد ليحمي النص من التفكك، حيث لخص الشاعر أيامه الثلاثة في لفظتين بليغتين هما "**أبيضان وأسودان**" ولم يقل يومان أو ليلتان، لأن هذين اللفظين يعبران أكثر عن حاله، فحالته العاطفية تكون صافية حين يكون لديه أمل في الوصول إلى محبوبته، وتسوء وتتكدر عند سماعه لأخبار سيئة عنها فتكثر في ذهنه الشكوك حول خيانتها له وللعهد الذي بينهما.

لم يذكر كل هذه الأفكار التي تدور في رأسه، أو ما عاشه خلال هذين اليومين من أسى وحزن وضعف، ليختصرها في كلمتين تحملان من الدلالات ما تحملان «وبين نجد يرفعه ووهدة تنزل به، يمضي نهاره ويستقبله ليله بما لليل في قلب الغريب من وحشة... لكنّ نارا تلوح له فيومض في قلبه برق أمل.. يؤمها مستأنسا ليصطلي وفي الفؤاد سؤال من لا صبر له: نار من هذه؟»[2].

هكذا هي رحلته من قبيلة إلى قبيلة أخرى يؤمها بأفراحها وأقراحها يمر على كل أحداثها التي وقعت بها، لأن رحلاته لم تنته بعدُ ولا زالت مستمرة وسيكون له وقفات معها، لهذا يعتمد على تقنية التلخيص، ليتجاوز بها الحشو من الأحداث، ودليله في رحلته ضوء النار الذي يلوح له من بعيد ليكون قبلته ووجهته.

كما وردت تقنية " الخلاصة" في ديوان "**حيزية**" في مواضع عديدة وذلك في قول "سعيد":

لا تخْبرينِي، فإنَّ الحَيَّ يسْمَعُنَا

ولنكْتُم الآنَ مافِي القَّلبِ يُوجِعُنا

---

[1] الساعر، ص225.

[2] الساعر، ص29.

مضَى زمان، وقدْ كُنَّا نَظُن بِه

أن لا يفَرِق ماقَدْ يَجْمَعُنَا

فلْتَذكُرينِي...ولا تَنْسِي طُفُولَتَنَا

أُعْطِي حَياتِي لِمَنْ لِلأَمْسِ يُرجِعُنَا

لم يبق منَّا سِوَى طِفْلينِ قدْ كَبرَا

والذِّكرَياتُ تُسَلينَا وتُدْمِعُنَا[1]

يتمثل دور الخلاصة هنا في سد الثغرات التي تركها السرد وراءه، بحيث يذكرنا بماضيهما أثناء "الطفولة"، الماضي الجميل الذي لخصه بطريقة سريعة، ويمكن أن نحدد مواضعها من خلال قوله (مضى زمان.. فلتذكريني.. ولا تنسي طفولتنا.. لم يبق منا سوى طفلين) لم يذكر ماذا وقع خلال هذه المرحلة من الطفولة في زمن الخطاب.

كما تظهر الخلاصة واضحة في خطاب "حيزية" "لسعيد" حول ما مضى عليها في سبيل حبها له قائلة:

أَحُبُ (حدة) قدْ أنْسَاكَ منْ بَقِيتْ

عمراً تَشُدُ خُيوطَ الحُلُمْ ..لاَ تَدَعْ ؟

وعِشْتُ عَامينِ أدْعُو الله، نَاذِرَةً

أصُوم دهْرًا إذا كنَا سَنجْتَمِعُ[2]

هذا النوع من خلاصة " **خطاب الشخصيات**" «يتعلق بخطاب تلفظه الشخصيات في الأصل ثم جرى تلخيصه وتقطيعه من طرف الراوي بأكثر ما يكون من الإيجاز والاقتضاب... وقد يتم الإبقاء على الضمير المستعمل في الخطاب الشخصي فتأتي الخلاصة بالأسلوب المباشر»[3] مثل الخطاب هنا منقول على لسان "حيزية"، حيث

---

[1] حيزية، ص 21.

[2] حيزية، ص 81.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 154.

لخصت كل مامرت به خلال هذه السنوات من العمر في سبيل استمرار علاقتهما في قولها (عمرا) وسكتت عن ذكر التفاصيل.

بالإضافة إلى النوع الذي ذكرناه نجد "**خلاصة المستجدات**" في قول "**سعيد**":

فكيف أصبحتِ في عامين لونُ دمي

وصِرتِ دورتَه الكبرى..فما الخبر؟

وكيف أصْبحتِ في عامين فاتنةً

ولا يصيرُ بقرنٍ هكذا القَّمَر؟[1]

في هذا التلخيص السريع الذي يعرضه "سعيد" فيما حصل له خلال هذين العامين من تطور لعلاقتهما، يقوم بإشعار القارئ بالمستجدات الحاصلة من إعلانه لحبه الصريح لها دون أن يخبرنا بما وقع له في هذين العامين.

يعود **السارد/ لشاعر** في حدث آخر ليقدم لنا تقديما لأحداث رحلة "حيزية" و"سعيد" إلى التل بشكل ملخص قائلا:

سَاقُوا وغَبر فيِ الصَّحْرَاء ماسَاقُوا

ظأنٌ وعِيرٌ نَجيبَاتٌ وأرْزَاق

وفيِ الهَّوَادجِ ظَبياتٌ مُخَبأةٌ

وأُسْوارَاتٌ وأقْرَاطٌ وأطْوَاقٌ

وكمْ أطَّلَتْ كحَيلاَتٌ..وكَمْ ألمًّا

تَلفِتت نحْوَ ذاكَ الحَّي أعْناقُ

بعضٌ يدَّلِكُ في الأثوابِ أضْلُعهُ

والبعْضُ يَهْمِسُ: (آه كم سنشتاقُ)[2]

---

[1] حيزية، ص 100.

[2] حيزية، ص 183 / 184.

قدم نظرة سريعة "ملخصة" للمكان والشخصيات والأحداث، بلغة تحمل من الإيحاء الكثير من دلالة (الحزن والشوق) للحي، أسهم هذا الملخص في ربط أحداث الخطاب، وتجاوز التفاصيل التي لا يتسع السرد لذكرها.

1.1.2 الحذف:

يُعد الحذف تقنية سردية تعمل على تسريع السرد مثل التلخيص، حيث يقفز الراوي على أحداث في الرواية، على حساب الزمن الروائي «هو تقنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث.. أي عندما يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية، أو مشارا إليه بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل ((ومرت بضعة أسابيع)) أو ((ومضت سنتان.. الخ»[1] إذا هو عبارة عن تغيرات يتعمد الروائي القفز عليها لكي لا يأخذ في تفاصيلها فيخوض في زمن الكرونولوجي وهو أمر صعب، «ويتمثل في العبارات التي تؤجل الحكي دون أن تعود إليه، وهي نوع من الوقف والحصر للاسترسال»[2] وللحذف أنواع هي:

1.1.3 الحذف المعلن:

المقصود بهذا الحذف هو «إعلان الفترة الزمنية وتحديدها بصورة صريحة وواضحة، بحيث يمكن للقارئ أن يحدد ما حذف زمنيًا من السياق السردي، وتعد الرواية ذات البناء التتابعي للزمن هي أكثر الأشكال الزمنية التي يمكن للقارئ أن يتتبع فيها الحذف المعلن ويحدده لأن الراوي يسعى إلى المحافظة على التسلسل الزمني، ويقل الحذف المعلن في البناء التداخلي الجدلي للزمن، ويختفي في البناء المتشظي[3]» فالحذف

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.

[2] محمد معتصم، بنية السرد العربي (من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير)، (ط/ 1)، دار الأمان، الرباط، 2010، ص 106.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص233.

المعلن يعمد فيه الروائي إلى ذِكر المدة الزمنية، وبهذا يُيسر للباحث استخراج هذا النوع من الحذف لسهولته ووضوحه.

1.1.4 الحذف الضمني:

هذا النوع من الحذف موجود في جميع النصوص السردية لأن الزمن في الخطاب يختلف عن الزمن في القصة، فـ«لا يظهر الحذف في النص بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أية اشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة»[1] هذا النوع من الحذف غير ظاهر للقارئ بل عليه أن يعرفه من خلال انقطاع زمن القصة التسلسلي، كما أن «العمل الروائي لا يمكنه الاستغناء عن الحذف الضمني، ولا عن توظيفه في النص، فهو يسهل على الكاتب الفقرات الزمنية متجاوزًا الأحداث الهامشية والوقت الفائض في السرد، ويعد الحذف الضمني وسيلة مهمة في تجاوز التسلسل الزمني المنطقي الذي هيمن في فترة ما على زمن السرد الروائي»[2]. فالحذف الضمني يساعد الكاتب على التلاعب الزمني وكسر خطية الزمن، كما يوجد نوع ثالث للحذف وهو:

1.1.5 الحذف الافتراضي:

يكون هذا النوع من الحذف في المرتبة الثالثة بعد الحذف الضمني «ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه.. فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة، مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص162.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص238.

الرواية تشملها..أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما..»[1] هذا النوع من الحذف من الصعب الوصول إليه، وذلك لعدم وجود إشارة تدل على وجوده.

للحذف وظائف متعددة لخصتها الناقدة " **سيزا قاسم** " فيما يلي:

«_ المرور السريع على فترات طويلة.

_ تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

_ تقديم عام لشخصية جديدة.

_ عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص معالجتها معالجة تفصيلية.

_ الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

_ تقديم الاسترجاع.»[2]

ونجد الحذف في ديوان " **الساعر**" في عدة مواضع منها قوله:

ولهنَّ فِي فنِّ الغِّوايةِ قِصّةٌ

وأقلهَا القمصَانُ والأبوابُ[3].

في هذا الحذف الضمني نجد هنا حذف لقصة يوسف (عليه السلام) مع "زليخا" حيث غلقت الأبواب ومزقت قميصة من دُبر، ولم يترك سوى لفظتي القمصان والأبوابُ. وفي موضع آخر: يجرين خلفك في الغواية مدةً: إن همتَ، (والشعراء، يتْ...)* في وادِ[4]. هنا حذف ضمني لاقتباس من القرآن الكريم لآية الشعراء (سورة الشعراء)

ويقول: لكن أوجاعا ألمت بالفتى: لم يستطع.. وتأجّل المشوارُ[1]

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 164.

[2] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد و أليات تشكيله الفني (قراءة، نقدية)، (ط/1)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص 87.

[3] الساعر،216.

* من قوله تعالى في سورة الشعراء، (والشعراء يتبعهم الغاوُون(224) ألم تر أنهُم في كل واد يهيمون(225) وأنهم يقولون مالا يفعلون(226) نقلا عن الساعر، ص223.

[4] الساعر، ص221.

في هذا الحذف الضمني يسكت الكاتب عن البوح بالذي يقف أمام الشاعر ليكمل مشواره، ويترك أفق التأويل مفتوحا أمام القارئ.

كما يقول:

مُتَرَنِّحًا بِالْحُسْنِ، حَاوَلَ أَن (...) فَلَمْ(...)

فَقَدَ التَّوازُنَ فَانْحَنَى أَوْ مَالَا.

(مَا هَذِهِ ؟).. ضَرْبَ الْجَبَّيْنَ بكفّه:

(أَنَا) فِي حَيَّاتِي لَمْ أَرَ الزلزالا[2].

في هذا الحذف كذلك يفتح أفق التأويل أمام القارئ ليكتشف الكلمات المحذوفة التي تعبر عن حالة الشاعر، إثر رؤيته لهذا الجمال الأخاذ، تعددت مواضع الحذف من معلن وضمني في ديوان "الساعر"، غير أن جلها كان يظهر عندما تتداخل أفكار الشاعر وتعلو به مشاعره لدرجة لا تستطيع الكلمات وصف إحساسه الذي يختلجه، فيترك للقارئ الباب مفتوحا ليعبر عنها مكانه.

من خلال تتبعنا لمواضع الحذف بأنواعه في ديوان "**حيزية**" وقفنا على بعضها مثل قول "**سعيد**":

عَامَانِ مَرَّا.. وَيَكْفِينِي، فَقَدْ تَعِبْتْ

حِبالُ قَلْبِي بِأَضْلاَعِي مِنَ الْجَرّ[3]

يندرج هذا النوع ضمن الحذف المعلن؛ لأنه حدد الفترة التي حذفها من زمن القصة (عامان) لأجل تسريع وتيرة السرد، لم يذكر "سعيد" ما عاناه من الشوق والحنين والعتاب، في رحلة انتظاره للظفر "بحيزية".

كما نجد الحذف الضمني في قول "حيزية":

---

[1] الساعر، ص 94.

[2] الساعر، ص154.

[3] حيزية، ص 62.

وَقَدْ تَحَدَّثَ أَهْلُ الْحَيِّ أن بِكُمْ

حَبًا (لِحِدَّةٍ).. لَا تُبْدِيهِ، مُسْتَتِرَا

جُنِنْتُ مِنْكَ.. أُرِيدُ الصِّدْقَ.. هَلْ صَدَّقُوا؟

هَلْ خُنْتَ عَهْدَ قليب؟ هَلْ تراكَ..؟ تُرى..؟

وَلَا دُخَانَ بَلَا نَارٍ.. وَقَدْ ذَكَرُوا[1]

جاء هذا الحذف لعرض شخصية ثانوية وهي شخصية "حدة " كون السرد لا يتسع لها، وقد استعاض على تعريفها بثلاث نقاط، لا توجد إشارة زمنية تدل على موضع الحذف وعلى القارئ التوصل إليه من خلال النظر إلى الفترة المسكوت عنها في زمن الخطاب.

يستمر الحذف في الديوان من خلال قول "حيزية ":

أَنَا المريضة فِعْلًا.. دَاخِلِي أَلَمُ

مِنَ السِّنَّيْنِ وَقِيلَ النَّاسُ وَالْقَالَ[2]

في هذا الحذف المعلن نجد أنه غير محدد من خلال قولها (السنين) فهي لم تحدد كم سنة من المعاناة، وعلى القارئ أن يحدد السنوات من خلال العودة إلى الصفحات السابقة لمعرفة الفترة، التي نحددها من فترة حجبها عن "سعيد" إلى غاية خطبتها له.

نفس الأمر في قولها:

وَقُلْتُ فِي السِّرِّ: هَلْ فِعْلاً سَيَخْطُبُنِي

وَبَعْدَ كُلِّ سِنَّيْنِ الْبُعْدِ نَجْتَمِعُ؟[3]

---

[1] حيزية، ص 78.

[2] حيزية، ص 120.

[3] حيزية، ص 128.

نجد أن هذا الحذف غير محدد، وهو مقرون بإشارة زمنية في قولها (بعد كل سنين)، حيث سكتت عن سنوات الألم والانتظار، إذ كانت وظيفة الحذف هي المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

توالت مواضع الحذف في الديوان وكان أغلبها الحذف الضمني الذي تكرر بكثرة، ليفتح أفق التأويل للقارئ ويشركه في بناء القصة:

قالت "أم سعيد" في حيزية:

عَيْنِي عَلَيكِ بِإِذْنِ اللهِ بَارِدَةً

كَنَارٍ (إِبَرٌ..) (خَلِيلُ اللهِ).. فِي الْحَرْقِ

فَهَلْ نَقْطَعُ أيدِينَا بِدَهْشَتِنَا

إِذَا نَظَرَنَا إِلَى شَمْسٍ، وَلَمْ نُطِقْ؟[1]

نلاحظ في هذين الموضعين حذفا لقصة سيدنا إبراهيم عليه السلام ومعجزة نجاته من النار، حيث مر **السارد/الشاعر** على القصة سريعا وعوضها بنقاط الحذف، كما حذف قصة سيدنا يوسف (عليه السلام)، وترك قرينة أو إشارة تنويه وهي (نقطع أيدينا بدهشتنا)، بهذه الطريقة يمر **السارد/الشاعر** على الأحداث بسرعة لأن السرد لا يتسع لذكرها.

2 إبطاء السرد:

2.1 المشهد:

يعتبر المشهد من التقنيات الأساسية التي تعمل على إبطاء زمن السرد، ويتجسد المشهد من خلال تقنية الحوار بين الشخصيات «يقصد بالمشهد: المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق... وعلى العموم

[1] حيزية، ص 137.

فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيئ أو سريع أو متوقف»[1]، بهذه الطريقة في السرد نكسر خطية السرد وروتينه ونمنح الشخصية القدرة على التحرك وإبداء رأيها، وللمشهد الحواري وظائف هي:

«1- العمل على كشف الحدث ونموه وتطوره.

2-الكشف عن ذات الشخصية من خلال حوارها مع الآخر.

1-احتفاظ الشخصية بلغتها ومفرداتها التي تعبر عنها.

2-يعمل الحوار على كسر رتابة السرد من خلال بث الحركة والحيوية فيه.

3-يعمل الحوار على تقوية إيهام القارئ بالحاضر الروائي»[2].

فللحوار دور كبير في بناء الشخصية وتقديمها في العمل الفني، وإعطائها الدور في المشاركة في الأحداث وتقديمها بطريقتها، كما لا تحتاج إلى الراوي ليُعرف بها كونها قادرة على تقديم نفسها بنفسها.

تعددت المشاهد الحوارية الاسترجاعية في ديوان الساعر، حيث نجد الحوار الذي دار بينه وبين المرأة الجميلة المتسلطة التي تحكم قومها:

نَثَرْتْ لَهُ بَعْضُ الْوُرُودِ بِكَيْدِهَا

أَتَظُنُّهُ طِفْلًا يَهِيمُ بِوَرْدِهَا؟

وَلَرُبَّما سَقَطَ النقابُ، فَوَلْوَلَتِ

وَهِي الَّتِي قَدْ أَسْقَطَتْهُ بِشَدِّهَا

وَضَعْتْ عَلَى فَمِهَا رَقيقَ أَصابِعِ

وَتَظَاهَرَتْ بِدُموعِهَا فِي خَدِّهَا

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، (ط:3)، المركز الثقافي العربيللطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص78.

[2] مها حسن البحراوي، الزمن في الرواية العربية، ص240.

هَمَسْتْ لَهُ: أَفَلَا تَرَانِي فِتنةً؟

فَأَسَرَّهَا فِي نَفْسِه.. لَمْ يُبْدِهَا

وَهُوَ الْخَبِيرُ بِكَيْفَ تَرْمِي ظَبيةٌ

صَيَّادُهَا بِصُدُودِهَا وَبِصَدِّهَا[1]

في هذا الحوار يصور لنا صورة المرأة التي تخلت عن أنوثتها في حكمها لقومها وتسلطها عليهم، بحيث «يفيد النظر إلى الأسلوب اللغوي الذي تتحدث به الشخصية في تكوين صورة عن الشخص المتكلم»[2] لأنه رغم الجَمال الذي تتصف به إلا أنها فقدته بسطوة سيفها، مهما تجملت وتصنعت أمام الشاعر ليكتب في جمالها بيت قصيدٍ، فإنها لن تنال ذلك، فهو الخبير الحكيم بأنوثة النساء ورقتهن ومواضع حسنهن، وقد كانت وظيفة هذا الحوار هي الكشف عن ذات شخصية المرأة المتسلطة من خلال حوارها مع "الساعر"، فكانت إجابته لها قوية وصارمة في قوله:

أَتَظُنُّ أَنَّ الْقَلْبَ قطعةُ سُكَّرِ

فِي أَيِّ فِنْجَانِ تَذُوبُ لِوَحَّدَهَا ؟

أَوْ أَنَّ ذَوْقَ الْمَرْءِ يَسْجُدُ صَاغِرَا

لصبيةٍ مِنْ عِزِّهَا أَوْ مَجْدِهَا ؟

أَنَا لَسْتُ أُنْكُرُ أَنَّهَا جَذَّابَةٌ

مَمْشُوقَةٌ كَالْخَيْزُرَانِ بِقَدِّهَا

لَكِنَّ غَلْطَتَهَا أَضَاعَتْ حُسْنُهَا

وَخَبَتْ أنوثةُ نَارُهَا مِنْ جِدِّهَا[3].

---

[1] الساعر، ص 37/36.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 166.

[3] الساعر، ص37.

المرأة جميلة برقتها وأنوثتها الشفافة العفوية التي تضفي على جمالها مِسْحة ولمعة رقيقة تأخذ العقول، ما إن تفقد هذه الصفة فهي وغيرها من الرجال سواء، في هذا المشهد الختامي كان الحوار شديدًا وقويًا، كون الشاعر لا يتنازل عن رأيه نحو الجمال بسبب قوة أو سطوة امرأة.

في طريق رحلته نحو طيبة للبحث عن ديار محبوبته التي قيل إنها تعيش في بادية (مروج الياسمين) مع أخوالها، نجد مشهدا آخر في قوله حين أخبروه عن مكان وجودها:

هُمْ رُبَّما ظُنُّوا الْفَتَى مَجْنُونًا

أَوْ رُبَّما بِالْأَمْرِ لَا يَدْرُونَا

أَنَّ الْفَتَى يَحْيَا بِحُبِّ ضَائِعِ

يُبْقِيهِ فِي أَضْلاَعِهِ مَدْفُونًا

لَمْ يَعْلَمُوا إِذْ أَخْبَرُوهُ بِأَنَّهُمْ

عَصَرُوا عَلَى جُرْحِ الْهَوَى الليمونا

ثَارَتْ جَهَنَّمُ فِي الضُّلُوعِ تَهِزُّهُ

حَسِبُوهُ مِنْ أَوْجَاعِهِ مَطْعُونًا

شَدَّ الثِّيابَ عَلَى الضُّلُوعِ بقوةٍ

نَادَى:(دَخِيلُ اللهِ فَلَتَسْقُونَا)

قَالَتْ عَجُوزٌ فِي النِّساءِ حَكِيمَةٌ

اِسْقُوهُ ماءً، اِرْحَمُوا المسكينا

هَذَا الْفَتَى يَهْوَى، أَقَصَّ ضَفِيرَتِي

إِنْ لَمْ يَكُنْ بِجَمِيلَةٍ مَفْتُونًا[1].

---

[1] الساعر، ص117-118.

حين أخبروه بمكان محبوبته "**قدسى**" بأنها موجودة عند أخوالها في بادية مروج الياسمين ثارت النيران في أضلاعه، فكاد يشُق ثوبه من قوة الوجع الذي يسكنه، فهو هائم في طولِ البلاد وعرضها يمشي إلى أقصى الجنوب، لغير وجهة محددة هي أشهُر طواها في عروق الصحراء من قبيلة لأخرى عله يظفر بها، فكان هذا الخبر غير المتوقع بالنسبة له، ولا شيء يطفئ نار شوق في أضلاعه إلا رؤيته لمحبوبته، فقد كانت وظيفة هذا المشهد العمل على كشف الحدث والمساهمة في نموه وتطوره.

هكذا هي المشاهد تتعدد ومع كل مشهد نجد ألف حكاية وعبرة نتعلمها من ديوان "**الساعر**" ورحالاته عبر البوادي، هي بادية أخرى عجيبة غريبة حط الشاعر رحاله فيها ليواجه أغرب المسابقات في الجمال، هي قبيلة (ذات أشواك)، التي كانت فيها كل معايير الحسن والجمال معكوسة عندهم فقال الشاعر:

صَاحَ الَّذِي عَرَفَ الْجَمَالَ مؤصِلاً

فِي الرَّسْمِ، فِي التَّارِيخِ، فِي الْأَشْعَارِ:

((أَوَ هَكَذَا أَمْرُ الْجَمَالِ بِحَيِّكُمْ ؟

مَاذَا بِكُمْ يا نَاس؟ يا لِلْعَارِ

إِنَّ الْجَمَالَ قَنَاعَةُ شَخْصِيَّةُ

بِالذَّوْقِ، لَا بِالْقَمْعِ وَالْإِجْبَارَ))

وَأَشَارَ نَحْوَ صِبْيَةٍ خَمْرِيَّةٍ

تُلْقِي مِنَ الْعَيْنَيْنِ مِثْلُ النارِ

بُسْتانُ أَلْوَانٍ يُزَيِّنُ ثَوْبُهَا

وَعُطُورُهَا حَقْلٍ مِنَ النوارِ

قَالَ:((الْأَميرَةُ هَذِهِ لَا غَيْرَهَا

مَا غَيْرَ هَذِي هَزَّ لِي أَوِتَارَي

وَلَكُمْ أَميرَتَكُمْ.. وَلِي خَمْرِيَّتَي

وَأَنَا سأعذركم.. وَلِي أَعْذَارَي))[1].

قبيلة (ذات أشواك) كانت ترى الجمال في القبح لا في الحسن، وهذا ما هزّ الشاعر وأثار غضبه منهم، فكسر كل تقاليد هذه القبيلة، وأعرافها مندِدًا بخمريته وجمالها، عمل هذا المشهد على كسر رتابة السرد.

مواضع الحسن عند أهل الحسن متعارف عليها ولا خلاف فيها إلا في قبيلة (ذات أشواك):

صَرَخَتْ نِساءٌ ((مَا أَلَذُّ كَلاَمَهُ

فَوْقَ الْجُنُونِ، وَفَوْقَ مَا يُتَصَوَّرُ

فَكَأَنَّه بِالْجَهْرِ يَقْرَأُ سِرُّنَا

وَكَأَنَّه عَمَّا نَحْسُ يُعَبِّرُ

يا لَيْتَه كَانَ الْأَميرُ بِحَيِّنَا

(سَيَرُدُّ فِينَا الرَّوْحَ) لَوْ يَتَأَمَّرُ[2].

يستمر رسم المشهد الحواري الدرامي الذي لعب دور مهم في تطور الأحداث والكشف نفسية الشخصيات، بفضل رأي " **الساعر**" الذي أبداه دون خوف منهم، حيث رسم ابتسامة عريضة على وجه كل إمرأة في قبيلة (ذات أشواك)، لِيصحنَّ فرحًا بنصرتهن بفضله فهو الأمير في رأيهن لامحالة، فما كان من الفتاة "الخمرية" التي تغزل بها إلا أن ترُدَ عليهن ردًا عنيفًا تتوعدهن فيه:

قَالَتْ: أَغَارٌ، عَلَيهِ، لَا تُغْضِبْنَنِي

فَلَرُبَّما مِنْ غَيَّرْتِي أَتَهُورُ

هَزَّتْ حَواجِبُهَا لَهُنَّ، وَهَزْهَزَتِ

سَبَّابَةُ الْحِنَّاءِ هَزًّا تُنْذِرُ

---

[1] الساعر، ص132-133.

[2] الساعر، ص140.

اِحْذَرْنَ، قَالَتْ، لَسْتُ أَلْعَبُ فِي الْهَوَى

وَأَنَا أَقُولُ هَوِيَّتَهُ لَا أُنْكِرُ

وَلِعِلْمِكُنَّ أَنَا هُنَا جدّيةُ

وَلَأَجِلّهُ – صَدِّقْنَنِي – لَا أَغْفِرُ[1].

أشعلت الغيرةُ نيرانها في قلب الفتاة "الخمرية"، فهي الأميرة التي توّجها الشاعر وأعطاها تاجَ الحسن في قبيلتها لِيَرُدَ لها اعتبارها، ولكل امرأة جميلة مظلومةٍ، هكذا هو الشاعرُ أين يحط رحاله يترك بصمته التي لا تُمحى، فهي كالوشم يرسمه على جدار كل قبيلة فيكون لها مفتاحًا للخير وجالبًا للمسرات وراسمًا للبسمات، رغم تعدد المشاهد إلا أنه في كلّ مشهد نجده يحملُ روحًا وعطرًا زكيا مختلفًا عن المشهد الذي قبله، ليفتح الباب لنا لأجل الولوج في قصائده الأخرى، لتروي عطشنا ولمعرفة ما تخفيه لنا من أسرار ومغامرات للشاعر.

كما توقفنا كذلك عند نوع ثان من المشاهد الحوارية، وهو الحوار مع الذات، وهو مايسمى "بالمونولوج":

2.1.1 – المونولوج:

هو نوع آخر من الحوار، لكن يختلف عن الحوار مع الذات والآخر، إلى الحوار مع الذات ونفسها، هو حوار درامي يرسم مشهدًا من نوع تراجيدي آخر، حيث «تتم المناجاة في الإطار الداخلي المعتم للشخصية، ومما يعبر عن خصوصيتها ويسمح لها بالكشف عما يدور في باطنها واستطلاعه فهي حديث النفس للنفس في غيبة الآخرين، وغالبا ما يستخدم كاتبا ضمير المتكلم.. وتستخدم لعرض الأفكار أو لسرد الأحداث»[2]. المناجاة الداخلية هي فسحة الأمل أمام الشخصيات تمكنها من البوح بخوالجها وما يدور

---

[1] الساعر، ص141.

[2] على قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، ص218.

في ذهنها من رغبات، وأفكار دون الخوف من الآخر، وأول من جاء بمصطلح "المونولوج" الأديب "**إدوار دي جرادان**" **(Edouard Dujardin)**[1]، المونولوج وسيلة تسهم «في تطوير الحدث وتقود الشخصية إلى مواقف داخل القصة، كاشفة عن جوانب تغفلها وسائل فنية... يجعلنا نتابع الحدث من الداخل، ونقرأ أفكار الشخصيات»[2] وبهذا يتوقف الزمن الخارجي ويكون التركيز على الذاكرة وما تقدمه من أفكار، أين يكون الزمن بطيئًا هنا بواسطة المونولوج، ويمكن إيجاز وظائف المونولوج فيما يلي:

«1- الغوص في العالم الداخلي للشخصية في لحظة زمنية معينة، حيث يوقف المونولوج حركة الزمن الخارجي ليطفو العالم الداخلي على سطح السرد الحاضر.

2-العمل على إبطاء زمن السرد نتيجة لحالة التأمل النفسي، وتوسيع زمن الخطاب»[3].

لا يرتبط المونولوج بزمن واحد حيث يمكنه أن يعود إلى الماضي في آن واحد، فهو لا يرتبط بلحظة زمنية محددة.

«يشكل الحوار الداخلي إستراتيجية أساسية في الرواية العربية الجديدة، فهو يسهم في إعطاء الشخصيات الروائية فسحة نصية هامة للبوح والمكاشفة، تحلل نفسها بنفسها، وتكشف عن نوازع نفسيتها، وعلاقتها الاجتماعية، فالحوار الداخلي، باعتباره تقنية تعبيرية هامة في التقديم والعرض، وأعطى هامشا وافرا للشخصيات كي تنفعل أو تناجي نفسها أو تخترق الطابوهات بعيدا عن عين الرقيب وإكراهاته»[4]

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في تظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 118.

[2] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (ط:1)، 1999، ص 111.

[3] مها حسن البحراوي، الزمن في الرواية العربية، ص244، نقلا عن: نظرية الأدب، ريفيه ويليك، أوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحى، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3، 1910، ص 245.

[4] عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إداور الخراط نموذجا)، (ط/1)، دار الأمان، الرباط، 2010، ص 150.

نجد الحوار الداخلي (المونولوج) موجودا بكثرة في ديوان "الساعر" سواء على لسان "الشاعر" أو "الشخصيات" نحو:

جَلَسْتْ عَلَى طَرَفِ السَّرِيرِ الْفَاخِرِ

تَبْكِي عَلَى الْحَظِّ التَّعِيسِ الْعَاثِرِ

قَالَتْ تدَلِكُ قَلْبَهَا بِيَمِينِهَا

فَيَرِنُّ بِالتَّدْلِيكِ زَوْجُ أُسَاوِرُ

أَنَا قَدْ حَلَمْتُ بِهِ، فَهَيَّجَ مهجتي

تَهِييجَ نِيرَانِ لِمَاءٍ فَاتِرٍ

قَدْ كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّ قَلْبَي ميّتُ

وَعَوَاطِفِي مَعْدُومَةٌ وَمَشَاعِرِي

هُوَ لَمْ يَكُنْ فِي مَا مَضَى فِي وَارِدِي

هُوَ لَمْ يَمَرُّ لِلَحْظَةٍ فِي خَاطِرِي

عَجَبَا.. بِحُلْمِ وَاحِدٍ فِي لَيْلَةٍ

كَسَرَ الْحَواجِزَ..؟ يا لَهُ مِنْ سَاحِرِ

كَيْفَ اِسْتَطَاعَ بِلَحْظَةِ إِحْيَاءِ مَا

قَدْ مَاتَ، أَوْ مَلْءَ الْفُؤَادِ الشَّاغِرِ[1].

أسهم هذا الحوار في مساعدة "**قدسي**" على البوح والكشف عما يختلج نفسها دون الخوف من الرقيب، هي تساؤلات كثيرة تدور في ذهن "**قدسى**" بعد رؤيتها هذا الحلم الذي زعزع كيانها وأشعل نيرانها في جنح هذا الليل الطويل، جلست تسأل نفسها عن هذا الفتى الذي زارها في النوم، فيما مضى كان طفلا صغيرا ووضع لها قبلة عاشقٍ عليم وفقيه بطقوس الهوى، ولحد الساعة لم يفارق خيالها، فكانت تشم ريحه، ليرد لها بصرها من

(1) الساعر، ص191-192-193.

جديد وتمتع عيونها برؤيته، وهي الفتاة البريئة التي لا علم لها بقواعد الهوى والمحبين، وجدت قلبها يسبقها لاستقبال محبوبه دون استئذان منها ولا تشاورٍ، هاهي تتبعه بصمت وشوق وتمُد بصرها بعيدًا علها ترى طيفه فتحضنه في جنح الظلام دون خوف من أحد.

على خطى امرئ القيس وشعراء العصر الجاهلي في الوقوف على الأطلال، يقف " الساعر" يناجي ديارا "**قدسى**" علها تجيبه وتكلمه:

يا دَار قدسى، هَلْ صَحِيحٌ أَنَّهَا (...)؟

سَمْعي يُصَدِّقُهُ، وَقَلْبُي يَجْحَدُ

يا دَارِهَا فَلْتَخْبُرِينِي بِالَّذِي

يُطْفِي الْحَرَائِقُ دَاخِلِيٌّ أَوْ يُبْرِدُ

أَوْ لَمْ تُحَسَّ بِنَا الَّتِي قَدْ أَفَسَدْتْ

مَا عِنْدَنَا – مهما نأت – لَا يَفْسُدُ

أَوْ لَيْسَ تَدْرِي حِينَ هَزَّتْ رَأْسُهَا

ب(نَعَمْ) وَخُتْمُهَا الشَّرِيفَ السيّدُ

أَنَّ فَقْدَنَا رُوحِنَا، يا وَيْلَهَا

وَالرُّوْحُ أَغْلَى – وَيَّلَهَا – مَا يُفْقِدُ

أَتُرى الَّتِي جَارَتْ عَلَينَا بَعْدَنَا

سَتُحِسُّ فِعْلًا بِالسُّرُورِ وَتَسْعَدُ؟[1].

من هول الخبر الذي سمعه الشاعر، بأن محبوبته قدسى قد خطبت، شعر بحزن عميق يقطعه، فلم يجد غير الديار يسألها عن صدق الخبر علها تخرج من صمتها وتجيبه بأن "**قدسى**" لن تحب غيره وهي له وفية لا تخون.

[1] الساعر، ص212.

«إن الشاعر في حالة البوح بغرامه لمحبوبه يحس بأن كل ما حوله يشاركه هذا الإحساس»[1] فالديار كانت شاهدة على حبه وصدقه لها علها تكون سنده في محنته هذه.

وبعد اقترابه من حي " **قدسي**" في بادية **(مروج الياسمين)** رأى موكب عروس فأحس أنه موكب محبوبته "**قدسى**" فطغى عليه الحزن وابيضت عيناه حزنا، حتى أنشد يقول في نفسه.

هَذِي (حَيَّاتِي) بَيْنَكُمْ فَتَمَهَّلُوا

اِبْقَوْا وَلَوْ يَوْمًا لِأَجْلِي وَارْحَلُوا

أَوْ قَصِّرُوا الْخَطْوَاتِ عِنْدَ مُرُورِكُمْ

وَلْتَمْشِ (فِي مِثْلُ الْقُيُودِ) الْأَرْجُلُ

وَالْخَيْلُ تزدادُ انتشاءً عَنْدَمًا

تَمَشِّي يُرْقِصُهَا الدلالُ، وَتَعْجَلُ

مُرُّوا عَلَى مَهْلِ عَلِيْ، وَأَحْسِنُوا

سُوءُ الْمُرُورِ عَلَى المواجع يَقْتُلُ

فَلَعَلَّ ريحَ الطِّيبِ مِنْ أَثْوابِهَا

تَأَتِّي فَيَنْفَتِحُ الْفُؤَادُ الْمُقْفَلُ

ولَعَلَّ عَيْنَي تَلْتَقِي بِعُيُونِهَا

فَأَلُومُهَا، فَلَقَدْ تَغضُّ وَتَخْجِلُ[2].

يتجلى الحوار الداخلي بين المحب ونفسه من خلال استفهامه عن العروس التي يحملها الموكب، هي أصعب لحظة يعيشها المحبوبُ يوم رؤيته لموكب عُرس لمحبوبته وليس هو عريسها، بل هي لشخص آخر غيرهُ، في هذا الموقف تتجمد الكلمات وتنحبس بين الضلوع، وترتفع أصوات الآهات عالية تزمجر لتبوح عن حسرةٍ وتوجعٍ، هي محبوبته

---

[1] على قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، ص369.

[2] الساعر، ص237.

"قدسى" تضيع من بين يديه يناجيها بينه وبين نفسه، علّها تصلها كلماته من وراء حجاب فترأف به وتحنُ لحاله، يناديهم بأن يتمهلوا، ليشم طيب عطرها ويروي به القلب العليل المتعبِ، كانت خطواتهم تَدُّقُ فوق جسده لا على الأرض وفي كلّ خطوةٍ جمرةٌ تشتعل وتكوي الجسد الضامرِ الشاحب، في هذا الحوار الذي كان مع ذاته يُجسد لنا حجم المأساة والحزن الذي يعيشه من هول المنظر الذي رآه فهل حقًا هذا الموكب هو موكب عرْس "قدسى"؟ أم هي حِيلٌ مفتعلة ليبعدوه عن طريقها؟ ويعود لدياره ويتركها لأخوالها.

2.2 الوقفة الوصفية:

يعد الوصف تقنية زمنية تعمل على تبطيئ السرد، حيث يتم تعطيل زمن الحكاية، ويتسع في المقابل زمن الخطاب و«يمكن القول إن للوصف دورا مهما في إتمام عملية البناء القصصي فوظيفته لم تعد قاصرة على قدرته في تزيين النص أو في كونه خلفية تؤطر الأحداث والشخصيات فلقد منحته علاقته القوية بالسرد دورًا مؤثرا يجعله طرفا مسؤولا عن المشاركة في توضيح الحدث ورسم ملامح الشخصيات وتحديد الزمان والمكان وتهيئة ظروف الحكاية وعناصرها بصورة عامة»[1] والوصف يفتح المجال أمام الراوي في تقديم الشخصية والمكان بشكل أوضح حتى يوهم القارئ بواقعيتهما «وتشكل الوقفة الوصفية في جميع أحوالها ووظائفها، سواء كانت تزيينية أو وظيفية.. توقفا للسرد أو إبطاء لوتيرته، مما يترتب عنه خلل في الإيقاع الزمني للسرد، مما يحمله على مراوحة مكانه، وانتظار أن يفرغ الوصف من مهمته، لكي يستأنف مساره المعتاد»[2] وقد اعتمد الشاعر العربي المعاصر على هذه التقنية لتساهم في تزيين قصته، والغوص في تفاصيلها أكثر، والوصف يعتبر من أهم ركائز النص السردي، وقد حدّد "**قدامة بن جعفر**" قديمًا الوصف بقوله: «الوصف إنّما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان

---

[1] إنقاذ عطا الله محسن، السرد القصصي في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية)، ص239.

[2] تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العبرية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، (ط:1)، دار البداية ، عمان ، 2010، ص134/133.

أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها»[1] هذا التعريف يلتقي مع مفهوم الوصف عند "**على أب ملحم**" بقوله: «إنما هو محاكاة الشيء وتمثيله بذِكر نعوته، فضلا عن أنه الوسيلة التي تظهر من خلالها الأطر العامة للأشياء، وأحيانًا التفاصيل الدقيقة التي تشكل مدخلا مهمًا في سرد الأحداث في القصيدة، فهو يسهم في تصعيد الحدث ونموه وتطوره»[2] لا يمكن أن يستغنى السرد عن الوصف، كونه يساهم في إعطاء الراوي نفسًا طويلاً في تقديم الأحداث، والأماكن، والشخصيات، بكل وضوح ودقة، ويمنح الشخصية حقها كاملا من حيث وصفها وتقديمها بشكل واقعي أكثر، كما تبدو «الأشياء والكائنات لحظة وصفها، كما لو كانت مجمدة، الشيء الذي يجعل الوصف يبدو كأنه يحدث "توقفا في مجرى الزمن"، ويسهم في تمديد السرد في الفضاء»[3] كما حدد الناقد "حسن بحراوي" بعض **الوظائف** المهمة للوصف وهي:

الوظيفة الأولى هي: «الوظيفة التزينية الموروثة عن البلاغة التقليدية التي كانت تصنف الوصف ضمن زخرف الخطاب.

أما الوظيفة الكبرى الثانية فهي الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة»[4] بفضل الوصف نعطي فسحة للقارئ ليتعرف على الشخصيات والأماكن ليوهمه بواقعية الأحداث من خلال هذا التزيين، كما يسهم الوصف كذلك في مساعدة القارئ على فهم ما يجري من الأحداث التي وضحها الوصف، ويتم الوصف حسب "**هامون**" «تبعا لثلاث حالات تترتب عنها طرائق أساسية ومتباينة لاشتغال المقطع الوصفي، فقد يبني الوصف سواء بالنظر إلى الشيء الموصوف أو

---

[1] ضياء على لفته، البنية السردية في شعر الصعاليك، ص112.

[2] الرجع نفسه ، ص112.

[3] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص 43.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 176.

بالحديث عنه أو العمل عليه...فالوصف كما يقال هو الذي يجعلنا ((نرى)) الأشياء عن طريق تأدية وظيفته التصويرية»[1] هذه النقاط التي حددها تساعد القارئ على استخراج المقاطع الوصفية، فهو شبيه بالرؤية البصرية التي تتحدد بالنظر.

نجد هذه التقنية السردية متوفرة وجلية في ديوان "**الساعر**"، كغيرها من التقنيات السردية الأخرى التي أثبتنا توفرها بالتفصيل، يقول "**الساعر**" في وصف محبوبته "**قدسى**" في مقدمته:

رَمْلٌ، وَنَاقَةُ شَاعِرٌ يترحل

بَيْنَ الْقَبَائِلِ عَنْ فَتَاةٍ يَسْأَلُ

وَيَقُولُ عَنْهَا إِنَّهَا جِنِّيَّةَ

تُؤْذَيْ بِرِمْشِ عُيُونِهَا أَوْ تَقْتُلُ

هُوَ يَدَّعِي أَنَّ الْفَتَاةَ رَهِيبَةُ

مَا مِثْلُهَا مِنْ جِنْسِهَا مِنْ تُذْهِلُ

إِنْ قِيَّلَ (بَدْرٌ) لَمْ يُرْقْ لِجَانِبَهَا

أَوْ قِيلَ عَنْهَا ظَبْيَةً لَا تَقْبَلُ

مَهْمَا تَخَيلَ حُسْنَهَا مُتَخَيَّلُ

هِي مُنْتَهى ذَاكَ الْخَيَالِ، وَأُجْمِلُ[2].

كانت افتتاحية ديوانه بوصف محبوبته "**قدسى**" التي خرج يطوي الصحاري لأجلها باحثا عنها، فلم يجد وصفًا يفي بجمالها، لا الورد ولا الشمس ولا القمر يمكن أن يقفوا أشباها لها، فهي فتاة رهيبة، ولا شبيه لها من بني جنسها، فهي فوق منتهى الخيال وأكثر، في وصفها تعجز الألسنة، وفي رسمها تنحني الريشةُ أمَامها، من خلال حديث **السارد/الشاعر** عن وصف "قدسي"، فهو يعطي صورة للقارئ عن شكلها من خلال

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 180.

[2] الساعر، ص7.

وصفها الحسي والمعنوي، فوظيفة الوصف هنا تعدت الوظيفة التزينية إلى الوظيفة السببية، التي خرج "الساعر" لأجلها.

في قبيلة "سوق نساء" يقف الشاعر في وصف امرأة جميلة ساحرة تعلوها صُفرةٌ وشحوب وحزن بائس، ظنًا منها أن قطار الزواج قد فاتها وأنها قد كبُرت ولم يعد يرغب فيها أي رجُل، فقدت ثقتها بنفسها، وسبقها دمعها قبل بسمتها، فقال في حسنها:

لازلت مِثْلُ الْأَمْسِ (...)، حُسْنُكِ مُتْعِبُ

يَشْوِي، وطرفكِ مُسْتَبِدٌّ نَاعِسُ

وَإِذَا اِبْتَسَمْتِ وَلَاحَ سِنُّكِ، مُشْكِلُ

وَإِذَا مَشِيتِ فَقَدُ بَانٍ مائسُ

مَازَالَ فِيكِ تمردُ، وَمَقَالِبُ

وَمُشَاكَسَاتُ حلْوَةٌ، ودسائسُ

مَازَالَ فِي عَيْنَيكِ لَمْحُ فَاسِقُ

يُغْرِي، وَيُعْجِبُ نَفْسُه، وَيُعَاكِسُ

مَازَالَ فِي رَفِّ الْخِزَانَةِ رُبَّما

خَرَزُ جَمِيلُ أَخْضَرُ، ونفائسُ

وشراشف مَطْوِيَّةً لِأَوَانِهَا

وَسَتَائِرُ وَخَوَاتِمُ وَمَحَابِسُ

مَازَالَ فِي صَمْتِ الْحَقائِبِ رَبْطَةُ

لِلْعُنُقِ (الشَّخْصُ الَّذِي...) وَبَرَانِسُ[1].

[1] الساعر، ص66-67.

بعد سماعها للشاعر وهو يعيدُ لها ثقتها بنفسها، من خلال هذا الوصف تغيرت حالها ونفضت عنها حزنها ورسمت على شفاهها بسمة عريضة، لتزهر من جديد، ويسري الدمُ في عروقها، بعدما كان جامدًا جافًا، هو الشاعر الحكيم العليم بمواضع الفرح للمرأة،

نجد **السارد/الشاعر** اعتمد على تقنية النظر، فهو يدعوها للنظر إلى نفسها والأشياء الجميلة التي تملكها، ليعيد لها ثقتها بنفسها مجددا.

لا يرى "الساعر" أنه يوجد سن محددُ للزواج فمتى جاء المكتوب فهو سِنُ الزواج لا في العشرين ولا ثلاثين ولا الأربعين.

سُوقُ النِّساءِ.. خَوَاتِمُ وَأُسَاوِرُ

وَمَلاَبِسُ بَدَوِيَّةٌ ومعاطر

وَسُرُوجُ ديباجٍ تُزَيِّنُ خَيْلَهَا

وَقصائدُ شِعْرِيَّةٌ وَشَوَاعِرَ

وَوُرُودُ بادِيَةٍ تَقْطُرُ حَيَّةَ

وَعَصِيرُ تَمرٍ مُنْعِشٌ، وَمَعَاصِرُ

وَهَوَادِجُ صُوفِيَّةُ أَلْوَانُهَا

تَسْبِي الْعُيُونَ.. وَمَاءُ زَهْرٍ فَاخِرُ

وَطَيَالِسُ وَمَسَابِحُ وَمَرَاوِحُ

وَسَتَائِرُ لِمَخَادِعٍ، وَمَبَاخِرُ

وَعُقُودُ تِبَرٍ رُصِعْتِ بلآلئٍ

وخواتمً مِنْ فِضَّةٍ وَأُسَاوِرُ

خَلْفَ الْحَرائِرُ خَادِمَاتٌ حُمِلْتِ

مِمَّا يُسَبِّحُ إِنْ رَآهُ الناظرُ[1].

---

[1] الساعر، ص72/71.

الوصف يكون في وصف الشخصية، كما يكون أيضا في وصف المكان، نجده هنا كذلك اعتمد على "**النظر**" فهو يوثق الأحداث مثل عدسة الكاميرا، ها هو يصف "سوق النساء" الذي يعرض فيه كل ما يسرُ الناظر من حُلي وعطور وهوادج وطيالس، ومسابح، ووراء كل متاعٍ مُتْعةٌ أكبر تسحر الشاعر حيث يقع خلفه عيون وراء بُرقع محدودةٌ "بالكحل"، وأيدٍ مخضبةٍ بالحناء وعطور تأسِرُ البعيد قبل القريب، سوق تعجز في وصفه الألسنة، وأفحل الشعراء، في هذه الوقفة الوصفية أراد الشاعر أن يقدم لنا السوق في أبهى حلة، ليقرب لنا صورته بدقة، حيث أجبره جمال العيون وسحرها على التبضع رُغما عنه، فأمام هذا الجَمال لا يمكنه أن يرُدَ له طلب أبدًا.

مثلما كان الوصف حاضرًا في وصف المكان والشخصيات، فهو موجود كذلك في وصف الأمور المعنوية، كعاطفة الحب أو الكره، حيث نجده في وصف الشاعر لحبه، أمام محبوبته "**قدسى**" عندما وجدها بعد طول ترحال وتأكد بأن أمر خطبتها وزواجها كان كذبة من الحاقدين فقط فردت عليه قائلة:

وَلَأَنْتَ عندي لَا أُبَالِغْ فِي الْحَشا

وَحَشَاكَ – يَسْلَمُ الْحَشا – مأواي

فِي الْحُبِّ مَذْهَبَنَا – وَرَبَّكَ – وَاحِدُ

فَتَوَاكَ (دُونَ تمعنى) فتوايَ

فَإِذَا تَنَفَّسْتَ الْهَوَاءَ شهقتني

وَإِذَا زَفَرْتَ مَلَأْتَ لِي رئتايَ

وَإِذَا اِشْتَكَيْتَ شَعَرْتُ آهك دَاخِلِيَّ

كَالْجَمْرِ تُشْعِلُ دَاخِلِيَّ شكواي

وَإِذَا بَسَطْتَ يَدِيَكَ تَمَسُّحُ وردةً

رَاحَتْ تَمَسُّحُ شَعْرَهَا كَفَّاي[1].

نجدها تدعوه إلى "**النظر**" لقلبها ليرى حجم محبتها له، التي كانت تكبر كل مرة ولم ينقص منها البعد شيء، كانت "**قدسى**" في هذا الوصف البليغ هي الجسد وهو كان "الروح" لها، رغم البعد الذي كان يفرقهما إلا أنهما كانا معًا طوال الوقت، فهي العين وهو الحاجبُ، وكان هواؤها الذي تتنفسه، وكل آه كانت تصدر منه كانت تصيبها آهات كثيرة بعدها، في كل وصف يقدمه الساعر، نجده يزرع فينا تلك الأحاسيس التي يحس بها هو ومحبوبته، فنحسها وكأنها واقعٌ فعلا، هكذا كان اللقاء حارًا بينهما، لتعلو الزغاريد والأفراح في حبها "مروج الياسمين" وتزهر من جديد.

من مستلزمات وضوح الوصف "**قرب المسافة** " وهذا ما فقد في هذا النموذج في قوله:

لَاحَتْ لَهُ فِي الْأُفُقِ نَارٌ.. كُلَّمَا

لَاحَتْ لَهُ النَّيِّرَانِ يَبْكِي الدّارا

رَجَفَ الْفُؤَادُ، أَحُسُّهُ فِي صَدْرِهِ

عُصْفُورُ شَوْقٍ فَجْأَةٍ قَدْ طَارَا

فَلَعَلَّهَا دَارُ الَّتِي خَرَجَتْ بِهِ

وَلَأَجْلِ عَيّنَيهَا اِرْتَضَى الأسفارا[2]

باعتبار أن الديار التي كانت بعيدة عن بصر "الساعر" لا يظهر منها سوى وميض "نار" الذي يلمحه من بعيد، أدى إلى تشويش الرؤية وعدم وضوحها في الوصف.

كما نجد ذلك في هذا النموذج من "الوقفة الوصفية" حين وصف لنا **السارد/الشاعر** طريقة رحيل "الساعر" قائلا:

---

[1] الساعر، ص261/260.

[2] الساعر، ص 30 / 31.

مِنْ فُتْحَةٍ مِنْ فَوْقِ بَابِ خَبَائِهَا

سَحَرًا أَطَلْتْ.. أبصرتْ أشْبَاحًا

وَرَأَتْهُ يَحْزِم حَمْلُهُ وَمَتَاعَهُ

لَمْ يَنْتَظِرْ مِنْ أَجَلِهَا الإصباحا[1]

قام هذا المقطع الوصفي على "**النظر**" (الرؤية البصرية)، من خلال استخدام السارد/الشاعر لفظتي (أبصرت، ورأته)، وكان لهذه الرؤية عامل وسيط وهو (الفتحة فوق الباب)، ولكن افتقادها "**للضوء**" الذي غاب بسبب الظلمة لأنه وقت (السحر)، حجب الرؤية ومنعها، ما أدى بعدم اشباع ميسون عينيها برؤية "الساعر" قبل رحيله وعدم وضوح الوصف وشفافيته.

كما وردت هذه التقنية "**الوقفة الوصفية**" في ديوان "**حيزية**" في مواضع عديدة مثل:

ومارأيت بِعُمَرِي مِثْلُ نَظْرَتِهَا

وَلَا كَطَلَقَةِ مُؤْقِيهَا إِذَا قَدْحَا

وَقَدْ يَمُوتُ رَقِيقٌ لَوْ تُفَاجِئُهُ

بَلَا نِقَابٌ، مَعَاذَ اللهِ، لَا سَمْحَا[2]

نلاحظ اعتماد الوصف في هذا الموضع على الرؤية البصرية «ويتوفر على أفعال وصيغ تؤشر على الحركة التي تنتقل بها العين الواصفة، وهي تشكل المنظر البانورامي»[3] هذه الرؤية عن قرب "لحيزية" وهي قادمة في كامل أناقتها، ساعدت الواصفة (المغنية) على إبراز محاسن "حيزية" بكل وضوح ودقة.

وفي موضع آخر يقول:

---

(1) الساعر، ص 106 / 107.

(2) حيزية، ص 154.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 181.

طَارَا لِيَبْتَعِدَا عَنْ أَعْيُنِ الرقبا

لَمْ يُخْبِرَا أحَدًا فِي اللَّيْلِ إِذْ هَرَبَا

طَارَا.. وَكَانَتْ نُجُومَ اللَّيْلِ سَاهِرَةَ

تُرَاقِبُ الْغَزَلَ اللَّيْلِيَّ واللعبا

وَلِلنُّجُومِ فُضُولٌ، لَيْسَ يَفْهَمُهُ

سِوَى مَنِ اِخْتَارَ تَرْكُ الدار واغتربا

طَارَا، وَبَدَرٌ كَقُرْصِ الْخُبْزِ مُكْتَمِلَ

يُطِلُّ مِثْلُ صَبِيٍّ، أَيْنَمَا ذَهَبَا[1]

الملاحظ للوهلة الأولى لهذا المقطع الوصفي للقاء الحبيبين، يلحظ تركيز **السارد/الشاعر** على ضوء النجوم وضوء القمر الذي كان مكتملا (بدرا) ينير المنظر، وقد أسهم "ضوء" (النجوم، القمر) على وضوح الصورة بكل شفافية لإيهام القارئ بواقعية الأحداث.

في رحلتهم نحو "التل" كانت "حيزية" تركب الهودج مع أمها وفي هذا كان يقول "سعيد":

هَيَّا أَطَلِي.. وَلَوْ خَطْفًا عَلَى حَذَرِ

وَريحي الْقَلْبَ لَوْ بِالْكَشْفِ عَنْ ظُفُرِ

دَعِيَ الدَّلالَ، وَقَوْلُي لِي بَلَا كَذِبٍ

مَتَّى تَعَلَّمْتِ رَفْعَ الْأَنْفِ فِي كِبَرِ؟

فَإِنَّ تُطِلّي، فَقَدْ فُزْنَا بِمَنِيَّتِنَا

وَإِنَّ أَبَيّتِ خَسِرنَا فُرْصَةَ النَّظَرِ[2]

---

(1) حيزية، 162.

(2) حيزية، ص 185.

عدم وضوح الرؤية في هذا المقطع الوصفي بسبب (البعد والارتفاع)، بما أن حيزية كانت في الهودج فهي مرتفعة وبعيدة، لهذا لم تكن ملامحها واضحة "لسعيد" ليمتع عينيه بها، لأنه من مستلزمات وضوح الوصف هو قرب المسافة.

في الأغلب تتعلق "الوقفة الوصفية" "بالنظر" أي الرؤية البصرية كم قلنا سابقا، وهذا ماجسده هذا المقطع الوصفي الدرامي "لموت حيزية" في قول **السارد/الشاعر**:

أُنْظُرْ إليْ.. إِلَى وَجْهِي.. إِلَى عَيْنَي

إِلَى رُموشِي بِدونِ الْكُحْلِ فِي جَفْنِي

وَشَمُّ عِطْرِ زُهورِ الْمَوْتِ فِي جَسَدِي

وَامْسَحْ دُموعَكَ عَنْ عَيْنِيكَ فِي كَفَنِي

حَتَّى إِذْ كَانَ وَجْهِي وَجْهَ مَيْتَةٍ

فَأُنْظُرْ إِلْي رَجاءً... لَا تُشِحْ عَنْي[1]

أول ما يلفتنا هو تكرر مصطلح " انظر" (انظر إلي..انظر إلى أرجاء..) وذلك لفتح المجال لرؤية وتدقيقها على ملامحها وهي "ميتة "، بالإضافة إلى وساطة الرؤية نجد " الحركة " وهي حركة العين في كل اتجاه لتمسح جسدها مثل عدسة الكامرا وتساهم في وضوح الوصف وشفافيته.

يمكننا أن نقدم خلاصة لنتائج الفصل الأول المتعلق "بالزمن" حيث توصلنا إلى أن ثنائية الاسترجاع هي الغالبة في ديوان "الساعر"، لأن كل ذكرى يرويها "الساعر" تحمل عبرة ومغزى، يعالج من خلالها عديد القضايا الاجتماعية بطريقة درامية، ويقدم الحلول لهذه المشاكل.

كما استطعنا أن نلمس الحركة السردية داخل الزمن من سرعة وتبطيئ للسرد لنعطي دلالتها الخفية، ومن هنا يمكن القول إن البنية الزمنية تقوم عليها النصوص

---

[1] حيزية، ص 243.

الشعرية كذلك، لأن عنصر الزمن يعتبر من العناصر الفعالة، والركيزة الأساسية في كل نص بغض النظر عن جنس هذا النص.

الفصل الثاني : تجليات الفضاء الجغرافي في الشعر

المبحث الأول : ماهية المكان

1 – لغة

2 – اصطلاحا

المبحث الثاني : جماليات المكان في الشعر

1 – المكان الذكرى

2 – المكان العبور

3 – المكان الحلم

1 ماهية المكان:

حيزية حكاية من التراث الجزائري بمدينة "سيدي خالد" بولاية بسكرة، جسدت لنا حكاية عشق عفيف طاهر دار بينها وبين ابن عمها "سعيد"، حب حاصرته العادات والتقاليد لتنفيه من الوجود، فوضعت أمامه كل أنواع الشباك وأحاطته بالأشواك، لكن حبهما الأبدي كان أقوى من كل الهزات ، ومما ساعد في تخليده تلك الأمكنة المتعددة التي كانت شاهد عيان على حبهما من القرية إلى الخيمة إلى السفح والنهر، فالمكان كان حاضرًا وبقوة لرصد تحولات القصة وأحداثها يعتبر المكان من الآليات المهمة والأساسية في بناء الخطاب السردي كالزمن، وهما متلازمان وكل منهما يستدعي الآخر، ولا يمكن فصلهما، «إذ أن المكان واحد من الأركان التي لا يمكن إهمالها أو تجاوزها في أية دراسة منهجية تحاول أن تتصف بالشمول، ولأننا نجتهد هنا في متابعة السردي داخل الشعري فقد آثرنا أن نسعى إلى رصد مفهوم المكان في الشعر»[1] من خلال ديواني "حيزية" و"الساعر" من حيث تقديم مفهومه اللغوي والاصطلاحي و نقدم آراء النقاد والفلاسفة فيه.

1.1 المفهوم اللغوي للمكان:

«المكان اسم مشتق يدل على ذاته، أي ينطوي معناه على إشارة دلالية ممتلئة تحيل إلى شيء محجم ماثل ومحدد، له أبعاد ومواصفات، ولفظة "المكان" مصدر الفعل الكينونة، والكينونة هي الخلق الموجود، والماثل للعيان الذي يمكن تحسسه، وتلمسه»[2] فالمكان ليس شيئا مجردا معنويا بل هو حس ملموس ويعرفه ابن منظور في "لسان

---

[1] يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية لمحمود درويش نموذجا إلى وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010، ص95.

[2] باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط:1)؛1429هـ، 2008، ص169.

العرب" بقوله «المكان والمكانة واحد، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه [ويضيف] المكان هو الموضع»[1] تبقى هذه التعريفات اللغوية مجردة لا يسعها تقديم مفهوم دقيق للمكان، لأن المكان لا يمكن له الوضوح أو التجلي إلا من خلال اتصاله بحياة البشر، «فأي كوكب من الكواكب، وأي مكان لم يكتشف بعد ولم تخترقه الحياة ليس بمكان، فالمكان هو الموضع الذي تدب وتزخر فيه الحياة، لتوفره على العناصر الأساسية للحياة من ماء وهواء، وتراب»[2] هذا بالنسبة للمفهوم اللغوي، وسنقدم المفهوم الفلسفي والأدبي والغربي والعربي للمكان عند الفلاسفة والنقّاد.

1.2 المفهوم الإصطلاحي :

سنورد المفهوم الإصطلاحي للمكان من خلال جانبه (الفلسفي ، النفسي ، الفني).

- المفهوم الفلسفي للمكان:

يقدم "**حسن مجيد الربيعي**" في كتابه "نظرية المكان في فلسفة ابن سينا" مجموعة من التعريفات لفلاسفة غريبين كالآتي:

«- **أفلاطون** يعرف المكان بأنه ما يحوي الأشياء ويقبلها، ويتشكل بها.

- أما الفيلسوف الرياضي "**إقليدس**" فالمكان عنده ينبغي أن يكون ذا ثلاثة أبعاد هي الطول والعرض والعمق.

- "**ديكارت**" وهو أحد فلاسفة العصر الحديث يرى بدوره أن المكان يمتد في الأبعاد الثلاثة كما حدده "**إقليدس**".

- في حين يعتبر "**سبينوزا**" و"**مالبراش**" المكان امتدادا غير متناه.

---

[1] باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي ، ص169.

[2] المرجع نفسه، ص170.

– أمّا العالمان الفيزيائيان "**نيوتن**" **Newton** و"**كلارك**" **Clark** فإضافة إلى اعتبارهما المكان حاو للأشياء كما عده أفلاطون، فإنهما يضيفان إلى هذا التعريف خصائص: اللاتناهي، الأبدية، القدم، وعدم الفناء»[1].

يشترك مفهوم "**أفلاطون**" مع "**نيوتن**" و"**كلارك**" في اعتبارهما المكان هو للأشياء ويتشكل من خلالها، كما يتفق "**إقليدس**" و"**ديكارت**" في أن المكان يتحدد مفهومه من خلال أبعاده الثلاثة؛ الطول والعرض والعمق، أما الفلاسفة العرب فقد استوحوا مفهومهم للمكان من خلال "**أرسطو**" الذي قال عن المكان هو «وعاء يحوي الأجسام، لكنه لا يختلط بها، كما أنه لا يفسد بفسادها، يعرفه بقوله: إنه الحد اللامتحرك المباشر الحاوي، أو السطح الحاوي من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي»[2].

المكان حسب رأيه يحوي الأشياء لكنه لا يتفاعل معها، بحيث أنها إذا تغيرت أو فسدت فالمكان يبقى كما هو موجود لا يزول ومن هذا القول نجد الفيسلوف الإسلامي "**الكندي**" نحى منحى "**أرسطو**"، «في تأكيد ثبوته، وعدم فساده بما يحل فيه من أجسام، وسوائل وهواء»[3]، فالمكان عنصر ثابت غير متحول أو متأثر بما يدخل فيه من أشياء.

أما "**ابن سينا**" فنجده يقدم مفهوما مختلفا عن "**أرسطو**" و"**الكندي**" حيث يفرق بين مفهومين للمكان هما:

– المفهوم الأول هو المكان الحقيقي.
– المفهوم الثاني هو المكان غير الحقيقي.

---

(1) باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص171.
(2) المرجع نفسه ، ص172.
(3) المرجع نفسه، ص172.

إن المكان الحقيقي –حسب ما يرى– «هو السطح المساوي لسطح المتمكن وهو نهاية الحاوي المماسة لنهاية المحوي، في حين يرى أن المكان غير الحقيقي هو (الجسم المحيط)»[1] تبقى هذه مجرد فواصل وحدود وضعها "**ابن سينا**" ليميز بين نوعين للمكان الحقيقي وغير الحقيقي، ليأتي بعد هؤلاء الفلاسفة "**أبو الحسن علي الآمدى**" بمفهوم مختلف عنهم جميعًا إذ «يقترح بدل المكان مصطلح "**الحيز**" ويفرق بينه وبين مصطلح "**الخلاء**" إذ يرى الحيز عبارة عن المكان، أو تقدير المكان وأما الخلاء –حسب رأيه– فعبارة عن بعد قائم لا في المادة من شأنه أن يملأه»[2] الحيز حسب رأيه هو المكان بحد ذاته بحدوده أما الخلاء فهو الشيء المعنوي الذي يملأ الحيز، وهنا نجد أنه مختلف عنهم كونه قدم مفهوما للخلاء أو ما نسميه الفضاء المكاني، وهي إضافة لمفهوم المكان فالخلاء لا يكون إلا بوجود الحيز وأبعاده الفيزيائية ويعتبر الفضاء كذلك كمعادل للمكان وحسب رأي الناقد "**حميد الحميداني**" «يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي... فالروائي مثلا، في نظر البعض يقدم دائمًا حدًا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن»[3] المكان، الفضاء، الحيز، حسب "**حميد لحميداني**" مفردات لدال واحد، له حدود جغرافية، يظهر من خلالها.

---

[1] باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي ، ص173.

[2] المرجع نفسه، ص173.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي، (ط:3)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 2000، ص53.

- **المكان النفسي:**

تتعدد مفاهيم المكان إذا ربطناها بالجانب النفسي أو الأدبي، فالمكان النفسي هو «المكان المصور من خلال حاجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع أي من خلال الحالة النفسية التي يكون فيها الروائي شخصيات روائية، وليس المكان المصور كما هو قائم فعليا، دون تدخل شعوري ونفسي من الروائي»[1].

فالمكان هنا هو المكان النفسي، الذي يعبر عن العناصر الوجدانية للإنسان وهو مكان مشارك منتج في العمل الأدبي، والمكان المنتج هو «المكان الذي يشبه النباتات التي تأخذ غذاءها من المواد الأولية في الطبيعة ثم تنتجها على شكل ثمار وأزهار، كذلك المكان المنتج فهو المكان الذي يأخذ مواده الأولية من الطبيعة والإنسان وينتجها على شكل جماليات»[2].

هذا النوع هو من أرقى أنواع الأمكنة لأنه يضيف مسحة جمالية على النصوص الأدبية، فالمكان المنتج «يتولد بالثقافة التي يحملها ويمتزج بروح ساكينه وثقافتهم وما يحيط بهم وتكون وشائج عاطفية تؤثر وتتأثر بهذا المكان»[3]. يمتص المكان مرجعيته من البيئة التي تحيط بها، ويكون كلٌ منهما صورة للآخر، «الجغرافيا لا تحفز الذاكرة فحسب بل تحفز الأحلام والأخيلة، تحفز الشعر والرسم والفلسفة»[4] ودور المكان في

---

(1) ابن السائح الأخضر، جماليات المكان القسطنطيني (قراءة في رواية ذاكرة الجسد، دراسة نقدية تحليلية، سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية وآدابها، دار الأديب، وهران، 2007، ص98/97.

(2) المرجع نفسه، ص98.

(3) المرجع نفسه، ص98.

(4) المرجع نفسه، ص8.

الأعمال الأدبية لا يقل أهمية عن الزمن، فجغرافيا المكان تساهم في شحن ذاكرة الشاعر والفيلسوف وتمُده بكل ألوان الطبيعية ليرسم صورته، وتزداد جمالا بفضل المكان.

- **المكان فنيا: (المفهوم الفني للمكان).**

المكان في الأعمال الأدبية يأخذ بعدًا فنيًا آخر مختلفا عن بعدِه الجغرافي الذي له طول وعرض وعمق، وأول تعريف نقدمه للمكان الفني هو "**لجاستون باشلار**" و«هو المكان الأليف، وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور»[1] فالمكان الممسوك بواسطة الخيال لن يكون خاضعًا لقياسات وتقسيم مساح الأراضي، لقد عيش فيه بل بكل ما للخيال من تحيز، وهو مركز اجتذاب دائم.

المكان الفني حدوده ومماساته خاضعة بشكل كلي إلى الخيال الذي يرسمها كيف يشاء، أما "**ياسين النصير**" فيقول: «إن المكان عندنا شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني، يتجدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناء خارجيا مرئيا، ولا حيزا محدد المساحة، ولا تركيبا من غرف وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير، والمحتوى على تاريخ ما»[2] المكان هنا خيال مطلق لا مساحة له، وهو ملك للخيال يعيد بناءه وفقًا لكل تجربة أدبية يمرُ بها، ومن هذه التعريفات نستخلص «أن المكان هو المكان الملموس، والخيال هو: خيال الأديب الذي تكون لديه عبر تاريخ طويل تحت وقع الظروف الاجتماعية، والنفسية والسياسية والدينية، أما المكان لغويًا فهو المكان المرسوم

---

[1] غاستون باشلار ، جماليات المكان ، تر : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، (ط : 1) ، 1984 . ص 6 .

[2] المرجع نفسه ، ص23.

باللغة سواء كانت شعرية أم نثرية، ليخرج من ذلك فن الرسم، والنحت والتصوير ولتخرج الأحلام والتهويمات التي يرسم الإنسان من خلالها أطرًا وأبعادًا للمكان الذي يحب أو يكره كما يشاء»[1]. خرجنا هنا بنوعين من الأمكنة وهي المكان الواقعي الملموس، والمكان اللغوي الفني، وهذا الأخير من صنع الأديب بفضل خياله الواسع الذي يعجن الأمكنة كما يريد ويشكلها على أية هيئة يشاء

كما ذهب " **يوري لوتمان** " إلى دراسة المكان فنيا من خلال ربطه بالفنون التشكيلية حيث يرى أن « المكان متناه، إلا أنه يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي، والذي يتجاوز حدود العمل الفني، وتظهر هذه الحقيقة بجلاء في الفنون التشكيلية (المكانية) »[2] من خلال هذه المحاكاة للعالم الخرجي (للمكان) تنشأ دلالات مختلفة له «فإذا نظرنا إلى مفاهيم مثل (أعلى – أسفل) أو (يسار– يمين) أو (قريب – بعيد)، أو (محدد – غير محدد) أو (مجزأ – متصل) نجد أنها (أي المفاهيم) تُستخدم لِبنات في بناء نماذج ثقافية لا تنطوي على محتوى مكاني، فتكتسب هذه المفاهيم معاني جديدة مثل (قيم – غير قيم)، أو (حسن – سيئ) أو (الأقربون – الأغراب)....الخ »[3] هذه التقاطبات المكانية خرجت عن دلالاتها الفيزيائية، إلى دلالات أخرى (أخلاقية، ثقافية، سياسية، دينية..) حسب مفهوم " لوتمان " للمكان الفني.

3 المكان عند النقاد الغربيين:

ميز النقاد الغربيون بين مصطلحات متعددة للمكان منها: الحيز، المجال، الموقع، الفضاء.

---

[1] غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص25.

[2] المرجع نفسه ، ص25.

[3] أحمد طاهر حسنين و (آخرون) ، جماليات المكان ، عيون ، الدار البيضاء ، (ط/ 2) ، 1988 ، ص 69 .

فـ«المنظرون الألمان ميزوا بين مكانيين متعارضين في العمل الحكائي هما: LOKAL ,RAOM حيث عنوا بالأول المكان المحدد الذي يمكن أن تضبطه الإشارات الاختبارية، كالمقاسات والأعداد. في حين قصدوا بالثاني: الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية»[1] المكان الأول واقعي له طول وعرض حقيقي، أما المكان الثاني فهو أدبي مشترك بين (شخصيات، أحداث، وزمن).

«أما النقاد الفرنسيون فقد ضاقوا ذرعا بمحدودية مصطلح "LIEU" الموقع، فعمدوا إلى استخدام كلمة "ESPAGE"، الفضاء، إذ اعتبر كل من "**قاستون باشلار**" و"**بولي**" الفضاء محتوى تتجمع فيه مجموعة الأشياء المتفرقة، أو عملية التذكر، وذلك من خلال جدلية الداخل والخارج بالنسبة "**لباشلار**"، والمسافة الداخلية بين الفكرة وموضوعها بالنسبة "**لبولي**"»[2].

باعتبار مصطلح "**الفضاء**" أوسع وأشمل من مصطلح "**المكان**"، لأن الفضاء له علاقة بما حوله من الخارج وهو شامل لها.

أما "**غريماس**" فقد كان مفهومه "للمكان" «من منطلق الرؤية vision de Eéspace إذ يرى أنه –أي الفضاء النصي– حسب اقتراحه موضوع مهيكل يحتوي على عناصر متقطعة غير مستمرة، لكنها منتشرة عبر امتداده وفق نظام هندسي متميز يسهم في تصوير التحولات والعلاقات المدركة والمحسوسة بين الذوات الفاعلة داخل الخطاب السردي»[3].

---

[1] باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص175.

[2] المرجع نفسه ، ص175.

[3] المرجع نفسه ، ص176،175.

المكان هو عنصر مشترك متكون من عدة "ذوات" حسب رأي "**غريماماس**" فهو يكملها، والمكان يسهم في تصويرها. وقد عبرعنه "**النقاد الإنجليز**" بمصطلح «**البقعة**»[1] ليعيروا عن مكان "محددا" وقع فيه الحدث.

4 المكان عند النقاد العرب:

ظهرت بوادر الاهتمام بدراسة المكان في الأعمال السردية العربية في وقت متأخر، حيث ظهرت في منتصف القرن العشرين. «ولعل أولى بوادر الاهتمام به قد بدأت مع ترجمة الناقد والروائي العراقي "**غالب هلسا**" "كتاب شعرية الفضاء Poétique de l'espace "**لقاستون باشلار**" إذ نقله إلى العربية تحت عنوان "جماليات المكان"، ثم تلته دراسات أخرى ضمن دراسات الرواية والقصة والشعر»[2] أما النقاد العرب الذين اهتموا بدراسة الخطاب الروائي فنجد منهم «الناقد المغربي **حميد لحميداني** في كتابه **بنية النص السردي** الذي يعتبره (بمثابة العمود) الفقري لأي نص، بدونه تسقط تلقائيا العناصر المشكلة له»[3] حيث العناصر المكونة للخطاب من زمن وشخصيات لا تكتمل ولا تمارس دورها داخل الأحداث إلا بتواجد عنصر المكان الذي يعتبر بدوره عنصرًا مهمًا وأساسيًا في دراسة الخطاب.

كما نجد الناقد الجزائري "**عبد المالك مرتاض**" «الذي أعطاه أهمية قصوى في العديد من دراساته، إذ يعرفه في كتابه "**تحليل الخطاب السردي**" بقوله: هو كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته على كل فضاء خرافي، أو أسطوري أو كل ما يند عن المكان المحسوس: كالخطوط، والأبعاد، والأحجام، والأثقال، والأشياء

---

(1) باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي ، ص176.

(2) المرجع نفسه ، ص176.

(3) المرجع نفسه، ص176-177.

المجسمة مثل الأشجار، والأنهار، وما يعتو هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغير»[1] في هذا المفهوم لم يفصل "**عبد المالك مرتاض**" بين مفهوم المكان والحيز، لكنه في موقف آخر فرق بينهما حيث قال: «المكان يدل على ما هو جغرافي ماثل بتفاصيله، أما الحيز فيدل على ما هو غير ذلك في النص، ويعني به الحيز النصي المشكل من رد ووصف وحوار وما إلى ذلك»[2]

---

[1] باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي ، ص177.

[2] المرجع نفسه ، ص177.

5 جماليات المكان في الشعر:

هذه المفاهيم النظرية للمكان سنرصدها داخل الديوانيين قيد الدراسة "**حيزية**" و"**الساعر**"، بحيث قمنا بدراسة المكان من جانبه الأدبى والفلسفي والنفسي والفني كما سندرس المكان من جانبه الجمالي من خلال ثلاثة عناصر هي:

- **المكان الذكرى.**
- **المكان العبور.**
- **المكان الحلم.**

أولا: المكان الذكرى:

أول محطة لنا سيكون مع "**المكان الذكرى**"، وهو «المكان الذي يرتبط في المخيلة الشعرية بالانتماء والإحساس العميق بالألفة، ويمثل ينبوع الطمأنينة والاستقرار، مكان ينتمي إلى الماضي أو إلى الحاضر، لكن المنشأ بعيد عنه، لذا نتلمس حنينه الدائب للعودة إليه، سواء بالذاكرة أو بأحلام اليقظة، هذا المكان جزء من تأكيد هوية المرء وإحساسه بذاته من خلال العلاقات الانتمائية التي تربط كلا منهما»[1] المكان الذكرى هو مكان حنيني يعود إليه البطل كلما أحس بشوق إليه، هو مكان بعيد عنه نشأ وترعرع به ولكنه دائم الشوق إليه، وغالبًا ما يتمثل هذا المكان في صورة المرأة عشيقته، فهي التي تعيده له، وتربطه بالمكان بصلةٍ وثيقة «ويمثل البيت أو محل الإقامة أو أي مكان يضرب فيه الإنسان بجذوره، الأيقونة المكانية الأولى التي يرتبط بها الإنسان ارتباطا حقيقيا وقويا»[2] لأن البيت هو المكان الذي نقشت به كل الذكريات بجدرانه وأثاثه وكل زاوية به تحمل للبطل وشمًا لا يُمحى مهمًّا مر عليه الزمن، مثلا في ديوان "حيزية" يتجسد المكان

---

[1] ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، (ط:1)، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013، ص89.

[2] المرجع نفسه ، ص89.

الذكرى في مكان إقامة حيزية، سواء في بيت أهلها أو في بيتها مع "**سعيد**"، لأنه بعد وفاتها تصبح كل الأمكنة التي عاشت بها "**حيزية**" مكان ذكرى، أما في ديوان "**الساعر**" فالمكان الذكرى، تجسد في المكان الذي نشأت به البطلة "**قدسى**" ورحلت بعيدًا عنه، ليصبح ذكرى لهما يعود له "**الساعر**"، كلما أحس بالحنين لها.

ظهر هذا النوع من المكان في قصائد ما قبل الإسلام «وخير ما يمثله (الأطلال) وطن الشاعر الأول، الذي يظهر حبه للحياة الاجتماعية وللاستقرار، لذا نجد حرصهم على بعث الحياة فيه، وإحاطته بهالة قدسية»[1].

أما في نصوص الشعر الحديث فظهوره كان مختلفًا يتميز برمزيته وتمثله في ثنائية الخفاء والتجلي، بحيث على القارئ أن يتوصل إلى هذا المكان من خلال عاطفة الشخصيات المتمثلة في (الحنين، الشوق، الحزن، البكاء) أو من خلال أفعال الشخصية البطلة وهي البحث والترحال في فيافي الصحراء، بحثا عن الحبيبة، «كانت البنية الغالبة على القصيدة الجاهلية هي أن يستهل الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال وذكر ديار الأحبة الذين رحلوا عنها مسترجعا ذكرياته وأيام لهو شبابه»[2].

أ-خيمة حيزية:

بعيدًا عن ابن عمها سعيد الذي سكن كيانها وشغل بالها ليلاً ونهارًا بعد أن فرقهما كلام الناس ممن زادوا في قصتهم لنشر الفتنة بسبب الغيرة، ليقوم والد "حيزية" بحجبها عن "**سعيد**" اتقاءً لألسنة الناس وكلامهم عن ابنته، بعدما كانت خيمة "**حيزية**" مكانًا يتردد إليه "**سعيد**" كلما أحس بالشوق لمحبوبته، أصبح ذكرى ليقول:

---

[1] ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال ، ص90.

[2] سواعدية عائشة ، تجليات السرد في الشعر العربي القديم ، جامعة محمد البشير الإبراهيمي ، برج بوعريريج ، ص2.

عَمَّ اكتئابكِ يا مَحْبُوبَتِي عَمَّا ؟

لِمَ الْبُكاءُ، أَجِيبِنِي، لِمَ الْحُمَّى ؟

أَتَتْرُكُ الْوردةَ الْحَمْرَاءَ رَوْعَتَهَا ؟

فَأَيُّ شَيْءٍ عَلَيه نَنْحَنِيَ شَمَّا ؟

وَكَيْفَ تَتْرُكُ شَمْسَ الصَّيْفِ طَلَّتَهَا

عَلَى الْحُقُولِ ؟ وَلَوْ يَوْمًا... وَلَوْ يَوْمًا[1]

هَيَّا اِغْسِلِي وَجْهَكَ الْفَتَّانِ وَابْتَسِمِي

وَلْتَتْرُكِي الدمعَ، وَالْأَحْزَانُ، والهمّا

سأعبر الْآنَ، كَيْ أَرْتَاحَ، قربكمو

وَأُشْبِعُ الصدرَ مِنْ خيماتكم ضَمَّا[2].

خيمة "حيزية" أصبحت بمثابة "الحلم" بالنسبة "لسعيد" يمر بجوارها لتذكره "بحيزية" وهي المكان الذي طالما أحسَّ بالأمان به، بمجرد رؤية محبوبته تُطل من خلالها، لتصبح بعدها بمثابة الحلم ولا شيء يروي عطشه للقياها سوى ضمةٍ لخيمتها، فالخيمة هي «شراع الصحراء، المدى المنبسط الفسيح، والكتلة الناتئة الممتدة فوق أفقها هي التشكيل المكاني، لأرض لم تشخص إلا بالارتفاع والانخفاض، إن شئت التمعن في هيأتها فهي كيان يخشى الملامسة الحادة، ولكنه يستجيب لأن يتثبت بأوتده وحبال ليجمع داخله الناس والأشياء، وليحتمي به من الرياح والمطر، ليس لها إلا حضورها–النهاري في الأغلب– ففي الليل تصبح قطعة من الصحراء المنداة بالظلمة»[3]، يخاطب "سعيد" خيمتها قائلا:

---

[1] محمد جربوعة، حيزية (مسلسل شعري)، (ط:1)، (د،هـ)،(د،ب)، 2014، ص54.

[2] حيزية ، ص55.

[3] ياسين النصير، الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي)، (ط:2)، سورية، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ص132،131.

سأعبر الْآنَ، كَيْ أَرْتَاحَ، قربكمو

وَأُشْبِعَ الصدرَ مِنْ خيماتكم ضَمًّا[1].

لفظة (أرتاح) تحيل إلى المعنى الضديد وهو (التعب)، و"سعيد" في بعده عن "حيزية" فقد طعمَ الراحة وفارقت البهجة محياه، ولا شيء يعيدها إلاّ ديار الحبيبة، وقربه منها، لهذا اختار لفظة "أرتاح" لأنها تجسد حجم السعادة وراحة البال التي يحسها "سعيد" في قربة من ديار محبوبته "حيزية"، أمّا بالنسبة للفظة (ضما) فهي تجسد حجم الشوق والحنين إلى "حيزية" فكانت خيمتها المعادل الموضوعي لها بما أنها تضمها، فيبادرها هو كذلك بالضم إلى صدره ليطفئ نار الشوق، المكان هنا الخيمة هو محل ذكرى لمحبوبته، وبمجرد مروره بجوارها تمتلئ رئتاه حبًا وعطرًا من محبوبته، كما قال الشاعر:

أَمَرُّ عَلَى الدَّيَّارِ دَيَّارُ لَيْلَى

أُقَّبِلُ ذَا الْجِدارَ وَذَا الْجِدارَ

فَلَا حُبُّ الدَّيَّارِ سَكَنَ قَلْبِي

وَلَكِنَّ حُبَّ مَنْ سَكَنَ الدَّيَّارِ[2]

ديار المحبوبة لطالما أعادت الدماء في عروق المحبوب، تمُده بقوة داخلية تعيد فيه الحياة، ليستطيع الصمود أمام وجع الفراق والبعد.

ب –**حي حيزية بمدينة " سيدي خالد ":**

من عادة أهل "سيدي خالد" الذهاب إلى "التل" (الشمال) في فصل الصيف، ليعودوا بعدها إلى ديارهم في فصل الخريف، كانت "حيزية" سعيدة جدًا بهذه الرحلة مع "سعيد" بعد زواجهما، ورغم هذا يبقى فراق الديار أمرٌ صعبٌ جدًا بالنسبة لها، وهي التي ألفتها

---

[1] حيزية، ص55.

[2] حيزية، ص55.

كفراشة تتنقل في كل أرجائها، بخفة دمها وروحها المرحة، نرى أن الرحلة تنعكس على الحالة النفسية لأنها «انتقال وتحول من مكان إلى آخر، تحول في الزمان وفي المكان ينعكسان على النفس فتتحول بدورها وتتبدل، ومادامت الرحلة مغامرة فإن الذات ستعرف حالات من السكون وحالات أخرى من الاضطراب والقلق والحيرة، أي أن الذات ستسافر بين أماكن للإقامة وبين حالات من الاستقرار»[1] هي رحلة للأجساد وتحول وتجدد في الروح، هي رحلة كشف وتجلّ للذات الإنسانية التي تبحث عن الاستقرار الروحي دوما، وفي هذا يقول:

عِنْدَ الرَّحِيلِ أُحَسَّتْ قَلْبُهَا اِضْطَرَبَا

مِثْلُ الْحِصَانِ جَرَى فِي قَيْدِهِ وَكَبَا

وَالنَّفْسُ تَلْبَسُ فِي التَّوْدِيعِ زَلْزَلَةَ

مَنْ قَالَ يَجْهَلُ مَعْنَاهَا فَقَدْ كَذَبَا

مَدَّتْ يَدًا... لَوَّحْتِ لِلْحِيَ دامعة

وَمَسَحْتْ فَوْقَ خَدِّ الْوَرْدِ مَا اِنْسَكَبَا

وَقَدْ أَشَاحَّتْ عَنِ الْخَيْمَاتِ وَاقِفَةَ

وَمَسَحَ الْكُحْلُ رَمْلُ الْحَيِّ وَانْسَحَبَا

شِيءَ بِأَضْلُعِهَا، كَالسَّيْفِ يَقْطَعُهَا

يَكُوي وَيَشْوِي كَجَمْرِ النَّارِ مُلْتَهِبًا[2]

فراق حييها كان أمرا صعبا، وقد شبّهه الشاعر بالزلزال في قوله: "في التوديع زلزلة"، حيث تهتز النفس وتنكسر وتحدث صدع لا يحسه ولا يراه سوى "حيزية" نفسها، ولا ينجبر

---

[1] محمد معتصم، بنية السرد العربي، ص98.

[2] حيزية، ص182.

هذا الكسر إلاّ بالعودة له، سيبقى حيها وخيمتها ذكرى في بالها وقلبها إلى أن تعود بعد هذه الرحلة الصيفية.

شِيءَ بِأَضْلُعِهَا، كَالْسَّيْفِ يَقْطَعُهَا

يَكْوِي وَيَشْوِي كَجَمْرِ النَّارِ مُلْتَهِبًا[1].

ألفاظ قوية، شديدة اختارها (السيف، يقطع، يكوي، يشوي الجمر، النار، ملتهبا) دلالاتها تحمل معاني كثيرة من أثر الهجر والفراق للمكان "الوطن" ولم يجد الشاعر أبلغ من "النار" ومرادفاتها من "الشيّ" و"الكي" و"الجمر" و"اللهب" للتعبير عن الحرقة والنار المشتعلة التي تحس بها "حيزية" من أثر البعد، هذه "النار" التي تقطع قلبها كالسيف لتجعله ينزف دمًا، فالديار مهما بعدنا عنها تبقى هي المكان الحنيني الذي ينادينا بكل ما فيه.

إِلَى الشَّمَالِ تَهُزُّ النُّوقَ مَا حَمَلْتِ

وَاللهُ أَعْلَمُ يالحادي مَتَى نَصِلُ ؟

هَلْ بَعْدَ هَذَا وَإِنَّ طَالَ الْغِيَابُ بِنَا

نَعُودُ لِلْحَيِّ ؟ أَمْ هَلْ يَسْبِقُ الْأَجَلُ

وَإِنَّ غَرُبَتُ كَشَمْسٍ بَعْدَ طُلَّتِهَا

هَلْ يُذْكَرُ النَّاسُ وَجْهِي كُلَّمَا نَزَلُوا ؟.

وَهَلْ سَتَشْتَاقُ لِي الْخَيْمَاتِ دامعةً[2].

في طريقها نحو "الشمال" مع القافلة تسأل "حيزية" "حادي العيس" الذي يترأس القافلة، عن حيها إذا كان سيشتاقها، حيث تجعل من "الخيمة" "إنسان" تحن وتبكي لأجل غيابهم وبعدهم عنها: وهل ستشتاق لي الخيماتُ دامعةً، هل ستذكر الخيمات "حيزية" بعد رحيلها

---

[1] حيزية، ص182.

[2] حيزية، ص198.

عنها، وتبكيها من شدة الوجد، هي أسئلة تتضارب في ذهن "حيزية" تصبر بها نفسها إلى أن تعود إلى ديارها من جديد:

ج – بازر:

في طريقهم إلى "بازر" كانت الأشواق إليها تهزهم، وكل الأمكنة في طريقهم تذكرهم بالحظات التي عاشوها، يقول "سعيد":

لِلذُّكْرَيَاتِ هُنَا مالست أَنَسَاهُ

هَلْ تَذْكُرِينَ ؟(سَقَى أيَّامُهَا اللهِ)

هَلْ تَذْكُرِينَ ؟ وَهَلْ يَنْسَى الَّذِي وَطِئْتِ

رِجّلَاهُ يَوْمًا دُرُوبُ الْوَرْدِ ممشاهُ ؟

وَكَيْفَ يَنْسَى جَرِيحُ الْحُبِّ ندبتَهُ

وَكَيْفَ يَنْسَى إِناءُ الطِّينِ مَحَمَّاهُ

هُنَا حَلَمْنَا... تُهَامَسْنَا بِأُمْسِيَّةِ

وَبَاحَ صَب لَمِنْ يَهْوَى بَلَوَاهُ

هُنَا رَدَدْنَا عَلَى غَيْمٍ تَحِيَّتَهُ

وَحِينَ أَمْطَرُ سَاعَاتٍ شَكَرْنَاهُ[1]

كل الأمكنة توثق لحبهما، حيث جمعتهما أمسية حميمية "ببازر" وكل ظروف الطبيعة اتحدت لتسهم في رسم اللوحة الدرامية للقائهما الغرامي حيث أقبلت السحب تظلهما تحتها:

هُنَا رَدَدْنَا عَلَى غَيْمٍ تحيتهُ

وَحِينَ أَمْطُرُ سَاعَاتٍ شَكَرْنَاهُ

---

[1] حيزية، ص200.

ليرد الغيم على تحيتهم بزخات مطرٍ، لساعات يغسل فيها كل الأحزان والأشواق التي قسمت ومزقت صدورهم، ذكرى هذه الأمكنة في "بازر" تزُد الروح في قلب "حيزية" وترفعها إلى السماء السابعة، فما كان منهم إلا شكر "الغيم" على هذه الأمطار الدافئة.

كل الأمكنة زادت "حيزية" نشوة لا تعوضها عن "**حيها**" في "**سيدي خالد**" ما جعلها تخاطب نجوم السماء لتبلغ حيها أشواقها:

يا نَجْمَةِ اللَّيْلِ لَوْ حَقَّقْتِ لِي طَلَبَي

أُعْطِيكِ مَا شِئْتِ مِنْ عِطْرِي وَمِنْ ذَهَبِيّ

سِيرِي جَنُوبًا... إِلَى حَيَّ يُذَوِّبُنِي

فِيه الْبِعادَ، وَلَوْلَا ذَاكَ لَمْ أَذُبِ

خُذِي اِتِّجَاهَ فُؤَادِي لِلْجَنُوبِ وَلَا

تستطولي الدَّرْبَ مِنْ وَهْنٍ وَمِنْ تَعَبٍ

فَإِنَّ وَصَلْتِ فَهَاتِي لِي وَلَوْ خَبَرًا

وَشَاهِدًا، لَوْ كَرَأْسِ الظُّفْرِ مِنْ حَصَبِ[1].

تحملُ "نجمة الليل" رسالتها لتبلغها إلى حيّها في الجنوب، مقابل أن تعطيها كل ما تملك من "العطر" و"الذهب"، فقلبها له قِبلة واحدة هي نحو الجنوب، وقد جعلت حيزية من "الحصّى" شاهدًا على شوقها للحي لكي تحمله وصيتها، وتشتم فيه رائحة حييها، حيث تقول:

وَكلميُهِ كَلاَمَ الْبِنْتِ وَالِدَهَا

بِمُنْتَهى خَجَلِ الْعَيْنَيْنِ وَالْأَدَبَ

وَلَا تَلُومِيهِ، بَلْ بُوسِيهِ صَادِقَةَ

فَمَا عَلَى الْحَيّ إِنَّ هَاجَرْت مِنْ عَتَبِ[1].

---

[1] حيزية، ص206.

تخاطب حتى حبات "الحصى" من كثرة شوقها للحي فهي ترفع من مكانته إلى درجة "الأبوة" فتوقره وتستعطفه، لترتسم في الأخير قبلة له، تمحي بها العتب الذي بينهما من أثر الحنين الذي يقطّع صدرها. اعتمد الشاعر على أنسنة المكان ليبرز مكانة الأمكنة وأهميتها مثل (الحي، الخيمة) وجعل منها شخصا يخاطبه ويحن إليه، ليبادله نفس المشاعر كذلك.

يلاحظ "سعيد" شوق "حيزية" إلى الحي، ولا يجد أي كلمات يواسيها بها سوى أن يذكرها بأنه رغم البعد عنه لا بد من العودة إليه:

غَدَا نسير إِلَى أَرْضِ تُرَافِقُنَا

إِذَا بَعُدْنَا... وَتَبْقَى إِنَّ نَأْتِ وَجَعًا

رُغَمَ الشهور، خُيُوطٌ (الْحَيُّ) تَجْذُبُنَا

وَحُبُّهُ رَغْمَ الْبُعْدِ مَا اِنْقَطَعَ[2].

غدًا تشد القافلة رحالها إلى "سيدي خالد" أين تعود الروح إلى الجسد، فحبل الوصل بينهم لا ينقطع أبدًا رغم البعد، هو حبلٌ مشيمي يغذي الروح ويدوم وصله مهمَا بعدت المسافات فحيزية كالسمكة إن خرجت من "سيدي خالد" تموت فعلا، كل الذكريات لها بحييها تمدُّها بالحياة إلى حين عودتها له.. لكن الموت كان قد سبقها ليسرقها، قبل وصولها إلى حييها ولم يبق لدى "سعيد" سوى طيفها يجننه ويزيد من وجعه «في خيمته في تلك الليلة، كانت حيزية تطلّ على سعيد من كل مكان.. وقد فرّقهما الموت لأول مرة بعد عُمر.. هي ذي الطفلة التي كبرت على عينيه لتصير حبيبته ثم زوجته قد رحلت بعد أن ألفها.. كان يتأمل أشياءها في الخيمة، يلمسها، يشمها.. يضمها.. يقبلها..»[3] من

---

(1) حيزية، ص207.

(2) حيزية، ص216.

(3) حيزية، ص253.

الأمكنة الذكرى نجد الخيمة أين تعيش "حيزية" أصبحت وبكل ما تحتويه من أغراض "لحيزية" ذكريات يضمها "سعيد" ويقبلها ويشمها لتطفئ نار الحزن فيه وتبردها، كل الأغراض يرى صورة "حيزية" فيها وطيفها يزوره في كل زاوية من الخيمة.

هَذِي الْخَلاَخِلُ، قُفْطانَانٍ، وَالنَّعْلُ

وَتِلْكَ مِرْآتُهَا.. الْأَمْشَاطُ.. وَالْكُحْلُ[1].

لا شيء يعوض فراق "حيزية" حتى أشياؤها من الألبسة والحلي ما زادت "سعيد" إلاّ جنونا ومرضا، ليمزق ثوبه من صدره ويشقه من قهره وشدة النار التي تحرقه.

ثانيا:

ثانيا: المكان العبور:

هو مكان نفسي قبل أن يكون فيزيائيا، لأنه مرتبط بنفسية الشخصية وتحولها المكاني الذي تطلبه الذات لأجل تغيير حالتها النفسية دون الهروب من الواقع فالمكان العبور هو «المكان الجسر الذي يصاحبه تحول ليس في الحدود الطبوغرافية وحسب وإنما هو انتقال وتحول إلى فضاء جديد، يصاحبه انقلاب في نظام القيم والممارسة الاجتماعية المتحكمة في الفرد، ويكون ذات صفات مكانية تختلف عن المكان المغادر ويحمل هويته الخاصة، ويصبغ على النص ضلالات دلالية وإيحائية، فهذا المكان تمهيد للانتقال إلى عالم آخر وحياة أخرى ومجتمع مختلف»[2].

المكان العبور هو المكان الذي تمر به الشخصيات، بعيدا عن المكان المنشأ، ويكون لها به محطات وذكرى، إذ «شاع في نصوص العصر الحديث أماكن انتقال وعبور مختلفة من أحياء وطرق وجسور، أما في نصوص ما قبل الإسلام فقد كانت (الصحراء)

---

[1] حيزية، ص254.

[2] ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء العشر الطوال، ص100.

هي المكان الوحيد الذي يعبره الشاعر ويجتازه، مكان واسع فضفاض، الأم التي نشأ في كنف امتداداتها المقفرة، فكان لها الأثر في توجيه حياته وسلوكه، وبناء أفكاره»[1].

اختار الشاعر في شعره قبل الإسلام الصحراء كمكان عبور، لما تحمله من قساوة وتعب، ليتحدى فيها ذاته وفي تجاوزه لمصائب الصحراء تجاوز لمخاوفه وتحقيق لذاته ففي هذا الانفصال عن مجتمعه وقبيلته اتصال بذاته ليصل بعدها إلى أهدافه التي سطرها.

«ويعد العبور بداية مرحلة جديدة في حياة السرد والسارد، إذ يشكل في جوهره، خطوة للاندماج في المجتمع، وهو بحث عن الذات وتحقيق كينونتها من خلال التناقضات، فلا يعرف الاتصال إلا من خلال الانفصال»[2] نجد أن تحدي الذات لنفسها هو أصعب تحد تواجهه، لأنه سيتم فيها التخلي عن الخوف الداخلي بإرادة صلبة، ولا يمكنه التراجع أبدا بعد أن يخطو خطوته الأولى نحو أهدافه المرجوة.

أ –**الصحراء :**

أرادت "حيزية" أن تجدد عاطفة حبها "بسعيد"، ولم تجد أفضل من "الصحراء" مكانا يجمعهما معًا بعيدا عن أعين الناس، لا أحد يقطع حبل وصلهم ليتوحدا معا مجددا، «كان المساء بحجم فرحتها حين وصلا إلى المكان.. وليس هناك غير جمال بساط الرمل الممتد.. أما الشمس فقد هدأت آهاتها الحارة، ومالت إلى المهادنة واللطف»[3] في الصحراء الشاسعة كانت الغزلان تزينها، حيث الغزلان «علامة للصحراء، ورمز للجمال، والرشاقة، والحركة والسرعة.. وما تسقط كعلامة على المرأة الجميلة الحسن، استعملها الشعراء لاختزال كثير التعبير الحسن المنمق في المرأة وجمالها والتغني به، استعملها

---

[1] ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء العشر الطوال ، ص100.

[2] المرجع نفسه ، ص102.

[3] حيزية، ص165.

أصحاب فن الرسم والتصوير لطي الصحراء برملها وكثبانها وواحاتها في لوحة الغزالة ترعى بحبور في واحة غناء»[1]. "سعيد" كان مولعًا بجمالها، ما جعل "حيزية" تشعر بالغيرة منها، لتطلب من سعيد" أن تمثل هي دور "الغزالة"، ويقوم هو بصيدها، وكان لها ما طلبت.

يا ظَبْيَةِ الْقَلْبِ.. يا مِنْ صِدْتُهَا غَدْرًا

عُذَرَا فَإِنِّي حَزِينُ نَادِمٌ... عُذْرَا

سَوادُ عَيْنِي.. نَوَاةُ الْقَلْبِ، نَبَضْتِهِ

وَمَا مِن الدمِ فِي شَرْيانِهِ مَرَّا

أَلَسْتِ تَدْرِينَ أَنَّ السَّهْمَ إِنَّ رُمِيتِ

تَعْنِي الْفِرَاقَ.. وَتَعْنِي الْجُرْحَ.. والشرّا ؟

وَلَسْتُ أَرْمِى سِهَامًا مِنْ وُرُودِ نَدَى

إِلَيكِ أَنْتِ.. وَلَوْ قَدْ كُنْتُ مُضْطَرًّا

بِأَيُّ كَفِّ أَشُدُّ الْقَوْسَ، أَيُّ يَدٍ ؟

وَكَيْفَ تُمْسِكُ فِيهَا سَهْمُهَا الْأُخْرَى ؟

وَأَيُّ قَلْبٍ بِأَضْلاَعِي يُطَاوِعُنِي

لِأَعْصِرَ الْمُرَّ مِنْ كَفِيّ للسَّمرا[2].

لم يكن عبورها للصحراء من فراغ، بل كان في هذا العبور فوز حققته لذاتها، لتعرف من خلالها حجم حب "سعيد" لها، من خلال مطاردته لها كغزالة في الصحراء، ليعتذر منها حتى وإن كانت إصابته لها مزحا.

---

[1] مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، شعرية الفضاء وغواية الصحراء في الرواية الجزائرية رواية سأهديك غزالة مالك حداد، أنموذجا، ص244.

[2] حيزية، ص170.

يا ظَبْيَةِ الْقَلْبِ.. يا مِنْ صِدْتِهَا عُذْرًا

عُذَرَا فَإِنِّي حَزِينُ نَادِمٌ.. عُذْرَا[1]

للصحراء طقوسها التي تخطها وشما على كل من يمرُ بها فلا يغادرها إلا وقد حقق توحده بها، ليصل إلى مرحلة الكشف والتجلي أمام كل مخاوفه وعقباته التي كانت تواجهه «والصحراء في شعرنا العربي القديم عنصر فاعل، تشكيليا وفكريا فيها اكتشف نفسه، إنسان مقذوف إلى عالم أجرد، وعليه كي يثبت وجوده لا بد من تحديها، فكان أن أثبت جدارة لا مثيل لها، هي ذي القيمة التي أسسها الإنسان يومذاك متحديا بها حتى نفسه ككائن بشري»[2].

لم تكن الصحراء وحدها محطة ليجددوا بها عواطفهم، ف"الشمال" كان له دور كذلك في إحياء ذكراهم «وبلغ القوم منزلهم.. فنزلوا يفكون عن ظهور الإبل أحمالها وهوادج فيها أعينهم من قوارير كسّر الحادي بعضها بغنائه على طول الطريق الطويل بين "سيدي خالد" وبازر..»[3].

ب –**بازر (الشمال):**

هذه هي رحلتهم الصيفية نحو "بازر"، هروبًا من حيز الصيف في "سيدي خالد" وعواطف "حيزية" اتجاه "سعيد" هي نفسها لا تتغير، مهما تغيرت أمكنة تواجدهم، كونها محطات عبور تجددها كلما ارتحلوا، لتنشد "حيزية" قائلة:

---

[1] حيزية ، ص 170 .

[2] ياسين النصير، الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي)، (ط:2)، سورية، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ص112.

[3] حيزية، ص202.

وَكَيْفَ أَنْسَى ؟... وَهَلْ مَا بَيْنَنَا يُنْسَى ؟

مَاذَا سأذكر إِنَّ لَمْ أَذْكُرْ الأمسا ؟

وَالنَّارُ قُرْبُكَ يا اِبْنَ الْعَمّ بَارِدَةَ

وَالْحُزْنُ يُصْبِحُ إِنَّ تَلْمِسْ يَدَي عُرْسًا

أُهْدِيكَ عُمرَي... وَإِنَّ تَطْلُبْ بَقِيَّتَهُ

بَلَا تَرَدُّدٍ قَلْبِي زِدْتِكَ النفسا

لَكِنْ أَخَافُ.. عُيُونُ النَّاسِ حاسِدَةُ

فَاترُكْ لِوَقْتِ نَزُولُ الْهَوْدَجَ الهمس[1].

في سفرهم نحو "بازر"، كانت "حيزية" بعيدة عن "سعيد" في هودجها ولكن رغم هذا البعد هو يسكن قلبها وروحها، أما "سعيد" فهو لا يطيق صبرًا عن بعده عنها، فما كان من "حيزية" إلاّ أن تصبره ببعض الكلمات التي تطفئ نار شوقه:

كَانَتْ تُلَغِمٌ فِي مَكْرٍ معانيها

وَتَنْفُخُ النارَ فِي أَلْفَاظِهَا دَمًّا

وَكَيْ تَقُولَ لَهُ (مَهَلَا)، مُلَّمِحةً

مَدَّتْ تُصَّبِرُهُ مِنْ كَفِّهَا خَمْسًا[2].

مواساتها له كانت تخطيطا منها لترمي شباكها عليه، فلا يستطيع الهروب منها ويركع أمامها مستسلما، ساجدًا لحسن كلماتها، وحنائها المخضب بها كفها الناعم، «ولعلّ سعيد وحيزية، قد أخذا من السعادة هنا ما يكفيها لعمر كامل.. تسابقا، جريا، صعدا، نزلا، تأملا

---

[1] حيزية، ص203.

[2] حيزية، ص204.

الشمس وهي تشرق والقمر وهو يطلع خلف الآفاق، ورافقا أسراب الطيور إلى أبعد نقاط تتراءى لهما فيها.. وأعادا تلوين الكون، وقرأ سعيد في دواوين حيزية الكثير»[1].

رحلتهما نحو "بازر" تجددت فيها المشاعر وزادت نسبة حبهما أضعافا فكانت سعادة تغمرهما، حيث عادا طفلين مراهقين يتسابقان ويركضان وراء الطيور، ويكتبّان الغزل من وراء حجاب ليحسا بولع الشوق والحنين خلف النظرات والكلمات.

قالت حيزية متأثرة:

كَأَنَّنَا مَا بَقِينَا هَاهُنَا جُمْعَا

وَلَا تَعَالَى هُنَا طَيْرٌ وَلَا وَقَّعَا

وَلَا أَثَارَ جَوَادٌ نقعةٍ أَبَدًا

وَلاَبَدَا قَمَرٌ لَيْلًا وَلَا طَلَعَا[2].

مرّت الليالي سريعة بطعم الحب والفرح، ليعودا إلى "سيدي خالد" بنفسية جديدة، تسارعت بها دقات الساعة لتطوي ساعات الفرح والغزل والهوى، وتنقش في العقل والوجدان ذكريات يتزود بها "سعيد" كلما أحسّ بشوقه إلى "حيزية"، لأنها ستكون هي زاده الوحيد بعد فراقه الغير متوقع لها، كان لأمكنة العبور هذه دور مهم في تجدد نفسية الشخصيات وتطور الأحداث " بازر" لم تكن مكان عبور فقط بل كانت عاملا مساعدا بالنسبة " لسعيد " و "حيزية " في تقوية رابطة حبهما.

---

[1] حيزية، ص213.

[2] حيزية، ص214.

ج- **عين أزال (الشمال):**

«مضى يومان، وحطّ القوم رحالهم مستريحين من وعثاء الطريق، قرب قرية صغيرة تسمى (عين أزال)*.. في تلك الليلة، بدا على حيزية أنه لم يعد بإمكانها إخفاء مرضها... فقالت لسعيد ورأسها في حجره بينما يده تبرد وجهها ببعض الماء»[1].

هذه المحطة كانت أولى محطات الأحزان والفراق بالنسبة لهما، محطة انتشر فيها الخوف في جسد "سعيد" واشتعلت بها الحمى في جسد "حيزية" لتأكل من جسدها الطري الناعم وتلفحه.

أَحُسُّ بِالْخَوْفِ بِالْأَحْزَانِ، بِالْقَهْرِ

وَمِنْ سِواكِ سَأَحْكِي عِنْدَه سِرِّي

عِنْدِي شُعُورٌ بِأَنَّ الْمَوْتَ يَلْبَسُنِي

شِيئًا فَشَيئًا، مِنَ الرِجْلَيْنِ لِلصَّدْرِ[2].

هو الموت حين يأتي لا يستأذن أحدًا، هكذا زارا "حيزية" ليخطفها من "سعيد" في عزِّ شبابها وعنفوانها قبل أن تصل مدينتها "سيدي خالد" التي كان حنينها لها يزداد كلما اقتربت المسافة منها. «تسيطر عبارة أنها ماتت على أجواء القصيدة كلها وينجح تكرارها

*"عين آزال"، دائرة تابعة لولاية سطيف.

[1] حيزية، ص229.

[2] حيزية، ص229.

فعلا في تكثيف الحالة النفسية للعاشق المفجوع بموت حبيبته صوت (ماتت) داويا لا يضمحل..»[1].

كان مرضها يزداد، وحزن "سعيد" وخوفه عليها ليس له حدود، وكان له أملٌ يزوره ويذهب بأن تتحسن صحتها وتكون مجرد حمى عابرة بسبب "حملها" الحديث، فعلا في هذه المحطة انقلبت كل الموازين وتغيرت كل الأحداث نحو الأسوء.

أما في ديوان " الساعر " فتنوعت وتعددت "أمكنة العبور" في طريق بحثه عن محبوبته "قدسى" التي غادرت الديار منذ عشرين سنة مضت، وقد خرج في البحث عنها وحلف اليمين أن لا يعود قبل أن يردّها.

«بين نجدٍ يرفعه ووهدة تنزل به، يمضي نهاره ويستقبله ليله بما لليل في قلب الغريب من وحشة.. لكن نارا تلوح له فومض في قلبه برق أمل.. يؤمها مستأنسا ليصطلي وفي الفؤاد سؤال من لا صبر له»[2]. ذكره لهذه الأمكنة (نجد، وهدة) هي أمكنة متواجدة في الصحراء، قطعها " الساعر" في رحلة بحثه عن محبوبته.

قطع كل الصحاري بطولها وعرضها يطويها وفي القلب أملٌ في لقيا محبوبته وكل "نارٍ" كانت تلوح له من بعيد تزرع فيه أمَلاً متجددًا في إيجاده لديارها.

لَاحَتْ لَهُ فِي الْأُفُقِ نَارٌ.. كُلَّمَا

لَاحَتْ لَهُ النَّيِّرَانِ يَبْكِي الدّارا

---

[1] مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، المجلد: 37، العدد، 3 السنة: 2012، ص33، 54، البنية السردية في قصيدة «الخيط المشدود في شجرة السرو»، لنازك الملائكة، م، أزهار فنجان صدام الإمارة، كلية التربية، جامعة ذي قار قسم اللغة العربية، ص43.

[2] الساعر، ص29.

رَجِفَ الْفُؤَادُ، أَحُسُّهُ فِي صَدْرِهِ

عَصْفُورُ شَوْقٍ فَجْأَةٌ قَدْ طَارَا

فَلَعَلَّهَا دَارَ الَّتِي خَرَجْتْ بِهِ

وَلَأَجِلِ عَيّنِيهَا اِرْتَضَى الأسفارا[1]

لم تكن " النار" التي اشتعلت وراءها "نارٌ" واحدة، بل هما ناران فالثانية في قلبه مشتعلة وتحرقه، ويزداد وهجها كلما رأى نارًا في طريقه، أهي ديار محبوبته أم ليست هي؟ أسئلة تتضارب في عقله قبل أن يصلها..

هَذَا هُوَ الْمَجْنُونُ قيسُ، رَاقِدُ

فَوْقَ الرِّمالِ وَقَدْ تُوَسَّدَ مِرْفَقَا

جِسْمُ نَحِيلٌ وَالضُّلُوعُ يَهُزُّهَا

نَفْسُ ضَعِيفً كَادَ أَنْ يَتَمَزَّقَا[2].

طيف "امرئ القيس" حلف اليمين أن لا يعود قبل أن يظفر "بليلاه"، حاله حال "الساعر" يبحث سيرًا نحو المجهول عن ديار المحبوبة، التي أكسبت جسدهما النحول والصفرة حتى أن الروح تكاد تفارق الجسد، لولا الأمل الذي لا يزالان يتمسكان به.

ب –مكة:

حطَّ رحاله مرة أخرى في رحلة بحثه "بطيبة" الطيبة، أين ريح الحبيب المصطفى، علّها تطفئ نار شوقه «كشف عن صدره ثوبه ووضع قلبه على حجارة الكعبة مبتدرا»[3] لم يضع شفاهه على جدار الكعبة ولا حتى جبينه لأن موضع الألم كان شديدًا في قلبه، فما كان للصدر من دواء إلا حضن " **للكعبة الشريفة**" يردُ له الروح، في هذا العبور كان

---

(1) الساعر، ص31/30.

(2) الساعر، ص32.

(3) الساعر، ص111.

تحقيقا للذات من جديد، بعد أن كاد يفقد أمله وصحته، كانت "طيبة" هي الملاذ والدواء، هي من تلملمُ جراحه وتجمع شتاته من جديد، كان لا بد من لقياها ليملأ قلبه من روحانيتها وتكون له زادًا إلى حين يلقى ديار محبوبته.

مَا مَدَّ كَفًّا.. مَدَّ قَلْبًا يُسْلَقُ

يَغْلِي بِقَدْرِ الْعَاشِقِينَ وَيُحْرِقُ

لَمَّا رَأَى أَنْوَارَ كَعْبَةِ رَبِّهِ

وَسَبَاهُ طَابِعَهَا الْوَضِيءِ الْمُشْرِقُ

كَشَفَ الْقَمِيصَ عَنِ الضُّلُوعِ.. وَرَاعَهُمْ

رَجُلًا يَشِدُّ ثِيابُهُ وَيُمَزِّقُ

فِي صَدْرِهِ نَارٌ، يُشِدُّ أصابعا

مِنْ حَوْلَهَا وَهُوَ الْكَسِيرُ الْمُرْهَقُ[1].

بجوار الله وفي قربه يُجبَرُ كسرُ قلبه، وتنفرج همومه ويستجاب دعاؤه، في فمه دعاء واحد يتردد بأن يرى حبيبة قلبه مرة أخرى، لتعود له الروح، هذا العبور الروحاني كان مكسبًا "للساعر" وأكبر فوز حققه لذاته منذ بدأ رحلته نحو ديار الحبيبة.

ج– حي " بني عذرة ":

هذه هي مضارب حي "بني عذرة" تلوح للساعر من بعيد أسياد فنون الحب الراقي، الذي قال أحد مشايخها "**نحن من قوم إذا أحبّوا ماتوا**" في سبيل وصلهم للمحبوبة يقدمون الغالي والنفيس، وجد فيها "الساعر" من يواسيه ويؤنسه في بلواه لأن الجرح الذي يجمعهم واحد.

---

[1] الساعر، ص112.

يا حَيَّ (عُذْرَةٌ).. قِبْلَةَ العشاقِ

وَمُعَلِّمِي فَنِّ الْجُنُونِ الرَّاقِي

أسيادَ (مَوْتُ الْحُبِّ)، مُنْذُ (بُثَّيْنَةٌ)

مِنْ كُلُّ مَجْرُوحِ الْحَشا مُشْتَاقِ

أَنْتُمْ أَئِمَّتُنَا الْكِبَّارُ. وَقَوَّلَكُمْ

فِينَا (وَبَعْدَ الشَّرْعِ) كَالْمِيثَاقِ[1].

هم أهل الخبرة في فنون الهوى، يترجاهم "الساعر" في ايجاد حل لقلبه الذي تعب من ثقل الهوى الذي كتم على أنفاسه، حيث اعترف لهم بأنّ قلبه تشده كل صبيةٍ جميلةٍ يقابلها لتذكره بمحبوبته:

مَا أَكْثَرَ (الْهِنْدَات) فِي أَعْمَاقِ قَلْبِي

مِمَّنْ رَسَمْتُ عُيُونَهُنَّ بِأَحْرُفِي

وَنَقَشْت أَبِيَّاتِي عَلَى الْأَطْوَاقِ

فَخُذُّوا حَيَّاتِي كُلُّهَا لِصَبِيَّةٍ

مِنْكُمْ، مُقَابِلُ عُشْبَةِ التِّرْيَاقِ[2].

حاله السيئة كانت تزداد يوما بعد يوم، كلما قصرت المسافة بينه وبين ديار المحبوبة اشتد نبضه واصفر وجهه، فكان كالغريق يتعلق بأي شيء يمده بأمل في شفاء نفسه المنهكة "عشبة" الترياق مثل الأساطير اليونانية يطلبها "الساعر" لتنقذه من موته البطيء وتجبر قلبه المنكسر من كثر تعلقه بكل صبيةٍ جميلة يتعرف بها في رحلته.

تعددت أمكنة العبور في ديواني "الساعر" و"حيزية"، في كل مكان نجد البطل يسعى لتحقيق ذاته، "سعيد" و"حيزية" تعمدا تغيير الأمكنة بحثًا عن حبهما في كل مكان كان

---

[1] الساعر، ص182/183.

[2] الساعر، ص188.

"سعيد" يزداد تعلقا "بحيزية"، والأمر نفسه مع "حيزية" علمت "سعيد" فنون الهوى والعشق علمته كيف يحافظ عليها، كيف يزداد شوقه لها حتى وهي معه، أما بالنسبة لديوان "الساعر" كذلك فتعددت أمكنة العبور التي توقف فيها، في رحلته نحو ديار محبوبته في كل مكان يتوقف فيه، كان يتعلم منه ويأخذ دروسًا في فنون الحب، ذاتهُ كانت تصقل في كل مرة، وتتجدد أكثر، هكذا هي الأمكنة، لها دورها الفعال في صنع الشخصيات، فهي التي تسيرها وتعلمها معنى الحياة، وللصحراء حديثها الخاص بشساعتها بروحانيتها ألهمت كل من يمر بها وتعلمه معنى التوحد والفناء، تكسب الروح تلك السكينة التي زرعها بها الله، وحدها دون جميع الأمكنة في الكون، بقساوتها علمتهم معنى الصبر كيف يكون، بهدوئها أكسبتهم فرصا في تأمل الذات وتصحيح الأخطاء التي لم ينتبهوا لها، قربتهم من أنفسهم ليحاوروا ذاتهم، ويفهم كل واحد منهم ماذا يريد فعلا من هذه الحياة، علمت "الساعر" أن الحبيبة هي الوطن، والوطن لا يخان ولا يترك، علمته كيف يضحى لأجلها، وأن يفعل المستحيل ليصل لها، وعلمت "سعيد" أن حب "حيزية" ليس مجرد حب بل هي الروح التي يتنفسها، وفقدانها فقدان للذات وفقدان للهوية ومحو للذاكرة، ولا حياة بعد الحبيبة «ومن هنا كانت المرأة جسدًا ملتحمًا بالأرض لا يمكن فصله أو تمييزه، والمرأة هنا في هذه الأرض التي أنبتتها وهذا الوطن الذي تنتمي إليه فمهما ابتعدنا أو اختلفنا عنه، إلا أن التوحد مع هذا الوطن لا مناص منه»[1]. الأنثى هي الأم هي الأمان والراحة والطمأنينة.

ثالثا: المكان الحلم:

هو النوع الثالث من الأمكنة السردية وله أبعاده الحسية الخاصة مثل المكان الذكرى ومكان العبور «يحمل بعدا اجتماعيا يبعث في مخيال السارد رؤى الانتماء والفراق

---

[1] الأخضر بن السايح، سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسم دراسة في تقنيات السرد، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط:1)، 2011، ص184.

والحسرة والفقد، ويرتبط في ذاكرته الوجدانية بذكرى الحب المفقود مع الحبيبة الظاعنة التي ستغيب في أفق الرحيل نحو المجهول»[1] فالمكان الحلم هو مكان حسي مرتبط بالمرأة في الأغلب فهو المكان الذي يذكرنا بالحبيبة، ويحلم المحب دوما بالعودة إليه والتوحد به «يجسد رغبة السارد/ الشاعر في إبقائه أو الوصول إليه، ويعبر عن إشكالية وجودية نابعة من صميم الواقع النفسي للسارد وتختلف علاقته بالمكان الأول (الأطلال) فتتنامى الصلة بين السارد والمكان الراحل بالمرأة»[2] فالشاعر هنا يرتبط بالمكان الحلم خياليا من خلال تخيله للمرأة (الحبيبة) الذي يذكره بها.

أ –**الأطلال:**

كثيرًا ما ترتبط صورة المرأة بالأطلال «لأنها (الوطن/ الانتماء/ البيت/...). وخلوها من الأهل والأحباب ولاسيما الحبيبة (الاستقرار/ الاطمئنان..) دورًا محفزًا في استيلاء هذه اليوتوبيا... ولتعبر عن خيبة الأمل في حب غاب بارتحال الأحبة»[3] هذه الأطلال تحمل ملامح الحبيبة وطيفها بأرجائها، وجد فيها المحب الدواء ولكنها برغم هذا تزيد من جرعة الداء، لكثرة الشوق والحنين والأسى كلما مر بجوارها. ومن ترسيمات هذا المكان في الديوانين قيد الدراسة:

هَذِي الْخَلاَخِلُ، قُفْطانَانٍ، والنعلُ
وَتِلْكَ مِرْآتُهَا... الْأَمْشَاطُ... وَالْكُحْلُ
شَرَائِطُ الشَّعْرِ... مَاءُ الْوَرْدِ، مِرْوَدُهَا
شَمْعٌ، وَعِطْرٌ، وَمَا يَحْتَاجُهُ اللَّيْلَ
خَيَّطَ بِهِ خَرَزٌ، حناؤها، خُصَلُ

---

[1] ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، ص109.

[2] المرجع نفسه، ص110.

[3] المرجع نفسه ، ص110.

مِنْ شَعْرِها ، يَاسَمِينُ يَابِسٌ، فلُ

وَحُزْمَةُ الشِّيحِ والقيصوم إِنَّ ذَكَرْت

أَمْ الْخَوَاتِمُ يَبْكِي الْبنُّ وَالْفجْلُ

طَيَّفَا تَرَاءَى، أَمَدُّ الْكَفَّ، أَفْقِدُهَا

وَمَا لِمِنْ رَحَلَتْ سمراؤُهُ وصلُ

إِنَّ قَالَ صَرْصَرُ ريحِ الْمَوْتِ قَوْلَتَهُ

فَمَا لَمِنْ كُسِرْتْ نخلاتهم قَوْلَ

حَبيبَةُ الْمَرْءِ إِنْ كَالْشَّمْسِ قَدْ غَرَبْتْ

فَلَيْسَ للمرءِ فِي كُلُّ الدَّنا أَهُلٌّ[1].

طفلة صغيرة ثم حبيبة ثم زوجة، عمر طويل قضيناه مع بعضهما "سعيد" و"حيزية" ليفرقهما الموت فجأة، أول ليلة يقضيها "سعيد" بعد وفاتها لوحده بدون حبيبته كان يقف في الخيمة مقبلا حاضنا لكل أغراضها، يشمها ويلمسها، في البيت الأول نجده يبتدئه "بهذي" اسم إشارة وكأنه يخاطب غيره ليريه أشياء حبيبته، وأول غرض لها كان "الخلخال" لما كان له من وقع على نفسه، "الخلخال" مرتبط بصوت رنينه الذي يدق في القلب قبل الآذن ليلفت انتباه الآخر له ويذكره بوجوده، كما هي عادة المرأة العربية التي تتجمل به لتثير الرجل وتجعله يميل لها، كان لا يخلو جهاز عروس من الخلخال لأهميته في زينة المرأة..

ليأتي بعدها إلى اللباس الذي كان دومًا يحاكي جسدها الناعم، وقد قال "قفطانان" بالمثنى ولم يقل "قفطانا" واحدًا مفردًا، ليحمل دلالات رمزية تظهر مدى اهتمامها بجمالها وكثرة ملابسها الجميلة، أو لما تحمله التثنية من معنى التوحد والتزاوج والعناق، لكي لا يستخدم المفرد، لما يحمله من معنى الوحدة والحزن، والأسى، وهي كانت دائمًا معه

---

[1] حيزية، ص253، 254.

متوحدةً به، لهذا وقعُ "المفرد" على قلبه سيكون شديدًا عليه، وهو الذي كان لا يقوى على البعد عنها قليلاً، فكيف يفارقها إلى الأبد.

في عجز البيت الأول، كان الحذف المعلن حاضرًا بقوة، في قوله (مرآتها...) الحذف بعد لفظة "مرآتها" مباشرة يحمل دلالة التحسر والأسى والغصة لأن المرآة طالما تجملت أمامها "حيزية"، هي التي حفظت صورتها وانعكست عليها، أما الآن لا صورة ولا حتى طيف بها سوى انعكاس لوجه "سعيد" الحزين، الذي تبلله دموع الفراق، هذه المرآة تحمل بداخلها العديد من القصص الكثيرة، من الذكريات الحلوة والمرّة بينهما وهي الآن تحيل إلى المجهول فقط، لا صورة لا انعكاس "للحبيبة" الراحلة.

والأمر نفسه في قوله "الأمشاط" كان بعدها حذف معلن (الأمشاط...)، "المشط" له وقع خاص وفريد، هو يحمل بعضًا من خصلات شعرها ويحمل عطرها، ويحمل بصمة يدٍ لمسته كثيرًا، هذا المشط لطالما عانق خصلات شعرها، لأن "حيزية" كانت تهتم كثيرًا بجمالها، كان "المشط" من أهم أغراضها، وهذا ما أثر في "سعيد" كثيرًا، ليصمت بعد ذِكره، ويترك المجال للدمع يترجم أحزانه، لأن العبارات تخونه، أمام كل ذكرى له، ليأتي بعده دور "الكحل"، بما أنه الزينة الأساسية للمرأة العربية عمومًا و"حيزية" على وجه الخصوص، كانت تضع "الكحل" في عينيها لتتجمل لحبيبها "سعيد"، وهو كان يكحل عينيه بهذا الجمال الرباني، عيونها التي طالما كان يشبهها بعيون "الريم" لقمة جمالها وهذا ما كانت تتميز به المرأة العربية، بعيونها السوداء، والمرأة "النايلية" خصوصا. في البيت الثاني تزداد الدراما السردية في محاكاته لأغراض "حيزية" لينتقل إلى "شرائط الشعر" ويصمت كذلك بعد رؤيتها بعين قلبه قبل عينه المجردة، هذه "الشرائط" بدورها كانت تحمل رائحتها، لطالما كان "سعيد" هو من كان يربطها لها مغازلا مداعبا.

ينتقل "سعيد" في البيت الثالث من وصفه لأمور زينتها الخاصة، إلى ذكر نوعين من الزهور وهما "الياسمين" و"الفل"، لأن الزهور هي التي تعشقها كل أنثى ولشدة حب

"حيزية" لها كانت تقوم بحفظها عندها حتى تجف، لتشبع عيونها من النظر لها دائما، فلا تفارقها لشدة عشقها لها.

كان يجول في الخيمة يبحث عن أغراضها التي تذكره بها، وفي كل غرض كان طيفها يحضر ليمد يده لها عله يلمسها لكنه يختفي سريعًا.

نجده في البيت السادس يشبه "حيزية" "بالنخلة" وذلك لما تحمله "النخلة" من دلالات تضرب في القدم والأصالة، فهي ترمز للسمو والرفعة، ترمز للحب والعطاء، "حيزية" بطولها كانت كما شبه الشاعر "محمود درويش" المرأة الطويلة لجمال طولها بطول النخلة (الجميلات هن الطويلات خالات نخل السماء)، كما أن النخلة تضرب بجذورها في الأعماق ولا يحركها ريح ولا أي شيء، هكذا هي "حيزية" لم تتغير محبتها "لسعيد" بل كانت كل يوم تزداد، لأنها أصيلة مجبولة على الوفاء. وقد «ورد ذكر النخلة في القرآن عدّة مرّات وارتبطت كلها بالريح والموت، فقد وردت آيتان في قصة الريح التي أهلكت عادا فقال تعالى: «إن أرسلنا عليهم ريحًا صرصرًا في يوم نحس مستمر. تنزع الناس كأنهم أعجاز نخل منقعد» وقال أيضا: «وأما عاد فاهلكوا بريح صرصر عاتية سخرها عليهم سبع ليال وثمانية أيام حسومًا فترى القوم فيها صرعى كأنهم أعجاز نخل خاوية»[1]. ارتباط معنى "النخلة" "بالريح" التي أخذت "بحيزية"، ريح الموت التي أخذتها دون سابق إنذار في عز شبابها.

أما في البيت السابع فإن وصفه لها في موتها وبعدها كان وصفا جميلاً، ليكمل رسم لوحته التي بدأتها هي بحليها ولباسها وحنائها...، بحيث شبهها "بالشمس" حيث تغرب لجمال هذا المنظر، رغم ما يحمله من رمز للفراق والغياب فهي "كالشمس" في جمالها

---

[1] أحمد الأمين، حيزية (الملحمة الجزائرية قصة وشعرًا) ، دار المصباح لنشر (د/ط)، (د/س)، ص64،65.

وغيابها، لم يخلف وراءه سوى الظلمة والأسى والدمار، وقد قال عنها ابن قيطون في هذا التشبيه:

الشمس اللي ضوات طلعت وتمسات

سخفت بعد أن استو ات وقت الضحوية[1].

تشبيهه لها "بالشمس" وقت المغيب كان بليغًا، بعد ظفر "سعيد" بها وبلوغهم أعلى مراتب الحب والهوى، تغيب هي لتترك فراغًا رهيبا في قلب "سعيد" وندبةً في قلبه كوشمٍ لا ينمحي. في هذه الصورة الدرامية السردية، أصبح هذا المكان حلمًا بعد أن كان واقعًا إذ «نلاحظ أخيرا أن كل تشبيهات الشاعر مأخوذة من الطبيعة والكون، بل إن المشبه به يطغى على المشبه بحيث يذوب الجسم في الطبيعة، ذلك لأن الجمال الأنثوي عند الشاعر مقترن بجمال الطبيعة والكون، ويختار الشاعر أجمل الأوقات الشمس في وقت الضحى، القمر في الليلة العاشرة، سقوط الثلج في ليلة مظلمة... وكل ذلك مقترن بجمال "حيزية" وهذا هو السر في نجاح وشهرة القصيدة»[2].

هذه الطبيعة الجميلة التي رسمها الشاعر وعكسها على صورة "حيزية" جمالها لم يدم، بل أتت عليه ريح صرصرٌ عاتية كريح عاد، أخذتها في ليلة ظلماء شديدة السواد، لتترك بعدها سوى "الأمكنة" حلمًا في يد "سعيد" يعيد بها أيامه الجميلة مع محبوبته يغذي بها روحه التي تتمزق شوقًا لها.

---

[1] أحمد الأمين، حيزية (الملحمة الجزائرية قصة وشعرًا) ، ص65.

[2] المرجع نفسه، ص66.

ب– مكة:

المكان الحلم في ديوان "الساعر"، كانت دلالاته متنوعة لأن شوق فيه لم يكن للمرأة الحبيبة فقط، بل كان للكعبة الشريفة وللرسول المصطفى (عليه الصلاة والسلام) كذلك مث ما نجده في هذه الأبيات في قوله:

قَدْ كَانَ وَجْهُهُ نَحْوَ مَكَّة قَلْبه

وَلَكُمْ تَرُوّقُ لِمَكَّةِ الْأسْفَارِ

كَمْ هَامَ حُبًّا بِالنَّبِيّ الْمُصْطَفى

وَتَعَطَّرْت فِي ثَغْرِهِ الْأَشْعَارُ

نَادَاهُ مِنْ نَادَى الْحَجيجُ لِبَيَّتِهِ

ماللمنادي لِلّقا أَعِذَارُ

وَاهْتَزَّ حَقْلُ الْخَيْزُرَانِ بِقَلْبِهِ

إِذْ هَبَّ فِيه الْعَاصِفُ الْكسارُ

فكأنّ حبلا في الفؤاد يجُرُّه

وَالشَّوْقُ مِنْ أَسْمائِهِ:(الْجَّرَارُ)

لَكِنَّ أَوْجَاعًا أَلمْتْ بِالْفَتَى

لَمْ يَسْتَطِعْ... وَتَأَجَّلَ الْمِشْوَارُ[1].

كانت "مكة" حلمه الذي يسعى كذلك للوصول إليه، حبها كان يسكن القلب والروح، فهي كذلك كانت قبلته قبل وصوله لديار محبوبته، لتسكن روحه وتهدأ بجوارها، ويعمها السلام الذي يفتقده بعد رحيل محبوبته، في البيت الثاني يذكر أنه كان حافظا وساردًا للأشعار في الحبيب المصطفى، الذي هام حبًا به طوال عمره، أما في البيت الثالث فقد

---

[1] الساعر، ص94/93.

اختار مصطلح "ناداه" لأن الله "عزّ وجل" هو من ينادي الحجيج لزيارة بيته، أي يختارهم دون باقي عباده، وقد وقع الاختيار على "الساعر" وإذا نادا ربُّ العباد عبده، فلا عذر أمامه في عدم الذهاب، وقد شبه الشوق القوي الذي يهزُّ "الساعر" بالحبل الذي يجُرّه جرًا، هذا الحبل القوي المتين الذي يربطنا بالله ويجعل من الشوق لزيارة بيته الحرام يزداد كل يوم، لكننا نجده في البيت الأخير ينقطع هذا الحلم ولا يكون الوصل بينهما، قد تحقق، ليبقى هذا المكان الحلم، رغبة لدى "الساعر" تمنع عنه النوم، في تأجل هذا المشوار، زيادة لمرضه وحزنه فوق معاناته التي يعيشها من فراق الحبيبة، التي حلف اليمين أن لا يعود قبل أن يردها.

ج–حي " مروج الياسمين ":

حي (مروج الياسمين) أين تسكن حبيبته "قدسى" كان قبلة قلبه، ولم يبق بينهم سوى مسيرة شهرين يقول فيها "الساعر":

شَهْرَانِ وَالشَّهْرَانِ لِلْعُشَّاقِ

قَرْنَانِ مِنْ نَارٍ وَمِنْ أَشْوَاقِ

شَدَّ الرِّحَالُ إِلَى الْجَنُوبِ، لِحِبِّهَا

رُغَمَ الَّذِي يُعْيِيَهُ مِنْ إِرْهَاقِهِ

قَلْبُ الْمُحِبِّ حِصَانُ شَوْقٍ ظَّامِئٍ

فِي الْحَرِّ يَلْهَثُ نَحْوَ أَرْضِ السَّاقِي

كَانَ الْفَتَى بِالْهَمْسِ يَذْكُرُ رَبَّهُ

وَعُيُونُهُ صَقْرَانِ فِي الْآفاقِ

يَدْرَى بِأَنَّ عَلَيه أَنْ يَسْعَى لَهَا

وَلَا مُلاَقِي الْغَائِبِينَ الْباقِي[1].

---

[1] الساعر، ص125/126.

هي مسيرة شهرين تفصله عن محبوبته بحي "مروج الياسمين" الحي الذي كان اسمه "زهريا" كجمالها لأنه لا يليق لجميلة مثلها إلا أن تسكن بين الفل والياسمين، كان وصفه لطول المدة بالنسبة له من كثرة شوقه لها، بأن شبهها في البيت الأول "بالقرنين" بسبب البعد والفراق، تطول المسافة لتمزق شرايين القلب، ليضيف في البيت الثاني حجم الألم والتعب الذي سوف يلقاه، لأنه رغم أن حيها يقع "بالجنوب" وما يحمله الجنوب من حرٍ وتعب، سيتحمل هو كل هذا الإرهاق ليصل إليها، مهما كلفه الأمر من تعب.

كان التشبيه في البيت الثالث بليغًا جدًا، في وصفه لقلب المحب وتشبيهه له "بالحصان" الظمآن، الذي يلهث في الحرِّ بحثا عن ساق يسقيه، ولكن ظمأه لم يكن للماء، بل كان لرؤية محبوبته، رؤيته لها تروي ظمأه وتعيد له الحياة.

تتوالى التشبيهات في القصيدة، حيث يشبه عيون "الساعر"، "بالصقر" لشدة حدتها وتركيزه في هدفه الذي يسمو للظفر به، هو يعلم حجم التعب الذي سيلحق به، لكنه يتحداه ليستطيع مواصلة رحلته نحو "الجنوب".

د– ديار محبوبته:

يعود "الساعر" يخاطب ديار محبوبته، إن كان ما سمعه من أخبار حول "خطبتها" صحيح، هو يخاطب المكان الذي كان يحلم بأن يجد "قدسي" تنتظره به:

يا دَارِ قُدْسِي، هَلْ صَحِيحٌ أَنَّهَا (...)؟
سَمْعُي يُصَدِّقُهُ، وَقَلْبُي يَجْحَدُ
يادارها فَلَتَخْبُرِينَي بِالَّذِي
يُطْفِئُ الْحَرَائِقُ دَاخِلِيٌّ أَوْ يَبْرُدُ
أَوْ لَمْ تُحِسّ بِنَا الَّتِي قَدْ أَفْسَدَتْ
مَا عِنْدَنَا – مَهْمَا نَأَتْ – لَا يفْسَدُ
أَوْ لَيْسَ تَدْرِي حِينَ هَزَّتْ رَأْسَهَا

ب (نَعَمْ) وَخَتْمَهَا الشَّرِيفَ السيّدُ

أَنَا فَقْدُنَا رُوْحَنَا، يا وَيْلِهَا

وَالرُّوْحُ أَغْلَى – وَيَّلَهَا – مَا يُفْقِدُ

أَتُرى الَّتِي جَارَتْ عَلَينَا بَعْدَنَا

سَتُحِسُّ فِعْلًا بِالسُّرُورِ وَتُسْعِدُ؟[1].

ابتدأ القصيدة بحرف النداء "يا" لينادي الدار التي تسكنها محبوبته علها تجيبه بأن ما سمعه مجردُ كذبة وإشاعة خاطئة عنها، نلاحظ هنا أنسنة المكان حيث جعل من الدار "شخصا" يحاوره وينتظر منه الجواب، فقد كانت هذه عادة الشعراء في الشعر الجاهلي، الوقوف على الأطلال، ومخاطبة ديار الحبيبة.

ليأتي بعدها في البيت الرابع ويبدأ بالاستفهام، يتساءل كيف لها أن توافق على العريس، وتنسى حبهما، لأنه بموافقتها عليه يفقد روحه، فهي الروح بالنسبة له.

أسئلة تتضارب في ذهنه من شدة وطأة الخبر عليه، وينتظر إجابة واحدة، من ديار "قدسى" تبردُ نيران قلبه.

خَوْفُي أَنَا يا دَارَ (قدسى) مِنْ غَدِ

خَوَّفَ الَّذِي تبكييه بِرقة تَهمدِ

لَا غَيْرَ مَا تَرَكَتْ لَنَا مِنْ بَعْدَهَا

تِلْكَ الَّتِي قَدْ أَخَلَّفْت بِالْمَوْعِدِ

سَأَمَرُّ بَيْنَ خَيَّامِهَا لِأَشَمَّهَا

فِي نَاقَةٍ، فِي أُمِّهَا، فِي مَسْنَدِ

وَلِكَيْ تُلَامِسَ فِي بَقايا يَدِي

---

[1] الساعر، ص212.

يَدَهَا أُمَرِّرُ فَوْقَ جَرَّتِهَا يَدِي

وَأَدُورُ أَبَحْثُ عَنْ خُيُوطِ عَبَاءةٍ

عَلَقَتْ بِمِسْمَارٍ، ومِرودِ إثمدِ

عَنْ مِشْطِ عَاجٍ فِيه شَعْرَاتٍ لَهَا

أَوْ فَحَمَّةً قَدْ لَا مَسَّتْ فِي مَوْقِدِ[1].

لا يزال يخاطب ديار (قدسى)، خائفا من الذي ينتظره عند الوصول إليه، هل سيجدها أم لا، لكنه في البيت الثاني رغم حزنه على ما فعلته، إلا أنه يحلم بأن يجد شيئًا من أغراضها في خيمتها، أو حتى أنه يقابل أمها ليشم رائحة "قدسى" في أهلها.

أو أنه يمررُ يده فوق كل غرض كانت قد لامسته قبل رحيلها، هي أشياء بسيطة يحلم أن يجدها لأنها بالنسبة له كنز ثمين من أثر محبوبته (خيوط عباءة، مرود، مشط، شعرات، فحمة) كل هذه الأغراض تتعلق بزينة "قدسى"، وكل غرض منها له في ذهنه صورة منعكسة لمحبوبته وهي:

خيوط عباءة ⟸ جسدها الناعم

مرود ⟸ عيونها السوداء

مشط ⟸ شعرها الناعم.

هي دلالات حسية لكن مدلولاتها معنوية حسية جسدية بالخصوص، تحمل من الذكريات "لقدسى" من المعاني الكثير لدى "الساعر"، هذه الأمكنة الحلم التي مثلتها ديار "قدسى" على وجه الخصوص، أصبحت حقيقة في الأخير لينعم "الساعر" بالوصل بعد طول "الانفصال" وتكون له " قدسى" زوجة، المكان الحلم يروي عطش "الساعر" للحبيبة الظاعنة، لكنه لا يعوضها كليا، فلا شيء يكون كوصلها واسترجاعها مهما طال البعد.

---

[1] الساعر، ص249.

توصلنا في نهاية تحللينا للفصل الثاني المتعلق " بالمكان " إلى النتائج التالية:

يعتبر المكان من التقنيات المهمة والأساسية في بناء الخطاب الشعري، مثله مثل الزمن، وكل منهما يستدعي الآخر ولا يمكن فصلهما، وبعد تتبعنا لجماليات المكان من خلال الأمكنة الثلاثة التي حددناها (مكان ذكرى، مكان عبور، مكان حلم)، توصلنا إلى أن " المكان الذكرى" هو مكان حنيني يعود إليه البطل دائما حينما يحس بالشوق إلى الحبيبة التي هي بمثابة الوطن، فهي التي تعيده له وتربطه بالمكان، وقد ظهر هذا النوع من المكان في قصائد ما قبل الإسلام وتمثل في الأطلال، أما في الشعر الحديث فقد كان ظهور المكان رمزيا ويتم التوصل لهذا المكان من خلال عاطفة الشخصيات، المتمثلة في (الشوق، الحزن) أو من خلال أفعال الشخصية البطلة، وقد تمثلت هذه الأمكنة في الديوانين المدروسين في (الخيمة، الحي، الصحراء، الشمال (التل))، أما بالنسبة للمكان العبور فهو مكان مرتبط بنفسية الشخصية وتحولها المكاني الذي تطلبه الذات لأجل تغيير حالتها النفسية.

وقد تمثل " المكان الحلم " في الحب المفقود، فالمكان الحلم هو مكان حسي مرتبط بالمرأة، هو المكان الذي يحلم المحب دوما بالعودة له، وقد تمثل هذا المكان في (الأطلال، مكة، حي مروج الياسمين، ديار المحبوبة).

الفصل الثالث : الشخصيات المرجعية وفق منهج " فيليب هامون "

1.ماهية الشخصية

2.شخصيات مرجعية تاريخية

3.شخصيات تاريخية ثقافية

4.شخصيات ثقافية أدبية

5.شخصيات ذات مرجعية دينية

6.شخصيات سياسية

7.شخصيات مجازية

1 ماهية الشخصية:

تعتبر الشخصية محركًا أساسيًا للعمل الروائي، فهي المركز الذي تدور حوله الأحداث، حيث لا يمكن أن نتصور نصًا سرديًا دون حضور الشخصية، فهي تحتل أهمية خاصة في الأبحاث منذ "أرسطو" إلى العصر الحديث، «ومن المعروف أنَّ الرواية منذ بدايتها في القرنين الثامن والتاسع عشر، عنيت عناية كبيرة بالشخصية، لاسيما بملامحها الخارجية، وتصوير مظهرها بدقة، فضلاً عن منزلتها الاجتماعية، وعلاقاتها بالآخرين، وجعلتها كالإنسان في عالم الحياة»[1]. لهذا ارتأينا الإحاطة بمفهوم الشخصية من حيث اللغة والاصطلاح لما لها من أهمية.

أ- لغة:

ورد معنى شخص في "لسان العرب" على أنَّه: «شخص، الشخصُ: جماعة شخْصِ الإنسان وغيره، مذكرُ، والجمع أشخاص وشخوصُ وشخاصُ...الشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذاَّت فأستعير لها لفظ الشخص»[2].

أمَّا مفهوم الشخصية في معجم "المصطلح السردي" فقد ورد مفهومها على أنّها: «كائنٌ موهوبٌ بصفاتٍ بشرية وملتزمٌ بأحداثٍ بشرية، ممثل متسمٌ بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص) فعَّالة (حين تخضع للتغيير) مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها، أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعدٌ واحدٌ فحسب، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها)، أو عميقة (معقدة لها أبعاد عديدة)...الخ»[3].

---

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي. (ط:1)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص174/173.

[2] ابن منظور، لسان العرب. مج4، ص 2211.

[3] جبر الدبرسن، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة: عابد خزاندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (ط:1)، 2003، ص42.

فالمقصود من هذا التعريف إذن «أنَّ الشَّخص يُرادُ به الشَّيء الموجود ماديًا، وهو الذي تدركه الحواس، ويشمل الشخص –بهذا المعنى– الإنسان وغيره من الموجودات لكنَّ المعجم اشترط أن يكون المشخص؛ أي الرائي إنسانا، ممَّا جعل كلمة (شخص) تُستعمل في الدَّلالة على الإنسان أكثر من استخدامها في الدلالة على غيره، وذلك من خلال الأفعال المُسندة إلى الشَّخص فيما يمكن أن يرتبط بالإنسان وبغيره»[1].

هذا بالنسبة لكلمة (شخص)، أما لفظة (شخصية) فقد كانت متأخرة الظهور، وهي «كائن "ورقي" ينشأ إنشاء، وهو كائن "حي" بالمعنى الفني لكنه "بلا أحشاء"... فالشخصية إذاً من عالم الأدب أو الفن أو الخيال، وهي لا تُنتسب إلاَّ إلى عالمها ذاك، وقد ذهب "فيليب هامون" (Ph.Hamon) إلى إطلاق هذه العبارة على كل ما هو مدار النص السردي: فالحيوان شخصية في نص يقص وقائع من عالم الحيوان»[2]، ومن هنا فالشخص كائنٌ واقعي والشخصية كائنٌ ورقي.

ب- اصطلاحا:

تباينت الآراء حول مفهوم الشخصية، حتى وصلت إلى حد التناقض؛ حيث إنَّ هناك غموضا يكتنف مفهومها فنجد "ميشال زيرافا" (Michel Zeraffa) يقول: "من الصعب تحديد تعبير الشخصية الأدبي"، وكذلك كان رأي "تزيفتان تودوروف"(Zevtan Todorov) قائلا: "إنَّ مقولة الشخصية من أكثر المقولات غموضًا"، وكذلك "فيليب هامون" يرى "أنَّها مشكلة غامضة وقُدمت بشكلٍ سيء"، أمَّا "حسن بحراوي" ينتهي إلى القول: بأنَّ مفهوم

---

[1] ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية (دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية). المركز الثقافي العربي، (د: ب)، (د: ط)، (د: س)، ص50/49.

[2] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، (د:ط)، دار الجنوب للنشر، تونس، (د:س)، ص98.

الشخصية "ظل غفل الفترة طويلة من كل تحديد دقيق"[1]. وفكرة التناقض في الآراء نجدها أيضا مطروحة عند النظريات السيكولوجية؛ حيث تتَّخذ الشخصية جوهرًا سيكولوجيًا، وتصير فردًا، شخصًا... وفي المنظور الاجتماعي تصبحُ نمطًا اجتماعيًا يعبِّر عن واقع طبقي، أمَّا التحليل البنيوي فلا يرى هذا ولا ذاك؛ بل يراها علامة لها مدلولٌ انطلاقا من الأفعال التي تنجزها(*) في النص السردي وليس خارجه[2].

والواقع أنَّ الشخصية الروائية هي من خيال المؤلف، حيث يرى "تودوروف" أنَّ الشخصية التخييلية (كائن من ورق)، «حيث يُجردها من محتواها الدلالي، من أجل إبراز وظيفتها النحوية، حيث يجعلها (فاعلا) في السرد»[3]. وهذا الرأي عكس التحليل البنيوي الذي يعتبرها (دليلاً) كما ذكرنا سابقا.

كما قدّم الناقد السوري " **عدنان بن ذريل** " تعريفات للشخصية في قوله:

«1- الشخصية: هي الفاعل في القضية السردية...وفي هذه الحالة تصبح الشخصية (وظيفة تركيبية) صرفة.

---

[1] ينظر: ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية (دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية).ص49/50.

(*) إن التحليل البنيوي وهو يجرد الشخصية من مرجعها الاجتماعي، لا يتعامل مع شخصية بوصفها "كائنا"، وإنما بوصفها فاعلا له دور ووظيفة، ومن هنا يستبدل "غريماس" مفهوم الشخصيات بمفهوم العوامل. ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط:1)، 2010، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص 39.

[3] محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، (ط:1)، 1996، ص85.

2 – الشخصية: مجموعة الصفات التي حملت على الفاعل –عبر تسلسل السرد في المسرود وهذا المجموع– أي مجموعة الصفات– يكون منظما تنظيما مقصودا بحسب تعليمات المؤلف الموجهة نحو القارئ، والذي عليه إعادة بناء هذا المجموع»[1].

وقد عرفت الشخصية أهمية كبيرة في الرواية التقليدية أكثر منها في الرواية الجديدة؛ حيث تُعامل في الرواية التقليدية «على أساس أنَّها كائنٌ حي له وجود فيزيقي؛ فتوصف ملامحها وقامتها، وصوتها، وملابسها وسحنتها... ذلك بأنّ الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي»[2]. ويبدو أنَّ هذا الاهتمام راجعٌ إلى هيمنة النَّزعة التاريخية والاجتماعية، أمَّا الروائيون الجدد فالأمر مختلف، حيث «ينادون بضرورة التقليل من شأن الشخصية، والتقليص من دورها عبر النَّص الروائي»[3].

سنحاول توضيح مفهوم الشخصية أكثر من خلال تتبع تطور مفهومها في حقل علم الاجتماع، ثم علم النفس، وبعدها النقد الأدبي.

أ–علم الاجتماع:

يحدد علم الاجتماع الشخصية «بوصفها أحد أسس النظام الاجتماعي؛ فالمجتمع يقوم على علاقات متبادلة يكون الفرد فيها عنصرًا مهمًا، وتؤثر شخصيته في تفاعله مع المجتمع، كما يؤثر المجتمع–بوصفه منظومة شاملة للثقافة والحياة– على بناء الشخصية وتكوينها»[4]. ونجد علماء الاجتماع يعرِّفون الشخصية بأنّها: «التكامل النفسي

---

[1] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية، عمان، (ط: 1)، 2012، ص 382.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، (د:ط)، 1990، ص76.

[3] المرجع نفسه. ص77.

[4] ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية (دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية)، ص53.

الاجتماعي للسلوك عند الكائن الإنساني الذي تعبر عنه العادات والاتجاهات والآراء»[1]. فالفرد مربوط بالعادات والتقاليد، وكأنَّ المجتمع عامة يعبِّر عن فردٍ واحدٍ بواسطة هذه العادات الموحدة لمنطقة ما، وسيحاول علم الاجتماع الكشف عن أثر ثقافة المجتمع في بناء شخصية ما وتكوينها.

ب-علم النفس:

أمَّا مفهوم الشخصية عند علماء علم النفس فهو متعددٌ، فهناك من يُعرِّفها بالنظر إلى الصحة النفسية من خلال "توافق الفرد مع ذاته ومع غيره"، والسلوكيون يهتمون بالمظاهر الخارجية للشخص، أماَّ علماء النفس يرون أنَّ الشخصية قوة داخلية توجه الفرد في كل تصرفاته"[2].

وأبرز تعريفات للشخصية في هذا المجال يمكن تحديدها في أربع مجموعات وهي:

- ✓ المجموعة الأولى تهتم بالشخصية من حيث أنها مثير خارجي في الآخرين.
- ✓ والثانية تركز على الشخصية من حيث الاستجابة للمؤثرات المختلفة.
- ✓ والمجموعة الثالثة تنظر للشخصية باعتبارها متغيرا يرتبط بعوامل تتجاوز المثير والاستجابة.
- ✓ أما المجموعة الرابعة فتهتم بتفاعل الشخصية مع العوامل المختلفة.

وهذه العناصر هي محور الدراسات النفسية فيما يتعلق بنظريات الشخصية وطبيعتها وأساليبها.

ج- مفهوم الشخصية في النقد الأدبي:

---

[1] المرجع نفسه، ص 54/53.

[2] ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية (دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية)، ص55/54.

انبثق مفهوم الشخصية في النقد الأدبي الحديث انطلاقا من علم النفس، عندما حاولت بعض الدراسات تفسير الأدب تفسيرا نفسيا.

سنحاول الآن التعرّف على مفهوم الشخصية من حيث المضمون، ومن حيث الشكل، وهذا الأخير سندرسه في النقد الأنجلوسكسوني، والبنيوي.

أولا: الشخصية من حيث المضمون:

أ-الشخصية في الرواية الرومانسية:

لقد خرجت الرواية من قيودها الأرسطية إثر بروز الطبقة البرجوازية في أوروبا، حيث ظهر المذهب الرومانسي، وأسهم بطريقة جليّة في تطور مفهوم الشخصية من حيث «انتقالها من إطار التسلية أو تصوير أبطال هم ملوك وأمراء، إلى مستوى آخر يركز على أفراد عاديين طبقا لتطور المجتمعات الإنسانية نفسها من مجتمعات يمثلها الملك والأمير إلى مجتمعات يمثلها الفرد العادي»[1].

حيث ظهر البطل في الرواية الرومانسية بصورة منفعلة مع الوجود لإثبات ذاته، فتحوّلت الشخصية هنا من شخصية حاملة للحدث إلى التفاعل معه، فهي هنا تعبر عن الواقع وأزماته، لكنّ الرومانسية كانت تعمد إلى الخيال كثيرا، لهذا كان لابدّ من عودة الشخصية إلى الواقع، وهذا ما أدى إلى ظهور المذهب الواقعي.

ب- الشخصية في الرواية الواقعية:

اهتمت الواقعية بالحقيقة المادية «ما يعني الحدّ من تمجيد الذات والتقليل من سيطرة الخيال الجامح على تقديم الرؤية والشخصيات المجسدة لها»[2]، أي أصبحت هناك علاقة

---

[1] حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام، القاهرة، (د: ط)، 2006، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص27.

تكاملية بين الشخصية والحدث والواقع، لكنّ الواقعية هنا تقوم بتعرية الواقع ونقده دون تقديم حلول لهذه المشاكل، كما تمّ إهمال البطل الواحد والاهتمام بالجماعة حتى وإن كانت هناك شخصية رئيسية فإنها تنقل هموم الجماعة.

ج- الشخصية في الرواية الطبيعية:

ظهرت الرواية الطبيعية على أنقاض الرواية الواقعية، والكاتب في الرواية الطبيعية لم يعد يتدخَّل في أزمات عصره، بل يقف موقف المُشاهد الموثِّق لما يرى فقط، ومن هنا أصبح دوره مثل «الباحث الاجتماعي في حديثه عن الشخصيات، فعند الكاتب الطبيعي الشخصيات يمكن أن توضح توضيحا مدهشا، إلاَّ أنَّ الكاتب لم يُنقِّب عنها قط»[1]، حيث يصف الشخصية من الخارج فقط؛ أي من حيث وضعها الاجتماعي.

د- الشخصية في رواية تيار الوعي:

وهذه الأخيرة ظهرت كردة فعل للرواية الواقعية، حيث اهتمت بالجانب النفسي وابتعدت عن نسخ الواقع اليومي، أما بالنسبة للشخصية فكان «يدرس الشخصية الإنسانية ويعرضها على الملأ برسم قناع داخلي لحياتها العقلية الطبيعية العفوية... بدلا من الناحية الخارجية العملية»[2]. وقد أصبحت الشخصية كذلك في رواية تيار الوعي هي المعبرة عن الحدث أما الحدث فقد أصبح دوره ثانويا.

هـ- الشخصية في الرواية الواقعية الاشتراكية:

لقد عادت مع الواقعية الاشتراكية صورة البطل الإيجابي، هذا البطل الذي ينقل لنا معاناة الشعب، «فالبطل في الرّواية الواقعية الاشتراكية ليس سلبيًا، أو منطويا على الذات

---

[1] حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص33.

أو مجرد إنسان مطحون تحت عجلة الواقع، إنَّه متفاعلٌ مع واقعه بإيجابية، وإيجابيته ليست إيجابية الثورة على الأوضاع القائمة وإنكارها، أو على الأكثر محاولة تكسيرها بكل إيجابية البناء لمجتمع جديد»[1] وجود البطل الإيجابي لا ينفى وجود شخصيات سلبية.

و- الشخصية في الرواية الجديدة:

جاءت الرواية الجديدة ثائرة ضدَّ التقاليد الروائية السائدة، وأهم نقطة اهتمت بها في العمل الروائي هي الشخصية، حيث نبذت الشخصيات التقليدية في الرواية الجديدة، «ثمَّ التخلي عن الروائي العام بكل ما تفكر فيه الشخصية، وكذلك عن الشخصية المتحدثة أو المحللة لنفسها، بالانتقال إلى شخصية أخرى متشظية أو منعكسة على سطح الأشياء ما يعني أن الرواية الجديدة قد قدمت الشخصية، ولكنها مقدمة بطريقة مسطحة وفي صورة مفتتة»[2].

ثانيا: الشخصية من حيث الشكل:

أ-الشخصية في النقد الأنجلوسكسوني:

لقد اهتم النقد الأنجلوسكسوني، ببناء الرواية، وما يهمنا في هذا الاتجاه من النقد هو اهتمامه بدراسة الشخصية وما هو مفهومه لها، حيث نجد مفهوم "بيرسي لوبوك" للشخصية «هو وجوب أن تكون مرتبطة بالحياة، لكنّها ليست صورة عنها، بل انطباع أو تعبير عمّا يجري فيها من تحولات... ومدى قدرتها على اختزال رؤية المؤلف...، وتكون صالحة لكل زمان ومكان»[3].

---

[1] المرجع نفسه. ص36.

[2] حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، ص 41/40.

[3] المرجع نفسه، ص44.

ونجد كذلك "**فورستر**" يضعُ تقسيما للشخصيات الروائية من حيث وظيفتها في الرواية، ومن حيث هي مسطحة أو مغلقة، ووضع تعريفا للشخصية المسطحة «التي تُرسم في أنقى صيغتها، وتدور حول فكرة أو خاصة واحدة... تمتاز بسهولة التعرف عليها بحيث لا تحتاج إلى إعادة التقديم من جديد في النص»[1]. وهذه الشخصية المسطحة لا تتفاعل مع الحدث، أما بالنسبة للشخصية المغلقة فيقول: «لها قدرة على الإدهاش والإقناع...، هذا الإقناع يأتي من علاقتها بالحدث، فما تمتاز به الشخصية المغلقة هو التفاعل المستمر بينها وبين الحدث»[2]. كما نجد ناقداً آخر، وهو "**إدوين موير**" الذي استفاد من تقسيم "**فورستر**" للشخصيات المغلقة والمسطحة، ولكنّه تعدّى هذا التقسيم إلى تقسيم جديد وصف الشخصيات من خلال علاقتها بالحدث، حيث حدّد ثلاثة أنماط للرواية، تتدخل الشخصية بشكل أساسي في تأسيسها وهي:

«**1- رواية الحدث:** "وهي التي تكون السيادة للحدث على حساب الشخصية".

2-رواية الشخصية: "وهي التي تتغير الأدوار بين الشخصية والحدث، فالمواقف عامة أو نمطية مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة عن الشخصيات".

3-الرواية الدرامية: "والتي تتوازن فيها قيمة الشخصية بقيمة الحدث، بحيث تقوم الحبكة على أساسهما معا، فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغيّر الشخصيات مطورا إياها"»[3].

ب-الشخصية في النقد البنيوي:

---

[1] المرجع نفسه، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص46.

[3] حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى ، ص48.

كان الأساس الذي نهلت منه البنيوية الشكلية هو الدراسات اللسانية في مجال اللغة، وذلك من خلال «العلاقة بين الدال والمدلول، الذي انتقل إلى الشخصية عبر اتجاه النقد البنيوي الشكلي إلى تحليل الشخصية الروائية بوصفها وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف؛ أي من حيث هي دال ومدلول، وليس كمعطى قبلي وثابت»[1]. كما طرح النقد الروائي بعض المعضلات التي لحقت بالرواية العربية، منها تأثير نظرية المحاكاة في مجال النقد، حيث نجد الأديب يحاول أن يحاكي الكون الروائي بالعالم الواقعي، وهذا الأمر أدّى إلى انعكاسات مست أهم مكوّن للعالم الروائي وهو الشخصية من حيث العلاقة بين الشخصية الروائية والشخصية الواقعية، حيث نحاول وضع أوجه الشبه والاختلاف بين شخصية روائية وطبيعية متناسين أنّها شخصية ورقية نظرية، يمكن أن نتوقع هذا من القارئ، ولكن لا يمكن أن نتقبل هذا من الناقد، وعلى الناقد أن يعلم أنّ الشخصية في العالم الروائي ليست وجودا واقعيا وهذا يقودنا إلى معضلة أخرى، وهي ربط مفهوم الشخصية بالكاتب؛ أي ربط الشخصية بحياة المؤلف، وهذا ما نفاه كل من "فلوبير" و"هنري جيمس" و"ميشال بوتور"، فالشخصية الروائية ليست نقلا لحياة الكاتب هي حياة أخرى له فقط يحقق فيها ما كان يسمو له[2].

«إن الشخصية مزيجٌ من الواقع والوهم، هي واقعي أو واقع وهمي، بالإيهام تنشأ سمة الواقعية فيها وبمرجعيتها يتأسس طابعها الإيهامي، هي شبه إنسان أو هي صورة تخييلية منه، ليست الشخصية إنسانا لأن حقيقتها نصية»[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص50.

[2] حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، ص56.59.

[3] عبد الوهاب الرقيق، في السرد دراسات تطبيقية. دار محمد علي الحامي، تونس، (ط: 1)، 1998، ص127.

سنتعرف الآن على مفهوم الشخصية عند كل من: (بروب)- (ليفى شتراوس) - (الجيراد غريماس)-(تزفيتان تودوروف)- (فيليب هامون)-(سعيد يقطين)-(سعيد بنكراد).

مفهوم الشخصية عند "بروب":

لم يهتم "بروب" بالشخصية الروائية، حيث لم يجعل منها عنصراً مهما في بناء الرواية، لأنّه يهتم بالنموذج الوظيفي في بنية الحكاية الخرافية، لأنَّه يرى أنَّه لا أهمية للشخصية إلا بما تنجزه من وظائف. وقد حدَّد "بروب" واحداً وثلاثين وظيفة، واختزلها في سبع دوائر للفعل(*). ومفهوم الشخصية عند "بروب" لا يختلف عن مفهوم الشخصية عند "أرسطو" فكلاهما «حصراها في أفعالها؛ أي في وظائفها لا في ذاتها، وبالتالي جعلا منها عنصرًا ثانويًا في تشكيل البنية النصية»[1]. ويرى "بروب" كذلك «أنَّ ما يتغير هو أسماء هذه الشخصيات وأوصافها، أما أدوارها فتظل ثابتة»[2]. ويرى النقَّاد أنَّه من الخطأ «الفصل أو التفريق بين الشخصية وبين الحدث؛ لأَّن الحدث هو الشخصية وهي تعمل...، فلو أنَّ الكاتب اقتصر على الفعل من دون الفاعل، كانت قصته أقرب إلى

(*) دوائر الفعل عند بروب: دائرة فعل المعتدي / الواهب/ المساعد/ الأميرة المفقودة ووالدها/ الموكل/ البطل الحقيقي/ البطل المزيف. نقلا عن: غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية " مائة عام من العزلة ل: غابرييل غارسياماركيز. أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، (د: ط)، (د: س)، ص 44.

[1] عبد الوهاب الرقيق، في السرد دراسات تطبيقية، ص77.

[2] محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، (ط: 1)، 1996، ص87.

الخبر منها إلى القصة»[1]، لهذا لا يمكن القول أنَّ الشخصية أهم أو الحدث أهم، لأنّهما عنصران متلازمان.

مفهوم الشخصية عند "ليفى شتراوس":

ذهب "ليفى شتراوس" إلى نفس رأي "بروب" في أنَّ الشخصية غير ثابتة من حيث الاسم والسلوك والشكل، لكنَّه يختلف معه في اهتمامه بالشكل، أي الجانب الوظيفي للشخصية وإهماله للمضمون، أما "شتراوس" فهو يرى أنَّ الشخصية عنصرٌ مهم في تكوين النَّص ومن غير العدل الاهتمام بوظائفها، وتناسى حقيقتها وكيانها وأبعادها الثقافية والتاريخية. «فالرواية مبنية أساسًا لإمدادنا بمزيد من المعرفة عن الشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة»[2].

مفهوم الشخصية عند "الجيراد غريماس":

كان "غريماس" عكس "بروب" في تحديده للشخصية، فغريماس يتبنى مصطلح العامل بالنسبة للشخصية بدل الوظيفة، والشخصية عنده غير محددة «سواء كانت آدمية أو حيوانية أو نباتية أو مجردة أو شيئية، مفردة أو جماعة، فهو يركز على الدَّور الذي تؤديه الشخصية كفاعلٍ في إنتاج دلالة الملفوظ السردي»[3]، لذلك قام "غريماس" بالتمييز كذلك بين العامل والممثل «وقدَّم فهمًا جديدًا للشَّخصية في الحكي، هو ما يمكن تسميته

---

[1] غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة لـ: غابرميل، غارسياماركيز، أنماطها، مواصفتها، أبعادها، ص48.

[2] المرجع نفسه، ص 51.

[3] غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة لـ: غابرميل، غارسياماركيز ، ص 52.

بالشَّخصية المجردة»[1]، فالعامل ممكن أن يكون ممثلا بممثلين، أو يمكن أن يكون فكرة مجردة كما قلنا سابقا حيوان أو جماد...إلخ، وهذه العوامل حدَّدها "غريماس" في ستة عناصر وهي:

1«- الذات/ والموضوع.

2- المرسل / والمرسل إليه.

3- المساعد/ والمعاكس».[2]

مفهوم الشخصية عند "تزفيتان تودوروف":

نجد أن "تودوروف" يضع مفهوما للشخصية على أنَّها «قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات، ليست سوى كائنات من ورق»[3]، لكن نجد أنَّ هذا المفهوم قد لقي خلافا لدى النقاد، لأنَّه نفى وجود علاقة بين الشخصية والشخص، ويبقى الأمر ضعيفا، لأنَّ الشخصيات توهمٌ بالواقع، توجد بفعل القراءة وتختفي بانتهائها.

مفهوم الشخصية عند "فيليب هامون":

يعرِّف "هامون" الشخصية على أنَّها «وحدة دلالية "علامة قابلة للوصف والتحليل ولا تولد إلاَّ من خلال ما تقوله أو ما تفعله أو ما يقال عنها في النص» [4].

ويختلف "فيليب هامون" عن "بروب" بأنّه «لا يَسأل الشخصية عن ماذا تفعل فقط، مثل مساءلة "بروب" لها، وإنَّما ماذا تقول وماذا يقال عنها أيضا»[1]. كما نجد أن "هامون"

---

[1] أمال منصور، بنية الخطاب الروائي في أدب محمد جبريل جدل الواقع والذات " النظر إلى أسفل نموذجا"، دار الاسلام للطباعة والنشر، (د:ط)، (د:ب)، (د:س)، ص77.

[2] محمد عزام ، فضاء النص الروائي ، ص 87 .

[3] غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" لـ: غابرييل غارسياماركيز، أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، ص53.

[4] غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" لـ: غابرييل غارسياماركيز، ص55.

ربط الشخصيات بثلاثة أنواع من الدلائل، ثم قام بقرن هذه الدلائل بثلاث فئات من الشخصيات كذلك، وكانت هذه الدلائل كالآتي:

«1- منها ما يحيل على واقعية العالم الخارجي أو على مفهوم بنيوي، وتسمّى الدلائل المرجعية.

2- ومنها ما يحيل على فعل التلفظ، وهي دلائل ذات مضمون، لا يتحدد معناه إلا من خلال موقعها داخل الخطاب.

3-ومنها ما يحيل على دلائل منفصلة من نفس الملفوظ...»[2].

أما بالنسبة للفئات الثلاثة التي قرنها بها فهي كالآتي:

1- الشخصيات المرجعية: «وتتضمن الشخصيات الرئيسية، والتاريخية، والأسطورية، والمجازية...، وأغلبها ثابت السّمات»[3]، أما الفئة الثانية فهي.

2- الشخصيات الواصلة (Personnages Embrayeure): «وتكون عادة إشارة إلى حضور المؤلف والقارئ، ويمكن أن ندرج ضمن هذه الفئة شخصية الراوي في النصوص الروائية»[4]. وهناك اسمٌ آخر لهذه الفئة وهو (الإشارية)، والفئة الثالثة هي:

3- الشخصيات الاستذكارية: «فيما يتعلق بهذه الفئة، فإنَّ مرجعية النسق الخاص بالعمل وحدها كافية لتحديد هويتها، فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير، بأجزاء ملفوظية...، إنَّها شخصيات للتبشير، فهي تقوم ببذر أو تأويل

---

[1] المرجع نفسه، ص55.

[2] جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى الفاسي، مقاربة في سرديات، (د: ب)، (د: ط)، (د: س)، ص63.

[3] محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص88.

[4] أمال منصور، بنية الخطاب الروائي في أدب محمد جبريل جدل الواقع والذات "النظر إلى أسفل نموذجا"، ص78.

الأمـارات... إلـخ»[1]. ويقـال لهـا الشَّخصـيات (المتكـررة) كـذلك هـذه الفئـة، كمـا يجـدر الملاحظة على أنَّه يمكن أن تنتمي شخصية واحدة إلى هذه الأنواع الثلاثة في وقت واحد أو بشكل تتابعي.

مفهوم الشخصية عند "سعيد يقطين":

كمـا نجـد الناقـد العربـي " سـعيد يقطـين " ميـز بـين ثـلاث بنيـات كبـرى للشخصـيات، بالإضافة إلى الشخصيات المرجعية التي حددها " فيليب هامون" مسبقا وهي:

1- الشخصيات المرجعية:

استقاها الراوي «من عوالم نصية أخرى (كتابية – شفاهية)»[2]. ويمكن التمييز بين نوعين لهذه الشخصيات المرجعية:

أ – شخصيات مرجعية: نجدها تظهر وتتضح من خلال الأسماء مثل «سيف بن ذي يزن، الزير سالم، عنترة بن شداد، بنو هلال»[3].

كل هذه الشخصيات لها وجود فعلي في الواقع، كونها شخصيات تاريخية.

ب– شخصيات شبه مرجعية: وهي تعني « أنّه من الصعوبة بمكان أن نقطع بصحة مرجعيتها، إما لغياب المعلومات التاريخية عنها، وإما لأنها تعرضت لتحويرات كبرى، جعلت تأكيد بعدها المرجعي يحتاج إلى تأويل معين لإثبات ذلك»[4].

كون هذا النوع نسبه التاريخي غير معروف، لأنّه تعرض للتحوير.

---

[1] سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، (د: ط)، (د: س)، ص31.

[2] سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، (ط: 1)، الدار البضاء، 1997، 95.

[3] المرجع نفسه ، ص 95.

[4] سعيد يقطين، قال الراوي ، ص 96.

2 – الشخصيات التخييلية:

نقصد بهذا النوع «مختلف الشخصيات التي لا نجد لها اسما تاريخيا محددا، وهي من هذه الناحية تختلف عن الشخصيات المرجعية، وقد تلتقي معها من جهة كونها ذات ملامح واقعية...، لكن وسما إياها بالتخييلية يجد مرتكزه في كون الراوي اختلقها لغايات حكائية محضة، يكمن بعضها في كونها تقوم بتأثيث العالم الحكائي»[1]، هذا النوع من الشخصيات عكس الشخصيات المرجعية، فهو يساهم في إبداع الراوي ويترك المجال مفتوحا ليحركها ويرسمها كيف يشاء.

3 – الشخصيات العجائبية:

ويقصد بها «كل الشخصيات التي تلعب دورا في مجرى الحكي والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق نبيّن كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف»[2]، وتتمثل هذه الشخصيات في الشخصيات التي أفعالها خارقة مثل الشخصيات الأسطورية، والأولياء، لما يملكون من قدرات عجيبة.

مفهوم الشخصية عند سعيد بنكراد:

وقد ذهب الناقد المغربي "سعيد بنكراد" إلى اعتبار شخصيات النص السردي عبارة عن«تعبيرات ثقافية إيديولوجية تمثل الفئة الاجتماعية والتصور الثقافي للمؤلف، بل إن الشخصية الروائية من هذا المنظور، هي تنشيط مسنن لشخوص الحياة الطبيعية»[3]، كون الشخصية في النصوص السردية لم تبق كما في السابق مجرد كائن ورقي، ومن هذا

---

[1] المرجع نفسه، ص 97.

[2] المرجع نفسه ، ص 99.

[3] عبد الرحمن النوايتي ، السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية ، داركنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، عمان ،(ط:1) ، 2016 ، ص 198.

المنطلق نرى «بأن الحياة تنبعث من الشخصيات، ولا يمكن الحديث عن عالم إنساني دون التمثيل لكائنات بشرية أو تتصرف وفق سلوك الكائنات البشرية، ومن هذا المنطلق لا يمكننا إدراك كنه وجوهر القيم إلا من خلال ربطها أو تحديدها أو تصورها في علاقتها بالإنسان، إنها سند الكون الدلالي وبؤرة تجلّيه ونقطة استقطابه الأولى»[1]، حسب رأي "سعيد بنكراد" الشخصيات الروائية تستمد دلالاتها ورغباتها من الشخصيات الواقعية، فالتشخيص الروائي يهدف كما يؤكد "بنكراد" إلى تحقيق غايتين:

«الأولى: وتتمثل في الشخصيات وفق تمثيلية كل شخصية لطبقة اجتماعية معينة، أو أي كائن قابل؛ لأن يشتغل مصدر القيم ومرجعية دائمة لها.

الثانية: وتكمن في الحفاظ على صفاء الأيديولوجيا في صورتها المثالية؛ كالتعبير عن كلية القيم التي تمثلها وكذا عن التصور الذي تصدر عنه»[2]. بهذا نجده لا يفصل الشخصيات الروائية عن مرجعها الواقعي كونها نشأت منه، وتستمد منه مرجعيتها الدلالية.

بعد أن عرضنا المفهوم اللغُّوي والاصطلاحي للشخصية وآراء النقاَّد حول مفهومها، سنحاول الآن دراسة فئة الشخصيات المرجعية في الديوانين.

لكن قبل عرض هذه الأنواع علينا أن نوضِّح بعض النقاط المتعلقة بحقيقة الشخصية فهي ليست:

«1-حكرًا على الميدان الأدبي، إنَّ قضية أدبية هذه المقولة سابقة في الأهمية على الأدبية ذاتها.

2- ليست مقولة مؤنسة دائماً، فالفكر في عمل "هيجل" يمكن اعتباره شخصية، وكذلك الرئيس المدير العام، الشركة المجهولة الاسم، المشرِّع، السُّلطة، السَّهم، كل هذه

---

(1) المرجع نفسه ، ص 198 .

(2) المرجع نفسه ، ص 199 .

الكيانات تشكل شخصيات مشخصة نوعًا ما...، وكذلك الأمر مع البيضة والدقيق والزبدة...، فهذه المواد تشكل شخصيات لا تُبرَر إلا في النَّص المطبخي...، إلخ»[1]. وهذه الأخيرة توضِّح أنَّ الشَّخصية ليست حكرًا على الشَّخص فقط (persen)؛ بل كذلك متعلقة بالفكر والجماد، بالإضافة إلى الفكرة الأولى والثانية هناك كذلك عنصرين آخرين هما:

«3- ليست مرتبطة بنسقٍ سيميائي خالص (خاصة اللساني منه)، فالحركات الميمية والمسرح والفيلم والطقوس والحياة اليومية أو الرسمية بشخصياتها المؤستتة، الرسوم المتحركة تضع على الخشبة شخصيات: (Persona) قناع المسرح Personage- شخصية Person في الإنجليزية)

4- إنَّ القارئ يعيد بناءها، كما يقوم النَّص بدوره ببنائها (إنَّ الأثر/ الشخصية ربَّما لا يشكِّل إلاَّ أحد مظاهر نشاط القراءة)»[2].

فللقارئ دورٌ في تكوين الشَّخصية فهي «تُبنى تدريجياً بواسطة عناصر منتشرة خلال النَّص ولا تُتم صورتها النهائية إلا في الصفحة الأخيرة، كما يقول "هامون"، فإنَّ ذلك يستوجب النَّظر إلى الشخصية من مدارين: الأول ما قد يكون لها من مرجعيات أو إحالات خارج النَّص، والثاني ما يُستفاد من إدراجها في النص ذاته»[3]، وبما أنَّ القارئ هو الذي يعيد بناء الشخصية، فسنحاول الكشف عن الشخصيات المرجعية في الديوانين قيد الدراسة.

---

(1) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، ص22/21.

(2) المرجع نفسه ، ص22.

(3) جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي (مقاربة في سرديات)، ص 67.

4 – شخصيات ذات مرجعية تاريخية:

«وهي الشخصيات التي ينشئها صاحبها انطلاقا من شخصيات ذات وجود فعلي في التَّاريخ، وهذه المرجعية التَّاريخية تتفرَّع إلى عدَّة أنواع، كالسياسية والدينية والثقافية، كما يجب الانتباه أنَّ بعض الشخصيات التاريخية لها أكثر من وجه، فقد تكون الشَّخصية قائدًا عسكرياً وسياسيًا وإمَّا دينيًا كـ (الإمام علي)»[1].

1.4 شخصيات ذات مرجعية تاريخية:

نجد حضور الشخصيات ذات المرجعية التاريخية وخاصة منها الدينية والثقافية حاضرةً في ديواني "الساعر" و"حيزية"، «وهي الشخصيات التي ينشئها صاحبها انطلاقا من شخصيات ذات وجود فعلي في التاريخ، وهذه المرجعية التاريخية تتفرع إلى عدة أنواع، كالسياسية والدينية والثقافية، كما يجب الانتباه أن بعض الشخصيات التاريخية لها أكثر من وجه، فقد تكون الشخصية قائدًا عسكريا وسياسيا وإمَّا دينيا كالإمام علي»[2].

كما أن الشاعر "محمد جربوعة" متأثر كثيرًا بشعراء العصر الجاهلي ("امرئ القيس" و"عنترة" و"جميل بثينة") وغيرهم، كونهم أساتذة الحب الأول، منهم تعلم كيف يكون الشوق إلى المحب، وكيف يكون الفراق أمر من العلقم وأحدُّ من طعنة السيف، أول "ديوان" سنبتدأ به هو ديوان "الساعر":

- **شخصيات تاريخية ثقافية:**

تعددت ثقافة الشاعر الذي كان يتكلم على لسان بطل المسلسل "الساعر"، حيث جمعت بين الثقافة الدينية والأدبية، من خلال توظيفه لشخصيات ثقافية ذات مرجعية

---

[1] جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي (مقاربة في سرديات). ص68.

[2] المرجع نفسه، ص67.

دينية وأدبية، هذه الشخصيات التي ذكرها لم تشارك في أحداث المسلسل، إلا أنّها عبّرت عن أفكار وأحاسيس الشاعر لأنّ أحداث حكايتهم مع الحب تتشابه وحكاية "الساعر"، كما أنها تشير بطريقة غير مباشرة إلى ثقافة الشاعر، ويمكننا تقسيم الشخصيات الثقافية على الشكل التالي:

- **شخصيات ثقافية أدبية:**

أ-امرئ القيس:

من الشخصيات ذات الثقافة الأدبية التي وردت في الديوان لدينا شخصية (امرئ القيس) الذي ورد ذكره بكثرة في الديوان.

في رحلة بحثه عن محبوبته "قدسى"، التقى بطيف الشاعر "امرئ القيس" باحثا هو كذلك عن "ليلاه":

أَلْقَى السّلامَ، وَرَاحَ يَنْظُرُ مُشْفِقَا

وَالدَّمْعُ أَغْرَقَ عَيْنَه وَتَرَقْرَقَا

مَسَحَ الْعُيُونَ كّأنّ، أَمَرَّا رَاعَهُ

وَدَّنَا وَرَمَش مُقلتيه وَدَقَّقَا

هَذَا هُوَ الْمَجْنُونُ قَيسٌ، رَاقِدُ

فَوْقَ الرّمالِ وَقَدْ تَوَسَّدَ مِرْفَقَا

جِسْمٌ نَحِيلٌ، وَالضُّلُوعُ يَهِزُّهَا

نَفَسٌ ضَعِيفٌ كَادَ أَنْ يَتَمَزَّقَا

مِنْ عَهْدِ لَيْلَى، وَالدُّموعُ بِخَدِّهِ

وَالشَّعْرُ أَشْعَثُ، والإزارا تَشَقَّقَا

يَجْرِي وَيَلْهَثُ، صَيْفَهُ وَشِتَاءَهُ

لِيْلًا نَهَارًا، سَائِلَا مُتَشَوِّقَا

هُوَ لَمْ يَمُتْ.. أَوْ أَنَّ طَيْفَ جُنُونِهِ

لازال يَطْلُبُ وُصَلُهَا مُتَعَلِّقَا[1].

كانت البداية "فعل" "ألقى" السلام، لكن هذا الفعل "ألقى" يحمل من دلالات ما يحمل المحب من الآهات، هو لم يلق السلام فقط، بل ألقى جسدًا منهكا وروحا منكسرة وحلما ضائعا، وألقى كل شيء يحمله طوال هذه الطريق، في رحلة بحثه عن محبوبته علّه يجد السلام هنا بين يدي الشاعر "امرئ القيس"، لينتقل بعدها إلى أقرب عضو في الجسد حافظ لصورة المحب، وهو "العين" وما يرتبط بها من الدمع، الذي ما إن رأى الشاعر حتى انهمرت دموعه، ليكسر قاعدة "لا يبكى الرجال"، فحاله من حاله، ليقدم بعدها وصفا جسديا لحالة الشاعر "امرئ القيس".

(جسم نحيل، نفس ضعيف، الدموع بخده، الشعر أشعث)...)

أثر فراق محبوبته " ليلى" لم يكن على "الروح" فقط، بل كان جسديا كذلك، وقد أدرج "الساعر" هذا الوصف الدقيق لحاله الجسدية ليس من باب الوصف فقط، بل لكي يقدم حجم المعاناة التي يعانيها المحبّون في سبيل وصلهم لمحبوباتهم، ويقرب الصورة للقارئ ليعيشها ويحسّها كما هي فعلا في الواقع.

---

[1] الساعر، ص32/31.

كما نجده يعتمد كذلك على ذكر المرادفات، مثل (يجري، ويلهث)، والغرض من هذا التكرار هو تأكيد أهمية الموضوع الذي يسعى له، لهذا استخدم مصطلح "يجري" ليتبعه "بيلهث" علامة عن عدم توقفه حتى للراحة، ليأتي بعدها ويوظف المتضادات مثل (ليلا/نهارًا)؛ ليصف لنا استمرارية البحث وعدم توقفه كذلك.

ب- ليلى العامرية:

بما أنّه ذكر الشاعر "امرئ القيس" فكان لابدّ من ذكر لمحبوبته "ليلى"، التي كان حضورها دائمًا موصولا بذكر "امرئ القيس"، فكأنّها هي الاسم وهو اللقب، كما جرى على لسان العرب منذ الأزل قولهم "قيس وليلى"، فلا يفصل بين الاسمين إلا حرف عطف لما يحمله هذا الحرف من دلالة الهمس، وهذا الأخير من حروف رقة ولين، وكلها صفات للحب الذي يجمعهما هما الاثنان في مسمى واحد، يقول:

فَكَأَنَّه أَعْطَى لَيْلَى عَهْدَهُ

حَلَفًا، وَأَقْسَمَ لَا يُخَوّنْ الموثقا.

مَجْنُونُ لَيْلَى وَالدُّموعَ بِخَدِّهِ

رَفَعَ الْعُيُونَ إِلَى الْغَرِيبِ وَحَدَّقَا

نَظَرَا لِبَعْضِهِمَا فَأَطْرقَ وَاحِدَ

وَلآخَرُ الْعُذْرِيُ أيضا أَطْرقَا[1].

نلاحظ هنا تقديم "الساعر" تشبيه في قوله، "فكأنه أعطى ليلى عهده" وهذا العهد عبارة عن ميثاق بينها، لا يوجز له نقضة أو خيانته، وهو لم يقدم هذا التشبيه هكذا عبثا؛ لأنّه يؤكد على عظمة الأمر الذي يسعى هو كذلك له ولا يجوز له خيانته أو التراجع، وهذا ما

---

[1] الساعر، ص33.

قاله في مقدمة المسلسل: (حلف اليمين بأن يرد غيابها)؛ أي أنّ "الساعر" كذلك كان له نفس الموقف الشديد، وهو إعطاء "اليمين"، واليمين أمر صعب لا تتراجع بعد إعطائه.

امرئ القيس ⟸ حلف، وأقسم لا يخون الموثقا

الساعر حلف ⟸ اليمين بأن يرد غيابها.

نلاحظ من خلال هذا التشجير لصورة "الحلف" عند كلا الشاعرين متطابقة، بحيث لم يكتفيا "بالحلف" ليؤكده "بالقسم" أو "اليمين"، لغرض واحد وهو ردُ الحبيبة وعدم خيانة العهد، وهذا هو التصوير البليغ الذي أراد الوصول إليه "الساعر" من خلال شخصية "ليلى".

ولم يكن بينهما من الكلام سوى الصمت، لأنّه يكفي للعيون أن تبوح بما وراء الصدور من أسى وحزن من أثر الفراق، ليكمل بعدها كل واحد منهما رحلته نحو محبوبته ليردها.

وقد كانت "للساعر" كذلك حكاية مع "ليلى العامرية" التي أوردها في الديوان، ليضفي عليه عنصر التشويق، ويقدم لنا صورة لجمالها الذي أورثته لأحفادها قائلا:

شَرِبَ الْحَلِيبَ.. وَوَجْهُهُ يَتَصَبَّبُ

عَرَقًا.. يَمْسَحُ وجنتيه وَيَشْرَبُ

وَرَأَى بِقَعْرِ الطَّاسِ خَاتَمَ فضةٍ

فِي فَصِه نَقْشُ يُلَوِّحُ وَيُعْجِبُ

وَعَلَيه (لَيْلَى العامريةُ)، هَزَّهُ

هَوْلُ الْمُفَاجَأَةِ الشديدُ الْأَغرَبُ.

وَهُوَ الَّذِي يَدْرِي بِقِصَّةِ خَاتَمٍ

باق لِلَيْلَى.. وَالْكَثِيرُ يَكْذِبُ

مِنْ عَادَةِ النِّسْوانِ فِي أَحْيَائِهَا

دُسَّ الْخَوَاتِمُ أَوْ رَسَائِلُ تُكْتَبُ[1].

من خلال شخصية حفيدة "ليلى العامرية"، يسترجع لنا عادة قديمة عرفت عند العرب منذ عصر ما قبل الإسلام، وهي كما ذكر دس الخواتم في كأس الماء أو الحليب، وهي دلالة على إعجابها بشخص الذي سيتناوله، هذا الخاتم لم يكن أي خاتم بل كان لمحبوبة "امرئ القيس" "ليلى" ورثته عنها حفيدتها، كما أنّها لم ترث الخاتم فقط، بل ورثت جمالها وعيونها الساحرة، حسب ما رواه أهل الحي "للساعر".

اهتمام "الشاعر" بشخصية "ليلى العامرية" كثير في ديوانه، لم يكن من باب التشبيه فقط، أولا هذه الشخصية المرجعية تحيلنا على قصص السلف، وثانيا تثري الديوان بمرجعيات تاريخية واقعية، وكذلك يقرب لنا صورة محبوبته "قدسى" التي كان لها نفس جمالها، لأن الجمال يعتبر مقياسا أساسيا لدى العاشقين وهو ما يشدهم، ويعيدهم كلما ابتعدوا.

---

[1] الساعر، ص146/147.

ج- حاتم الطائي:

كان حضور شخصية "حاتم الطائي" حضورا غير مباشر، ولم يشارك في الأحداث لكنّه ظهر من خلال الصفة التي عرف بها على مر العصور، وهي "الكرم"، حين شكر "الساعر" حفيدة "ليلى العامرية" في قوله:

شُكْرًا لمَا قَدَّمْتِ لِي مِنْ لاَزِمِ

وَكَذَلِكَ دَأْبُ كرامِنَا مِنْ (حاتِمُ)[1].

لم تكن تمتلك الجمال فقط، بل كانت تتميز بالحياء والكرم، ولم يفت "الشاعر" بأن يشرك شخصية "حاتم الطائي" في الأحداث ليزيد من مرجعياته التراثية ويؤصله أكثر، كل شخصية يذكرها لا تشارك في الأحداث، لكنها تفتح باب التأويل للقارئ، لينفتح خياله على كل ما هو تراثي جميل.

د- زهير بن أبي سلمى:

لم يكن المجال واسعا أمام الشاعر بأن يدرج صورة "السوبان" التي ذكرها "لزهير بن أبي سلمى" لكنه أدرجها، كذلك ليفتح الباب للتأويل والبحث أمام القارئ «لم يقطع عن الشاعر أفكاره غير خيام تلوح في سفح، أعلاها زرقة السماء وأسفلها وهم السراب متشبها بالماء وما هو بماء..، ولا يدري لمَ تذكّرَ لحظتئذ صورة "السوبان" عند "زهير بن أبي سلمى..»[2].

---

[1] الساعر، ص147.

[2] الساعر، ص128.

مشهد الخيام المنصوبة في كثبان الصحراء من بعيد، قطع حبل أفكار "الساعر" ليعيد له صورة "السوبان" "لزهير بن أبي سلمى" في قوله في معلقته:

وركن في السوبان يعلون متنه عليهن دلّ الناعم المتنعم[1].

حيث شبه الخيام وهي تعلو كثبان الصحراء، بالنساء وهن يعلون الجبل، ووادي "السوبان" أسفلهن كما في معلقة " زهير بن أبي سلمى".

و- جميل بثينة وبثيناه:

تنوعت محطات عبور "الساعر" في رحلة بحثه عن محبوبته "قدسى"، كما تنوعت معها الشخصيات التي أدرجها، هنا انتقل "الساعر" إلى قبيلة اشتهرت بين العرب بالحبّ العذري، وسميت به "قبيلة بني عذرة" ومن يذكرها عليه أن يذكر "جميل بثينة" و"بثيناه" وما قاسياه كذلك في سبيل حبّهما العذري، حتى قال أحد شيوخها: «نحن من قوم إذا أحبّوا ماتوا. فقالت جارية سمعته: عُذري وربّ الكعبة»[2].

في هذه القبيلة كانت هناك قواعد سطَّروها في الحبّ والغزل لتكون قاعدة ثابتة يسير عليها كل المحبين، أولها أنّ الموت أهون من الابتعاد عن المحبّ، زيارة "الساعر" لها كانت لأجل بحثه عن شفاء لقلبه قائلا لهم:

يا حَيٌّ (عُذْرَةٌ).. قِبْلَةُ الْعُشَّاقِ

وَمُعَلِّمِي فَنِّ الْجُنُونِ الرَّاقِي

---

[1] الموقع الالكتروني: http://www.alqesuirien.com، 13/ 50 / 2019، سا: 17 و55د.

شرح الكلمات: وركن: ملن، متنه: أعلاه وما ارتفع منه، السوبان: اسم وادي

[2] الساعر، ص181.

أسيادَ (مَوْتُ الْحُبِّ)، مُنْذُ (بُثَيْنَةُ)

مِنْ كُلُّ مَجْرُوحِ الْحَشا مُشْتَاقِ

أَنْتُمْ أَئِمَّتُنَا الْكِبَّارُ، وَقَوْلَكُمْ

فِينَا (وَبَعْدَ الشَّرَعِ) كَالْمِيثَاقِ[1].

حضور شخصية "بثينة" كشخصية مرجعية تراثية، باعتبارها ممثلة قبيلة "بني عذرة"، استحضرها الشاعر هي وقبيلتها ليأخذ منهم الحكمة والشفاء لحاله البائسة، التي كانت تزداد سوءًا وحبيبته "قدسى" بعيدة عنه.

بحيث كان يراهم أئمة في الحبّ وهو تابعٌ لهم، وكلامهم في قواعد الحبّ وثيقته عليه وعلى كل محبّ السير على خطاها، لأنّهم أساتذة الحبّ وهو تلميذهم، جاء ليأخذ الدروس منهم.

ز-عروة والشنفرى:

مع كل محطة يذهب لها "الساعر" سنكتشف أماكن مرجعية جديدة من تراث ما قبل الإسلام، وشخصيات مرجعية أخرى كل منها ترك أثرًا في نفسية "الساعر"، ليكسبه الإرادة للاستمرار في البحث يقول:

(جَبَلُ النُّقُوشِ).. وَصَخِرَةُ الْقدماءِ

مُسْتَوْدَعُ الْأَسْرَارِ وَالْأَسْماءِ

وَعَلَيه حُبُّ الرَّاحِلِينَ وَحُزْنَهُمْ

---

[1] الساعر، ص182/183.

وَجُنُونُهُمْ فِي هَذِهِ الصَّحْرَاءِ

وَهُنَا لـ (عُرْوَةٌ) أَحْرُفُ و (الشفرى)

ولِغَيْرِهِمْ مِنْ قَاطِعِي الْغَبْرَاءِ

وَهُنَا لعُذرةَ مَنْ تَفَتَّتَ قَلْبَهُ

مِنْ كُلُّ مَقْرُوحِ الْحَشا بكّاءِ[1].

(جبل النقوش) ليس مجرد صخرة صماء، فقد أحاله "الساعر" إلى شخصيته الأسطورية، يحفظ الأسرار ولا يبوح بها، هو ملتقى العشاق، كل من يمرُّ به، ينقش عليه أسراره كرسالة رمزية مشفرة لحبيبه، بحيث نجد كل من (عروة والشنفري) تركوا عليه أسرارهم من الهوى، ولأهل قبيلة (بني عذرة) مكان فيه كذلك، فما كان على "الساعر" إلّا أن يكتب هو كذلك ويترك أثره في جبل النقوس، حاله من حالهم، هم أسياد الحب والهوى وهو يسير على خطاهم ليخلد اسمه معهم، وتذكرهُ رمال الصحراء وصخورها وتبكيه السماء بعد غيابه.

خ- سعاد كعب:

كل الشخصيات المرجعية المرتبطة بالحبّ العذري كان لها حضورها في الديوان، استحضرها "الساعر" ليترك شبها منها لحاله وحال حبيبته "قدسى"، هي "سعادُ كعبٍ" حاضرة معنَا، بتمنعها ودلالها بحيث يقول:

بَانَتْ سُعادٌ، أَخَلَّفْتْ ميعادى

كَسُعادِ كَعْبٍ، هُنَّ كَالْمُعْتَادِ

---

[1] الساعر، ص200/201.

يَجْرِيَنَّ خَلْفَكَ فِي الْغَوايَةِ مدةً

إن هَمَّتْ،(وَالشُّعرَاءُ يتْ..) فِي.. وادِ

أَنَا كُنْتُ فِي حُبّي بَسيطًا سَاذَجًا

لَمْ أَسْتَفِدْ مِنْ حِكْمَةِ الأجدادِ

قَالُوا:(الَّذِي يَهْوَى وَيُعْطَى قَلْبُهُ

كَمُمَتِنِّ الْأَسْواطِ لِلْجَلاَّدِ)

فَارْفَعْ بِهَذَا الشَّطر صَوْتَكَ، غَنّهِ

فَلرُبَّما دَاوِيَتنَا يا حادِ[1].

تنوعت الشخصيات المرجعية في هذه الأبيات بين الثقافية والدينية، غير أنّ الشخصية المرجعية الأساسية هنا هي "سعادُ كعب"، التي استحضرها "الساعر"، وافتتح بها قصيدته، وأسبق اسمها بمصطلح (بانت)؛ أي غابت وذهبت واختفت وابتعدت، فالبين هو البعدُ، والنوى، هو هنا لا يخاطب "سعاد" بل استخدمها ليقرب التشبيه، مع محبوبته "قدسى" التي ابتعدت، وفي نفس الوقت ينهل من شعر المعلقات، ويتناص مع معلقة "كعب بن زهير" الذي كان مطلعها:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيم إثرها لم يفد مكبول[2]

كما يتناص في البيت الثاني مع سورة الشعراء الذي تكلمنا عنه سابقا في فصل الزمن.

---

[1] الساعر، ص221.

[2] الموقع الالكتروني: http://www.adab.com/modules، 13/ 05 / 2019، سا: 17 و 36د.

ليأتي في البيت الثالث ويقدم قاعدة أخرى للمحبّين من خلال شخصية "سعاد" ومرجعيتها التراثية، حول ما عُرفت به من تجنينها "لعمرو بن كلثوم" بعنادها ودلّعها وتمنّعها؛ لأنّها تعرف أنّه سيطلبها حتى في بعدها، وهذا ما زاد من دلالها، لكنّ "الساعر" لم يستفد من تجربة "عمر بن كلثوم"، واستمر في طلب "قدسى" التي أخلفت ميعاده، ليعترف بفشله أمامها قائلا:

لَمْ أَسْتَفِدْ مِنْ حِكْمَةِ الأجدادِ

قالُو:(الَّذِي يَهْوَى وَيُعْطِي قَلْبُهُ

كمُمتِنِ الْأَسْواطَ للجلادِّ)

هي حكمة الأجداد في الحبّ، سهلُ قولها صعبٌ تطبيقها، لأنّ لا إرادة له على قلبه الذي يسوقه وراء ظلّها ليلاً نهارًا صيفًا شتاءً، علّه يَلْمَحُ طرف ردائها، كان لاسم "سعاد" الحضور، وكان لحكايتها أثرٌ عميق لدى "الساعر" الذي اعتمد على هذه الصورة والشخصية المرجعية، ليقربها أكثر لدى القارئ ويفتح له باب التأويل كذلك.

5 – شخصيات ذات مرجعية دينية:

توجد شخصيات ذات مرجعية دينية، ذكرها الشاعر، مثل شخصية (الرسول صلّى الله عليه وسلّم) الذي جرى ذكره كثيرًا في الديوان، كما ذكر شخصية السيدة "فاطمة الزهراء" رضي الله عنها، وشخصية سيدنا "بلال" رضي الله عنه، والعديد من الشخصيات المرجعية الدينية الأخرى التي سنقدمها، وهذا ما يحيلنا على ثقافة الشاعر الدينية، كذلك بعد المرجعية الثقافية التي تعرفنا عليها، اعتماده على تنوع الشخصيات المرجعية بين الثقافية والدينية من باب إثراء الديوان وزيادة تأصيله، ليضرب بجذوره عميقًا في القدم بطريقة حديثةٍ في الطرح.

أ-الرسول (صلّى الله عليه وسلّم):

محطته هذه كانت مختلفة عن جميع المحطات التي استوقف بها ليرتاح، فقد لاحت له "المدينة المنورة" من بعيد، «إشارة بلوغ المدينة ميْدُ الناس واهتزاز قلوبهم..، وفي المسجد النبويّ قاب زهرة ونبضتين أو أدنى من قبر الحبيب صلّى الله عليه وسلّم، تعلّم الشاعر من شيخ جليل أنّ الحبَّ خطوٌ خلف خطو، انقياد..»[1].

خطاه كانت تقوده إلى أرض حبيبته "قدسى"، لكن قلبه كان يقوده إلى الحبيب الأول العدنان المصطفى عليه الصلاة والسلام، عنده فقط سيلقى قلبه السكينة والشفاء، وفي قربه أنشد يقول:

لَاحَ الْحَبيبُ لِعاشِقِيه، فَمَادُوا

لَحْظَاتُ لُقْيَا الْمُشْتَهَى أَعْيَادُ

الْكَلُّ يَحْمِلُ فِي يَدِهِ إِناءَهُ

وَيَمُدُّ يملأُ، كُلُّهُمْ ورادُ

وَالْمَسْجِدُ النبويُّ دَمعَةُ تَائِبٍ

وَالذِّكْرُ والركْعاتُ والأوْرادُ

لَمَّا رَأَى ذَاكَ الْمَكَانَ تَمَايَلْتِ

خيماتُهُ وَاُرْتُجَّتْ الْأَوْتَادُ

مَا كَانَ يَعْرِفُ أَنَّ نَارَ حَبيبِهِ

عِنْدَ اللِّقَاءِ بِهِ هُنَا تزدادُ[2].

---

[1] الساعر، ص121.

[2] الساعر، ص122.

شخصية "الرسول" عليه الصلاة والسلام كان وقعها قويًا على "الساعر" وهو الذي أنهكه البعد والهوى، هو ذا تائبًا يطلب وصله وسكونه، ولم يكن سوى الصمت حاضرا بجواره، ليسبقه الدمع وتزداد نيران قلبه اشتعالا شوقا وحبًا لجواره.

بحث عن شفاء قلبه عند قبيلة "بني عذرة" لكنّه لم يزدَدْ إلا شوقًا وحبًّا وانكسارًا، ولم يَكن يعلمُ أن طوق النجاة موجودٌ في أرض "المدينة المنورة" التي عرف فيها السكينة، والدعاء، ليزيد ثباتًا ويقينًا من بلوغه هدفه ولو بعد حين.

ب-بلال رضي الله عنه:

لا أحد يذكر "المدينة" أو "مكة الطيّبة" ولا يذكر شخصية بلال (رضي الله عنه)، «لكأن نسيم المساء كان يحمل أذان بلال رضي الله عنه إلى سمعه..، لكأنه أحسّ بأنّه سيرى الرسول صلى الله عليه وسلم في مجلس من المجالس»[1].

جرى ذكر الصحابي "بلال بن رباح" (رضي الله عنه)، ليربطه بصوت الأذان في "المدينة" هو يقف بجوار "الرسول" عليه الصلاة والسلام، ويحسّ بصوت "بلال" في أذنه، يرفع صوته بالأذان، ليزيد قلبه رهبة وخشوعًا، فيشعره براحة وطمأنينة بعد كل ما عاناه من تعب ترحاله من قبيلة لأخرى.

كما قال الرسول عليه الصلاة والسلام، "أرحنا بها يا بلال" لهذا هو كذلك وجد في صوت الصحابي "بلال" الراحة بتذكرة له أو تخيله بأنّه يسمعه فعلا يرفع الأذان في رحاب "المدينة المنورة".

---

[1] الساعر، ص109.

ج- إبراهيم عليه الصلاة والسلام:

جرى ذكر سيدنا "إبراهيم" عليه السلام عنه دائما مرتبطا بمقامه بجوار "الكعبة الشريفة"، وقد وظّف "الساعر" هذه الشخصية الدينية المرجعية كذلك، لما تملكه من القدرة على شفاء القلوب والعقول، ليرثى لها حاله وما تحملها من هموم «في حال يرثى لها.. اقترب من البناء الذي لا تزال بصمات إبراهيم وابنه عليهما السلام عليه. كشف عن صدره ثوبه ووضع قلبه على حجارة الكعبة متبردا..»[1].

هو كشف عن صدره، أو أنّه كشف لله عن حاله التي أسرها طويلا باحثًا سائلاً ولم يجد إجابةً لسؤاله، علّه بهذا البوح يبلغ غايته ويرتاح باله وقلبه بجوار الكعبة قال:

لَمَّا رَأَتْ عَيْنَي حِجَّارَةَ مكةٍ

وَبَدَا لعينيَّ الْبِنَاءَ الْأَشْرَفَ

وَأَنَا رَقِيقُ الْقَلْبِ، سَهْلُ دُموعِهِ

طِفْلُ الشُّعُورِ، الْعَاطِفِي الْمُرْهَفَ.[2]

عدَّد الصفات الحسية التي يتميز بها "الساعر"، وهي (رقيق القلب، سهل دموع، طفل الشعور، عاطفي مرهف)، كلها أحاسيس مرهفة ظهرت ما إن رأى مقام "سيدنا إبراهيم" و"الكعبة الشريفة"، ليست غريبة عنه هذه الأحاسيس الرقيقة مرهفة، فهي قد نَمت وكبرت منذ عرف حبّ "قدسي"، ببلوغه "طيبة الطيبة" لم يبق أمامه سوى شهرين من المشي إلى قريتها "مروج الياسمين"، فكان عليه أن يتزود من هذا المكان المقدس، بقدر كبير من القوة

---

[1] الساعر، ص111.

[2] الساعر، ص13.

والإيمان والصبر والتوكل على الله، بتجدد مشاعره الدينية، يمكنه مواصلة المسير، لأنّ الشهرين بالنسبة للمحب بمثابة القرنين.

د- زليخا:

يعيدنا دومًا إلى فتح باب التأويل من خلال التشبيهات التي يضعها، والشخصيات المرجعية الدينية التي يستحضرها، "زليخا" لم تشارك في الأحداث، لكن الموقف الذي حصل مع "الساعر" استلزم حضورها، تغزل الساعر بامرأة "خمرية"، فكان لحديث الفتيات وهمزاتهم دور فردت عليهم قائلة:

اِحْذَرِنَّ، قَالَتْ لَسْتُ أَلْعَبُ فِي الْهَوَى

وَأَنَا أَقُولُ هُوِيَّتَهُ لَا أُنْكِرُ

لِيَدْرِيَنَّ أَنَّ صَبِيَّةً بِجَمَالٍ مِنْ

تُدْعَا (زليخا)، إِنَّ أَحَبَّتْ تَمْكُرُ[1]

يستحضر هنا قصة السيدة "زليخا" مع "يوسف" عليه الصلاة والسلام، عندما تهامز عليها النساء، لهذا أعدّت لهن متكأ حتى رأينه فقطعن أيديهن، وهي هنا بمقام السيدة "زليخا" وتتوعدهن إن لم يتركنها ويتركنه ياويلهم من غضبها. كما نجده تعمّد كتابة اسم "زليخا" بالألف بدل كتابته الأصلية بالتاء المربوطة "زليخة"، وذلك لكي يُحَمِل الاسم بدلالة القوة والسمو والرفعة، « فالألف شكل منقول عن صور كثيرة في الواقع، فهو الواحد في كل شيء، وهو علامة على وحدانية الله تعالى، وهو الفرد من الرجال وكل فرد لا شبيه للألف..، فالشكل العمودي للألف يوحي بتفرده، وهو يشترك مع رقم (1) في شكله

---

[1] الساعر، ص142/141.

ودلالته، فالله واحد لا شريك له، والألف حرف واحد لا شبيه له»[1]، هذه الفتاة كذلك لا شبيه لها من بني جنسها، لهذا خصها الشاعر بالتفرد فكان اسم " زليخا " بالمد بدل التاء المربوطة لتختلف عنهن ولا تشبههن بجمالها وتميزها الذي خصها بها الشاعر/ السارد.

هـ- يوسف عليه السلام:

ربّما لم نجد قصة أو رواية ونذكر فيها كيد النساء ولا نجد قصة سيدنا "يوسف" عليه السّلام مع "زليخة"، هذه الشخصية المرجعية يكفيها بأن تقدم لنا دلالةً واضحة عن كيد النساء ودهائهن، وفي هذا قال "الساعر":

طَبْعُ الْتَمَسْكُنِ فِي النِّسا غلّاب

وَيُقَالُ عَنْ (صِدْقٍ) النِسَا (كَذَّابُ)

فَإِذَا بَكِين لَدَيكَ، أَبْشِرْ إِنَّمَا

يَدْهَنَّ لَحْمَكَ، ثُمَّ يَأْتِيَ النَّابُ

وَلَهُنَّ فِي فَنِّ الْغَوايَةِ قصةُ

وَأَقَلُّهَا الْقُمْصَانَ وَالْأَبْوَابُ[2].

نجد أن رأيه حول كيمياء النساء قد تغيّر، عن رأيه الأول الذي طالما صرح به، ربّما هي غيرة أو إشاعة سمعها عن خيانة "قدسي" له، لهذا يحاول أن يقنع نفسه بخيانتها وتمسكنها، لتتمكن منه ثم تهجره، وقد استخدم مصطلح "غواية" لبلاغته؛ بحيث أصبح

---

[1] مزوز دليلة، سيميائية الحرف العربي قراءة في الشكل والدلالة، الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ص 267.

[2] الساعر، ص216.

يرى كلّ ما قامت به "قدسى" في السابق كان لمجرد أن تغويه فقط، وفي قوله (أقلها القمصان والأبواب) يشير إلى حكاية سيدنا "يوسف" مع "زليخة" أين استدعته إلى غرفتها وقدّت قميصه من دبر، لتوقعه في مكيدتها.

و- الشافعي:

استدعى "الساعر" الشخصيات ذات المرجعية الدينية مثل "الإمام الشافعي"، وذلك في قوله:

وَإِذَا دَخَلْتُ الْحَيَّ وَهِي بَعيدَةُ

أَيَجُوزُ ذَلِك لِلْحَبيبِ الْمُفْرَدِ؟

هَلْ لِي بفقة (الشّافِعِيُّ) (رُخيصة)

أَوْ فِي (الْمُوَطَّأ)، أَوْ بـ (مُسْنَدُ أَحَمْدِ)؟[1]

هو لا يطلب الرُّخصة في دخول حيّيها وهي بعيدة عنه، بقدر ما يطلب عودتها إليه لهذا قام باستدعاء " الشافعي " ليفتيه في حاله، وهو وحيد في حيّيها بدونها، حتى الشرع في قانون الحبّ يرفض هذا، كان حضور هذه الشخصية المرجعية الدينية لتواسيه وتفتيه في حاله، كما نجد استخدامه للفظة (رُخيصة) بدل (رُخصة) وهي تصغير لها لما تحمله من دلالة توسل لهم وطلب شفقة منه في فتواه له.

نعود الآن إلى ديوان "حيزية" لاستخراج الشخصيات المرجعية التي تنوعت بين شخصيات ذات مرجعية تاريخية واجتماعية وأدبية ودينية.

---

[1] الساعر، ص250.

6 – شخصيات ذات مرجعية تاريخية:

هذه الشخصيات لها وجود فعلي في الواقع والتاريخ وقد تمثلت في كل من:

1. حيزية
2. سعيد
3. ابن قيطون
4. أحمد بن الباي (والد حيزية)
5. والدة حيزية
6. والد سعيد
7. والدة سعيد
8. الجازية (جدّة حيزية)

هذه الشخصيات التاريخية هي شخصيات تدخل ضمن فئة الشخصيات الاجتماعية كذلك.

أ- حيزية:

"حيزية" حكاية شعبية خلّدها التاريخ ليصبح اسمها نجمًا يضيء الصحراء، «وقد ولدت حيزية بنت أحمد بن الباي بوعكاز، الذوادية الهلالية، سنة 1855م في بلدة "سيدي خالد"، وتوفيت قريبا من قريتها، في مكان يسمى (وادي يتل)، وهي عائدة من بازر بالشمال، حين اعتاد أهلها قضاء الصيف...، وكانت وفاتها سنة 1878، عن عمر يناهز 23 سنة..»[1].

[1] حيزية، ص6.

توفيت "حيزية" في ربيع شبابها، لكن التاريخ خلّدها مثل أسطورة حبّ عظيمة كقصص "قيس وليلى" و"جميل وبثينة". لقد تضاربت الآراء حول قصتها وحكاية وفاتها، لكننا لن نخوض في هذا الأمر، لأنّه ليس موضوع بحثنا، بقدر ما يعنينا البحث في الشخصيات المرجعية.

وقد بدأنا بشخصية "حيزية" لأنّها الشخصية الأساسية في القصيدة، في حبّها لسعيد قالت وهي تذكره:

روائحُ الْعِطْرِ فِي ثَوْبِي وَفِي بَدَنِي

لَهُ، وَهَسْهَسَةُ الْأَقْرَاطِ فِي أُذْنِي

لَهُ الْأَسَاوِرَ فِي رُسْغِي صَارِخَةٍ

وَمَا غَلَّا فِي عُيُونِ الْغَيَدِ فِي الثمنِ

لَهُ الْخَوَاتِمَ، وَالْحِنَّاءُ فَوْقَ يَدِي

تَفَشَّى بِزُخْرُفِهَا سِتْرِي وَتَفْضَحُنِي[1].

ذكرت في هذه الأبيات حليّها وعطرها وكل شيء تتجمل به هو ملك" لسعيد"، كانت هذه هي افتتاحية الديوان، التي رأت "حيزية" أنّها هي كذلك تفضح سرّها أمام الجميع فجمالها هو انعكاس لحبّها له.

---

(1) حيزية، ص13.

ب- سعيد:

لطالما كان سعيد مغرما "بحيزية"، هو كذلك شخصية خلّدها التاريخ بعد حكاية حبّهما من بين المواقف التي حصلت بين "سعيد" و"حيزية"، كان حين أهدته قميصا بيوم العيد فقال لها "سعيد" شاكرا:

شُكَرَا.. جَزَاكِ اللهَ.. يا كَبِدِي

ضَاعَ الْكَلاَمُ.. وَغَيْرَ الصمتِ لَمْ أُجْدِ

لَكَ اِمْتِنانَي بِقَدْرِ الرَّمْلِ جَامِعَنَا

فِي (سَيِّدُي خَالِدٌ).. عَدَّا بَلَا عَدَدِ

أَنَا أحبّكِ.. لَكِنِّي أُخَبِئُنَا

خُوّفَا مِنَ الْقَيْلِ، وَالْعُذَّالِ، وَالْحَسَدِ

وَلَوْ تَشُقِّينَ قَلْبَي.. سَوْفَ لَنْ تَجِدِي

سِوَّاكِ فِي، يَمِين اللهِ لَنْ تَجِدِي

هَذَا الْقَمِيصُ سَيَبْقَى مِنْكِ رَائِحَةً

طُولُ الْحَيَاةِ إِلَى مَوْتِي، إِلَى الْأَبَدِ[1].

"سعيد" لم يكن من السهل عليه لقاء أو رؤية "حيزية"، وهذا واضح من خلال هذه الأبيات، هو يقدم لنا الخلفية الثقافية المرجعية لمجتمع مدينة "سيدي خالد"، بحيث تتميز بطابعها المحافظ المتديّن والتي تمنع الحبّ منعًا باتًا، حتى وإن كانت بينهم قرابة. فما

---

[1] حيزية، ص31.

كان من "سعيد" سوى إخفاء حبّهما كما قال (خوفًا من القيل، والعذالِ، والحسدِ) وهذه الأمور لا تنتشر إلا في القرى نظرًا لصغرها وشيوع أي أمرٍ فيها بسرعة البرق.

ج- أحمد بن الباي (والد حيزية):

ظهرت شخصية والد "حيزية" في الديوان بأنّها شخصية صارمة تتبع العادات والتقاليد، وتجمع كذلك بين الحنية والخوف على ابنته، من خلال هذه الأبيات نلاحظ صرامته في الحفاظ على ابنته وخوفه عليها من "القيل والقال":

كَنَّا وَنَحْنُ عَلَى عَهْدٍ كَمَا كَنَّا

مَا قَدْ تَبَدَّلَ مَا فِينَا.. وَلَا خَنَّا

وَإِنَّ حَجْبُكِ لَا يَعْنِيَ تَفَرُّقُنَا

أَوْ أَنَّنَا بَعْدَ عَهْدِ الْقُرْبِ قَدْ بنّا

لَئِنْ ترحّلَتِ الْأَطْيَارُ، كَانَ لَنَا

مِنْ بُلْبُلِ الْحُبِّ ما في أَمْسِنَا غَنَّى

وَذَاكَ مَكْتُوبُنَا مِنْ قَبْلِ مَوْلِدِنَا

مَا كَانَ يُخْطِئُنَا، أَوْ يَنْتَهِي عَنَّا

وَلَسْتُ أَوَّلَ مَنْ تَنْأَى حَبيبَتَهُ

وَلَسْتِ أَوَّلَ مِنْ فِي الْبُعْدِ قَدْ جُنَّا

وَقَبْلَنَا كَانَ عُشَّاقٌ كَحالَتِنَا

وَالْحُبُّ أَكْبَرُ مِنَّا يا أَنَا سِنَّا[1].

---

[1] حيزية، 53.

كغيره من العاشقين هو ذا "سعيد" يواسي قلب "حيزية" الحزين ويصبرها على البعد والفراق الذي أجبروه عليه، لأنّ والد "حيزية" بعد كثرة كلام الناس عن قصة حبّ ابنته لابن عمها قرر حجبها عنه، وهذا ما وضحه "سعيد" في قوله (وإن حجبك لا يعني تفرقنا)، لأنّه سيبقى وفيٌ لها ولحبّهما الذي هو مكتوبهما من قبل مولدهما كما ذكر.

بيئة "سيدي خالد" المحافظة، أجبرت والد "حيزية" بأن يقوم بحجبها، رغم أنّه يعرف بأنّها تحبّ ورود النهر والخروج مع صويحباتها، لكن هذا هو الحل الوحيد أمامه، ليسكت أفواههم في الحديث عن صغيرته.

د- والدة حيزية:

جمعت والدة "حيزية" كل صفات الأم الحنون، التي تخاف وتحبّ ابنتها، وهذا ما كان ظاهرًا من خلال وقوفها بجانب "حيزية" وإحساسها بها حتى في صمتها كانت تفهمها، وتخاف من نسمة هواء تلمسها ومن عاطفة حبٍّ يمكن أن تبكيها، لهذا كانت تشفق عليها قائلة:

مَا كَانَ ضَرَّكِ لَوْ لم تشعلى النارا

وَلَمْ تَهُزّي بِعُودِ الْحُبِّ أَوْتَارًا؟

مَا كَانَ ضَرَّكَ لوْ قَدْ جِئْتِ فِي خَجَلٍ

لِتَسْأَلِينَي عَنِ الزِّلْزَالِ إِذْ ثَارَا؟

مَا كَانَ ضرّكِ يا عَيْنَي، وَيا كَبِدِي

يا عينُ وَالِدُهَا لَوْ صُغْتِ أَعْذَارًا؟

مَا كَانَ ضَرَّكِ لَوْ فَكَرْتِ سَاعَتَهَا

أَنَّ اِحْتِراقَ فَتَاةِ يُجْلِبُ العارا ؟

وَهَلْ سَيُنْقِذُ رَأْيِ الْأُمِّ آنِسَةَ

جِدارُهَا اِنْشَقَّ فِي الزِّلْزالِ وَانْهَارَا؟[1]

كتب الكثير حول الحبّ، وقد عرف أن قتل الحبّ أشدّ من قتل الرصاص، خصوصا وإن كانت الأنفس هشةً رقيقة، كنسمة بحر مثل "حيزية" التي زارها الحبّ دون سابق إنذار، نجدها ابتدأت الأبيات باللوم والعتاب لابنتها، لأنّ نظرات الحبّ كانت تفضحها، حتى وإن لم تفصح بسرّها لأمها، كما نجد أن نظرة "والدة حيزية" للحبّ كذلك بأنّه عارٌ تجلبه لهم في قولها (أنّ احتراق فتاة يجلب العارا؟).

والضحية الوحيدة هنا التي ستحترق هي "حيزية"، فالكل يرى ما يسرّه قلبها عارًا، وهي العفيفة التي تكتم عاطفتها في قلبها، دون أن يسمع زلزال قلبها أحد، غير "سعيد" الذي يعرف حزنها من نظرتها، وهو الوحيد من يستطيع أن يرمم تشققات زلزالها، مع والدتها التي تحميها دوما.

هـ-والدة سعيد:

كانت تشاهد ولدها في صمتٍ، لكنّها كانت تحسّ بجدار قلبه المكسور ولم تتركه وحيدًا، حيث كانت كلّما وجدت فرصة تتيح له لقيا "حيزية" كانت هي أول من تساعده، ليحدث هذا اللقاء، مثل ما فعلته عند زيارة "حيزية" لخيمتهم «خارجة من خيمة عمّها، التقت حيزية وزوجة عمّها بسعيد راجعا من بعض شؤونه، ووقف الثلاثة جامدين صامتين..، وقد أحست والدة سعيد بما تستدعيه الحال، فانسلت معتذرة متحججة ببعض أعمالها، بينما حدجت حيزية فتاها بنظرة تذوب الصخر»[2].

---

[1] حيزية، ص26/24.

[2] حيزية، ص67/66.

أتاحت لهم فرصة اللقاء، بعدما فرضت عليهم العادات بأن يفترقا، فكانت والدته عامل مساعد لتحقق لهم اللقاء بعد الشوق الذي عانياه من أثر الفراق، وقد وصفت "حيزية" "لسعيد" حالها من أثر الفراق قائلة:

إِذَا ذَكَرْتُكَ.. هَزَّ الشَّوْقُ أَوْرِدَتِي

وَرُحْتُ أَضَغَط بِأَضْرَاسِي

آلاَمُ حُبِّكِ.. حُمَّى لَا تُفَارِقْنِي

وَزادَ سُوئِي صُدَاعٍ شَقَّ لِي رَاسِي[1].

نلاحظ وصفها الدقيق لحالها في قولها (هزّ الشوق أوردتي)، وذلك لأثر غليان الدم في عروقها من شدّة شوقها وانزعاجها من هذا الفراق.

لتأتي بعدها قائلة (ورحت أضغط بأضراسي)، وهذا من شدّة ألم قلبها، الذي تحوّل إلى ألم جسدي لا تقوى على تحمله، فيكون الضغط على أضراسها لكي لا يسمع أحدٌ صراخ قلبها.

بالإضافة إلى هذا الألم تأتي الحمّى، لتكمّل رسم الصورة الدرامية التي أشعلت جسدها نارًا تحرقها في صمت تكسر عظامها، ولا أحد يلاحظ تشققات زلزالها واحتراقها.

وما زاد الأمر سوءًا هو الصداع الذي شقّ رأسها من كثرة التفكير في "سعيد" وحاله بعد فراقها.

---

[1] حيزية، ص67.

و- والد سعيد:

لم تكن شخصية "والد سعيد" ظاهرة في الديوان كبقية الشخصيات، لنستطيع الحكم على أحاسيسه وموقفه اتجاه ولده "سعيد"، وقد كان له موقف حينما طلب "حيزية" كزوجة لولده، بحيث قدّم لنا عادة يتميز بها أهل "سيدي خالد" المحافظين، بحيث أنّهم في الخطبة لا يصرحون بها نظرًا لحيائهم، فكانوا يعمدون إلى التلميح والإشارة، كما هي العادات والتقاليد عندهم:

يَوْمَ الْخَمِيسِ.. سَنَأْتِيكُمْ.. وَلَا نَعْدُ

فَإِنْ شُغِلْنَا فَإِنَّ الْمَوْعِدَ الْأَحَدُ

فَبُخِّرُوا الْبَيْتَ.. دُقُّوا دُفَّكُمْ.. وَدَعَوُا

صَوْتُ الزَّغارِيدِ فِي الْأَرْجاءِ يَرْتَعِدُ

وأنتمو عِنْدَكُمْ بِنْتُ.. وَتُعْجِبُنَا

وَنَحْنُ –يا ربّ سَهَّلَهَا- لَنَا وَلَدُ[1]

كل الإشارات التي قدّمها كان التلميح منها واضحًا بقدوم الفرح، وفي العادة كل الأفراح تكون يوم الخميس توارثها الأجيال جيلاً عن جيل، كما زاد في التلميح في قوله:

فَبَخِرُوا الْبَيْتَ.. دُقُّوا دُفَّكُمْ.. وَدَعَوَا صَوْتُ الزَّغارِيدِ فِي الْأَرْجاءِ يَرْتَعِدُ.

" الدف" هو علامة إعلان الفرح، وكذلك " الزغاريد" وتعطير البيت، فلم يبق من "حيزية" إلا أن تطير فرحًا بعد الكلام الذي سمعته من عمّها، بعد هذا التلميح الصريح.

---

[1] حيزية ، ص 123 .

شخصيات ثقافية أدبية:

تكلمنا سابقًا عن مفهوم الشخصيات الثقافية الأدبية، والتي وجدنا أنّها حاضرة كذلك في ديوان "حيزية"، والمتمثلة في الشخصية الرئيسة الراوية لقصيدة "حيزية" وهو الشاعر "ابن قيطون".

- **ابن قيطون:**

أشتهر الشاعر "ابن قيطون"، من خلال قصيدته التي كتبها كمرثية "لحيزية"، حين لجأ إليه "سعيد" طالبًا منه أن يكتب مرثية تخلّدها، علّها تطفئ نارًا تحرقه:

حَارَ الدليلُ.. وَيا خَوْفِي إِذَا حارًّا

وَطَارَ عَقْلِي، فَمِنْ يَهْدِي وَقَدْ طَارَا ؟

وَجِئْتُ يا شَاعِرِ التَّوْحِيدِ مُنْكَسِرًا

أُرِيدُ مِنَّكَ – جَزَاكَ الله – أَشْعَارَا

فَضَعْ يَدِيكَ عَلَى صَدْرِي لِتُشْعِرَكُمْ

يَهِزُّنِي الْحُزْنَ كَالْبُرْكانِ، إِنَّ ثَارَا[1].

نجد هنا أن "سعيد" يقف موقف المريد يبحث عن شيخ ليتبعه حتى يأخذ بيده إلى مقام الكشف والتجلي، ويطهّر قلبه من كل الأحزان التي تسكنه، فلم يجد أفضل من الشاعر "ابن قيطون" ليأخذ بيده إلى برّ الأمان، كما نلاحظ أن "سعيد" أطلق على "ابن قيطون" كنيةً، وهي "شاعر التوحيد"، ولها معنى واحد وهو أن "ابن قيطون" يتميز بشخصية متدينة

---

[1] حيزية، ص256.

«رجل حافظ للقرآن، معروف بالورع والتقوى..»[1] بهذا رأي "سعيد" أنّه بإمكانه أن يجد الشفاء وراحة قلبه بعد سماع شعر "ابن قيطون" في "حيزية".

تأثر "ابن قيطون" كثيرًا بحال "سعيد" التي وصل لها بعد وفاة محبوبته، وما سمعه من أخبار حول حكايتهما التي تناقلها كل أهل مدينة "سيدي خالد" وخصوصا أن "حيزية" كانت زينة بنات المدينة، فكتب فيها "ابن قيطون" قصيدة خلّدها التاريخ، وأصبحت تضاهي المعلقات، التي كان مطلعها كالآتي:

عُزُونِي يا ملاح فِي رايْسِ الْبناتْ

سِكْنْتْ تَحْتَ اللُّحُودِ نَارِي مقديا

يا خي أَنَا ضَرِيرٌ بِيَّا مابيا

قَلْبِي سَافِرٌ مَعَ الضَّامِرِ حيزيا[2].

كان هذا مطلع قصيدة "حيزية"، التي خطها الشاعر بالقلم، وكتبها سعيد بدمعه «لتنقش تلك الأبيات على صخرة الوجود إحدى أجمل قصص الحبّ العذري والوفاء، مما ستتناقله الأجيال، ويرويه الرواة وتتمايل به القوافل حداء..»[3].

اشتهرت قصيدتها، ليغنيها ويلحّنها بعده الفنان "رابح درياسة" و"خليفي أحمد"، والتي أصبح وقعها شديدًا على كل من يستمع لها؛ لأنّ كلماتها تلامس شغاف القلب وتحركه، ليبكي بدّل الدمع دمًا.

---

[1] حيزية، ص257.

[2] حيزية، ص260.

[3] حيزية، ص261.

7 شخصيات سياسية:

- **المنصرون:**

وقعت قصة "حيزية" إبان الحرب بين الجزائر وفرنسا، وقد كان "لحيزية" موقف مع "المنصرين" الذين حاولوا التواصل مع فتيات المدينة، ليدعوهم إلى التفتح وترك الحجاب «لدرجة أنّها نصحت البنات بكشف شعورهن ليكن أجمل، رغم أنّها لم تكن هي نفسها تكشف شعرها، وقد مدّت يدها إلى وجه حيزية وقد رأتها أجملهن، لتحرر خصلة من شعرها، نموذجا ومثالا.. غير أن حيزية ردتها بشراسة لبؤة»[1].

موقف "حيزية" اتجاه المنصرة جعلها عظيمة أمام كل أهل مدينة "سيدي خالد" عمومًا، واتجاه ابن عمها "سعيد" خصوصا الذي رفع رأسه يتباهى بصنيعها العظيم الذي شرّفه وشرّف كل أهل المدينة.

8 شخصيات دينية:

- **فقيه الحي:**

حضوره في الديوان لم يكن ظاهرًا بقوة، لكنّه هو كذلك لجأ إليه "سعيد" بعد وفاة "حيزية"، حيث كان يسعى نحو كل شخص علّه يساعده بأن يصدّق فعلا أن محبوبته ماتت، ويريح قلبه وباله، فكليهما لا يصدّقان ما يحدث ويكاد أن يُجن:

أُحُسُّ أَنَّ دَمّي يا سَيّدِي المفتى

يَغْلِي بِقَلْبِي مِنَ الْأَحْزَانِ كالزيتِ

أَيَسْمَحُ الشَّيْخُ أَنْ أُبْقِيَ بِجَانِبِهَا

---

[1] حيزية، ص249.

فَقَطٌ لِأُؤَنِّسُهَا فِي وَحْشَةِ الْمَوْتِ

هَذِي حَبيبَةُ عُمَرِي، بَسْمَتِي.. فَرَحِي

هَذِي جَنَاحِي.. حَيَّاتِي.. شَمْعَةُ الْبَيْتِ[1].

لم يفارق قبرها بعد دفنها، بحيث باءت محاولاتهم كلّها بالفشل في إبعاده عنها، هو هنا يترجى "فقيه الحي" ليعطيه رخصة بأن يبقى بجانبها يؤنسها من وحشة الموت، وقد اختار "سعيد" من المرادفات التي تلين قلب "المفتى" ويوافق على طلب بقائه بجانبها في قوله (حبيبة عمري، بسمتي، فرحي، جناحي، حياتي، شمعة البيت)، كلها مرادفات تصف مكانتها في قلبه باعتبارها هي فرحه ونوره وجناحه الذي يتحرك به، فما كان على المفتي إلا الرأفة بحاله والموافقة على طلبه.

9 شخصيات مجازية:

الشخصيات المجازية ليست بشخصيات مادية ملموسة، بقدر ما هي معنوية، يستخرجها القارئ من خلال استنتاجه لعلاقة شخصيات الديوان مع بعضها البعض ومع نفسها، وقد خصّها "فيليب هامون" في صفحتين اثنين من خلال تحديده الشخصيات المرجعية.

- **عاطفة الحب:**

«شخصيات مجازية (الحب، الكراهية)»[2] إذا عدّنا إلى ديوان "حيزية" نجد أن عاطفة الحبّ كانت طاغية في الديوان، عاطفة حبّ مميزة لدى "حيزيةّ لحييها بسيدي خالد، وقد

---

[1] حيزية، ص249.

[2] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص29.

ظهرت خلال سفرها مع "سعيد" إلى "التل" في رحلتهم الصيفية، وهناك زاد شوقها لحبيبها كثيرًا لتنشد فيه تقول:

يا نَجْمَةَ اللَّيْلِ لَوْ حَقَقْتِ لِي طَلَبَي

أُعْطِيكِ مَا شِئْتِ مِنْ عِطْرِي وَمِنْ ذَهَبِي

سِيرِي جَنُوبَا.. إِلَى حَيٍ يُذَوِّبُنِي

فِيه الْبِعادَ، وَلَوْلَا ذَاكَ لَمْ أَذُبِ

وَبَلِّغِيهِ سلامِي.. وَاُذْكُرِي عَطَشي

لِدِفْئِهِ السُّكَّرِيَّ الْحلْوَ كَالْعِنَبِ[1].

عاطفة الحب هذه كانت قوية جدًا، وقد خصتها "حيزية" لحيّيها "بسيدي خالد"، وقد اختارت أقرب طريق لتبلغه سلامها وشوقها، وهو الحديث إلى النجمة، التي كانت تسكن نفس السماء التي تغطي "التل" و"سيدي خالد" بحيث جعلت من "النجمة" إنسانًا تخاطبه، ومن المدينة جسدًا وروحا تعشقها وتذوب فيها، وحبّها لحيّها كان ظاهرًا لدى الجميع، يفضحه نظرتها وذبول عينيها وصفرة وجهها في بعاده عنها.

- **عاطفة الكره:**

لم تعرف "حيزية" الكره كثيرًا بقدر ما عرفت الحبّ لكل شيء، أهلها وحبيبها وحمامتها، ولكنّها عرفت "الكره" انطلاقا من غيرتها على "سعيد"، حيث كرهت فتاة تدعى "حدة" التي ظنت أن "سعيد" يعشقها، قالت:

---

[1] حيزية، ص207/206.

لَكِنَّنَا قَدْ سَمِعَنَا عَنْكُمْ خَبَرًا

لَا سَامَحَ اللهُ مَنْ فِي الْبالِ إِنَّ غَدْرَا

وَقَدْ تَحَدَّثَ أَهْلُ الْحَيِّ أَنَّ بِكُمْ

حُبًّا (لِحِدَّةٍ).. لَا تُبْدِيهِ، مُسْتَتِرَا[1].

نار الغيرة اشتعلت في قلبها، وكرهها "لحدة" كان قويًا كما أنّ أهل الحي زادوا في القصة، ليجعلوها حقيقة، ويزيدوا من نيران غيرتها، لتصدّق هي الخبر، وتعلن الحرب بعدها على "سعيد"، لكن هذه العاطفة لم تسكن قلبها طويلا، فسرعان ما عالج "سعيد" الأمر وأعاد المياه لمجاريها، لأنّها عادة كل المحبّين، تشتعل نيران الغيرة لديهم، لتعود وتخمد وتترك مكانها حبًّا لا ينتهي.

في ختام الفصل الثالث توصلنا إلى أن توظيف الشخصيات المرجعية في الديوانين يثري الموضوع، كما أنّها تعبر عن ثقافة الشاعر المعرفية التي جمعت بين الثقافة الدينية والأدبية، ومن الشخصيات المرجعية التي وظفها الشاعر نجد (امرئ القيس، ليلى العامرية، حاتم الطائي، زهير بن أبي سلمى، جميل بثينة وبثيناه، عروة، الشنفرى، سعاد كعب)، هذا بالنسبة للشخصيات ذات المرجعية الثقافية الأدبية، أما بالنسبة للشخصيات الدينية تمثلت في (الرسول علية الصلاة والسلام)، بلال (رضي الله عنه)، إبراهيم (عليه السلام)، زليخا، يوسف (عليه السلام)، الشافعي، أما الشخصيات التاريخية (الاجتماعية) كانت جلية في ديوان " حيزية "، وهم (حيزية، سعيد، الجازية، والدي حيزية، والدي سعيد، ابن قيطون)، وكذلك قدمنا الشخصيات السياسية، والشخصيات المجازية المتمثلة في (الحب، والكره)، كل هذه الشخصيات المرجعية أسهمت في إثراء الديوانين كموسوعة

---

[1] حيزية، ص78.

أدبية، تزيّنها شخصيات من العصر الجاهلي والعصر الحديث، لتكمل رسم المسلسل الشعري بطريقة درامية، زادها حوار الشخصيات الشعري جمالا.

الفصل الرابع : مرجعية النص الشعري

1- ماهية المرجعية

2 – الأسباب التي أدت بالروائي الجزائري إلى العودة إلى التاريخ

3 – المرجعية الاجتماعية

4 – المرجعية التاريخية

حينما تكرس بحثك اتجاه مجال ما، فإنك تجد نفسك تحتاج إلى أن تتعمق فيه أكثر، كلما قرأت الرواية أو الشعر الجزائري فإني أجد أنّ هناك دائماً علاقة بين النص والكاتب أو هناك علاقة بين النص وبيئته، وهذه العلاقة تحمل دلالات ورموزا وأفكارا مشفرة وغير مشفرة، على القارئ أن يكشفها ليعطي للنص حقه في التحليل ويقدم الخلفية المرجعية التي عاد إليها الكاتب في بناء النص، «تلك المرجعيات التي يستحضرها النص في جسده أو بين ثنايا مفرداته اللغوية أو عبر رؤيته المعرفية، فضلاً عن المرجع الذي هو الواقع الحي والمعيش خارج النص المتعلق بالحياة الاجتماعية والتقاليد والأعراف والحياة السياسية والاقتصادية وغيرها»[1].

هذا المرجع الواقعي ساهم كثيراً في إثراء النصوص، وجعلها مقاربة للواقع، دون أن يهمل بعده الجمالي، للكاتب قدْرة خاصة في تشكيل النص كيف يشاء ليوهم القارئ بواقعيته «فهو يملك ناصية المتخيل والقدرة على الربط والمزج وتشكيل عجينة النص بين الواقع والمتخيل، حيث النص الإبداعي أو أي نص إنساني فالنظر إليه من داخله وضمن سياقاته الموضوعية والظروف المحاطة به، وما يحيلنا إلى البحث عن الدلالات النصية عبر الإشارات والرموز والإحالات وغيرها، الأمر الذي يشير إلى أن هناك العديد من المرجعيات متعلقة بالنص والكاتب والقارئ لا يمكن حصرها»[2] لهذا حددنا بعضها وقمنا باستنطاق النصوص من خلال هذه المرجعيات، إذ تعدد المرجعيات في النص الواحد يدل على مدى اتساع ثقافة الكاتب وقدرته على احتوائها دون أن يُخِلّ بجمالية النص الإبداعي.

---

[1] فهد حسين، مرجعيات ثقافية في الرواية الخليجية، بيت الغشام للصحافة والنشر والترجمة والإعلان، عمان، (ط1)، ص9.

[2] المرجع نفسه، ص10.

1 ماهية المرجعية:

اختلفت آراء النقاد والمنظرين في وضع مفهوم محدد للمرجع والمرجعية، بحيث تعددت المفاهيم لهما «فمن المنظرين من لا يعير اهتمامًا كبيرًا لإمكان التمييز بينهما مفهوميًا، بحيث يغتدي كل منهما مفهومًا قائمًا بذاته، من أجل ذلك نجد بعض المنظّرين يستغني عن المرجعية (Référence) ويجتزئ بالمرجع (Référent). غير أنَّ عامة المنظرين السيميائيين يجنحون بالمصطلحين الاثنين، إلاَّ أنَّ كل منهما يمثل مفهومًا قائمًا بنفسه»[1]، وذلك لما للمرجعية من أهمية كبيرة في بناء النُّصوص السَّردية نثرية كانت أو شعرية، حيث تتعدَّد المرجعيات المستخدمة من طرف الروائي في تكوين عالمه، فهناك مرجعيات مهيمنة تفرض نفسها على الكاتب أثناء الكتابة، مثلما حصل ولازال يحصل مع الكاتب الجزائري بصفة خاصَّة، والكاتب العربي بصفة عامة، حيث تتجاذبه مرجعيات (تاريخية وسياسية ودينية)، هي بمثابة شهادة ميلاد للرواية الجزائرية، ووثيقة تثبت أصالتها وتفردها وهويتها، ولكن قبل الخوض في دراسة هذه المرجعيات كان من الضروري التعرف على مصطلح المرجع والمرجعية من خلال طرح التعريفين اللغوي والإصطلاحي عند النقاد والباحثين.

1.1 المفهوم اللغوي:

إذا أردنا البحث في المفهوم اللغوي للمرجعية فإننا نعود إلى جذرها اللغوي (رجع)، جاء في "لسان العرب" "لابن منظور" في معنى رجع اللغوي قوله: «رَجَعَ يَرْجع رجعًا ورجوعًا ورُجعَى ورُجعانًا ومَرْجِعًا ومَرْجعة: انصرف، وفي التنزيل: إن إلى ربك الرُّجعى، أي الرُّجوع والمرجع، مصدر على فُعلى، وفيه: إلى الله مَرجعكم جميعًا، أي رجوعكم»[2] هذا يعني أن المرجع في دلالته المعجمية لا يأتي على صورة واحدة. وقوله عز وجل: ﴿قال رب ارجعون لعلي أعمل صالحًا﴾، يعني العبد إذا بعث يوم القيامة وأبصر وعرف ما

---

(1) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي. دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،(ط: 2)،2010،ص 373.

(2) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت،(ط:1)،المجلد الثاث، 1997، ص 39.

كان ينكره في الدنيا يقول لربه: ارجعون أي رُدُّوني إلى الدنيا»[1].ارتبط مفهوم الرجوع في هذا الموضع بالعودة، ويبقى هذا المعنى اللغوي بعيدا عن المعنى الدلالي للمرجعية الأدبية.

1.2 المفهوم الاصطلاحي:

بالنسبة للمفهوم الاصطلاحي للمرجع نلاحظ أنه «قد جاء هذا اللفظ من اللغة الإنجليزية (Referent)إلى اللغة الفرنسية التي لم يدخلها إلا في سنة 1820، وهو يعني في معناه المعجمي: فعل، أو وسيلة للتمرجع، والتموقع بالقياس إلى شيء آخر»[2].

نرى أنَّ المرجع لم يُستعمل –من حيث هو مصطلح– في الفرنسية، إلاّ خلال منتصف القرن العشرين مأخوذا من الإنجليزية كذلك، وبالنسبة لوجوده في اللغة العربية فلا يعرف متى استعمل هذا المصطلح، لغياب المعاجم العربية المتخصَّصة التي تعنى بتاريخ الألفاظ[3].

إذ «تتعدَّد التصورات النظرية لمفهوم المرجع، وتبعاً لذلك لمفهوم المرجعية (La Référentialité)»[4]، غير أنَّهما يدلاَّن على معنىً واحد، وهو الكون الواقعي والحقيقي الذي يعود إليه الكاتب، ويعيد صياغته بلغة تعبِّر عنه ويعيد بناءه كيف يشاء حسب معمارية النص الذي يعده « ثمَّ إنَّ المرجع ليس إرجاعا (Renvoi) مباشرًا إلى الواقع أو بالأحرى الواقعي، لأنَّ التعامل مع النَّص الأدبي وكأنَّه نسخٌ للواقع يدخلنا في تناقض، لأنَّ النَّص نظامٌ مستقلٌ من الدَّلائل يختلف عن العالم حيث الوحدات الدَّالة فيه تدخل في علاقة متبادلة فيما بينهما»[5] وبهذا نحفظ للنص الأدبي خصوصيته ولا يكون نسخا للواقع

---

(1) لسان العرب، ابن منظور ، ص 39.

(2) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 374.

(3) المرجع نفسه ، ص374.

(4) بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي. تق: محمود طرشونة، المغاربية للنشر والإشهار،(د: ب)، (ط:1)، 1999، ص68.

(5) المرجع نفسه ، ص69.

ويغيب جماليات النص. كما نجد في المعاجم الغربية بعض التعريفات " للمرجع " مثل ما أتى في معجم (Le Robert) الذي ربط مفهوم " المرجع " بعدة دلالات منها:

«**الدلالة الإسنادية:** حيث يصير المرجع مندمجا في علاقة إسنادية، فيشيد بموجبها نظاما إحاليا يمكن من تقريب المحال عليه، وتحديد (صورته)، لأن المرجع هنا (فعل أو أداة للإحالة، والتحديد بالنظر إلى شيء ما»[1] وهذا ما يعود بنا إلى القاعدة النحوية المسند والمسند إليه، والمرجع هنا يحمل دلالة المسند إليه.

«**الدلالة الرياضية:** لأن المرجع يتحقق هندسيا باعتباره مَعْلَمًا يتجلى في (نظام) من المحاور والنقط التي يتحدد، قياسا إليها، موقع نقطة»[2] بإعتبار أنه "مرجع" خارجي يملك (طول / عرض) فهو يملك دلالة رياضية إذا.

«**الدلالة التوجيهية:** يصير المرجع بموجبها أداة توجه المتلقي، في مقام تواصلي مفترض، نحو ضبط الانتماء الأصلي لنص ما، أو صوب تحديد المسوغ القانوي لممارسة سلطوية معينة، إنّ المرجع في هذه الدلالة يتحدد باعتباره (عملية إحالة أو إعادة القارئ إلى نص، أو سلطة) »[3] فالدلالة التوجيهية " للمرجع " تظهر في النصوص التي يعود إليها القارئ لأجل فهم وتحديد نص ما مثلا، أو أنه (المرجع) يرتبط بالنصوص القانونية السلطوية التي يعود إليها أهل القانون لمعرفة الأحكام.

الدلالة التعيينية: «يتأسس المرجع هنا، باعتباره شهادة أشخاص يمكن أن نعود إليهم لجمع معلومات حول شخص ما»[4] دلالة " المرجع " هنا مختلفة عن الدلالات السابقة، لأنه مرتبط " بشخص" بحيث يعتبر هذا " الشخص " هو المرجع وذلك لما يقدمه من معلومات حول شخص ما.

---

(1) عبد الرحمان تمارة، مرجعيات بناء النص الروائي،،(ط:1)، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، 2013، ص 30.

(2) المرجع نفسه، ص 30.

(3) المرجع نفسه، ص 30.

(4) المرجع نفسه، ص 30.

لقد قدم معجم (**Le Robert**) إضافات مختلفة لما قدمته المعاجم الأخرى من خلال تعدد الدلالات التي يحملها (إسنادية، رياضية، توجيهية، تعينية).

كما نجد أن المعاجم الغربية ركزت على علاقة المرجع باللغة والخطاب فهي تقدم "المرجع " باعتباره:

«- عنصرا متضمنا في العلامة اللسانية، ويمكن العمل الذهني من تحديد مدى واقعية المرجع أو وهميته.

- آلية تمكن من ضبط العنصر المحلل عليه، مهما كانت نوعية هذا العنصر، وتساهم في تعيين المرجع وتحديد طبيعته.
- جزءا من عناصر أخرى متعالقة ومتداخلة معه، ولا يمكن تحديد المرجع في غياب تلك العناصر.
- مجالا يتسم بالتعدد في مكوناته، ويتميز بالتنوع في خصائصه التكوينية والوظيفية»[1] نلاحظ تعدد دلالات "المرجع" ومكوناته التي تحيل عليه، وهي تساهم في تشكيل حده ودلالته.

1.3 المرجع والعلامة اللسانية:

نجد الناقد اللساني "**دو سوسير**" أول من حفز البحث في قضية المرجع «فرغم أنه اكتفى بتقسيم العلامة اللسانية إلى مكونين فقط (الدال) و(المدلول) فإن المتأمل العميق في تعريفه الشامل للدليل يؤكد أنه (سوسير) لم يحدد تلك الثنائية في الواقع إلا بوجود حد ثالث في ذهنه، وهو المرجع »[2]

نستنتج من هذا أنَّ هناك ارتباطا بين مفهوم الدَّلالة والمرجع، باعتبار أنَّ المرجع هو دالٌ على العالم الواقعي، ولكي نصل إلى مفهوم الدَّلالة كان علينا أن ندخل في مفاهيم

---

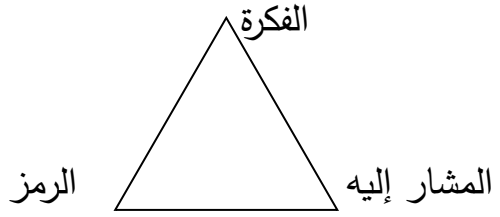
(1) عبد الرحمان تمارة، مرجعيات بناء النص الروائي،،(ط:1)، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، 2013، ص 30.

(2) المرجع نفسه ، ص 30.

أخرى عادة ما تلتبس فيما بينها «كلفظ (المعنى) و(الدّلالة) لنميز بينهما تمييزا واضحا أي بين المعنى والوظيفة المرجعية (أو المرجع المشار إليه). فقد يتولد المرجع بين الدال والمدلول»[1].

ويمكن أن نوضِّح ذلك بمثال، فالمتوالية الخطية "التفاحة" ليست هي التي ترتبط بمعنى التفاحة، بل لفظ (الدلالة نفسها) هو الذي يرتبط بكل التفاح المحسوس الواقعي[2] ويضيف «أنَّ علاقة المرجع تخص من ناحية أولى الدلالات المتحصلة المعنى، لا الدَّلالات النوعية (الوهمية)»[3]، وهو الأمر نفسه الذي ذهب إليه دو سويسر في كتابه "محاضرات في علم اللسان العام" حيث قال: إنّ «الدَّلالة لا تجمع بين المسمَّى "الشيء" والاسم، بل بين تصور وصورة سمعية، فمدلول الفرس إذًا ليس هو الفرس، ولا مجموعة الأفراس بل هو تصور ((الفرس))»[4].

ليأتي الناقدان "أوغدن وريتشاردز" بعد "دو سوسير" اللذان اشتهرا في حقل الدراسة اللسانية بمثلثهما الذي « يختصر العلاقة بين الأشياء والأفكار والكلمات



(1) تر: عبد القادر قنيني، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث. (د: ط)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص 27/26.

(2) المرجع نفسه ، ص27/26.

(3) المرجع نفسه ، ص27/26.

(4) المرجع نفسه . ص33.

شكل (1)» [1]

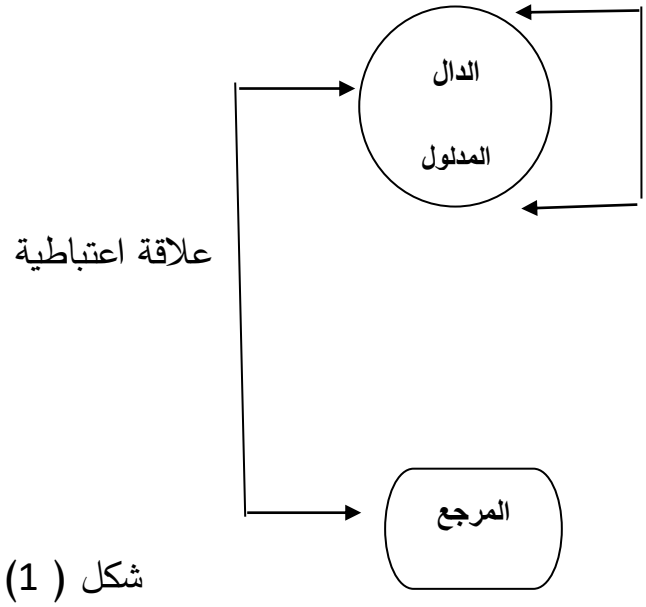
يتضح في هذا المثلث أن العلامة اللسانية عند كل من " **أوغدن وريتشاردز** " تتكون من ثلاثة عناصر، خلافا " لديسوسير " الذي أتى بعنصرين (الدال / المدلول)؛ عنصرين «تتجاوز حدود (الرمز) و(الفكرة) لعنصر (المشار إليه) أو المرجع »[2] فالمرجع هنا هو عالم قائم بذاته متمثل في العالم الخارجي. «بهذا المعنى إذا كان الدال والمدلول، التمثل الذهني والصورة السمعية، هما في الحقيقة وجهان لمفهوم واحد، ويتشكلان معا كالدّامج والمدمج تحكمهما علاقة الضرورة، فإنهما معا تربطهما (بالمرجع) العلاقة الاعتباطية»[3] الدال والمدلول هما وجهان لعملة واحدة والعلاقة بينهما ضرورية، وتجمعهما (الدال/المدلول) مع "المرجع" علاقة اعتباطية، ويمكن أن نمثل لها بالمخطط التالي:

---

[1] عبد الرحمان تمارة، مرجعيات بناء النص الروائي،،(ط:1)، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، 2013، ص 30.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

[3] المرجع نفسه ، ص 30.



شكل (1) »[1]

تستمد صلة الاعتباطية بين (الدال/المدلول) و" المرجع" من «الواقع غير اللساني (المرجع)، باعتباره محددا المدار الدلالي للعلامة اللسانية، الشيء الذي يحررها من وحدتها وانعزالها، ويدمجها في سياق علائقي مع الكل، حيث تفقد تلك العلامة بعض خصائصها المميزة، وتكتسب خصائص جديدة بالنظر إلى المحور المرجعي الذي ترتبط به، لذلك فقيمة العلامة اللسانية نستدل بها على نوعية المرجع»[(2)] العلاقة بين (الدال / المدلول) و" المرجع " علاقة تكاملية، حيث يضفي " المرجع " على (الدال / المدلول) بعض الملامح الأخرى، إضافة إلى خصائصها الجوهرية.

---

(1) عبد الرحمن تمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، ص 41.

(2) المرجع نفسه ، ص 30.

كما يعني مفهوم المرجع في اللسانيات «ما تحمل عليه السمة اللسانياتية (Le Sione Linquistique) كما يعني المرجع بصورة أدق، العنصر الخارجي لشيء ينتمي إليه، فيكون غاية للرجوع إليه (Référé)»[1]

لقد تحدَّث النقاد والفلاسفة منذ القدم عن مفهوم المرجع، حيث اهتمُّوا بمبدأ الحقيقة والمثال منذ القدم عند الغرب، والبحث في العوالم المتخيلة، أي مقارنة الواقع بعوالمه المرجعية، هذا ما ذهب إليه «أفلاطون بنسق المحاكاة إلى تصور عالم مثالي وآخر طبيعي صورة عن المثال، أو لنقل يرجع إلى المثال»[2] فهو يرى أنَّ «الواقع الطبيعي ما هو إلاَّ ظل وانعكاس للواقع المثالي»[3]؛ أي أنَّ عالم المثل يعتبرُ مرجعًا للعالم الطبيعي، (فأفلاطون) في كتابه "الجمهورية" أشار إلى العالم ومراجعه الكبرى، حيث أقرَّ بوجود ثلاثة عوالم، وهي الحقائق الثابتة (عالم المثل)، الحقائق الطبيعية (عالم الحواس) والحقائق الفنية (عالم الفن)[4]. فأفلاطون إذاً يرى أنَّ للعالم مراجع كبرى يتكون منها، وهي التي أسلفنا ذكرها.

أمَّا (أرسطو)، فقام بعكس مشروع (أفلاطون)، حيث «أصبح عالم الطبيعة عنده ليس صورة باهتة لعالم نموذجي مثالي، وليس انعكاسا غير محسوس، بل هو وجود حقيقي قائمٌ بذاته»[5]. (فأرسطو) هنا تأثَّر بمشروع (أفلاطون)، لكنَّه يقرُّ بحقيقة وجود عالم طبيعي قائم بذاته.

---

(1) عبد المالك مرتاض،نظرية النص الأدبي.ص374.

(2) اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامه أبوزيد. منشورات الاختلاف، الرباط، (ط:1)، 1432هـ-2011م، ص27.

(3) المرجع نفسه، ص27.

(4) المرجع نفسه، ص27.

(5) المرجع نفسه ، ص 28.

وإذا عدنا إلى (الرواقيين)، نجدهم كذلك لم يبتعدوا عن تحليل مفهوم المرجع ونظرية الدلالة، حيث ميزوا بين أنواع ثلاثة من العلاقات الخاصة بالدلالة «فهناك الشيء المحسوس (المرجع) والصور الذهنية (التمثيل) وأخيرا هناك البيان (الدلالة)»[1].

وقد ربط النُّحاة العرب دلالة السمة بمرجعيتها من خلال ملاحظتهم، «أداة التعريف "ال" تكون للجنس وتكون للعهد، و"ال" العهدية تحمل صراحة على مرجع، هو الذي يحدد دلالتها في نسج اللغة بين المتخاطبين؛ فسمة "الكتاب" في لغتهم مثلا تحيل أولاً وقبل كل شيء، على كتاب سيبويه في النحو؛ في حين أنَّ سمة "الكتاب" عند المعلمين في المدارس تحيل على ما يكون بأيدي التلامذة من وثائق مكتوبة ضمن برنامج عام مقرر»[2]، فمرجعية السمة هنا مرتبطة بالسياق الذي جاءت فيه وحسب المجال الذي تنتمي اليه.

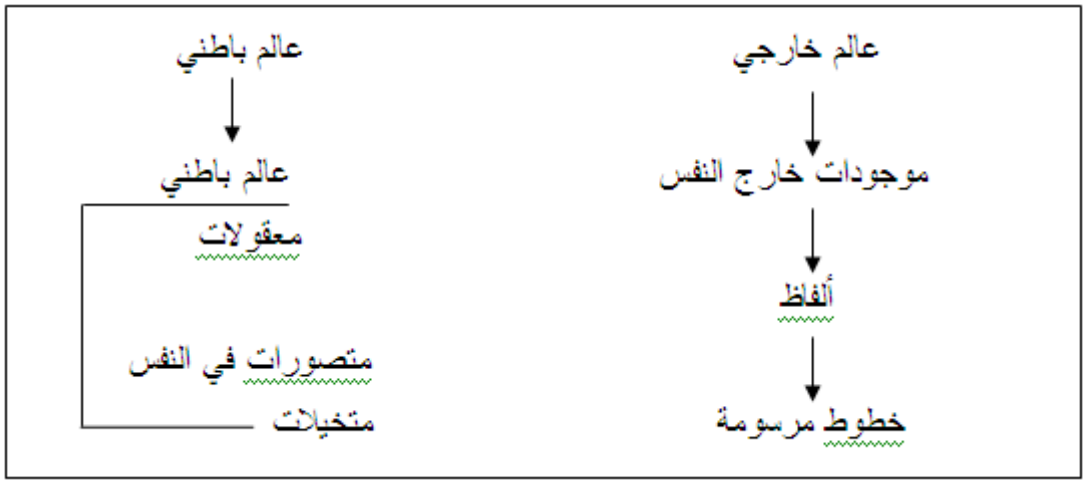
ومن الباحثين العرب الذين عرضوا تصور أرسطو حول العلاقة الموجودة بين الدلالة والمرجع (الفرابي) حيث قال: «من الأوائل التي ينبغي لمن شرع في المنطق أن يعرفها أن يعلم أنها هنا: محسوسات وبالجملة موجودات خارج النفس _ ثم معقولات ومتصورات ومتخيلات في النفس _ ثم هناك ألفاظا. ثم أخيرا خطوطًا مكتوبة مرسومة»[3]، ثم يوضح جيدا العلاقة الموجودة بين الدَّلالة والمرجع في الشكل التالي:

---

(1) اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامه أبوزيد ، ص28.

(2) عبد المالك مرتاض , نظرية النص الأدبي. ص 380.

(3) اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة و التأويل عند نصر حامد أبو زيد. ص29/28.



شكـــــل (1)[1]

وبهذه الخطاطة الموضّحة في الشَّكل المقابل يكون (الفرابي) قد بيَّن العلاقة بين الدلالة والمرجع المشار إليه.

«ونعتقد أنّ عبد القاهر الجرجاني لامس مفهوم المرجع بوعيٍ معرفي بادٍ، وذلك حين ألحَّ كثيرًا في كتاباته على مسألة المعنى الخارجي للسمة، ومن العجب أنَّه اصطنع مصطلح "المرجع" في صورة عبارة: "ويرجع فيها إليه"»[(1)].

ونجد كذلك (تودوروف) اهتم بالمحسوسات، وذلك من خلال التساؤل الذي طرحه وهو: «كيف يؤدّي بنا نص ما إلى بناء عالمٍ متخيل، ومن خلال تمييزه بين الجمل المرجعية تستدعي حدثاً، على عكس غير المرجعية، و بإدخاله ثنائيتي الحسي واللاحسي والخاص والعام، يستنتج أنَّ الجمل المرجعية تؤدي إلى بناءات مختلفة بحسب عموميتها ودرجة حسيتها»[(2)]. ومن هنا نرى أن الجمل المرجعية تستدعي حدثاً حسياً مرتبطًا بالواقع المحسوس، الذي يعود إليه الكاتب في بناء نصه.

---

(1) عبد المالك مرتاض , نظرية النص الأدبي.ص380.

(2) سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي (النص والسياق). المركز الثقافي العربي، المغرب، (ط:3)، 2006، ص 44/43.

أمَّا (ميشال أريفي) (M.Arrivé) فقد اهتم بمصطلح المرجع من خلال إشارته لخصوصية النص، التي من خلالها تظهر لنا أدبيته، ومن بين هذه الكيفيات «غياب المرجع، ومن خلال دراسة قضية المرجع في الأدب، ينتهي إلى أنَّ للنَّص مرجعًا وفي الوقت نفسه ليس له مرجع، لأنَّ له كما يرى ظلا للمرجع»[1]، فميشال أريفي يصرح بعدم وجود مرجع للنص الأدبي بل هناك ظلٌ للمرجع.

من خلال طرحنا لهذه الآراء، نجد أنَّها متفاوتة في صياغة مفهوم المرجع من باحثٍ إلى آخر، فهناك من ربط قضية المرجع بالدَّلالة، وهناك من ربطها بالقارئ مثل ("تودوروف وياوس).

(فتودوروف) حدثنا عن «"القراءة السيميائية" التي لا تكتفي بسرد الحالة المرجعية إلى الأشياء التي يشخصها "النص" بل إلى تأويل العلامة ثقافيًا»[2]، فالقراءة السيميائية للنص تنتج نصا جديدا بعد التأويل وربط الأفكار بمرجعياتها الثقافية.

أماَّ **(ياوس)** فقد ربط فهم مرجعيات النَّص بالقارئ غير العادي، الذي له معرفة تاريخية مسبقة حيث يقول: «لا يستقيم أفق "النص" عند القارئ إلاَّ بإعادة بناء الموضوع الجمالي، وبهذا الشَّكل تكون القراءة إستراتيجية شاملة يستند إليها القارئ في مؤانسته للنص»[3]. فالقارئ إذًا يلعب دورًا كبيرًا في فهم النَّص وبنائه، وذلك من خلال إعادة تأويل النَّص وربطه بالمرجعيات، سواء أكانت ثقافية أم تاريخية أم غيرها، أي ربط النص بسياقاته المرجعية الخارجية، حيث ينطلق من بنية النص ويفككه ويحل شفراته ليعيد بناءه من خلال معرفته ودرايته بالسياقات الخارجية التي اعتمدها المؤلف في بنائه لعالمه الفني.

وهذا ما ذهب إليه (فان ديك) الذي أشار إلى مفهوم المرجع من خلال ربطه بالسِّياق الاجتماعي «حينما نظر للنَّص على أنَّه ظاهرة ثقافية، ركَّز في هذا المقام على

---

(1) سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص23.

(2) اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبوزيد، ص27.

(3) المرجع نفسه، ص 27.

السياق الاجتماعي لأهميته: «من السِّياقات التي ينبغي مساءلتها لمعرفة الكيفية التي ينشأ النَّص ويمارس تأثيره بها في السياق الاجتماعي، ذلك أنَّ الأفعال الكلامية، والنَّص فعلٌ كلامي هي أفعال اجتماعية، فهي تنتج من سياق تفاعلي اتصالي»[1]، فالنص يبقى مرتبطا بالمؤلف وحياته الاجتماعية وبيئته الخاصة حسب رؤية المناهج السياقية.

لقد شكَّل الاستناد إلى المرجعية الثقافية التي تمثل المعرفة الخلفية، أو رؤية للعالم حسب رأي **(براون)** و**(يول)**، حيث يعتبران أنَّ «المعرفة التي نملكها كمستعملين للغة تتعلق بالتفاعل الاجتماعي بواسطة اللغة، إلاَّ جزءا من معرفتنا الاجتماعية والثقافية، إن هذه المعرفة العامة للعالم لا تدعم فقط تأويلنا للخطاب، وإنَّما تدعم أيضا تأويلنا لكل مظاهر تجربتنا»[2]. نجد هنا أنَّهما يبرزان دور الظُّروف الثقافية والاجتماعية باعتبارها معرفة خلفية ورؤية للعالم، ويسهمان في مساعدة القارئ على تأويل النص من خلال ربط النص بالمرجعيتين الثقافية والاجتماعية.

و**(تودوروف)** كذلك يعرف المرجع انطلاقًا من السياقات الخارجية، التي تعدُ طرفاً من التواصل اللساني، حيث يقول: بما أنَّ التواصل اللساني يتعلق بعوامل السياق الخارجية «فكان من الواجب على المتكلمين أن يكونوا قادرين على تعيين الأشياء والأمور التي تكونها تلك الحقيقة: وهي الوظيفة المرجعية التي للغة فالشيء أو جملة الأشياء مما تشير إليه عبارة ما تكون مرجعها»[3] فكل عبارة في نصٍّ تشير إلى شيء ما وهذا الأخير يعد مرجعا لها.

أماَّ **(السعيد بوطاجين)** فقد نحى منحى **(ميشال أريفي)**، الذي أشار سابقاً إلى غياب المرجع حيث يقول: «إنَّ الاعتقاد بأنَّ الاهتمام بالمادة "الواقعية" يؤدِّي إلى خدمة الواقع يظل أمرًا بحاجة إلى مساءلات فلسفية لعدَّة أسباب لا يجهلها الكاتب، ففكرة

---

(1) اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبوزيد ، ص31.

(2) اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبوزيد ، ص144.

(3) المرجع نفسه ، ص29.

الانعكاس هي شكل من أشكال إهانة الإبداع لجعله لصيق المرحلة.. حيث يترقب الكاتب المناسبات للكتابة عنها، ما يؤدِّي حتماً إلى ظهور موضوعات ورؤى متناغمة بسبب المرجعية الواحدية التي ستعمل على تقنين الإبداع»[1].

فالأدب فوق الوقائع الواقعية، وفوق كل المرجعيَّات التي تمَّ وضعها، فبوطاجين يدعو إلى النَّظر في هذه الأخطاء الجماعية، لتخليص النَّص من وهم المرجع، ومن وهم الآخر، ومن وهم الذات[2]. وممَّن اهتمَّ بهذا المفهوم كذلك من الوجهة اللسانياتية الخالصة لا السيميائية (جان ديبوا) (Jean Dubois) وأصحابه، حيث يعرِّفون المرجع بأنّه «ذلك الذي يُحمل على سمة لسانياتية في واقعها الخارج عن الحقل اللسانياتي مثلما وقع الاتفاق عليها في تجربة مجموعة بشرية»[3].

وأمَّا إذا عدنا إلى السيميائيين (**غريماس**) و(**كورتس**) فيقرِّران الأمر نفسه في معجمهما السيميائي «فالمرجع لدى هذين يعني في مألوف العادة، موضوعات العالم الواقعي التي تعينها ألفاظ اللغات الطبيعية، بيد أنَّ واقعية العالم تغتدي محدودة أكثر ممَّا ينبغي؛ من أجل ذلك يسعى مفهوم المرجع إلى أن يضم العالم الخيالي (Le Monde Imaginaire) أيضا»[4].

كما يرى المنظِّران أنَّ هذا الإطار يمثل «مسعيين اثنين يحاولان إدماج مفهوم المرجع: فأمَّا الأول فمن أجل إدماجه في النظرية السوسورية (La théorie Saussurienne)

---

(1) السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع (مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث)، منشورات الإختلاف، (د: ب)، (ط:1)، 2005، ص8.

(2) المرجع نفسه، ص8.

(3) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي،ص 382.

(4) المرجع نفسه، ص 384.

للسمة، في حين أن المسعى الآخر يتطلع إلى إدماجه في نظرية الاتصال (Théorie De La Communication)»[1].

1.4 المرجع والتواصل اللغوي:

من المعروف أنَّ (رومان جاكبسون) هو من اهتمَّ بنظرية الاتِّصال، والتي أشار فيها إلى مصطلح المرجع من خلال الوظائف التالية:

«المرسل–يولد الوظيفة الإنفعالية (Fonction émotive) أو التعبير (Expressive)

الرسالة تتولد عنها الوظيفة (الإنشائية) أو (الشعرية) (Fonction Poétique)

المرسل إليه– تولد مراعاته في الرسالة، الوظيفة (الإفهامية) (F.conative)

السياق: ويولد الوظيفة المرجعية (F.Référentille)

الصلة: وتولد الوظيفة الإنتباهية (F.phatique)

السنن: ويولد وظيفة (ما وراء اللغة) (Fonction Métalinguistique) وتسمى أيضا (الوظيفة المعجمية) (F.deobse)»[2].

وقد ورد في "معجم مصطلحات" معنى الوظيفة المرجعية على أنَّها «واحدة من وظائف التّواصل التي يتمُ وفقاً لها بناء وتوجه أي فعل (أو قول) تواصلي، الوظيفة التمثيلية وحين يتمركز فعل التواصل حول المرجع أو السياق (دون أي عنصر آخر من عناصر التواصل) فإنَّ له بالمقام الأول وظيفة تواصلية "جون ذكي وأنيق" وعلى وجه التدقيق فإنّ المقاطع التي يتركَّز فيها السرد (أو سمة ما من سماته) على المواقف والوقائع المسرودة، يمكن أن يقال إنها تؤدي وظيفة تواصلية»[3]. كما جاء في المعجم نفسه معنى

---

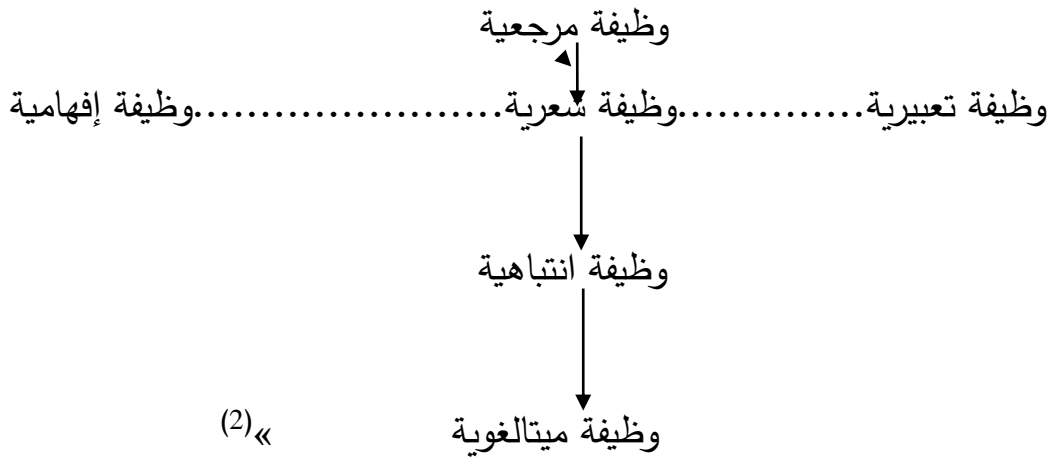
(1) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي ،ص 384.

(2) حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (ط:3)، 2000، ص144/113.

(3) جبر الدبرسن ، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة: عابد خزاندار، مراجعة وتقديم: محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (ط:1)، 2003، ص195.

الشفرة المرجعية (Référentialcod) كالآتي: «الشفرة أو الصّوت الذي يرجع فيه (أو يشير) سرد ما أو جزء منه إلى خلفية ثقافية معينة أو نماذج محسمة من المعرفة (طبيعية، وسيكولوجية، تاريخية وطبية....) أو أشياء ثقافية»[1].

يساهم " المرجع " على فهم وتحقيق فعل التواصل بين طرفين أو أكثر «وقد اعتمد " جاكبسون " على نظام الخطاطات، فصاغ الوظائف الست لعوامل فعل التواصل اللغوي على الشكل الآتي:



»[2]

فالمرسل يحمل (وظيفة تعبيرية)، والرسالة وظيفتها (شعرية)، والمرسل إليه وظيفته (إفهامية)، والصلة وظيفتها (انتباهية)، والسنن وظيفته (ميتالغوية).

---

(1) جبر الدبرسن ، المصطلح السردي (معجم مصطلحات) ، ص 195.

(2) المرجع نفسه، ص 195.

«يتضح أن (الوظيفة المرجعية)، وهي ما يهمنا من هذه الخطاطة يضطلع بها (السياق)، حيث يمكن من الإحالة على مرجع خارج لساني يشكل خلفية لتفاعل الأطراف المتواصلة وفهم أحدهما للآخر، لأن الوظيفة المرجعية هي التي تحيل على الأشياء التي تشكل موضوع الحديث وتساعد على الحديث عنه»[1]. الوظيفة المرجعية تحقق الفهم والإدراك بين المرسل والمرسل إليه وتساهم في تحقيق فعل التواصل، ومن هنا يمكن توضيح خصائص " المرجع ":

خصائص المرجع:

«– بناء العلامة اللسانية، بالرغم من جزئية المرجع في عملية البناء

- التعالق الوظيفي مع الدال والمدلول في العلامة اللسانية
- قبول الجمع بين التحقق الواقعي والتحقق الوهمي
- المساهمة في تأسيس بنية تواصلي مركبة العناصر والوظائف
- المزاوجة بين التعيين والترميز (من الدلالة إلى المعنى)
- التحرر من الثبات الدلالي (انسجاما مع تحولات السياق) »[2]

بهذه الخصائص التي يحملها " المرجع " يعتبر عنصرا أساسيا في عملية التواصل اللغوي، ويساهم على توضيح الصورة الخارجية (الدال / المدلول)

ونفس المفهوم ورد في معجم السرديات لمعنى الميثاق المرجعي «مصطلح أطلقه "فيليب لوجون" (Lejeune ,1975) ليميز به الكتابات المرجعية من الكتابات التخييلية، ففي النُّصوص العلمية والتاريخية والصحافية يتعهد المؤلف، تعهدًا صريحاً أو ضمنيًا بأنَّه يحيل في ما يكتب إلى حقائق واقعية مرجعية خارجة عن النَّص، سعى إلى أن يحيط القارئ بها علمًا، فيجعل نصَّه خاضعًا للاختبار والتحقيق، بناءً على مقولتي الصّدق والكذب، وليست غاية النصوص المرجعية مشاكلة الواقع ومشابهته، بل مطابقته مطابقة

(1) جبر الدبرسن ، المصطلح السردي (معجم مصطلحات) ، ص 195.

(2) المرجع نفسه، ص 195.

تامة وفق التعريف الذي تتبناه تلك النصوص للواقع»[1]. فالمرجعية إذًا في كل التعريفات مرتبطة بالخلفية سواء تاريخية أو ثقافية أو غيرها.

لكن رغم هذا، فالرّوائي العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة، يرى أنَّ ما يميّز العربي عن الغربي هو المرجعيات الكبرى التي يؤسس من خلالها نصَّه، وهي "القرآن" و"التاريخ"، أي المرجعيّة الدينية والمرجعية التاريخيّة، فهذه المقاربات «لا تتميَّز عن أصولها اللغوية الغربية، إلاَّ داخل الخصوصية العربية، المنبثقة أساسًا من تميز المرجعية الكبرى، والتي تشمل النَّص القرآني والسنة وبعض السياقات التاريخية»[2].

كل نص له ذاكرة أو خلفية، سواءً أكانت دينية أو تاريخية أو غيرها، والقارئ هو الذي يعمل على كشف خفايا وخلفيات كل خطاب، لأنَّ كل نص –كما قلنا– له ذاكرة والقراءة تعمل دومًا على تحريض هذه الذاكرة وتسخيرها في فهم وتأويل النص «فالسّياق المرجعي ينطلق دائمًا من تفاعله مع السِّياق النصّي»[3]، ففي كل الحالات يؤدي المرجع دوراً تأسيسيًا في عملية القراءة من خلال كونه يمثل هوية النص في بعديه الداخلي والخارجي، فمثلا عقدة أوديب تمثل الخلفية المرجعية عند التحليل النفسي عند ("فرويد") «حيث شكَّلت هذه الرؤية المحور الذي دارت عليه تفسيرات فرويد النفسية»[4]. وإذا عدنا إلى الشِّعر عند العرب، نرى أنَّ الشِّعر كان يمثل ديوان العرب «فالشَّاعر العربي كان يقصد القصيد.. مع قصد قبلي في تحسين أو تقبيح هذا الواقع.. ولازال هذا الديوان يحفظ لنا الماضي»[5]، لا يمكن للشعر أن يستغني على المرجعية الواقعية بحيث يعود الشاعر

---

(1) معجم السرديات، تأليف: محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، وآخرون، إشراف: محمد القاضي. دار محمد علي للنشر، لبنان، (ط:1)، 2010، ص448.

(2) اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، ص 32.

(3) اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد ، ص145/144.

(4) المرجع نفسه، ص 145.

(5) المرجع نفسه ، ص 148 .

الى الواقع لأجل معالجة المشاكل وتقديم حلول ممكنة لها، وكذلك نفس الشسء بالنسبة للنثر بحيث «تربط بين الرّواية والواقع المرجعي الذي يسهم في فرز الرواية، ويوضِّح صلاح الدين بوجاه المرجع بقوله: ونعني بالمرجع العالم الواقعي الذي يبدو أنّ الرواية تحاكيه»[1] وبالرُّغم من هذا، فإنَّ الرواية ليست صورة مطابقة للواقع فهي «بناء خاص وواقع آخر. واقع مركب من الواقع الأصلي المرجعي مضافًا إليه الفن، وبهذا تقتضي دراسة الفن الروائي الاهتمام بعلاقة هذا الفن مع الواقع من جهة والإضافات الفنية التخييلية أيضا»[2].

لقد اهتمّت نظرية التلقي بالتواصل الخارجي بين النصوص الأدبية والمتلقين، حيث أولت اهتمامًا بالقارئ الذي يعيد بناء النَّص من خلال تفكيكه وإعادة بنائه، فالقارئ يعيد تركيب عوالم ممكنة للنص من خلال الأحداث والشخصيات والإطار الزماني- والمكاني[3].

هذه العوالم الممكنة المتمثلة في الإطار المرجعي لمعالجة المنظومة الثقافية والتاريخية التي يُبنى عليها النص، تمثل طرفاً من المرجعية فقط، وليست المرجعية ككل لأنَّها إحالة تخمينية للنَّص، وتنقسم هذه الإحالة إلى قسمين: الأولى إحالة خارجية تبحث في السياقات الخارجية، وهي ما يطلق عليه بالسياق المرجعي، والثانية إحالة داخلية: وهي عميقة، تندمج وتتوحد لتشكل النَّسيج الدَّلالي والتَّركيبي للنُّصوص، ومن هذا التصوُّر يوضح (أمبرتو إيكو) (Emberto Eco) معالم المقارنة بين العالمين السالف ذكرهما:

«1- يتسنَّى للقارئ أن يقارن العالم المرجعي بحالات من الحكاية المختلفة.

2- يمكن للقارئ أن يقارن عالما نصيا بعوالم مرجعية مختلفة»[4].

---

(1) مفقودة صالح،المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،(ط:1)،2003.ص58.

(2) المرجع نفسه، ص57.

(3) اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، ص 30.

ومن خلال هذه المقارنة بين العالمين يبني القارئ عوالم مرجعية متنوعة حسب معرفته ومخزونه الثقافي.

وإذا حاولنا البحث في مرجعية الرواية المغاربية، استدعى منّا تتبع المرجعيات التي ساعدت الروائي في بناء عالمه السردي، وقد كانت هذه المراجع كالآتي: «أ- المرجع المجالي: يتّصل بعالم الرواية وما يمثِّله من إحالات على الخلفية المجتمعية وغيرها من الخلفيات، وعلى الحوادث والأماكن الفعلية للحدث الروائي»[1].بالإضافة إلى مرجعين آخرين وهما:

« ب- **المرجع الوظيفي:** يتعلق بعقليات وذهنيات وأنماط سلوك محملة برؤية الكاتب ومتراوحة بين المتخيل والمحتمل.

ج- **المرجع الثقافي (التناصي):** يكون عامًا أو خاصًا، أمَّا العام فهو الذي يدخل في علاقة حوارية مع النُّصوص الغائبة، بينما الخاص هو الذي يحيل على هذه النصوص دون ذكرها»[2].

1.5 من المرجع إلى المرجعية:

من خلال كل هذه التعريفات نجد أنَّ النقاد والباحثين لم يفرقوا بين مفهوم المرجع والمرجعية، وذلك لأنَّ التفرقة بينهما أمرٌ شبه مستحيل، ورغم هذه الصعوبة عمد بعض السيميائيين إلى الفصل بين مفهومي المرجع والمرجعية، مع التأكيد بأنَّ للنص الأدبي مرجعية، ولكن ليس له مرجع، وهذا المفهوم الجديد للمرجعية لم يدخل الفرنسية إلا سنة 1960.. ومعنى المرجعية من الناحية المعجمية هو نفسه تعريف المرجع، أمَّا من الوجهة

(1) بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص71.

(2) المرجع نفسه، ص71.

اللسانياتية فيعني «وظيفة تتيح للسّمة أن تحيل على المتحدث عنه، على نحو تعيين "المرجع"، حتى كأنَّها أو كأنه، صنو للتقريرية (La Dénotation) »[1].

ولكن سيميائيين آخرين رفضوا التفريق بينهما كما أشرنا سابقا مثل: (تودوروف)- و(ميشال أريفي).

ومن السيميائيين الذين فرقوا بينهما **(قريماس)** وصاحبه **(كورتيس)**، لكن اهتموا بمفهوم "المرجعية" إلا بشيء القليل عكس "المرجع". ويطلقان مفهوم المرجعية على أنَّه «العلاقة التي تنطلق من نحو وحدة (Grandeur) سيميائية إلى نحو وحدة غير سيميائية (المرجع)، وهي تشخص نحو التعلق مثلا بالسياق الخارج عن الحقل اللسانياتي، وفي هذا الإطار، فإنَّ المرجعية التي تربط سمة اللغة الطبيعية بمرجعها (موضوع العالم) " Objet Du Monde"، تسمى اعتباطية في إطار النظرية السويسرية»[2].

فالمرجعية حسب رأيهما إذن، هي العلاقة التي تربط سمة اللغة بمرجعها موضوع العالم الواقعي.

وإذا كان (قريماس) و(كورتيس) قد اهتما "بالمرجع" أكثر من اهتمامها بـ"المرجعية" في مجال السيميائية، فإننا نجد على خلافهما (جان ديبوا) وأصحابه قد اهتموا "بالمرجعية" أكثر من اهتمامهم بـ"المرجع"، لكن في مجال اللسانيات، وقد عرف المرجعية على أنها «الوظيفة التي بواسطتها تحيل سمة ما على موضوع للعالم خارج عن حقل السيميائيات، حقيقي أو خيالي، إن الوظيفة المرجعية هي لغوية أساسا، غير أنه من غير المعقول وقف وصف إجراءات الاتصال على هذه الوظيفة وحدها (.....)»[3].

---

(1) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص387.

(2) المرجع نفسه ، ص388.

(3) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي ، ص 390/389.

وهذه الوظيفة المرجعية تجعل السمة في علاقة غير مباشرة مع الواقع، ولكن مع العالم المدرك، «حيث إنَّ المرجعية لم تجعل لشيء حقيقي واقعي، ولكن لشيء خالص للتفكير»[1].

نلاحظ ممَّا سبق عرضه من التعريفات الاصطلاحية لمفهوم المرجع والمرجعية، أنَّها قد عرفت أبعادًا مختلفة من ناقد لآخر، كما قال اليامين بن تومي «مصطلح المرجعية أو المشار إليه دال عائم متشظي يخترق حدود الماهية ويساجل التعيين المطلق، إذ لا شيء يمكن أن يعني نفسه، لأنه تكوين لا تجانسي...فمصطلح المرجعية لا يملك طاقة وإنما كثافات فقط وتتشكل كثافة المفهوم من خلال علاقات الجوار التي يكونها مع مصطلحات أخرى »[2]. ويمكننا أن نتوقف عند بعض المفاهيم الاصطلاحية للمرجع:

«يدل المرجع على ماتحيل إليه العلامة اللسانية، سواء في العالم الحقيقي (الواقع غير اللساني) أم في عالم الخيال)

المرجع حقيقة غير لسانية تستدعيها العلامة)

إن المرجع هو هذا الجزء من الواقع، الذي يمكن أن تنطبق عليه، عبر التعيين المعجمي، علامة لسانية)»[3] يبقى المرجع معبرا على عالم محال عليه سواء كان متخيلا أو واقعيا.

نجد أن أغلب الباحثين والنقاد يعمدون إلى لفظ "المرجعية " بدل " المرجع " وذلك لعدة خصائص يحملها مصطلح " المرجعية " منها:

« – **مبدأ الشمولية:** يتجلى هذا المبدأ لحظة النظر إلى المرجعية من حيث أنها تعني في الوقت نفسه المرجع، وعملية الرجوع إليه، فالتكامل بين المرجع ووظيفته يعبر عن الحاجة الدائمة لكل طرف للآخر.

---

(1) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي ، ص 390.

(2) اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبوزيد، ص144/143.

(3) عبد الرحمن تمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، ص 35.

- **مبدأ الامتلاء:** اكتسبه مفهوم المرجعية من طبيعته اللغوية، لكون مصطلح " المرجعية " مصدر صناعي... يجعل المرجعية ممتلئة بدلالات متنوعة ظاهرة ومضمرة.
- **مبدأ الانفتاح:**...حيث تتجلى المرجعية عالما متضمنا، كميا ونوعيا (الحي) و(الميت) والمادي والمعنوي والمحسوس والملموس والواقعي والمجرد
- **مبدأ المغايرة:**.. المغايرة من شأنها كذلك أن تمنح المرجعية في مقابل المرجع، تميزا على صعيد الهوية الذاتية، وعلى مستوى الدلالات التي تنتجها تلك المرجعية وتنفتح عليها»[1] نستنتج من خلال هذه المبادئ " للمرجعية " أنها شاملة للاسم " المرجع "، وهي تجمع بين كل الدلالات (المادية / المعنوية) كما تشمل كل من (الواقعي والمتخيل).

ونجد الدكتور "حسام الخطيب " يفضل مصطلح " المرجعية " على أي مرادفة أخرى بقوله: « باختصار أفضل مصطلح (مرجعية) على سواها لأسباب كثيرة منها:

- أنها مشتقة مباشرة من (مرجع) أي من الصيغة المتداولة لمفهوم الرجوع، وهي صيغة متبلورة في دلالاتها اللغوية الثقافية، وفي بعدها عن الأصل الاشتقاقي الحسي لفعل رجع.
- أنه برغم تفاوت صيغ المصطلح تظل كلمة المرجع (ومنها المرجعية) هي الأكثر ورودا في الكتابات النقدية العربية »[2]

من هنا نستنتج أن " المرجعية " مفهوم شامل " للمرجع "، وذلك لأنها " مصدر صناعي " يمكن أن تحمل عديد الدلالات.

---

(1) عبد الرحمن تمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، ص 35.

(2) المرجع نفسه ، ص 35.

2 عوامل عودة الشاعر العربي المعاصر إلى الموروث:

من أهم الأسباب التي أدَّت بالشاعر العربي بصفة عامة والجزائري خاصة، إلى العودة إلى التاريخ، هزيمة حزيران 1967، حيث تعتبر الحجر الأساس لبناء صرح الرواية العربية، «لقد كانت الهزيمة بمثابة الصَّفعة المنبهة للإنسان العربي "لا يشك المرء في أن واقع الهزيمة المر هو الذي دفع الأدباء بشكل غير مباشر إلى فترة زمنية حقق العرب فيها نصرًا على المستعمر، بحيث تشكِّل العودة عامل توازن يحفظ للنفس العربية كيانها»[1]. كانت الهزيمة بمثابة الهاجس الذي يؤرِّق الروائي العربي، وهذا ما تركه يرتمي في أحضان التاريخ، لعلَّه يسعفه لإصلاح الواقع الحاضر، وبهذا يعتبر الحاضر العربي هو حاضر الرواية التاريخية، «وعليه ظهر موضوع التراث إذن إبأَّن أخطر أزمة سياسية واجهت العرب بعد ثوراتهم الحديثة وإبَّان المد الثوري العربي الذي أصبحت فيه القومية العربية إحدى نماذج التحرر في العالم الثالث كله، أزمة تهدِّد الوجود وليس الحدود»[2]، أي تهدِّد وجود الجنس العربي ككل وليس أرضه ووطنه فقط، لهذا أخذ الروائي الجزائري ينهل من التراث والأحداث التاريخية الماضية، محاولاً ربط الحاضر وتحولاته بالماضي «وإذا كان من الطَّبيعي أن ينصبَّ الاهتمام الأول للرِّواية العربية بعد الهزيمة على البحث عن الأسباب التي أدَّت إليها ومن ثمَّ استيعاب الدروس التي أثارتها الهزيمة، فقد كان من الطبيعي أيضًا أن تتلازم أسئلة التراث والمعاصرة وأسئلة العلاقة مع الغرب المتفوق حضاريا والمقنع بأقنعة استعمارية جديدة بأنَّ من أسئلة الهزيمة التي أنتجت معا حراكا ثقافيا عربيا عني بالعودة إلى الجذور لاستلهام التراث»[3] نظرا للانقطاع الذي حصل مع

---

(1) الويقن مصطفى، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، اللاذقية، (ط: 1)، 2001، ص38.

(2) علي رحومة سبحون، إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر. بين محمد عابد الجابري وحسن حنفي (نموذجا) دراسة تحليلية مقارنة. ص15.

(3) نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة. دار الألمعية للنشر والتوزيع. (د:ب). (ط:1). 2010. ص93.

الماضي، حاول الرّوائي الجزائري والعربي بصفة عامة ردم الهوة الذي تفصل بينه وبين ماضيه من خلال إحيائه من جديد.

لقد كان أثر النَّكبة كبيراً، حيث أحسَّ كل عربي أنَّها زعزعت كيانه ومسحت مستقبله بعد أن لوَّثت حاضره، «وعمَّقت عدم ثقته في ماضيه، فهو وليد لحظة الهزيمة بكل حرارتها وثقلها ومسؤوليتها، المحس لهولها، ولعميق تأثيرها على كيان نفسية كل مبدع وباحث»[1] لقد كتب عن النَّكبة كل أديبٍ وشاعرٍ، علهم يسهمون في إعادة البناء من جديد لكيانهم الذي تحطَّم، لهذا حاول الروائيُّون العودة إلى تراثهم والكتابة عنه، لأنَّ البحث عن التراث بعد الهزيمة يعتبر بحثا عن الخلاص، وعن الهوية المفقودة والتمسك بجذور الماضي أكثر[2]، وهذا الأمر تطلَّب من كل مبدعٍ أن يقوم بنقد ذاته ومجاراة التاريخ من أجل نهضة عربية. وفي هذا يقول **(إلياس خوري)**: «إنَّ الإنتاج الروائي لمعظم الروائيين العرب الذين اصطدموا بالمشروع الصهيوني انطلق من وعيٍ جديد، بعد الهزيمة فقدت الرواية رؤية جديدة بالغة الأهمية والدلالات»[3].

في حواراتٍ جمعت عبد الله ركيبي، سئل عن هزيمة 1967 وبصماتها على الوعي العربي، أي كيف ظهر هذا التأثير في الأدب الجزائري؟ فأجاب قائلا:

« أعتقد أن نكسة 1967 عبَّر عنها الشُّعراء العرب بنوع من الحزن والتشاؤم، بينما نجد أنَّ الأدباء والشُّعراء الجزائريين عبَّروا عنها بنوع من السخط والتمرد والنقد للأوضاع العربية والحكومات، سواءً التي كانت سبب هذه الكارثة التي لم تقم بدورها في حرب

---

(1) أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر (من النكبة إلى النكسة). إفريقيا الشرق. المغرب. (د:ط). 2006. ص136. 137.

(2) ينظر: رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة. دار الشروق للنشر والتوزيع.الأردن. (ط:1). 2003. ص217.

(3) المرجع نفسه. ص54.

1967»[1]. نجد أنَّ الشاعر والأديب الجزائري دائمًا مختلف عن غيره من الأدباء والشُّعراء العرب، فهو لا يركن للحزن والتشاؤم ويقبع في مكانه يشاهد من بعيد ليصف الأزمة والنكسة وهو في قصورٌ من عاج، بل عبَّر عنها بنوع من الثورة لينبش عن المسببات ويقدم الحلول، لأنَّه ذاق مرارة الاستعمار الفرنسي الذي تصدى له كل الشعب الجزائري بإرادة من فلاذ ليقدم مليون ونصف المليون شهيد عربونا للحرية والاستقلال.

نستخلص من كل هذا أن هزيمة 1967 هي المسبب الأول والرئيسي الذي أدى بالروائي الجزائري إلى أن يعود للتاريخ والتراث.

سنحاول طرح بعض "**العوامل التي أجبرت الشَّاعر العربي المعاصر على العودة إلى الموروث**" وهي كالآتي:

1-عوامل فنية.

2-عوامل ثقافية.

3- عوامل سياسية واجتماعية.

4- عوامل قومية.

5- عوامل نفسية.

2.1 العوامل الفنيـة

يعتبر التراث العربي تراثا زاخراً جدًا وثرياً بكل الإمكانيات الفنية، وحين يوظفها الشاعر تكتسب نصوصه نوعا من الأصالة الفنية من خلال اكتسابها للبعد التاريخي الحضاري[2] وهذا ما يضفي عليها جمالا وبريقا يعريها من الصدأ والجمود، مثل ما نجد مع ديواني

---

[1] عبد الله ركيبي، حوارات صريحة. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. (د:ط). (د:س). ص228.229.

[2] ينظر: علي عشري زايد، إستدعاء الشخصيات التراثية (في الشعر العربي المعاصر). دار الفكر العربي. القاهرة. (د: ط). 1997. ص16.

"الساعر" و"حيزية" حيث يعود الشاعر إلى المرجعية التراثية، من خلال تقديمه لشخصيات من شعراء في العصر الجاهلي مثل (امرئ القيس، عنترة، عمرو بن كلثوم، وغيرهم) هذه الشخصيات التي مرت ذات يوم بنفس التجربة التي عاشها الشاعر ومروا بنفس المعاناة.

2.2 العوامل الثقافيـة

لقد كان لتأثير حركة إحياء التراث، الدَّور الكبير في كشف الكنوز التراثية، فقد ساعدت هذه الحركة على استلهام التراث وعدم تضييعه، فراح الشعراء يسجلون التراث ويعبرون عنه وهكذا ساعدوا على بعثه من مرقده[1]، وهذا ما سعى إليه الشاعر "محمد جربوعة" أيضا، من خلال الديوانين قيد الدراسة.

2.3 العوامل السياسية والاجتماعيـة

نظرًا للظروف السياسية القاهرة التي مرَّت بها الدول العربية، والتي كبَّلت حريات الشعوب «وفرضت على أصحاب الكلمة من شعراء وكتَّاب ومفكرين ستارا رهيبا من الصمت بقوة الحديد والنار... فإنَّ أصحاب الكلمة يلجؤون إلى وسائلهم وأدواتهم الفنية الخاصّة التي يستطيعون بواسطتها أن يعبروا عن آرائهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة، لا تعرضهم لبطش السلطة الغاشمة»[2]. فكثيرا ما نجد الروائيين والشُّعراء يعبِّرون عن التحولات السياسية التي تمس الوطن العربي بطريقة جديدة في الطرح يعتمدون فيها على الرمز للخوض في المسكوت عنه بطريقة غير مباشرة، مثل ما سنقدمه من تحليل لرمز المرأة " قدسي " للقضية الفلسطينية في ديوان "الساعر" في هذا الفصل.

2.4 العوامل القومية

ينهض العامل القومي بضمير الأمم، ويحيا عندما تشعر الأمم بخطر يهدد كيانها وهويتها الذاتية، وهذا ما يجعلها تعود مباشرة إلى التراث لتتمسك به، من أجل إثبات

---

[1] ينظر: علي عشري زايد، إستدعاء الشخصيات التراثية (في الشعر العربي المعاصر)، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص32، 33.

كيانها أمام هذا الخطر، حيث يعيد لها شخصيتها القومية ويثبت أصالتها وتفردها بعاداتها وتقاليدها وتاريخها العريق[1] بعد هزيمة حزيران 1967 نهض الضمير القومي العربي من غفوته ورأى ضرورة التمسك بالتراث لأنه أحس أن كيانه تحطم وكرامته قد أهينت.

2.5 العوامل النفسية:

كان الشاعر العربي المعاصر دوما يحس بالغربة، حيث كان يرى نفسه يعيش عالما غير عالمه وواقعا مريرا مليئا بالزيف والتعقيد، لهذا حاول الهروب من هذا الواقع والبحث عن عالم المثل بعيدا عن زيف الحياة ومرارتها، فكان التراث هو الملاذ الوحيد للهروب من خلال تلك الأساطير التي يزخر بها حيث يعيش سذاجة الأحلام الأسطورية وعفويتها[2] لهذا عاد الشاعر الى أحضان الحب العذري مع ديوان "حيزية " ليهرب من هذا الواقع المزيف، ويعيد تصوير حكاية حبهما التي خلدها التاريخ بطريقته الخاصة من خلال الحوار الشعري بين الشخصيات فتكون وكأنها واقع يحصل في الوقت الحاضر فعلا.

نلاحظ أن هذه العوامل التي أثَّرت في الشَّاعر العربي المعاصر هي عوامل مشتركة بينه وبين كل روائي وأديب ومفكر عربي، التي دفعتهم بأن يعودوا إلى التراث ويكتبوا من خلاله بكل ثقة وعزة فأصلهم العريق لا تزعزعه الظروف أو التحولات.

اعتماد الكاتب على هذه المرجعيات لم يكن من باب الصدفة، بل كان له غرض أساسي من تضمينها، وأول دافع هو بث روح الهوية بها والتعريف بثقافة بيئته للآخر من خلال نصوصه، كما أنه يسعى إلى تأصيل هذه النصوص الحديثة من خلال ربطها بالموروث الشعبي «مما لاشك فيه أن لكل مجتمع من المجتمعات الإنسانية مرجعيته التي استمدها من بيئته وحضارته ومخزونه التراثي، ومن أتراحه وأفراحه، ومن أعرافه وعاداته، وفي الوقت نفسه فإن العالم اليوم يعيش ما يشبه الوحدة الثقافية المعرفية في ضوء

---

[1] ينظر: علي عشري زايد، إستدعاء الشخصيات التراثية (في الشعر العربي المعاصر)، ص39.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص42.

التحولات والتغيرات العالمية والثورة التكنولوجية وعصر الإنترنت وتحول العالم إلى قرية صغيرة، إذ لا يستطيع أحد مهما حاول تجاهل ما يجري هنا وهناك»[1] لهذا كان لزاما على الكاتب أن يثري نصوصه بمرجعيات متنوعة من تراثه القديم والحديث ليواكب عصرهُ، كما أن الغرض من هذه المرجعيات لم يكن ليوهم القارئ بواقعية النصوص فقط بل ليساهم كذلك في جمالية النصوص، لأن النص الإبداعي هو لغوي جمالي، أكثر منه واقعي، «من هنا تكمن وظيفة الوساطة المرجعية في إغناء الطابع الرمزي للنص الروائي، وذلك بناء على خصائصه الفنية والجمالية الضابطة للجنس الروائي من جهة، وبناء على بنيات النص الروائي الأسلوبية وسننه اللغوي الخاص من جهة ثانية»[2] بهذا عندما تنتقل المرجعية الواقعية إلى النص، تصبح منفتحة على دلالات متعددة، وهذا ما ينص على أن هناك مسافة لا يمكن قياسها أو تحديدها بين الخيالي والواقع المرجعي. «إن الحدث باعتباره واقعة محكية يعيد السارد تقديمها عبر نصه، يقف دائما على مسافةٍ من الواقع، هذه المسافة: إما أن تبتعد بالحدث عن الواقع لتنفتح الحكاية على أفقٍ خيالي يستهدف فيه السارد ناتجاً دلاليا مُتخيلا تغلب عليه المجازية، وإما أن تقترب بالحدث من الواقع إذ يستهدف السارد ناتجا دلاليا محتمل الوقوع تغلب عليه المعيارية»[3] هذه المسافة التي نتحدث عنها هنا هي عنصر من عناصر الهيمنة الشعرية على النص، باعتبار أننا نعمل على البحث في المرجعية من خلال النصوص الشعرية.

«ولعل النص الشعري الحامل لعناصر وتقنيات سردية واضحة تتبدى خصوصية الحدث فيه، وفقاً لهذا الطرح الذي يقيس الأفعال المكونة للحدث وفقاً لعلاقتها بالواقع

---

[1] علي عشري زايد، إستدعاء الشخصيات التراثية (في الشعر العربي المعاصر)، ص11.

[2] عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع الأردن، (ط:1)، 2013، ص81.

[3] شوكت المصري، تجليات السرد (في الشعر الغربي الحديث)، الهيئة المصرية العامة للكاتب، (د ط)، 2015، ص210.

مرجعًا، عبر ثلاثة تصورات هي: أولا أن تأتي دلالات الأفعال الحاملة لأحداث الحكاية مألوفة منطقية قابلة للتحقق أو للتصديق... وثانيا أن تكون تلك الأفعال مجازية محققة لخيال محض، عبر تراكيب وإحالات شعرية خالصة غير قابلة للوقوع إلا تخيلا في ذهنية التلقي، وثالثا أن يمزج الشاعر/ السارد بين هاتين الوجهتين داخل المقطع الشعري.. مرتفعا بالواقعي إلى أفق الجمالي ومؤسسا للجمالي بإمكانه واقعيا»[1].

هكذا هي النصوص الشعرية تحتكم إلى الجمالية أكثر منها إلى الواقعية، لكننا هنا لا نلغي حضور الواقعي كمرجعية، بل على العكس هو حاضر باعتبارنا لا يمكننا أن نفصل النص عن الواقع الخارجي والمؤلف.

كما أشرت سابقا أن هذه المرجعيات سواء (الاجتماعية أو التاريخية أو الدينية...إلخ) وغيرها، يعتمدها الشاعر ليعالج قضايا اجتماعية معينة، أو يدافع عن قضية ما، هذا ما سنشير إليه من خلال ديواني "الساعر" و"حيرية"، حيث طرح الشاعر "محمد جربوعة" العديد من القضايا الاجتماعية والتاريخية من خلال المرجعيات التي ضمنها الديوانين عندما تلتقي هذه المرجعيات باللغة الشعرية، فإنها تعطي للقارئ أفقاً واسعاً للتأويل، كون لغة الشعر بذاتها عبارة عن رموز وشفرات، ومن هنا تنتج لغة شعرية جمالية، لا يصل إلى خباياها إلا قارئ واع، باعتبار النص مفتوحا والقارئ يعيد إنتاجه.

2.6 المرجعية الاجتماعية:

تعد المرجعية الاجتماعية أول المرجعيات التي كان لها حضور قوي وواضح في النصوص الأدبية، وذلك لأن الأديب لا يمكنه أن يكتب بعيدا عن مجتمعه الذي نشأ فيه وتعلم منه دروساً في الحياة أكثر من الدروس التي تلقاها في تعليمه بجميع أطواره لأن الرواية أو الشعر «تطرح الكثير من القضايا المجتمعية التي تتعلق بالمجتمع والإنسان والبيئة، وتتعلق بالأعراف والعادات والتقاليد، وبالعلاقات الإنسانية والحياة المعيشة،.. وهنا

[1] شوكت المصري، تجليات السرد (في الشعر الغربي الحديث)، ص211/210.

تحضر المرجعية الاجتماعية لكي تقدم بعض التفسيرات التي قد ترضاها بحسب المجتمع وقد تفندها أيضا»[1] هذه المرجعية الاجتماعية كان لها حضور قوي في ديوان "الساعر"، من خلال طرحه للعديد من القضايا التي كانت ولازالت سائدة في المجتمع العربي على وجه الخصوص، وكانت من المواضيع أو القضايا المسكوت عنها، عالجها بطريقة سردية من خلال اعتماده على طريقة الحوار، بين الشخصيات التي وظفها في الديوان، وبهذا قدم للمجتمع حلولا لهذه المشاكل الاجتماعية، «نجد المرجعية الثقافية الاجتماعية المحلية هي المسيطرة على النص السردي، التي استقاها واتكأ عليها من خلال وجوده في المكان، والاتصال المباشر مع اللغة الشفاهية والمكتوبة التي أخذها من الأفواه أو من الوثائق والسجلات، وتتمظهر هذه المرجعية بشكل واضح في الشخصيات والأمكنة والعادات والمؤثرات الداخلية والخارجية»[2]

لكل مجتمع عاداته وتقاليده التي يخضع لها، ولا يمكنه الخروج عنها، هذه السيطرة التي فرضتها التقاليد كان لها قدسيتها الخاصة، وكل من يخرج عن طقوسها المفروضة تطبق عليه أحكامها التي لا رجعة فيها أبدا، هذه القضايا كذلك أشار إليها "الساعر" في ديوان "حيزية" «حيث إن من صور الواقع الاجتماعي الذي تفرضه العادات والأعراف الاجتماعية التي ألسبت الرجل الشرقي عامة، والعربي على وجه الخصوص، ألسبته جلبات السيطرة والغطرسة، وأعطته زمام قيادة المجتمع من دون أن تخضعه إلى دورة تدريبية في السلوك والتصرف والوقوف على حقوق المرأة واحترامها»[3]. سنتحدث أكثر عن هذه القضية المهمة بالنسبة للمرأة وحضورها في ديواني "الساعر" و"حيزية" من خلال تحليلنا لنماذج من الديوانين، وذلك «لما كانت المرأة تمثل الركيزة الأساسية في القضية العاطفية، فقد اهتم الشعراء بالحديث عنها وتصويرها، وذكر خصالها حتى غدت محور

---

[1] فهد حسين، مرجعيات ثقافية في الرواية الخليجية، ص40.

[2] المرجع نفسه، ص43.

[3] المرجع نفسه ، ص47.

أحاديثهم في قصصهم، وكادت شخصيتها تطغى على شخصية الشاعر نفسه في هذه القصص»[1] فاهتمام الشاعر "بالمرأة" في نصوصه لم يكن من باب السرد وفقط، بل لأن المرأة هي أساس بناء وصلاح المجتمع، لهذا حاول أن يعالج أهم القضايا التي تخص المرأة على وجه الخصوص بطريقته، هذا ما سنوضحه أكثر من خلال تحليلنا للديوانين والبحث في المرجعية الاجتماعية، من بين المشاكل الاجتماعية التي أشار إليها نجد مشكلة العنوسة، التي تجذرت وترسخت في ذهنية المرأة التي تجاوزت العشرين من عمرها، لتصبح في نظر المجتمع "عانسا"، قال "الساعر" رداً على من رأى أنها "عانس":

بِاسمِ كَيْف عَرَفْتِ بِأَنَّكِ عَانِسُ ؟

أَوْ أَنَّ حظكِ فِي زواجكِ تاعسُ

صَدَقْتِ كِذْبَتَكِ الْخَطِيرَةِ فَانْتَهَتْ

فِيكَ الْحَيَاة، وَهَلْ يَعِيشُ الْيَائِسُ

فَإِذَا أَرَدْتِ كَلاَمَ صَاحِبَ خِبْرَةِ

هَذَا كَلاَمٌ فَارِغٌ وَوَسَاوِسُ[2]

يحاول "الساعر" هنا إقناعها بأن هذا التفكير مجرد وساوس، تسكن مخيلتها بفعل المجتمع الذي خطّ سناً معيناً للزواج، هذه الأفكار الجاهلية هي من حركت قلم "الساعر"، وهو العليم بالمرأة وأنوثتها، وهو الذي يعلم أن المرأة تسكنها طفلة لا تكبر أبداً.

وَيُحِبُّ قَلْبُ الْمَرْءِ فِي العشرينا

---

[1] حاكم حبيب عزر الكريطى، السرد القصصي في الشعر الجاهلي، (ط:1)، دار تموز طباعة، نشر، توزيع، دمشق، 2011، ص153.

[2] الساعر، ص66/65.

فِي الأربعينا يُحِبُّ، والسِّتِينا

فِي الْعُمَرِ مِيعَاتُ ثَلاثِ لِلْهَوَى

يا مِنْ بأمرا القَلْبِ لَا تَدْرِينَا

لَا تَتْرُكِي فِي الْإِنْتِظارِ مَحَطَّةَ

سيجيئها مِنْ يَحْمِلُ النسرينا[1]

هذه الأفكار ما هي إلا خرافات وعقبات وضعها المجتمع، لتصبح بعدها من المعتقدات المعمول بها، فكان لزاماً على "الساعر" أن يزرع الربيع في قلب كل امرأة قيل عنها "عانس" لتزهر من جديد، وتنفض غبار الأفكار السلبية التي سكنت ذهنها و«الشعر لا يولد في ظلال الموت، بل يولد في معترك الحياة، يولد من أجل أن يُسمع فيؤثر، ويوجه، ويُبصر..»[2] فالشاعر ككل أديب له دور منوط به وهو المساهمة في إصلاح المجتمع وتقديم حلول ممكنة لمشاكله.

في سياق حديثنا عن المرأة، يستمر الشاعر في تقديم أنواع وأصناف النساء، على خلاف النوع الأول الذي تعرفنا إليه، هناك نوع ثان يملك من كيد النساء ما يجعل من الرجل يتبعهن وهو مغمض العينين: في جولة له في "سوق النساء" وصف لنا حاله كرجل أمام هؤلاء النسوة اللاتي يتاجرن بالسوق:

وَوَقَفْتُ أُخْرِجُ مِنْ جُيُوبِي صُرتِى

كَيْ أَشْتَرِيَ غَزَلًا لَهَا فِي مِغْزَلِ

---

[1] الساعر، ص66/65.

[2] إبراهيم أحمد ملحم، تمرّد الأنثى على (قراءة في شعر الدكتور مانع سعيه العشية)، (ط:1)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، 2012، ص158.

لَيْسَ الْمُهِمُّ الْغَزَلُ.. أَعْرِفُ جَيِّدَا

لَكِنَّ عَيّنِيهَا أَصَابَتْ مقتلِى[1]

كيد النساء عظيم، لتبيع الغزل في المغزل للشاعر، وهو العالم بكيمياء النساء، يقدم لنا سراً يكمن في المرأة، وهو في جمالها وأنوثتها التي وضعها الله فيها بإمكانها أن تكون جميلة في نظر أي رجل، ولكن بشرط واحد وهو أن تكون عفوية غير متصنعة، وهذا لِما رآه في امرأة أخرى كان جمالها وأنوثتها من تكلفها فقط، وذلك لما عُرف عنها من تسلطها وسطوة سيفها، التي ما إن سمعت بقدوم الشاعر حتى:

نَثَرْتْ لَهُ بَعْضَ الْوُرُودِ بِكَيْدِهَا

أَتَظُنُّهُ طِفْلًا يَهِيمُ بِوَرْدِهَا ؟

وَلَرُبَّما سَقَطِ النَّقَّابُ، فَوَلّولَتْ

وَهِي الَّتِي قَدْ أَسقطتَهُ بِشَدّهَا

هَمَسْتْ لَهُ: أَفَلَا تَرَانِي فِتْنَةُ ؟

فَأَسَرَّهَا فِي نَفْسِه لَمْ يُبْدِهَا[2]

تفقد المرأة حسنها، عندما تتصنع أنوثتها، أو أنها تتشبه بالرجال في غلظتهم وصرامتهم، هي هنا بسطوة سِفها وتسلطها في الحكم، فقدت الكثير من حسنها رغم جمالها الخارجي الذي تملكه.

من خلال هذين النوعين من النساء، يحاول "الشاعر" أن يعطي دروس الحسن للمرأة، فبجديتها وغلظتها هذه الأخيرة أضاعت حسنها الذي فطرت عليه.

---

[1] الساعر، ص76.

[2] الساعر، ص36.

كما أشار الشاعر إلى قضية مهمة، وهي من يدعون أنهم شعراء ويقولون كلاماً ما هو بشعر ولا بنثر كما قال:

وَرَأَيْتِ (شُعْرُورًا) يُعَذِّبُ نَفْسُه

يَطْهَوُ وَيُفْسِدُ مَا طَهَاهُ وَيَعْجِنُ

وَيَعُودُ يَطْهَوُ.. ثُمَّ يَعْجِنُ مَا طَهَا

لَا الْخُبْزُ يَنْضِجُ، لَا الْعَجِينَةَ تُتقَنُ

وَالنَّاسُ تَضْحَكُ مِنْ غرائبِ لَفْظِهِ

عَجَبَا، وَتَهْمِسُ: إِنَّه يَتَمَجَّنُنَّ[1]

ليس كل من يقول الشعر "شاعرا"، وهذا النموذج الذي قدمه الشاعر كمثال عن الواقع المعيشي الذي كثر فيه هذا النوع من المتشاعرين والروائيين الذين غرضهم الوحيد هو الكسب فقط، لأن الشعر الحقيقي هو من «يرتهن الأكذوبة، وهو أسير الذاكرة والتأمل الذاتي وخفقات الروح، وهو أيضا تعريج باتجاه النفي القاطع للرهبة والخوف والثقة في اللامعنى واللايسمى، هو تحد للزمن المتدفق مع نبضات أسئلتنا بالاستعارة، هو الفضاء الشاسع الذي نمارس فيه طقوسنا الصوفية من خلال اللغة التي تتسع وتضيق، وتمارس سطوتها على ذاكرتنا وكينونتنا»[2]

---

[1] الساعر، ص81، 82.

[2] الأوتوبيوغرافي في الشعر المغربي المعاصر، أعمال الدورة الأكاديمية السابعة لبيت الشعر في المغرب، منشورات: بيت الشعر في المغرب، (ط:1)، مطبعة دار المناهل، الرباط، جانفي، 2014، ص199.

هذه بعض المزايا التي على الشعر الحقيقي أن يتصف بها، بإمكان الشعر أن يحتويها كلها وأكثر، أمّا النوع الذي قدمه "الشاعر" فهو لا يملك أي ميزة من هذه المزايا التي قدمناها، والشاعر هنا ينتقدها بقوة ويذم انتشارها في عصرنا الحديث.

تنوعت القضايا الاجتماعية، التي تكلم عنها "الشاعر" في ديوان "الساعر" لكن في معظمها كانت تخص المرأة، وذلك لأن صلاح المرأة يعني صلاح المجتمع كما قال "حافظ إبراهيم"" الأمُّ مدرسة إذا أعددتها أعددت شعبا طيب الأعراقِ"، لأن المرأة هي الأم والأخت والحبيبة وصلاحها صلاح لجميع الأمة، أحياناً يظلم المجتمع المرأة وخصوصاً المرأة المطلقة، التي يصبح مكانها الهامش بعد طلاقها، وهذه هي حال "ميسون" التي قدمها "الشاعر" نموذجا في قوله:

يَدْرِي أَبُو مَيْسُونٍ أَنَّ زُجَّاجَهَا

إِنَّ يُرْمَ بِالْيَاسَمِينِ تَحَطَّمَا

وَبِأَنَّهَا مُذْ خَانَهَا وتطلقت

مِنْ لَمْ يَخَفْ سَيْفًا وَلَمْ يَخْشَ السَّما

مشروخة الْعَيْنَيْنِ تَسْكُبُ دَمْعَهَا

وَإِذَا اِنْتَهَتْ دَمْعَاتُهَا تَبْكِي دَمًا[1]

يخشى "أبو ميسون" على ابنته التي خانها زوجها وطلقها، وهي الرقيقة الوديعة كحمامة سلام، لا تعرف للخيانة طريقا، ليصبح قلبها هشاً متصدعاً تكسره أزهار الياسمين لو رمي بها، وفي هذا كناية عن القوة والجبروت في قوله:

" من لم يخف سيفا ولم يخش السما "

---

[1] الساعر، ص109/104.

كانت هذه الكناية بليغة جداً، اختصر فيها ظلم الجاني وهو "الزوج"، الذي لا يخاف لا من أهلها ولا من الله عز وجل، ميسون تبكي دمًا بدل الدموع لما تلاقيهِ كل يوم من نظرة المجتمع الدونية لها، يحاول "الشاعر" هنا أن يلامس شغاف قلب "ميسون" ليقترب من حجم معاناتها، ويكشف للمجتمع عن حجم المعاناة التي تلاقيها من نظراتهم الحاقدة لها، في هذه الحالة يصبح الزواج بمثابة الهاجس أمام "ميسون"

نَفَضْتْ يَدِيهَا.. أَغْلَقْتْ أَحْلاَمَهَا

وَرَمَتْ بمّد ذِراعَهَا المفتاحا[1]

ما جعلها تغلق باب قلبها بالمفتاح، وترميه في بحر عميق، لتنهي بذلك كل أحلامها التي رسمتها، نجد "الشاعر" وضع بين أيدينا كقراء المشكل ولم يقدم له الحلول الممكنة وذلك ليترك الباب مفتوحا أمام القارئ ليبحث عن حلول ممكنة لهذه القضية المهمة بالنسبة للمرأة خصوصا والمجتمع عامة.

النصوص في عصرنا لم تبق كما في السابق مغلقة، بل أصبحت «نصًا مفتوحا وهذا هو المغزى من تلك المرجعيات التي ينبغي أن تكون بوابة مشرعة لكل من الكاتب والنص والقارئ، وأكثر من هذا فالنص كما يقول رولان بارت هو النص الذي يأسر، أي أنه نص يأتي على نصين»[2] النص دوماً يحمل دلالات لا يفصح عليها الكاتب عمداً، لترك أفق التأويل مفتوحا أمام القراء، ليبحثوا في الدلالات والمرجعيات المتاحة، وبهذا يولدوا نصا آخر. الشاعر هنا يسرد لنا الوقائع دون أن يخوض في التفاصيل، وذلك لما تستدعيه لغة الشعر التي تختصر كل الأحداث في لغتها الجمالية من خلال الصور البيانية والبديع.

---

[1] الساعر، ص108.

[2] فهد حسين، مرجعيات ثقافية في الرواية الخليجية، ص32.

لقد وردت "المرجعية الاجتماعية" كذلك في ديوان "حيزية"، بما أن قصتها مأخوذة من المجتمع "الخالدي" وعاشت فيه، ليعرض بعض العادات والتقاليد لهذا المجتمع وهي تقاليد مشتركة لكل من مدينة "سيدي خالد" والمناطق الصحراوية عامة.

باعتبار أن حكاية "حيزية" هي قصة غرامية بينها وبين ابن عمها "سعيد" هذه أول قضية سنتكلم عنها في الديوان، بغض النظر عن حديثنا في الحلال والحرام بالنسبة لعلاقة الحب بين الرجل والمرأة، نجد أن المجتمع في "سيدي خالد" يمنع كليا هذه العلاقات، رغم أن حب "حيزية" "لسعيد" كان عذريا عفيفا ولم يكن بينهما غير نظرات تجمعهما ولكن «منذ خمس سنوات، فقد حالت بينهما العادات وما يقتضيه منهما من الفراق والتباعد، ولعل ذلك ما جعل قلبيهما يتجرعان مرارة التنائي... ولأن أعين الأهل في البادية حارسة، فقد كان عليه وعليها أن يقولا الكثير، وأن يشتكيا طويلا بالنظر، لا غير النظر..»[1]

من عادات البنت في الجزائر أنها في سن معينة عليها أن تحجب في المنزل بعد بلوغها، وذلك للمحافظة عليها من نظرات وكلام الناس، وهذا ما حصل مع "حيزية"، التي حزنت جدا لهذا، وما كان على سعيد إلا أن يواسيها بقوله:

لَا تُخْبِرِينِي، فَإِنَّ الْحَيَّ يَسْمَعُنَا

وَلْنَكَتمُ الْآنَ مَا فِي الْقَلْبِ يُوجَعِنَا

مَضَى زَمانٌ، وَقَدْ كَنَّا نَظُنُّ بِهِ

أَنَّ لَا يُفَرّقْ مَا قَدْ كَانَ يَجْمَعُنَا

فَلَتَذْكُرِينِي.. وَلَا تَنْسَيْ طُفُولَتَنَا

[1] حيزية، ص20.

أُعْطَى حَيَّاتِي لِمِنْ لِلْأَمْسِ يُرْجِعُنَا[1]

هو يعلم ما بها من شوق وحنين يمزقها، فبعدها عن "سعيد" ليس بالأمر الهين عليها، لكن هذا ما قالته العادات والتقاليد ولا يمكن الخروج عنها، حتى وإن كان المحبوب "ابن عمها"، وشرف البنت من شرف العائلة والقرية ككل.

هذا الفراق الذي غصبا عليه، لم يمنع حبها من أن ينمو بل سيكبر أكثر فأكثر «يؤكد الشاعر وفاءه للمحبوبة، وخروج الذات عن نطاق نيل الزمن من الذاكرة؛ فقد بقيت المحبوبة في حالة حضور دائم بهذه الذاكرة، ولم تفارق الدموع العيون، إن عودتها أثرت حياته؛ فقد عادت إليه الضحكة التي غابت بغيابها»[2] فالمحبوبة هي المعادل الروحي للحياة، بغيابها يتوقف نبض القلب، ليحل مكانه صمت الفراق وأنين الموت، هكذا كانت حياة "حيزية" بعد هذا الفراق المحتوم، تبقى هذه هي العادات في "سيدي خالد" وفي كل مجتمع عربي، لا يمكن لأحد الخروج عنها أبداً.

من المرجعيات الاجتماعية كذلك نجد بعض الهوايات التي عرفت في هذه البيئة الاجتماعية «التي كان يمارسها الأولاد، مثل: تربية الحمام»[3]، وهي هواية منتشرة في مدينة "سيدي خالد"، أشار الشاعر إلى هذه الهواية من خلال "حيزية" التي كانت تملك حمامة وديعة جميلة، كما هو معلوم أن الشاعر لا يوظف رمزا معينا إلا ليُحمله بدلالات كثيرة، وهذه "الحمامة" كانت معادلا موضوعيا "لحيزية"، فجمالها من جمال "حيزية" ومصيرها من مصير حمامتها، التي فارقتها في أول أيام العيد:

أَنَا وَأَنْتِ.. بَلَا حَظٌّ وَلَا أَمَلْ

---

[1] حيزية، ص21.

[2] إبراهيم أحمد ملحم، تمرد الأنثى على الشاعر، ص23.

[3] فهد حسين، مرجعيات ثقافية في الرواية الخليجية، ص43.

دُونَ الْحَمَامَاتِ، والنسوانِ لَمْ نزلِ

جِئْنَا إِلَى هَذِهِ الدُّنْيا عَلَى عَجَلٍ

وَسَوْفَ نَرْحَلُ يا أُخْتِي عَلَى عَجَلِ

سَبَّقْتِنِي لِتُرَابِ الْأَرْضِ صَابِرَةً

مِثْلُي عَلَى الظُّلْمِ وَالْأَحْزَانِ وَالْوَجِلِ[1]

عندما نأتي لقول "حيزية" "وسوف نرحل يا أختي على عجل"، نلاحظ أن "حيزية" كان لها إحساس بأن عمرها قصير كعمر حمامتها، وهذا لما تحمله في قلبها من حزن وقهر من ظلم الناس لها وحديثهم عنها وعن ابن عمها "سعيد"، الذي كان السبب الرئيس في حجبها عنه، حمامتها كانت تصبرها عن كلام الناس، فهي التي كانت تؤنسها في وحشتها، وكانت تبوح لها بأسرارها وأحزانها، ومن بعد موتها من سوف يسمعها، توظيف الشاعر لهذه الهواية "تربية الحمام" كان لها وقع في الديوان فمن خلال هذه المرجعية الاجتماعية فتح أفق التأويل أمامنا «وكأنه بهذه الطريقة يقدم عملا إبداعيا يستفز عبره ذائقة القارئ، أو الناقد»[2] هذا القارئ الذي يعيد إنتاج نص ثان بفضل هذه الإشارات والرموز التي تحملها كل مرجعية موظفة في بنية النص.

كما ذكر كذلك "الشاعر" هواية "الفروسية" التي عرفت بها المجتمعات العربية منذ العصور الأولى، فقد «استأثرت الخيل باهتمام العرب وحبهم إلى مدى بعيد، للخدمات الجليلة التي تؤديها، والتي يعجز سواها عن تأديتها، ولذلك كانت عِنايتهم بها شديدة واهتمامهم بالغا، لأن فيها من خصال الشرف والمنافع ما لا يوجد في غيرها من

---

[1] حيزية، ص38.

[2] فهد حسن، مرجعيات ثقافية في الرواية الخليجية، ص45.

الدواب»[1] وقد ارتبطت قوة الفارس بقوة فرسه، وهذا ما يزيدهُ فخرا ومكانة رفيعة في قبيلته، كان من عادة أهل مدينة "سيدي خالد" أن يُقيموا مسابقات في الفروسية، ليختاروا الفارس لكل سنة.

يَوْمُ السُّرُوجِ وَيَوْمُ الْخَيْلِ وَاللُّجْمِ

وَمَا تَهْزُرِكاب السَّرْجُ مِنْ قَدَمِ

يَقُولُ لِي الْقَلْبُ قلبِي أَنْتِ حاضِرَةُ

يا أَقْرَبُ الْعُنَّدَ لِي فِي الْحُبِّ وَالرّحمِ[2]

خصام "حيزية" و"سعيد" كان متواصلاً، هذه حالة المحبين دائما بسبب الغيرة والشوق، فكان سباق الفروسية هو الوقت المناسب ليُعَبِر سعيد عن حبه لها دون خوف من أحد «إذ أخرجت أم سعيد وسام الفارس الذي ناله سعيد صباحا في السباق، ومدت به يدها إلى حيزية.. وكان من العادة أن يهدي الفائز وسامه لأحب الناس إليه»[3] بهذا تأكدت حيزية بأن "سعيد" لا يزال على عهده لها رغم الفراق الذي يعانيه بفعل الأهل والحي ككل، هذه العادة المتداولة أنهت كل المخاوف التي تجرعوها من مرارة الفراق، لتخلف بعها في شفاه المحبين بسمة تحكي ألف حكاية وترسم طريقاً نحو الأمل.

3 المرجعية التاريخية:

التراث العربي بشكل عام والجزائري بالخصوص ثري بالمادة الثقافية، التي يعود لها كل كاتب أثناء بناء نصوصه الأدبية، لهذا نجد الكثير من الأعمال النثرية والشعرية لا تقام على التخييل فقط، بل يستقيها الكاتب من تاريخ بلده وتراثه الشعبي، لأن النصوص

---

[1] السرد القصصي في الشعر الجاهلي، حاكم حبيب عزر الكريطى، ص81.

[2] حيزية، ص85.

[3] حيزية، ص89.

الإبداعية التي يكون قوامها المرجعية الواقعية، وبعد صياغتها بطريقة درامية وإضافة اللغة الجمالية لكي لا يصبح النص بعد هذا وثيقة تاريخية فقط فيفقد بهذا أصالته ورونقه كنص جمالي «وهو ما نحذر منه حينما يجعل الكاتب مرجعية الرواية تاريخية صرفة، لهذا ينبغي أن يعي الروائي تماما تجاه التاريخ حين يتكئ عليه ويكون مصدراً مهماً في النص الروائي»[1] مما يفقد الرواية أو النصوص الشعرية بعض خصائصها فعلى الكاتب أن يعي كيف يوظف التاريخ «ومن هنا، ارتبط المواطن العربي بالماضي من أجل إثبات الذات والمحافظة على مقوماتها وأدرك أنه لا يتأتى له ذلك إلا بالرجوع إلى الأصل، وإلى التاريخ والتراث ولن ينجح في نهضته ويقظته إذا انقطعت صلاته بتاريخه وماضيه»[2]

أهم دافع للكتاب العرب والجزائريين خصوصا إلى العودة إلى التاريخ، هو القضية الفلسطينية بالدرجة الأولى، لأن هزيمة حزيران كانت النكسة التي هزت كل العرب، لهذا لا نجد كتابة في الأغلب تخلو من الإشارة إلى القضية الفلسطينية، وقد كانت هذه القضية جلية في ديوان "الساعر"، الذي وظف "المرأة" وهي الحبيبة "قدسي" كرمز "لفلسطين"، وهي الحبيبة والوطن، الذي ضاع في غياهب الصحراء لكنه حلف اليمين بأن يرُد حبيبتهُ وفي عودتها له، تحقيق للنصر والحرية المرجوة "لفلسطين".

سار الشاعر "محمد جربوعة" على خطى الشاعر "محمود درويش" في الكتابة عن القضية الفلسطينية بحيث «إن المزج بين المرأة والوطن في شعر "محمود درويش" يمد تجاربه الفنية بنفس عاطفي خصيب، يولد تلك الرؤية الحية، حيث تتحول القصيدة إلى ومضة حلم، يتميز فيه الحب بالوطنية، ويمتزج فيه صورة الفتاة بالوطن، فلا يعود باستطاعة أحد أن يفرق بين عاطفة الحب نحو الفتاة أو الأم، وبين عاطفة الحب نحو

---

[1] فهد حسين، مرجعيات ثقافية في الرواية الخليجية، ص91.

[2] سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، (ط:1)، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010، ص318.

الأرض والوطن»[1] بهذه الطريقة الحديثة في الكتابة الشعرية، يستطيع الشاعر تمرير العديد من الأفكار دون خوف من الكتابة في المسكوت عنه، والدلالة المرجوة ليس من السهل الإمساك بها، فهي كأشعة الشمس تنساب بين أصابع القارئ، ولا يمسكها إلا ناقد متمرس، يعطيها قراءة أخرى وينتج نصاً جديدا، يمكن أن نقدم مثالا لقصيدة (موت آخر وأحبك) للشاعر "محمود درويش" يقول:

«وَكَيْفَ أَقُولُ أُحِبُكِ ؟

كَيْفَ تُحَاوِلُ خَمْسُ حَواسّ مُقَابَلَةِ الْمُعْجِزَةِ

وَعَيَّنَاكِ مُعْجِزَتَانِ

تَكُونِينَ نَائِمَةً حِينَ يَخْطِفُنِي الْمَوْجَ

عِنْدَ نِهَايَةِ صَدْرِكَ يَبْتَدِئُ الْبَحْرُ»[2]

الملاحظ من الوهلة الأولى للقصيدة، بأنها كتبت للمرأة الحبيبة، ولكن بعد التعمق أكثر في الدلالات وفك الرموز، تجد أن الحبيبة هي الوطن الأرض التي نما بين أحضانها ليغرق في جمال عينيها ولا يحلو له الموت إلا على صدرها.

الشاعر الجزائري كغيره من أبناء وطنه، القضية الفلسطينية هي قضيته الأولى ودفاعه عنها هو دافع عن شرفه الذي اغتصبه اليهود، وقد عالج الشاعر "محمد جربوعة" القضية بطريقة جديدة من خلال "الرمز" وذلك ليفرغ كل عواطفه وأحاسيسه اتجاه حبيبته فلسطين، فكانت "المرأة" هي المعادل الموضوعي لها، لما تحمله "المرأة" من صفات "الحسن والجمال والعطاء"، فالمرأة مثل الأرض، تنجب أبطالاً ليدافعوا عن أرضهم

---

[1] محمد عبد الهادي، تجليات رمز المرأة في شعر "محمود درويش"، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2009، ص3.

[2] المرجع نفسه، ص4.

ويسقوها بدمائهم الطاهرة لآخر قطرة لهم، والحرية هي المطلب الأول والأخير، وما أخذ بالقوة لا يستردُ إلا بها، قال الشاعر في حسنها:

وَيَقُولُ عَنْهَا إِنَّهَا جنيةُ

تُؤْذَيْ بِرِمَشِ عُيُونِهَا أَوْ تَقْتُلُ

هُوَ يَدَّعِي أَنَّ الْفَتَاةَ رَهِيبَةُ

مَا مِثْلُهَا مِنْ جِنْسِهَا مِنْ تذهِلُ

إِنْ قِيْلَ (بَدْرٌ) لَمْ يُرِقَ لِجَانَبِهَا

أَوْ قَيَّلَ عَنْهَا ظَبْيَةٌ، لَا تَقْبَلُ

مَهْمَا تَخَيّلَ حُسْنَهَا مُتَخَيَّلُ

هِي مُنْتَهى ذَاكَ الْخَيَالِ، وَأُجْمَلُ[1]

أضاف لها صفات معنوية وحسية تخص المرأة ليسقيها بفيض حبه وغزله، لأن التي خرج يطوي الصحاري لأجل أن يكحل عيونه بحسنها ليست كباقي النساء، فحسنها فاق جمال "البدر"، كانت كل عواطفه حبيسة هذا الجمال، وتسير إليه بخطى متسارعة لتروي عطشه نحوها، ولا شيء يمكنه أن يمنع "الساعر" من مواصلة بحثه عن محبوبته "قدسى"، لا الصحراء ولا البعد، يمكنها أن تفرقهم.

رحلاته الطويلة كانت شاقة جداً، وقد لاقى فيها من التعب والإرهاق ما لا يقوى على تحمله أحدٌ، ولكنها كانت قضيته الأولى التي فطم عليها منذ صغره:

وَلِأَنَّهَا كَانَتْ صَبِيَّةُ حُلْمِهِ

---

[1] الساعر ،ص7.

أَوْ أَنَّهَا الْحُبُّ الْبَرِيءُ الْأَوْلُ

حَلِف الْيَمِينِ بِأَنَّ يرد غِيَابَهَا

أَوْ سَوْفَ يَبْقَى هَكَذَا يتجولُ[1]

حبه للحرية وردّ كرامة الوطن كان أكبر من كل شيء، حب الوطن كالحياة وكروح لا يمكن فصلها عن الجسد «وقد امتلك النبل شعراء الوطن العربي في كل مكان؛ لأنهم خرجوا بكتاباتهم الشعرية من هم القطر والحيز الصغير إلى الوطن العربي الأكبر، وخاصة بعدما عايشت الشعوب العربية وشاهدت مسرحية الهزيمة التي فرضتها إسرائيل على مسرح الأحداث»[2] كانت مرحلة مؤلمة ودامية، نزفت فيها أقلام الشعراء دماً بدل الحبر، وقد كانت هي حبيبة "الساعر"وصبية حلمه، لهذا حلف اليمين بأن يرد غيابها، أي يرد حريتها المسلوبة، أو سوف يبقى هكذا باحثا عنها «وهكذا فإن حزيران أحدث هزة في نفوس الشعراء، فكل منهم كتب عنها حسب رؤيته فاقتربت معانيهم»[3]

عودة فلسطين لشعبها وأخذهم لحريتهم، هي عودة للروح في الجسد وانتصارٌ لكل الشعوب العربية واستردادٌ لكرامتهم.

أرهقه البحث والترحال في بحثه عن حبه الضائع، فكانت له محطة راحة بجوار حبيبته السمراء، بطيبة الطيبة، داعياً الله بأن يلاقيه بحبيبته الضائعة.

مَا مَدٌّ كَفًّا.. مَدَّ قَلْبًا يُسْلَقُ

يَغْلِي بِقَدْرِ الْعَاشِقِينَ وَيُحْرِقُ

---

[1] الساعر، ص8.

[2] فايزة الحربي، السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر، (ط:1)، النادي الأدبي بالرياض، الرياض، 1431هـ، 2010م، ص132.

[3] المرجع نفسه ، ص143.

لَمَّا رَأَى أَنْوَارُ كَعْبَةِ رَبِّهِ

وَسَبَاهُ طَابِعُهَا الْوَضِيءِ الْمُشْرِقُ

كَشَّفَ الْقَمِيصَ عَنِ الضُّلُوعِ.. وَرَاعَهُمْ

رَجُلَا يَشِدُّ ثِيابُهُ وَيُمْزِقُ[1]

نارُ الهوى والوجد تشتعل في صدره، لكثرة شوقه وحنينه، ولا شيء يمكنه إطفاؤها، فمكان عليه إلا أن يَشُقَ ثيابه، ليبردها على جدار الكعبة الشريفة ويسمع صوت انكسار جدار صدره وتصدعه الله وحده، ويرأف بحاله التي هدها البحث عن الحرية المنشودة، ويجتمع شمله مع حبيبته.

سَمِعُوهُ يَهْمِسُ:(هَلْ سأبلغ غايتي ؟)

وَيَرُدُّ كَالْمَجْنُونِ:(مَا أَدْرَانِي؟)[2]

الطريق طويل جداً، ونهايته غير معروفة، بحث عن الحرية الضائعة مع كل هذه العقبات التي يواجهها في طريقه، يسقط وينهض لكنه يتخطاها بكل عزيمة، لأن هدفه واحد، وتحقيقه مسألة وقت فقط بما أنه متمسك بحبل الله.

طعم الحرية والنصر ليس بالأمر الهين لكنه حين يتحقق ينسى الشاعر كل المصاعب التي لاقاها، عند لقائه بحبيبته "قدسى" عجزت كل العبارات أمامه لتعبر عن حاله ونشوته بالنصر قائلا:

وَأَنَا المُقيدُ خَلْفَه بِحَبَّالِهِ

أَجْرِي إِلَيهَا، وَالْهَوَى جَرَّارُ

وَلِذَا أَتِيتُ لِحَيِكُمْ كَسَحابَةِ

---

[1] الساعر، ص112.

[2] الساعر، ص120.

دُونَ السَّحَابِ، تَسُوقِنِي الْأَقْدَارَ[1]

في لقائه بمحبوبته "قدسى" والتي هي المعادل الموضوعي للأراضي المحتلة "فلسطين"، هو تحقيق للنصر والحرية، التي يبحث عنها كل عربي، بهذا اللقاء يعطينا صورة للنصر، للفرح القادم لا محالة.

أختم هذا البحث بمقطوعة للشاعر "أحمد سحنون"، يدعو الشعراء فيها إلى أن يكونوا لسان شعوبهم، لأن الثورة ليست ثورة سلاح فقط بل ثورة القلم أيضا.

«ويا شعراء الضاد حثوا شعوبهم * بشعر يداويها من الجبن والبخل**

فما الشعر إلا ثورة غير أنها * (توصل بلا كف وتسعى بلا رجل)»**[2]

هذه الثورة خاضها "الساعر" بالقلم، وكتبها بأسلوب جديد في الطرح محاكياً الشاعر "محمود درويش" في طريقته الغزلية، حين جعل من "فلسطين" حبيبته الطاهرة الحسناء، ورسمها بطريقة جعلت منها ملكة في الحسن والبهاء، ليتسابق لها العرسان من كل صوب يطلبون يدها كحال كل الشعوب العربية، التي تسعى لها وتطالب بحريتها، وإن قدموا لأجلها الغالي والنفيس ودمائهم الطاهرة لن يتهاونوا في ذلك أبداً، "قدسى" كانت رمزاً "لفلسطين" الحبيبة، وبوصول "الساعر" لها عمت الأفراح في كل بقاع الأرض العربية.

بعد تتبعنا لهذا الفصل المعنون بـ"بمرجعية النص الشعري"، خرجنا ببعض النتائج، وهي أن الشاعر العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة يرى أنّ ما يميز العربي هو "المرجعيات" الكبرى التي يؤسس من خلالها نصّه، والمتمثلة في "المرجعية الدينية" و"المرجعية التاريخية"، لأن "المرجع" يمثل هوية "النص"، لهذا لا يمكن للشعر أن يستغني

---

[1] الساعر، ص255، 256.

[2] عبد الله الركيبي، تقديم صالح جودت، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، (د:ط)، الدار القومية للطباعة والنشر، العدد 187، (د/س).

عن "المرجعية الواقعية"، حيث يعود الشاعر للواقع لأجل معالجة المشاكل وتقديم حلول ممكنة لها، والغرض الأساسي من تضمين هذه "المرجعيات" هو بث روح الهوية بها، والتعريف بثقافة بيئته للآخر، كما يسعى إلى تأصيل هذه النصوص الحديثة من خلال ربطها بالموروث الشعبي، كما أن هذه "المرجعيات" (الاجتماعية والتاريخية) يعتمدها الشاعر ليعالج قضايا اجتماعية معينة، ويدافع عن قضية ما، مثل الدفاع عن "القضية الفلسطينية".

الخاتمة

الخاتمة

بعد أن وصلنا إلى نهاية بحثنا بفضل الله ورعايته، لا بد لنا أن نختمه بذكر أهم النتائج التي توصلنا إليها:

1 – استنتجنا في المدخل أن الشعر في العصر الجاهلي اعتمد فيه الشعراء على الأسلوب القصصي، خصوصا عندما يقف الشاعر على ذكر الأطلال، لأن الشعر كما عرف عليه هو ديوان العرب، من خلاله سجل الشاعر حياته وفتوحاتهم وبطولاتهم، وقصص حبهم وفراقهم.

2 – كما استنتجنا أن الشاعر في العصر الحديث اعتمد على آليات الخطاب السردي وقد كان هذا أمرا متعمدا منه، وذلك لكي يرسم قصيدته بطريقة درامية تقترب من عامة المجتمع.

3 – أما بالنسبة للفصل الأول الخاص بالزمن استنتجنا أن بنية الزمن متوفرة في الشعر، حيث كشفنا عن المفارقات الزمنية (استرجاع واستباق) ، كما استطعنا أن نلمس الحركة السردية داخل الزمن من سرعة وتبطيئ.

4 – كانت تقنية "الاسترجاع" هي الغالبة في الديوانين وذلك لأن الشاعر كان في حالة استذكار ورواية أحداث ماضية.

5 – بالنسبة للفصل الثاني المخصص لدراسة المكان في الشعر، استنتجنا أن المكان من الآليات المهمة في تكوين الخطاب الشعري.

6 – كشفنا أن المكان الذكرى هو مكان حنيني يعود إليه البطل دوما حين يحس بالشوق إلى الحبيبة، وتمثل هذا النوع في قصائد الشعر الجاهلي في "الأطلال".

7 – أما بالنسبة للمكان العبور فهو مرتبط بنفسية الشخصية وتحولها المكاني، الذي تطلبه الذات لأجل التعبير عن حالتها النفسية.

8 – المكان الحلم هو مكان حسي يرتبط بالمرأة، وهو المكان الذي يحلم المحب دوما بالعودة له.

الخاتمة

9 – كما استنتجنا في الفصل الثالث المتعلق بالشخصية المرجعية إلى أن توظيفها في الديوانين يثري الموضوع، ويعبر عن ثقافة الشاعر المعرفية التي جمعت بين الثقافة الدينية والأدبية والتاريخية والتراثية، كل هذه الشخصيات التي وظفها ساهمت في إثراء الديوانين كموسوعة أدبية.

10 – أما في الفصل الرابع فتوصلنا إلى تعدد توظيف الشاعر للمرجعيات في الديوانين، مثل المرجعية الاجتماعية والمرجعية التاريخية التي تتداخل مع المرجعية التراثية.

11 – المرجعية مفهوم شامل "للمرجع"؛ لأنها مصدر صناعي يمكن أن تحمل عديد الدلالات.

12 – اعتماد الشاعر على هذه المرجعيات لم يكن من باب الصدفة بل كان له غرض أساسي من تضمينها، أوله بث روح الهوية بالنصوص الشعرية الجزائرية.

13 – طرح الشاعر "محمد جربوعة" العديد من القضايا الاجتماعية والتاريخية من خلال المرجعيات التي ضمنها الديوانين، وذلك لكي يعالجها ويقدم حلولا لها.

14 – اهتمام الشاعر "بالمرأة " في نصوصه لم يكن من باب السرد وفقط، بل لأن المرأة هي أساس بناء وصلاح المجتمع، لهذا حاول أن يعالج أهم القضايا التي تخصها.

15 – تناول الشاعر المرأة في ديوان "الساعر" رمز المرأة الحبيبة، كرمز للقضية الفلسطينية، وأضاف لها صفات معنوية وحسية تخص المرأة، ليسقيها بفيض حبه وغزله.

16 – لقاء الشاعر مع حبيبته في ديوان "الساعر"، هو رمز لنصر القضية الفلسطينية وبلوغهم لحريتهم المنشودة.

17 – عناصر وتقنيات السرد من (زمن ومكان وشخصيات) تجلت بوضوح في الديوانين "الساعر" و"حيزية" ومنه توصلنا إلى أن الخطاب الشعري يستوعب تقنيات السرد كالخطاب السردي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1) محمد جربوعة ، حيزية (مسلسل شعري)، (ط:1)، (د،هـ)،(د،ب)، 2014.
2) محمد جربوعة، الساعر (مسلسل شعري)، ط:1، البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2014 .

المراجع :

1) إبراهيم أحمد ملحم، تمرّد الأنثى على (قراءة في شعر الدكتور مانع سعيه العشية)، (ط:1)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، 2012،.
2) إبراهيم خليل، بنية النص الروائي. (ط:1)، منشورات الاختلاف،الجزائر، 2010.
3) أحمد الأمين، حيزية (الملحمة الجزائرية قصة وشعرًا، دار المصباح لنشر (د/ط)، (د/س).
4) احمد حمد النعيمي ، ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، (ط:1) ، الاردن ، 2004 .
5) أحمد رحيم كريم الخفاجي ، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث ، مؤسسة دار الصادق الثقافية ، عمان ، (ط : 1) ، 2012.
6) أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر (من النكبة إلى النكسة). إفريقيا الشرق. المغرب. (د:ط). 2006.
7) أحمد طاهر حسنين و (آخرون) ، جماليات المكان ، عيون ، الدار البيضاء.
8) الأخضر بن السايح، سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسم دراسة في تقنيات السرد، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط:1)، 2011 .

9) أمال منصور، بنية الخطاب الروائي في أدب محمد جبريل جدل الواقع والذات " النظر إلى أسفل نموذجا"، دارالاسلام للطباعة والنشر ،(د:ط) ، (د:ب)، (د:س).

10) إنقاذ عطاالله محسن، السرد القصصي في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية)، (ط: 1)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان 2014 .

11) باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط:1)؛1429هـ، 2008 .

12) بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي. تق: محمود طرشونة، المغاربية للنشر والإشهار،(د: ب)، (ط:1)، 1999 .

13) تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربة المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى, (ط: 1) دار البداية عمان 2010 .

14) جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى الفاسي، مقاربة فيسرديات، (د: ب)، (د: ط)،(د: س)، ص63.

15) حاكم حبيب عزر الكريطى، السرد القصصي في الشعر الجاهلي، (ط:1)، دار تموز طباعة، نشر، توزيع، دمشق، 2011 .

16) حسام الخطيب ، رمضان بسطاوسي محمد ، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، (د / ط) ، (د / س).

17) حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى،مجلس الثقافة العام، القاهرة، (د: ط)، 2006 .

18) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، (ط: 1) ، 1990 .

19) حميد لحميداني ، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت (ط : 1) ، 1991 .

20) حيدر لازم مطلك ، الزمان والمكان في شعر ابي الطيب المتنبي ، (ط/1) ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ،2011 .

21) رانية محمد شريف صالح العرضاوي، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم (ابن طباطبا نموذجا)، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2011 .

22) عبد الرحمان التمارة ، مرجعيات بناء النص الروائي ، دار ورد الأردنية للنشر و التوزيع الأردن ، (ط: 1)، 2013، ص81 .

23) عبد الرحمن النوايتي ، السرد و الأنساق الثقافية في الكتابة الروئية ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، عمان ، (ط:1) ، 2016 .

24) عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأدن، (ط:1) ، 2012 .

25) رزان محمود إبراهيم ، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة. دار الشروق للنشر والتوزيع .الأردن. (ط:1). 2003 .

26) ابن السائح الأخضر، جماليات المكان القسطنطيني (قراءة في رواية ذاكرة الجسد، دراسة نقدية تحليلية، سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية و ادابها، دار الأديب،وهران، 2007 .

27) السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع (مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث)، منشورات الإختلاف، (د: ب)، (ط:1)، 2005 .

28) سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، (ط:1)، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010 .

29) سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي (النص والسياق). المركز الثقافي العربي، المغرب، (ط:3)، 2006 .

30) سعيد يقطين ، تحليل لخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، (ط/4) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 2005 .

31) سعيد يقطين ، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) ، المركز الثقافي العربي ، (ط : 1) ، الدار البضاء ، 1997.

32) سواعدية عائشة، تجليات السرد في الشعر العربي القديم، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج .

33) شوكت المصري، تجليات السرد (في الشعر الغربي الحديث)، الهيئة المصرية العامة للكاتب، (د ط)، 2015 .

34) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، (د:ط)، دار الجنوب للنشر، تونس، (د:س)، ص98.

35) ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، (ط:1)، 2009.

36) علي رحومة سجون، إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر. بين محمد عابد الجابري وحسن حنفي (نموذجا) دراسة تحليلية مقارنة .

37) علي عشري زايد، إستدعاء الشخصيات التراثية (في الشعر العربي المعاصر). دار الفكر العربي. القاهرة. (د: ط). 1997 .

38) علي قاسم الزبيدي، دراسة النص الشعري الحديث (دراسة في الشعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المفالح، ط 1، دار الزمان طباعة ونشر، دمشق، 2009.

39) غاستون باشلار ، جماليات المكان ، تر : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، (ط : 1) ، 1984 .

40) غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية " مائة عام من العزلة ل: غابرييل غارسياماركيز. أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، (د: ط)، (د: س) .

41) فاتح عبد السلام ، الحوار القصصي : تقنياته وعلاقاته السردية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، (ط : 1) ،1999، ص 111.

42) فايزة الحربي، السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر، (ط:1)، النادي الأدبي بالرياض، الرياض، 1431هـ، 2010م.

43) فهد حسين، مرجعيات ثقافية في الرواية الخليجية، بيت الغشام للصحافة والنشر والترجمة والإعلان، عمان، (ط1) .

44) فوزية لعيوس غازي الجابري ، التحليل البنيوي للرواية العربية ، (ط/1) ، دارصفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، 2011 .

45) فيليب هامون سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، (د: ط)، (د: س) .

46) عبد القادر قنيني، المرجع و الدلالة في الفكر اللساني الحديث. (د: ط)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000 .

47) عبد اللطيف محفوظ ، وظيفة الوصف في الرواية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، (ط : 1) ، 2009.

48) عبد الله ركيبي، حوارات صريحة. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. (د:ط). (د:س) .

49) عبد الله الركيبي، تقديم صالح جودت، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، (د:ط)، الدار القومية للطباعة والنشر، العدد 187، (د/س).

50) عبد المالك أشهبون ، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إداور الخراط نموذجا) ، (ط/1) ، دار الأمان ، الرباط ، 2010 .

51) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، (د/ط)، عالم المعرفة، الكويت، 1998 .

52) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي. دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ،(ط: 2)،2010 .

53) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم).منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط:1)، 2010، ص39.

54) محمد جودات، تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، (ط 1)، 2011 .

55) محمد صابر عبيد ، فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل (مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان)، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، 2010.

56) محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، (ط:1)، 1996 .

57) محمد مصطفى علي حسانين ، استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل) (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا (نموذجا) ، (د /ط) ،(د / س) .

58) محمد معتصم ، بنية السرد العربي (من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير) ، (ط/ 1) ، دار الأمان ، الرباط ، 2010.

59) محمود خليف خضير الحياني، استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار حامد للنشر والتوزيع, الاردن 2014.

60) مفقودة صالح ،المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ،(ط:1) ،2003.

61) منال بنت عبد العزيز العيسى ، تمثلات الذات المروية على لسان الأنا ، (ط/1) ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، 2013 .

62) مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، (ط : 1) ، 2004 .

63) المويقن مصطفى ، تشكل المكونات الروائية ، دار الحوار ، اللاذقية ، (ط : 1) ، 2001.

64) ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، (ط:1)، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013 .

65) ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية (دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية). المركز الثقافي العربي، (د: ب)، (د: ط)، (د: س) .

66) نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة. دار الألمعية للنشر والتوزيع. (د:ب). (ط:1). 2010.

67) نفلة حسن أحمد العزي ، تقنيات السرد و أليات تشكيله الفني (قراءة ، نقدية) ، (ط/1) ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان ، 2011 .

68) عبد الوهاب الرقيق، في السرد دراسات تطبيقية. دار محمد علي الحامي، تونس ، (ط:1)، 1998 .

69) ياسين النصير، الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي)، (ط:2)، سورية، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع.

70) اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامه أبوزيد. منشورات الاختلاف، الرباط، (ط:1)، 1432هـ-2011م .

71) يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية لمحمود درويش نموذجا إلى وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010 .

المعاجم :

1) جبر الدبرسن، ترجمة: عابد خزاندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، (ط:1)، 2003.

2) لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي انكليزي فرنسي) ، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ، (ط: 1) ، 2002.

3) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ، تح : مكتلة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، إشراف : محمد نعيم العرقسوسي ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، (باب النون / فصل الزاي)

4) محمد القاضي ، معجم السرديات ، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، وآخرون، دار محمد علي للنشر، لبنان، (ط:1) ، 2010 .

5) ابن منظور، لسان العرب،دار المعارف ، تح : عبد الله علي الكبير و آخرين ، مصر ،(مادة زمن) .

6) ابي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري ، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، تح : محمد محد تامر وآخرين ، دار الحديث القاهرة ، (حرف الزاي) ، 2009.

الدوريات :

1) مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، المجلد: 37، العدد، 3 السنة: 2012، ، البنية السردية في قصيدة «الخيط المشدود في شجرة السرو»، لنازك الملائكة، م، أزهار فنجان صدام الإمارة، كلية التربية، جامعة ذي قار قسم اللغة العربية .
2) الأوتوبيوغرافي في الشعر المغربي المعاصر، أعمال الدورة الأكاديمية السابعة لبيت الشعر في المغرب، منشورات: بيت الشعر في المغرب، (ط:1)، مطبعة دار المناهل، الرباط، جانفي، 2014 .
3) محمد عبد الهادي، تجليات رمز المرأة في شعر "محمود درويش"، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2009 .
4) مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، شعرية الفضاء وغواية الصحراء في الرواية الجزائرية رواية سأهديك غزالة مالك حداد، أنموذجا .
5) مزوز دليلة ، سيميائية الحرف العربي قراءة في الشكل والدلالة ، الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر .

الأطروحات والرسائل الجامعية :

1) راضية لرقم ، السرد في الشعر العربي قبل الإسلام (أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم) ، إشراف : محمد بن زاوي ، جامعة الإخوة منتوري (قسنطينة) ، الجزائر ، 2016 / 2017 .

المواقع الالكترونية :

1) http://www.adab.com/modules 13/ 05 / 2019 سا 17 / 36

2) http://www.alqesuirien.com 13/05/ 2019 سا/ 17/ 55.

3) : http://www.wikipedia.org سا :10 م/4/7/2019.

الفهرس

الفهرس:

1	المقدمة	2
2	المدخل : الأسلوب القصصي في الشعر	7
1-2	الأسلوب القصصي في الشعر القديم	9
2-2	الأسلوب القصصي في الشعر الحديث	23
•	الفصل الأول: الزمن السردي وإيقاعه في الشعر	30
1	الزمن لغة	30
2	المفهوم الاصطلاحي للزمن	31
3	آراء النقاد الغرب حول الزمن وأقسامه	36
4	آراء النقاد العرب حول الزمن	39
5	المبحث الأول: المفارقات الزمنية في الشعر	41
1-5	الاستباق	41
2-5	الاسترجاع	53
6	المبحث الثاني: إيقاع الزمن السردي في الشعر	66
1- 6	تسريع السرد	66
1-1-6	الخلاصة	66
2-1-6	الحذف	73
2-6	إبطاء السرد	78
1-2-6	المشهد	78
2-2-6	المنولوج	84
3-2-6	الوقفة الوصفية	89

•	الفصل الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في الشعر	101
1	ماهية المكان	101
1-1	المفهوم اللغوي للمكان	101
2-1	المفهوم الاصطلاحي للمكان	102
2	المكان عند النقاد الغربيين	107
3	المكان عند النقاد العرب	109
4	جماليات المكان في الشعر	118
1-4	المكان الذكرى	118
2-4	المكان العبور	127
3-4	المكان الحلم	138
•	الفصل الثالث: الشخصيات المرجعية وفق منهج " فيليب هامون"	151
1	ماهية الشخصية	151
2	شخصيات ذات مرجعية تاريخية	174
3	شخصيات ذات مرجعية ثقافية	174
4	شخصيات ثقافية أدبية	175
5	شخصيات ذات مرجعية دينية	185
6	شخصيات سياسية	202
7	شخصيات دينية	202
8	شخصيات مجازية	203
•	الفصل الرابع : مرجعية النص الشعري	208
1	ماهية المرجعية	209

1-1	المفهوم اللغوي	209
1-2	المفهوم الاصطلاحي	210
2	عوامل عودة الشاعر العربي إلى الموروث	231
3	المرجعية الاجتماعية	237
4	المرجعية التاريخية	242
•	الخاتمة	257
•	قائمة المصادر والمراجع	260
•	الفهرس	271
•	ملخصات البحث	275

ملخصات البحث

ملخص البحث

بعد تتبعنا لديواني "الساعر" و"حيزية" وجدنا أن البنية السردية (زمان، مكان، شخصيات) لم تعد حكراً على النصوص النثرية فقط، بل هي موجودة في الشعر وبقوة، وهذا ما نلحظه في الديوانين المدروسين .

يمكننا أن نقدم خلاصة لنتائج الفصل الأول المتعلق "بالزمن" حيث توصلنا إلى أن ثنائية الاسترجاع هي الغالبة في ديوان "الساعر"، لأن كل ذكرى يرويها "الساعر" تحمل عبرة ومغزى، يعالج من خلالها عديد القضايا الاجتماعية بطريقة درامية، ويقدم الحلول لهذه المشاكل.

كما استطعنا أن نلمس الحركة السردية داخل الزمن من سرعة وتبطيئ للسرد لنعطي دلالتها الخفية، ومن هنا يمكن القول: إن البنية الزمنية تقوم عليها النصوص الشعرية كذلك، لأن عنصر الزمن يعتبر من العناصر الفعالة، والركيزة الأساسية في كل نص بغض النظر عن جنس هذا النص.

وتوصلنا في نهاية تحلينا للفصل الثاني المتعلق "بالمكان" إلى النتائج التالية:

يعتبر المكان من التقنيات المهمة والأساسية في بناء الخطاب الشعري، كالزمن تماما، وكل منهما يستدعي الآخر ولا يمكن فصلهما، وبعد تتبعنا لجماليات المكان من خلال الأمكنة الثلاثة التي حددناها (مكان ذكرى، مكان عبور، مكان حلم)، توصلنا إلى أن "المكان الذكرى" هو مكان حنيني يعود إليه البطل دائما حينما يحس بالشوق إلى الحبيبة التي هي بمثابة الوطن له، فهي التي تعيده له وتربطه به، وقد ظهر هذا النوع من المكان في قصائد ما قبل الإسلام وتمثل في الأطلال، أما في الشعر الحديث فقد كان ظهور المكان رمزيا ويتم التوصل إليه من خلال عاطفة الشخصيات المتمثلة في (الشوق، الحزن)، أو من خلال أفعال الشخصية البطلة، وقد تمثلت هذه الأمكنة في الديوانين المدروسين في (الخيمة، الحي، الصحراء، الشمال (التل))، أما

بالنسبة لمكان العبور، فهو مكان مرتبط بنفسية الشخصية وتحولها المكاني الذي تطلبه الذات لأجل تغيير حالتها النفسية.

وقد تمثل "المكان الحلم" في الحب المفقود، فالمكان الحلم هو مكان حسي مرتبط بالمرأة، هو المكان الذي يحلم المحب دوما بالعودة له، وقد تمثل هذا المكان في (الأطلال، مكة، حي مروج الياسمين، ديار المحبوبة).

في ختام الفصل الثالث توصلنا إلى أن توظيف الشخصيات المرجعية في الديوانين يثري الموضوع ، كما أنها تعبر عن ثقافة الشاعر المعرفية التي جمعت بين الثقافة الدينية والأدبية، كل هذه الشخصيات المرجعية أسهمت في إثراء الديوانين كموسوعة أدبية، تزينها شخصيات من العصر الجاهلي والعصر الحديث لتكمل رسم المسلسل الشعري بطريقة درامية، زادها حوار الشخصيات الشعري جمالا.

بعد تتبعنا للفصل الرابع المعنون بـ"بمرجعية النص الشعري"، خرجنا ببعض النتائج وهي أن الشاعر العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة، يرى أنّ ما يميز العربي هو "المرجعيات" الكبرى التي يؤسس من خلالها نصّه، والمتمثلة في "المرجعية الدينية" و"المرجعية التاريخية"، حيث يسعى إلى تأصيل هذه النصوص الحديثة من خلال ربطها بالموروث الشعبي، كما أن هذه "المرجعيات" (الاجتماعية والتاريخية) يعتمدها الشاعر ليعالج قضايا اجتماعية معينة، ويدافع عن قضية ما، مثل الدفاع عن "القضية الفلسطينية".

Summary of the research :

After the follow-up to "El-sair" and "Haiziya" divans, we found that the narrative structure (Time, Place, Personalities) is no longer exclusive to the prose texts only, but also exist strongly in poetry, and this is what we notice in the subject under study.

We can present a summary of the results of the first chapter on "Time", where we found that the dominant dualism in the poet is the dual-retrieval, because every memory narrated by the poet carries a lesson and meaning, through which it deals with many social issues in a dramatic way and provides solutions to these problems.

In addition, we have been able to touch the narrative movement within time, which ranged from speed and slow to give its hidden significance. Hence, it is possible to say: the temporal structure is based on the poetic texts as well, because the element of time is considered an effective element and the basic pillar in every text, whatever its gender.

At the end of our analysis of the second chapter on "Place" we have reached the following conclusions:The place is one of the most important and fundamental techniques in the construction of poetic discourse, just like time, and each of them calls the other in terms that can not be separated from one another.

After following the beauty of the place through the three places we have identified (the place of memory, the place of crossing, the place of a dream), we found that the "the place of memory" is the place of nostalgia, for which the hero always returns to it when he feels the missing to the beloved, who represents the homeland for him, as she makes him return to it, and binds him; this type of place appeared in the pre-islamic poems, which are represented in the ruins; in modern poetry, the appearance of the place was symbolic and reached through the passion of the characters in the longing and sadness, and also through the actions of the personal heroes, and these were represented in the two divans studied in (tent, neighbourhood, desert, north (hill)).

As for the place of crossing where it’s connected to the mind of the person and his psychological personality, and spatial transformation required by the self for the change of her mental state.

The "place of dream" is represented in the love lost, because the "place of dream" is a place of sensory impairment is associated with women, it is also the place where the lover always dreams of returning to it, this place is represented in the (Ruins, Mecca, The neibourhood of jasmine lawns, The beloved houses).

At the end of the third chapter we found that the employment of reference personalities in the two divans enriches the subject, and it expresses the culture of cognitive poet that brought together the religious and literary culture. All these reference personalities contributed to enriching the two divans as a literary encyclopedia, that adorned with personalities from the per-eslamic era and the modern era in order to complete and draw a poetry series in a dramatic way, as well as the dialogue of poetic personalities that increased it by beauty.

After we follow the fourth chapter that entitled by "Reference of the poetic text" we reached to some results which are: that the Arab poet in general and the Algerian poet in particular, believes that thing which distinguishes the Arab poet are the major references through which he can establish his text, and these references are represented in the religious and the historical reference, in order to root the modern texts by linking them to the popular heritage; these references (social and historical) are adopted by the poet to address certain social issues and defend theme, such as defending the Palestinian issue.