شعريّة القصّ في إطار نحو النّص
(مثل من الشعر الجاهلي)

عثمان حسين أبو زنيد* **فؤاد فياض شتيات****

الملخص

تبحث هذه الدراسة في ظاهرة القصّ عند أحد الشعراء الجاهليين (بشر بن أبي خازم) وتحاول استقراءها من خلال منهجيّة "نحو النصّ"، فتسعى لتبيّن معالمها، والكشف عن إسهامها في بناء شعرية القصيدة الجاهلية.

فقد ضمّن الشاعر بعض قصائده قصةً تتحدّث عن ناقته، فأخذ بتشبيهها بصورة أخرى من واقع الحياة، وفصّلها ورسم مشهداً حياً، وبثَّ فيها فواعل نصية جديدة، وأجرى عليها حيويةً ونشاطاً، وجعل مقطع القَصَّ حدثاً درامياً تصويرياً ، وعرضه في قصيدته على أنّه ركن أساسيٌ في بناء شعريَّتها.

وقد أظهر البحث أنّ لبنية القص أثراً كبيراً ، وأنّه شكّل مرتكزاً مهماً في تحقيق الوحدة النصيّة، وأنّ وراءها أبعاداً بلاغية منسجمة مع السياق النصي على اختلاف أغراضه وأنواعه، دون أن يؤدي إلى خروج النصّ عن وحدته، ولا يفسد تآلف أجزائه، وهو ما يجعل المتلقي يصل إلى حالة الإدهاش والإثارة ويعيش مع النصّ وحدة نفسية.

مقدمة:

هذا بحث في ظاهرة برزت في الشعر العربي القديم، وهي من الظواهر التي مثّلت إستراتيجية متكررة لدى عدد من الشعراء الجاهليين، وفيها كان الشاعر الجاهلي يضمِّنُ قصيدتَهُ قصةً تتحدّث عن ناقته، ويجعلها ركناً أساسيا في بناء شعريتها، ويأخذ بتشبيهها بصورة أخرى من واقع الحياة، فيفصّل هذه الصورة على شكل قصّة، ويرسم مشهداً حياً ويبُثُّ فيه فواعل نصية جديدة، ويجري عليها حيويةً ونشاطاً.

وقد تكررت هذه الظاهرة بأساليب تتشابه في إطارها العام وتختلف في تفاصيلها، فمنهم من شبّه ناقته بالثور، ومنهم من شبّهها بالبقرة، ومنهم من شبّهها بالحمار الوحشي وبالظليم، فجعل من عمليّة القصّ مقطعاً سرديّاً تصويرياً وحدثاً درامياً تشبيهيّاً، وعرضه في قصيدته، وجعله جزءاً من التكوين البنائي للقصيدة.

ويحاول هذا البحث استقراء القصّ السرديّ التشبيهيّ عند أحد الشعراء الجاهليين، وهو بشر بن أبي خازم من خلال منهجيّة "نحو النصّ"، فيسعى لتبيّن معالمها، والكشف عن مساهمتها في بناء شعرية القصيدة الجاهلية، وذلك من خلال محاولة الإجابة عن الأسئلة التالية:

ما طبيعة هذا القصّ؟ وكيف يتشكّل؟

ما علاقة هذا النمط في تشكيل البناء الداخلي للشعر الجاهلي؟

كيف أسهم في بناء الوحدة الكلية للقصيدة العربية الجاهلية؟

هل شكّل القصُّ وحدةً خاصةً في ذاته؟ وكيف؟

ما أثر بنية القص على بنية النص الشعري العامّة؟

إن المتتبّع للشعر الجاهلي، والمتأمّل لطريقة بنائه، يجد أنّه يتكوّن من طبيعة تكوينية لافتة، وهي أنّ النصّ الجاهلي يقوم على وحدة نفسيّة، وهي وحدة تجمع في ثناياها لوحاتٍ متعددة، ينسجها الشاعر، ويُحْكِم حَبكها بطريقة تجعل المتلقي الواعي يسير معه من لوحة لأخرى، فينتقل من واحدة لأخرى بسهولة وسلاسة، ويمثِّل القَصَص المضمّن في هذه النصوص إحدى هذه اللوحات الفنية، وهو يأتي على شكل

* أستاذ مساعد لغويات تطبيقية – قسم اللغة العربية وآدابها – جامعة حائل.

** أستاذ مشارك أدب ونقد – قسم اللغة العربية وآدابها – جامعة حائل.

نمطي في البناء، ولكنه مختلف في تفاصيله، وهو أن يتحدّث الشاعر عن رحلته، فيأخذ بوصف وسيلته المستخدمة في ذلك، وهي راحلته، ولكنّ هذا الوصف يتحوّل من الوصف المباشر لهذا الراحلة إلى تشبيهها بحيوان آخر، ويكون هذا التشبيه قصصياً، يسرد قصة جديدة، تدور أحداثها حول المشبَّه به، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح "التشبيه السردي"، لأنه تشبيه ولكنّه ليس عاديّاً، وإنّما يأتي سرداً لأحداث جديدة متناسلة من قَصٍّ جديد.

أمّا التشبيه – على اختلاف أشكاله – فيشغل مكاناً بارزاً في نقد الشعر ودراسته، وقد أفرد النقاد له أبواباً، وبيّنوا أنواعه، وحشدوا له أمثلةً كثيرةً، وبحثوه بحثاً مستفيضاً؛ وقد جعله عبد القاهر الجرجاني أول حديثه عن "بيان أمر المعاني كيف تختلف وتتفق، ومن أين تجتمع وتفترق"[1]، فقال: "وأول ذلك وأولاه، وأحقه بأن يستوفيه النظر ويتقصّاه، القول على "التشبيه" و"التمثيل" و"الاستعارة"، فإن هذه أصول كبيرة، كأن جل محاسن الكلام – إن لم نقل كلّها – متفرعة عنها، وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها، ولا يقنع طالب التحقيق أن يقتصر فيها على أمثلة تذكر، ونظائر تعدّ"[2] ، مما جعل هذا "الأصل الكبير" – بتعبير الجرجاني – محلّ نظر دائم في الدراسات النقدية والبلاغية، فأرجعوا النظر فيه، مرّات ومرّات، كلما أعادوا قراءة الأدب.

القصُّ الشعري والتشبيه السردي في الشعر الجاهلي:

لمّا حَظِيَ الشعر الجاهلي باهتمام النقاد واللسانيين والبلاغيين قديماً وحديثاً، فقد لفت أنظارهم كثرة التشبيه فيه، وكثرة أنواعه، وتعدد أساليبه، ووقفوا عنده وقفات مطولة، وتعجبوا من حسنه وبراعة أصحابه، وكثر في ذلك الأخذ والرد.

وكان من أنواع التشبيه اللافتة في الشعر الجاهلي ما يطلق عليه هذا البحث مصطلح "التشبيه السردي"، وفيه يعمد الشاعر الجاهلي إلى وصف ناقته فما يلبث أن يشبهها بالبقرة الوحشية، أو بالثور، أو بالجمل، أو بالحُمر الوحشية، أو بالظليم؛ فيتحول من المشبه "الناقة" إلى ذلك المشبه به، وينقل الحديث إلى التفصيل في صور المشبه به، ويجعل منها مشهداً تصويرياً يطول ويقصر بحسب حاجة الشاعر لذلك، ويملأ هذا المشهد بالحركة والتفاعل، ويعرض مقطعاً حياً، ويبثّ فيه فواعل نصية جديدة، ويجري عليها حيويةً ونشاطاً، ثم يعود في نهايته إلى المشبه "الناقة"، دون أن يشعر المتلقي بأن هذا المشهد المطول عبء على القصيدة.

وإزاء هذا النوع من التشبيه، وقف النقاد حائرين، واضطربت فيه مصطلحاتهم، فأخذ بعضهم يسميه بـ"التشبيه الاستطرادي"، وآخر يسميه بـ"التشبيه الطويل" أو بـ"التشبيه القصصي"؛ وتشابهت الأمور على بعضهم الآخر فأدخله في "التضمين"، وعرّفه بـ"الاستدارة"، ثم "الاستدارة التشبيهية"، مع أن أمر التشبيه السردي يختلف عن ذلك ولا يتطابق معه.

فمصطلح "التشبيه السردي" في هذا البحث يدور حول نمط شعري خاص وجد في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، وانتشر فيه انتشاراً كبيراً، وارتبط هذا النوع من التشبيه في ذلك العصر بموضوعات خاصة، وتكرر عند عدد منهم مرات عديدة، وحاولوا أن يجعلوا منه تشكيلاً شعرياً داخلياً، يسهم في بناء الوحدة الفنية الكلية للقصيدة العربية الجاهلية.

وقد شكل "التشبيه السردي" في ذاته وحدةً خاصةً ذات أبعاد بلاغية متسقة مع السياق اللفظي ومنسجمة مع السياق النصي الكلي على اختلاف أغراضه وأنواعه، وشغل مواقع مركزية في تلك النصوص وبنائها الفني،

بما يتوافق مع المكانة المركزية للناقة في حياة الجاهليين، فهي كائن محاط بهالة من الرعاية والاهتمام، ومحور تدور عليه عجلة الحياة، ولذلك تبدو جديرة بالاحترام والإجلال، وتأخذ نوعاً من القداسة والتشريف.

فهي وسيلة النقل الرئيسة، تصحب الشاعر في حِلِّه وتِرحاله، وتنقله في أسفاره، وتبلّغه ما يريد، فتوصله إلى ديار الحبيبة، وتنقل الحبيبة من ديارها إلى أماكن بعيدة عن عاشقها، وتوصله إلى ممدوحه وتنجيه ممن قال فيه هجاءً، مما جعله يحتفل بها احتفالاً شديداً، ويُعنى بتصوير مشاهدها عناية لا نظير لها، ويحشد لها كل ما توافر لديه من طاقات فنية وإبداعية، فيحيطها بطائفة كبيرة من المصطلحات الفنية، ويصفها بصفات خاصة تدل على القوة والضخامة والسرعة والنشاط، ويرسم صورها متحركة وساكنة، ويفصّل في أجزائها، ويستوعب كل عضو فيها، ويعبّر عنها وجدانياً، ويسقط أحاسيسه ومشاعره النفسية عليها، ويشبّهها ويشتق لها صوراً من الطبيعة والحيوان والحضارة، وصوراً وهميةً من صنع العقل وإبداع الخيال.

ولذلك، كان لا بدّ لنا من تتبّع نماذج من هذا "التشبيه السردي" عند واحد من الشعراء الجاهليين، وأن نبحث في أثر هذا النسق الفني في بناء شعرية القصيدة التي يرد فيها وفقاً لرؤى نحو النص، وأن نحاول أن نتبين معالم التماسك النصي بما ينضوي تحته من الانسجام والاتساق اللذين يشترك في تكوينهما البنيات النصية بنوعيها الكبرى والصغرى.

نحو النصّ الشعري والفواعل النصيّة:

النص كيان متعدّد المستويات تتفاعل فيه مجموعة من المرتكزات والتوقعات الداخليّة والخارجيّة[3]، تشترك في معالجته مجموعة من الخبرات المتنوّعة في هذا المضمار[4] ، من نفسيّة واجتماعيّة ولسانيّة؛ لتبيان العلاقات القائمة بين المكوّنات النصّية[5] وربطها بما يحيط بالنص من سياق تواصلي وأبعاد نصّية[6] .

ولقد مثلت مُقاربات التعامل مع النص وتحليله سيكولسانياً، والربط بين الدلالة والتداوليّة، صيرورة غنيّة متشعّبة، عُنيت بالبحث في مستويات النص ووحداته وقواعده[7] ، لتتاح إمكانيّة معاينة النص من خلال خصائص السياق المعرفي، والاجتماعي، والإيديولوجي، للأشكال والدلالات والوظائف الناتجة عن مجموع البنى النسقيّة التي تتضمّن الخطاب وتستوعبه[8]، فالاقتصار على بحث ما يكون به الملفوظ نصاً يحرم الباحث من الوقوف على الخواص النصّية المميّزة للنص، ويمنعه من توظيف معرفته بالعالم واستخدام أدواتها في الكشف عن درجات التماسك النصّي[9].

نحو النصّ الشعري والبنى النصية:

يُعرَّف "نحو النصّ" في اصطلاح النصّيين بأنّه: فرعٌ للسانيات يدرُسُ النصَّ باعتباره الوحدة اللغويّةَ الكبرى، ويبيّنُ جوانبَ عديدةً فيه منها: التماسكُ والترابطُ ووسائله، وأنواعه، والإحالةُ أو المرجعيةُ وأنواعها، والسياقُ النصّي ودورُ المشاركين في النصّ عند إنتاجه وتلقيّه سواءً كان منطوقاً أو مكتوبا[10].

يسعى نحو النصِّ إلى معرفة القواعد التي تحكم بنية المعنى في النص، ووضع إطار نظري يصف النص في مستوييه الأفقي والعمودي، وينفذ إلى أعماقه، ويحاول الوقوف على جميع العلاقات التي تسهم في إنتاج الدلالة الكليّة المنبثقة عنه، دون أن يقتصر على الوحدات اللغويّة الصِّرفة في الكشف عن المكوّنات النصّية، وإنّما يحاول دراسة النص، تراكيبَ وأبنيةً ووظائفَ، بمعاييرَ علميّةٍ مشتركة[11] من خلال المقابلة بين المحورين: الأفقي والعمودي، والبنيتين: النصّية الصغرى والكبرى[*].

ونلحظ أن المحور النصّي الأفقي ويتداخل مع العمودي في سيرورته وإنتاجه؛ فالنص ينمو بطريقة أفقيّة حسب آليات معيّنة مثل أدوات الربط الحرفيّة والاستعارات والكنايات والمجاز المرسل، ويقسم هذا الترابط الأفقي إلى نوعين: أحدهما خاص، وهو الذي يبحث فيه لسانيو الخطاب، وثانيهما عام، وهو ما ينطلق من ثوابت قليلة مفترضة يبرهن عليها بقراءة النص قراءة متعدّدة قائمة على حفريات في اللغة ممّا يؤدي إلى علاقة أفقيّة شاملة. كما أنّ النص يتوالد ويتناسل بطريقة عموديّة متدرّجة من العام إلى الخاص ممّا يسمح بالاستدلال الغيابي[12] الذي يجعل من متلقي النص قادراً على الانتقال من معرفة المعلوم إلى معرفة المجهول أو ما يسمّى بـ"ما وراء النص"[13].

أمّا البنى النصّية الصغرى فتشمل أبنية النص النحويّة والدلاليّة التي تحدّدها الجمل أو المتواليات الجمليّة، وتتحكّم فيها القواعد النحويّة التي توصف من خلالها الجمل؛ وتشمل الثانية النظام العام الذي يحكم حركة النص، ويحدّد الترتيب الكلي لأجزائه[14].

وأما البنى النصّية الكبرى فذات طابع شُمولي، وذات صبغة دلاليّة تجريديّة شاملة للنص، تنشأ عن تماسك بنيوي شامل للنص، تحققه المتتاليات الجمليّة على المستوى الخطي أو الأفقي[15]، ويتم تحديد هذه البنية من خلال اختيار العناصر المهمّة في النص؛ وهذا الاختيار يخضع لاهتمامات المتلقي ومعارفه، ممّا يجعل تحديدها معرّضاً للاختلاف من شخص لآخر دون الابتعاد عن الجوهر المضموني للنص المعالج[16].

فطبيعة البنية النصّية الكبرى الدلاليّة، وتعلقها بمدى التماسك الكلي للنص تجعل من المتلقي محدّداً أساسياً لها، إذ إنّ مفهوم التماسك يرتبط كثيراً بمجال الفهم والتفسير الذي يضفيه القارئ على النص؛ لأنّ المتلقي عندما يتلقى النص لا يتلقاه خلواً من أي سابقة دلاليّة، بل يتلقاه مزوّداً بالأعراف والتقاليد القرائيّة والثقافيّة التي يوفرها له مجتمعه، فيصحّ لفهم النص عنده أفقان متقابلان: أفق النص، وأفق المتلقي، وهما ينصهران ليولدا عمليّة القراءة أو التلقي[17] التي تساهم في صنع الخطاب النصّي والنظر إليه على أنّه نسيج توليدي تتحل فيه الذات المبدعة[18].

نحو النصّ الشعري وتماسك النصّ:

يرى نحو النص الشعريّ أنّ نظاماً ما يحكم بناء الشعر، وهو يهيمن على النص الشعري [19]، ويخضع لضغط بنيتين: بنية نسقيّة حضوريّة تظهر في المكوّنات اللغويّة التي تكوّن البنى النصيّة؛ وبنية فرضيّة مرجعيّة هي بنية نمط الخطاب[20].

ومع أن للنص الشعري أبعاداً تتجاوز المظهر التعبيري وتوحي بدلالات أخر تجعل له قابلية القراءة من زوايا نظر مختلفة وجديدة على مر العصور، إلا أن السياقات النصية الداخلية مسؤولة في كثير من الأحيان عن التقارب بين القراءات المختلفة[21].

وأمّا التماسك النصّي الشعري فيتوقف على فهم المتلقين وتجاربهم ومعارفهم وأهدافهم، وليس مجرّد نوع من الظواهر الموضوعيّة للقول فحسب، بل هو ظاهرة بنيويّة تأويليّة ديناميكيّة تتدخّل فيها معارف شتى لتجعل من أجزاء النظام النصّي الشعري كلاً موحّداً تتخلله شبكة مترابطة من العلاقات الحميمة[22].

وبذلك، فإنّ معالجة النصّ الشعري ضمن هذا الإطار – نحو النص – تقتضي وصف الأشكال اللغويّة ابتداء من الوحدات الوظيفيّة الشاملة، أي التي لها تأثير جوهري في بقيّة العناصر، ومن ثمّ الجوانب المحوريّة الشاملة التي تبرز الموضوع الأساسي في النص، ويركّز في ذلك كله على علاقة النص بالملقي وظروف الإلقاء ودور المشاركين في العمليّة اللغويّة، وكيفيّة اختيار المبدع لأدواته اللغويّة، ثمّ يأتي دور العناصر المكمّلة وغيرها من عناصر النص الثانويّة.

وبناءً عليه، فإنّ الخطوات الإجرائيّة، التي ستعالج

القصائد المشتملة على التشبيه السردي وفقها، ستكون على النحو التالي:

أوّلاً: النظر إلى الدائرة النصّية ومعالم النصّية من خلال السياق النصّي الخاص وأثره في تماسك البنية الكليّة والإحالات الخارجيّة للنص، وذلك بحسب ما يتوافق مع طبيعة هذا البحث المقتضب.

ثانياً: أدوات نحو النص وعلائقه التي تحكم النص، من خلال البحث في:

أ- الوحدات النصّية الكبرى: وفيها يتم وصف النص شكلياً، وتحدّد الجوانب المحوريّة التي تتفاعل عن طريق الترابط المفهومي والعناصر المنطقيّة.

ب- الوحدات النصّية الصغرى: وتشمل وسائل الاتساق، وعناصر الترابط الرصفي، وتعالق الوقائع مثل: الترتيب الزمني، وعلاقة السبب بالنتيجة، والعلاقة بين معاني الكلمات الواردة في الجمل.

أمّا الطريق إلى القصيدة الجاهلية، فستكون بحسب ما يقتضيه الدرس دون الإفراط في تقديم صياغة مفصّلة، بين يدي التحليل، إلا إذا كان المقام مستوجباً لذلك، وذلك لأنّ الأسس النظريّة التي يتكئ عليها البحث، والمقولات المنهجيّة الفاعلة في التحليل، وما تستدعيه من تعريف بالمصطلحات والانتماء المدرسي الذي يشكّل العقيدة العلميّة للباحث قد معالمه، وأخذت حقها في الوجود.

نحو النصّ وشعريّة القصّ عند بشر بن أبي خازم :

وردت ظاهرة " التشبيه السردي" الذي جاء على شكل قصّ سرديٍّ عند مشاهير الجاهليين كالنابغة ولبيد وغيرهما ممّن دُرِسوا كثيراً، كما ورد في شعر بشر بن أبي خازم بجلاء، وهو الذي سنتخذّه نموذجاً للتطبيق لقلة الدراسات التي تناولت شعره بالدرس والتحليل ولاسيما الدراسات اللسانية الحديثة.

جاء "التشبيه السردي" في ديوان بشر بن أبي خازم في ستة مواضع، جعل المشبه شيئاً معيّناً ثابتاً، وهو الناقة، وجعل المشبه به صوراً تفصيلية يأخذ في سردها وبيانها فينقل المتلقي من حالة التشبيه المفردة، إلى مجموعة من الصور المتتابعة لشيء آخر، ليصل بالمتلقي من حالة الإدهاش والإثارة، وهي الحالة المفضية به إلى الحد الأكبر من الإبداع والتخييل بإعادة الإنتاج والبناء.

وفي هذه المواضع سنبحث "التشبيه السردي" عند بشر بن أبي خازم من حيث:

1. حركة السرد وامتداده في التفصيل وعلاقته بنحو النص الشعري.
2. الفواعل النصية والتحولات والمفاجآت السردية في النص الشعري.
3. فضاء التشبيه وأفق الدلالة ومستويات التعبير عن المعنى في الصورة.
4. أثر هذه العناصر في تكوين البنية الكلية للنص الشعري.

البنية الكلّية للنصّ الشعري وظهور التشبيه السرديّ فيها:

للقصائد الشعرية في العصر الجاهلي أعراف وتقاليد، تعوّدها الشعراء وساروا عليها، فهي تبدأ بالمقدمات الطللية، فتطول هذه المقدمات وتقصر بحسب حاجة الشاعر إليها، وبحسب الغرض الشعري الذي ينظم فيه قصيدته، فأحياناً تكون هذه المقدمة مقصودةً في ذاتها لتكون جزءاً أصلياً متصلاً بمتن النص، وأحياناً تكون شبيهة بعتبة البيت، فالشاعر يمر بها ولا يقف عليها، وإنما تستجلب لغايات تواصلية وتأثيرية، وهذان النوعان بيّنان في القصائد التي ورد فيها "التشبيه السردي" عند بشر بن أبي خازم.

أمّا القصيدة الأولى التي يرد فيها "التشبيه السردي" فهي التي يقول فيها[23]:

أمِنْ ليلى وجارتها تروحُ

وليس لحاجةٍ منها مُريحُ

وليس مُبتّن في الدار إلاّ

مَبيتُ ظعائنٍ وصدىً يصيحُ

ولم تعلم مبيّنٌ الحيّ حتى
أتاكَ به غدافيٌّ فصيحُ[24]
فظلْتُ أكفكفُ العبرات منّي
ودمعُ العين منهمر سفوحُ
ودمعي يومَ ذلك غربُ شنٍّ
بجانب شهمةٍ ما تستريحُ[25]
وما قَلَبَ الصبابةَ مثلُ شوقٍ
وقبلك ما انقضى خلقٌ سجيحُ
ولم أبرح رسوم الدار حتى
أراحت علّتي حَرَجٌ مَروحُ[26]
لها قَرَدٌ كجثِّ النَّمل جعدٌ
تَغضُّ به العراقي والقُدوحُ[27]
أعانَ سَراته وبنى عليه
بما خلط السواديُّ الرضيحُ[28]
سناماً يرفع الأحلاس عنه
إلى سَندٍ كما ارتُفد الضريحُ
كأن قتودَها بأرْينباتٍ
تعطفهُنّ موشيٌّ مُشيحُ[29]
تضيّفه إلى أرطاةِ حَقفٍ
بجنب سويقةٍ رِهَمٌ وريحُ[30]
فباكره مع الإشراق غُضفٌ
يَخُبُّ بها جدايةُ أو ذريحُ[31]
وأضحى والضبابُ يزلُّ عنهُ
كوقف العاج ليس به كُدوحُ[32]
فجال كأنّ نِصعاً حميرياً
إذا كفر الغبارُ به يلوحُ[33]
فلمّا أن دنونَ لكاذيثِهِ
وأسهل من مغابنه المسيحُ[34]
يسدُّ فروجَهُ ربذٌ مضافٌ
يقلِّبهُ عجالُ الوقعِ روحُ[35]
فلمّا أخرجتهُ من عَراها
كريهتُهُ، وقد كثر الجروحُ[36]
قليلاً ذاذَهُنّ بصعدتيهِ
بسحماوينِ ليطُهما صحيحُ[37]
تواكَلْن العُواءَ، وقد أراها
حياضَ الموت شاصٍ أو نطيحُ[38]
وغادر فلّها مُتَشتّتاتٍ،
على القسماتِ شاملها الكدوحُ
وأصبَحَ نائياً منها بعيداً
كنصل السيف جرّدَهُ المُليحُ[39]
وأضحى لاصقاً بالصلبِ منه
ثمائلُهُ كما قَفَلُ المنيحُ[40]
وأصبَحَ ينفضُ الغَمَراتِ عنهُ
كوقفِ العاجِ طُرَّتُهُ تلوحُ[41]

البنية الكلية لنص القصيدة تتكون من مجموع أبياتها وما يثوي وراءها من معان، ومن المعطيات الخارجية المصاحبة لهذا النص، وهي غائبة هنا؛ ومن العلاقات اللغوية المبثوثة في ثنايا القصيدة، وهي تتنوع في ثلاث بنى متماسكة، هي:

البنية النصيّة الأولى: المقدمة الطللية، وتمثّل "المَمَر النصّي".

وهي الأبيات السبعة الأولى، وهي التي يقف فيها على الأطلال ويتذكر فيها محبوبته "ليلى"، ويتحسر على التغيّر الذي طرأ على محل سُكناها، ويصف بكاءه في ذلك المكان، وكيف أنه ظل واقفاً فيه؛ يقوول:

أمِنْ ليلى وجارتها تروحُ
وليس لحاجةٍ منها مُريحُ
وليس مُبتّن في الدار إلاّ
مَبيتُ ظعائنٍ وصدىً يصيحُ
ولم تعلم مبيّنٌ الحيّ حتى
أتاكَ به غدافيٌّ فصيحُ[42]
فظلْتُ أكفكفُ العبرات منّي
ودمعُ العين منهمر سفوحُ

ودمعي يومَ ذلك غربُ شنٍّ
بجانب شهمةٍ ما تستريحُ[43]
وما قَلَبَ الصبابةَ مثلُ شوقٍ
وقبلك ما انقضى خلقٌ سجيحُ
ولم أبرح رسوم الدار حتى
أراحت علّتي حَرَجٌ مَروحُ[44]

ومن خلال هذا الوقوف في هذه البنية ينفد إلى البنية الثانية، وهي وصفه لناقته التي اتخذها وسيلةً للابتعاد عن هذا المكان المذكر بالألم والحسرة، وهو الأطلال.

البنية الثانية: البنية النصيّة التمهيديّة، وفيها يصف الناقة ويمهّد للتشبيه السردي:

تمتد هذه البنية الثانية من البيت الثامن إلى العاشر، فيصف فيها ناقته، ويشبه وبرها المتجعّد حول الرحل ببيت النمل، وهو بيت ارتفع عن ظهر الأرض بما جمعه النمل حوله من نوى التمر والعيدان والرمل، وفيها يقول:

لها قَرَدٌ كجثِّ النَّمل جعدٌ
تَغضُّ به العراقي والقُدوحُ[45]
أعانَ سَراته وبنى عليه
بما خلط السواديُّ الرضيحُ[46]
سناماً يرفع الأحلاس عنه
إلى سَندٍ كما ارتُفد الضريحُ

ويجعل هذه البنية تتصل بالبنية الأخيرة من خلال الربط بالبيت العاشر، فيجعله وسيطاً بينهما، وهو قوله:

سناماً يرفع الأحلاس عنه
إلى سندٍ كما ارتفد الضريحُ

فهذا البيت وصل القول بين حديثه عن صفات الناقة، وهيأ الأمر لتشبيه الناقة بالثور الوحشي وبدئه في "التشبيه السردي" في البنية النصية الأخيرة.

البنية الأخيرة: بنية التشبيه السردي:

وهذه البنية تمتدّ من البيت الحادي عشر إلى نهاية القصيدة، وفيها ينتقل الشاعر من حديثه عن محبوبته، وأطلاله، وحزنه فيها، إلى حديثه عن وسيلة النقل التي أبعدته عن هذه الأجواء الحزينة – الناقة – إلى تشبيه سنامها والوبر المحيط ببيت النمل، وبالضريح القائم على أعمدة، ثم ينتهي بهذا التسلسل إلى أن يجعل رحلته فوق الثور الوحشي؛ ويبدأ في هذا "التشبيه السردي" في قوله:

كأن قُتودَها بأُرَينباتٍ
تعطّفُهن موشيٌّ مشيحُ

فهو يشبه ناقته بالثور الوحشي، ولكنّه لا يأتي بهذا التشبيه بطريقة مباشرة، بل ينتقل إليه بتشبيه "قتود الناقة" فوقها بحالة هذا القتود فوق الثور، ومن هذا البيت يسير بحركة السرد من خلال استخدامه للأفعال: (تضيّفه، فباكره، يخبُّ، فجال، دَنَوْنَ، يسدُّ، يقلِّبه، زادهنّ، تواكلن، أراها، وغادر، وأصبح نائياً، وأصبح ينفض)، وهي أفعال يُكثر فيها من استخدام فاء العطف للدلالة على السرعة والتوثب في قوله: "فباكره، فجال، فلما أن، فلما أخرجته"، وفيها ظهور لعنصر الزمن (فباكره، أصبح نائياً، أضحى، أصبح ينفض)، مما جعل هذه الأفعال تقوم بربط عناصر النص اللفظية بعضها ببعض، فيظهر من خلالها الاتساق النصي جلياً.

وفي هذا "التشبيه السردي" فواعل نصية تدور حولها حركة السرد، وهي: موشي شيح (الثور)، وغُضف (الكلاب)، وجداية وذريح (صاحبا الكلاب)، والمُليح، والمنيح؛ تقوم هذه الفواعل النصية بتوالد حركة السرد ونسجها وبعثها نحو الوحدة البنوية لهذا المشهد الفني والتصوير المشهدي في هذا التشبيه.

معالم الاتّساق النصّي في بنية التشبيه السردي:

وتبدو عناصر الاتساق النصي فيه من خلال بنية التشبيه التي يمتد فيها التفصيل؛ فهو يشبه الناقة بالثور، ولكنه لا يقول كأن الناقة ثور، وإنما يقول كأن رحل الناقة على ثور، ويبدأ بسرد مكونات هذا التشبيه؛ فهذا الثور في قوائمه بياض، وهو حذر، وألجأه للاختباء – في شجرة صغيرة في منطقة اسمها

سويقة – مطر خفيف يصاحبه ريح، ويقطع الوصف عند هذه اللحظة ثم يفجؤه بكلاب صيد يسرع بها صاحباها، ثم يعود لوصف الثور في الصباح، فيشبهه بالعاج الخالي من الخدوش، ويصف مشهده وهو يتحرك، فيشبهه في حركته بثوب شديد البياض يلوح من بعد، فتأتيه الكلاب – على هيئته هذه – فتهاجمه، فيبدأ بالحركة المستمرة، ويسلط الشاعر هنا الضوء على جزئه الأخير من جسمه، فيصور ذَنَبَه وهو يتحرك، ورجليْه مضطربتيْن، فلما كثرت جروحه وهو يتفلَّت منها، انقلب بقرنيه الأسودين القويين إليها، فتأخذ الكلاب بالعواء بسبب ما رأينه من موت على قرنيه، ثم يغادرها بعد أن قتل بعضها وهرب بعضها الآخر بجروحه، فيواصل مسيره، ويظهر من بعد ثم يختفي، فيشبه الشاعر الثور في هذا المشهد بالمُليح سيفاً من بعيد، وقد غادر كقدح الميسر الذي ليس له ولا عليه، فلم يهزم ولم ينتصر، ويعود الشاعر في النهاية إلى تشبيهه بالعاج وصف مقدمة رأسه وهو ينفض آثار المعركة عنه.

إن تحقيق التماسك النصي في هذه القصية من وجهة نظر نحو النص يستند إلى أن النص لا يجيز وجوداً مستقلاً لعناصره، إذ لا تكون القيم الجزئية ذات اعتبار كبير إلا باشتراكها في القيمة الكبرى المتكونة من ذلك التكوين الأكبر، وبذلك فإن الأبيات المفردة في هذه القصيدة وجملها الداخلية تشبه أن تكون سلسلة من المفردات التي تحكمها قيود الربط والترابط البينية التي تتعالق أجزاؤها وتتفاعل فيما بينها لتنتج دلالة كلية للنصّ الشعري.

الإحالة الضميرية وأثرها في تماسك بنية التشبيه السردي:

نجد أنّ التماسك بين بنية "التشبيه السردي" والبنى النصية السابقة واضح جليٌّ، فقد تحدث عن وقوفه في الأطلال، وانساب إلى حديثه عن ناقته بجعلها وسيلةً للابتعاد عن هذا الجو المحزن، فانتقل لوصف الناقة، ومن وصفها انتقل لهذا التشبيه السردي الممتد فلا يشعر متلقي النص بانكسار في اتصال القصيدة بعضها ببعض. وإذا نظرنا إلى هذا التماسك من زاوية الاتساق والمعطيات اللغوية وجدنا أن عنصر الإحالة يمثل رابطاً بارزاً في هذه القصيدة، ولا سيما بين بنية "التشبيه السردي" والبنية السابقة، وفي ثنايا بنية "التشبيه السردي" نفسها، ففي قوله:

كأن قُتودها بأُرَينباتٍ

تعطفهن موشي مُشيحُ

تضيفه إلى أرطأة حقفٍ

بجنب سويقةٍ وهم وريحُ

فباكره مع الإشراق غضف

يخبّ بها جداية أو ذريحُ

وأضحى والضباب يزل عنه

كوقف العاج ليس به كدوحُ

فالإحالة بالضمائر مرتَكَز أساسي في ربط أجزاء النص بعضه ببعض، فهو ربط بوساطة ضمير (ها) في (قتودها) هذه البنية بما سبق، وهو حديثه عن الناقة، ثم أتبع ذلك بربط آخر بالضمير (هن) في (تعطفهن)، فـ(هن) يحيل إلى (قتودها)، ويأخذ بعد ذلك بربط كل بيت بما سبقه بالإحالة الضميرية أيضاً، فضمير الغائب في كل من: (تضيفه، وفباكره، وعنه، وبه، ولكاذنتيه، ومغابنه، وفروجه، ويقلبه، وأخرجته، وكريهته، وصعدتيه، ومنه، وعنه) يحيل في هذه الكلمات جميعاً إلى (موشي مشيح) وهو الثور، وبذلك يؤدي هذا الضمير دوراً مركزياً في ربط أجزاء بنية "التشبيه السردي" بعضها ببعض.

ونجد أنه يعتمد على إحالات ضميرية أخر في هذه البنية، فهو يحيل بـ(ها) في (يخب بها) إلى (غضف) وفي (عراها)، وفي (أراها)، وفي (منها)، وفي (فلّها)

إلى الشيء نفسه، وهو (عضف) أي الكلاب، وهذه الإحالة الضميرية تسهم أيضاً في اتساق هذه البنية وتماسكها. وكذلك الأمر نفسه تفعل الإحالة الضميرية بضمير الغائب المستتر في (أضحى، فجال، زادهن، غادر، وأصبح، وأضحى، ينفض) إذ تزيد من قوة السبك وتعلق أجزاء البنية النصية بعضها ببعض كالسلسلة التي تمسك كل حلقة منها بالأخرى.

ويبدو أن الإحالة الضميرية طريقة متبعة عند شاعرنا في هذه القصيدة، فهو اعتمد عليها من البيت الأول (أمن ليلى وجارتها تروح وليس لحاجةٍ منها تروحُ) إذ أحال الضمير (ها) على (ليلى) مرتين في بيت واحد، وسمة الإحالة تبدو عامة ومضطردة في مقاطع "التشبيه السردي" والقصائد التي يرد فيها.

فالتشبيه السردي – المنبثق من القصّ – يمثّل رافداً أساسيّاً من روافد بناء شعرية القصيدة الجاهلية كما نراها عند بشر بن أبي خازم، وذلك بما يؤديه من دور ظاهر في التماسك النصي فيها، وما نسلمه من مقومات الاتساق الداخلي والربط البيني في القصيدة سواء أكان بالإحالات بأنواعها أم بوسائل الاتساق الأخر مثل العطف والتكرار والمصاحبة المعجمية والتعريف والتنكير، ولكن هذه الوسائل الاتساقية تتفاوت من نص لآخر بحسب الشاعر والغرض الذي قال فيه قصيدته، بله إذا كان فيها تشبيه سردي يقوم في جله على السرد.

القصّ والتشبيه السردي وأثر العطف في تماسك النصّ:

يظهر العطف – إضافة إلى الإحالة الضميرية – في هذه النصّ الشعري بارزاً أكثر من غيره من وسائل الاتّساق النصّي، وهذا يتوافق مع تقنية القصّ المتمثّل بـ "التشبيه السردي"، فالسرد يتطلب ذكراً للأحداث وترتيباً لها، وهذا ما صنعه الشاعر هنا، إذ استخدم حرفي العطف الواو والفاء بكثرة، واعتمد على خصائص كل واحد منهما ودلالاته الزمنية والتراتبية اعتماداً كبيراً، وبرز هذا جليّاً في البنى الصغرى للتشبيه السردي، فلما بدأ بسرد قصة الثور – الذي شبّه به ناقته – أخذ يحكي القصة ويبني أحداثها على بعض معتمداً على حرفي العطف: الفاء، والواو، وهو ما يبدو في: (فباكره، وأضحى، فجال، فلمّا أن، فلما أخرجته، وغادر، وأصبح نائياً، وأضخى، وأصبح ينفض).

فالعطف هنا أدّى دور الرابط الرئيس بين سلسلة البنى النصية دون أن يشعر المتلقي بنمطية السرد وعدم إمتاعه، لأنه استطاع أن يزاوج بين استخدام هذين الحرفين مستفيداً من وظيفة العطف والدلالة الزمنية لحروفه ولا سيما الفاء، فجمع بين الوصف الذي يؤدي للاستقطاع والتشويق والسرد الذي يحفظ التواصل وسيرورة متلقي النص دون أن يشعر بانكسار أو بانقطاع في الخيط النفسي الذي ينتظم القصيدة.

ولا يقتصر أثر العطف في "التشبيه السردي" في هذه القصيدة وما يشاكلها عند هذا الحد، وإنما يمثل عنصراً مهماً آخر في صناعة التحولات السردية والمفاجآت النصية الناتجة عن الفواعل النصية، فالفاعل النصي المصاحب للثور هو الكلاب (الغضف)، وهو ما تم اجتلابه بالفاء والفعل (فباكره)، وبذلك تحقق عنصر المفاجأة والتشويق في السرد، وبه وبما تبعه من مثل هذه الصيغ بنى الشاعر تحوّلاته السردية التي قامت بها الفواعل النصية وأبرزها الثور (الموشي المشيح) والكلاب (الغضف).

أدوات التشبيه وعلاقتها ببناء التشبيه السردي:

تنوعت مستويات التعبير عن المعنى في الصورة وتعددت أساليبها، فقد لجأ الشاعر في أول "التشبيه السردي"، إلى التشبيه وأدواته وزاوج بينها، فطالعنا بقوله:

كأن قُتودها بأُرَينباتٍ

تعطفهن موشي مُشيحُ

وافتتح بها هذا الفن التصويري، ثم تحوّل إلى حرف تشبيه آخر، وهو الكاف في قوله:

(كوقف العاج ليس به كدوحُ)

وبعد ذلك يعود إلى حرف التشبيه (كأن) في قوله:

فجال كأنّ نِصعاً حميرياً

إذا كفر الغبارُ به يلوحُ[47]

مّ يعود بعد ذلك لاستخدام الكاف في (كنصل السيف...):

وأصبَحَ نائياً منها بعيداً

كنصل السيف جرّدَهُ المُليحُ[48]

وفي قوله:

وأضحى لاصقاً بالصلبِ منه

ثمائلُهُ كما قَفَلُ المنيحُ[49]

وفي قوله:

وأصبَحَ ينفضُ الغَمَراتِ عنهُ

كوقفِ العاجِ طُرَّتُهُ تلوحُ[50]

ويحافظ الشاعر على ماهية التشبيه في السرد، ويبقي على اتصاله، وامتداده أسلوباً ارتكازيّاً في عملية القص والسرد، وذلك من خلال الإلحاح على اللجوء إلى أدوات التشبيه، والمزاوجة بينها.

والشاعر في هذا "التشبيه السردي" يزاوج أيضاً بين الأساليب البلاغية المختلفة، فبالإضافة إلى اعتماده على التشبيه وأدواته يلجأ إلى الكناية والاستعارة والتشخيص، فهو لا يذكر الثور بلفظه المجرد، وإنما يعبّر عنه بذكر صفاته (موشي مشيح)، وكذلك الكلاب عبّر عنها بـ(غضف)، وعبّر عن ذنب الثور بـ(ربذ مضاف)، وعبّر في قرني الثور بـ(سمحاوين ليطهما صحيح)، وعبّر عن قتل الثور للكلاب بقوله (وقد أراها حياض الموت)، وعبّر عن نهش الكلاب له بـ(كريهته)، ويشخص الحالة التي وصلت إليها الكلاب بعدما كرّ الثور عليها بقوله (تواكلن العواء)، ويردف تنويعه في الاستخدامات اللغوية باستحضاره لصور أخرى يعرفها المتلقي فيشبه مواقف معينة بها، مثل صورة النصع الحميري الذي يستره الغبار، وصورة السيف المجرد يلوح من بعد، وصورة المنيح الذي يعني في الميسر ألا غُنم ولا غُرم.

حركة الأفعال واتّساق التشبيه السردي:

غلب على البنية التركيبية لمشهد "التشبيه السردي" استعمال الشاعر للجمل الفعلية بصورة مكثفة، لتكون متناسبة مع طبيعة التحولات السردية والمفاجآت النصية الناتجة عن الفواعل النصية وأبرزها الثور والكلاب، ثم مع طبيعة الحركة التي تقتضيها المعركة وما فيها من أفعال وردّات أفعال متوالية.

فهذا البناء التركيبي وما تخلله من أساليب كالعطف والإحالة جعل الخطاب الشعري أكثر اتساقاً وانسجاماً، بما أدته هذه الأساليب من أدوار أخرى غير الربط المجرد، لأن تآلف هذه المكونات يؤدي إلى تلاحم الجانب الدلالي لها، ومن ثم تأثيرها في المتلقي يكون بليغاً.

التكرار وأثره في اتّساق بنية التشبيه السردي:

يُعد التكرار عاملاً مهماً من عوامل الاتساق النصي في هذه القصيدة، وقد تعددت أشكاله، فهو يكرر ألفاظاً مثل (دمع، ودمعي) في البنية النصية الأولى للتأكيد على معاني الحزن والأسى على فراق المحبوبة، وهذا اللفظ متسق مع اختياره لكلمة (يصيحُ) مع الصدى، ومتوافق مع (فظلت أكفكف العبرات منّي) من حيث الترابط الرصفي، ومتوائم مع الحالة النفسية الحزينة التي تعصف بالشاعر، وقد جعل الكلاب (يتواكلن العواء) عندما رأين الموت، وكذلك فهو يكرر ألفاظاً (تروح، تستريح، مُريح)، و(مروح، أراحت)، فهو يصر على الرواح بمعنى الابتعاد، وعلى معنى المرح، وهو الذي ينشده.

وقد تكررت عنده ألفاظ متصلة بالموت وأدوات الحرب البشرية، مثل: (الضريح، حياض الموت، نصف

السيف، المُليح)، وألفاظ متعلقة بالأطلال (في الدار، رسوم الدار، مبيت ظعائن، الحيّ)، وألفاظ متعلقة بالبعد (بَيْن، غادر، متشتتات، نائياً، بعيداً)، وألفاظ معينة مثل: (كوقف العاج ليس...، كوقف العاج طرّته...)، و(أصبح نائياً، وأصبح ينقض)، و(وأضحى والضباب، وأضحى لاصقاً)، و(الكدوح، وكدوح)، و(يلوح، وتلوح، والمُليح)، وهذه الألفاظ جاء بعضها في أول بنية التشبيه السردي ثم كررها في آخرها، فوصل أول البنية بآخرها وربط بين أجزائها من خلال هذا التكرار، هذا عدا عن تكراره لبعض المعاني بألفاظ مختلفة، فهو يعبر عن الخدوش مرةً بالكدوح وأخرى بالجروح، ويعبر عن حزنه مرةً بقوله (فظلت أكفكف العبرات مني)، ومرةً أخرى بـ(ودمع العين منهمر سفوح)، وثالثة بـ(ودمعي يوم ذلك غرب شناً)؛ وهكذا نجد أن التكرار بأنواعه المختلفة مثّل جانباً اتساقياً في التركيب الداخلي للبنى النصية.

المصاحبة المعجمية واتّساق التشبيه السردي:

شكلت المصاحبة المعجمية عنصراً آخر من عناصر الاتساق النصي في القصيدة، وذلك لتكثيف الدلالات المحيطة بمحتوى القصيدة وبناها النصية، وقد جاءت موزعة ضمن محوري: التناقض والتضاد، ومحور التشاكل، في التناقض: (كفر، يلوح)، (نائباً، لاصقاً)، (دنون، ذادهن)، (متشتتات، شاملها)، وفي التشاكل: (منهمر، سفوح)، (الصبابة، شوق)، (فظلت، لم أبرح).

التعريف والتنكير واتّساق التشبيه السردي:

ويأتي أثر التعريف والتنكير في الاتساق النصي من خلال إحالة المعرّف على ألفاظ مذكورة أو حصره لمعان مقصودة، وابتعاد النكرة عن إرادة شيء بعينه، واختصاصها بدلالة عامة لشيء ما، وقد استخدم الشاعر هذه الخصيصة في الكلمات.

(الدار، الحي، العبرات، العين، الصبابة، النمل، العراقي، القدوح، السوادي، الرضيح، الأحلاس، الضريح، الإشراق، الضباب، العاج، الغبار، المسيح، الوقع، الجروح، العواء، الموت، القسمات، الكدوح، السيف، المُليح، الصُّلب، المنيح، الغمرات).

فمجيء و(أل) التعريف العهدية أحال إلى معانٍ معينة في النص، ففي (الدار) إحالة إلى دار المحبوبة التي ذكرها في مطلع القصيدة.

وهي إحالة داخلية، وفي بقية الكلمات أفاد استخدام (أل) إحالة إلى معانٍ معجمية خارجية يعهدها المتلقي ويعرفها، فربط بها المنظومة الدلالية المبثوثة في ثنايا البنى النصية، واللجوء إلى هذا الأسلوب أمر ضروري في التشبيه، إذ يكون المشبه به شيئاً يعرّفه المتلقي وله عهد به، فتكون الصورة قريبة إلى ذهنه ويصلها بالصورة المجتلبة.

ومن هنا نجد أن "التشبيه السردي" في هذه القصيدة قد شكل الركيزة الأبرز في بناء شعريتها، بما حواه من قصد إبلاغي، وبإفساح المجال للشاعر أن يعبر عن خلجات نفسه بهذا الفن القولي الشائق، وبتلك التحولات والمفاجآت وما صاحبها من متابعة للحدث الدرامي المصور فيها، ولا سيما تماسكها النصي ووحدتها العامة.

وإذا كانت هذه القصيدة لم تتضمن موضوعاً خارج سياق المشاهد الطبيعية وهي وقوف الشاعر في الأطلال، وما ينتابه من ألم وحسرة ناتجة عن تذكره لمحبوبته، ثم التحول عنها بناقة سريعة يصفها ويشبهها بالثور الوحشي فإن في هذا دليلاً على أن الطبيعة شغلت الشاعر الجاهلي وأرّقه ما يكون فيها، ولذلك اتخذ منها موضوعاً وقال قصيدته في بعض صورها؛ وبالنظر إلى دلالات أحداث "التشبيه السردي" وما آلت إليه من انتصار الثور على الكلاب ومواصلة لحياته فإننا نستشف من هذا أن الشاعر مؤرق من أخطار الطبيعة وما تخبئه لها، ولذلك يصرّ على إرادة الحياة وتخليصها من كل ما يمكن أن يهددها.

بنية القصّ "التشبيه السردي" مُرتَكَزاً للقصد الإبلاغي في النصّ:

عند البحث في قصائد أخرى لبشر بن أبي خازم سنجد أن "التشبيه السردي" كان مرحلةً من المراحل البينيّة أو اللاحقة للخطاب الشعري المضمَّن في القصيدة التي يقول فيها[51]:

بان الخليط ولم يوفوا بما عهدوا
وزوّدوك اشتياقاً أيَّةً عَمَدوا[52]
شقّت عليك نواهم حين رحلتهم
فأنت في عَرَصات الدار مقتصدُ[53]
لمّا أنيخت إليهم كل آبيةٍ
جَلْسٍ ونُفِّضَ عنها التامك القَرِدُ[54]
كادت تساقط منّي مُنّةً أسفاً
معاهد الحيّ والحزن الذي أَجِدُ[55]
ثم اغترزتُ على عنس عُذافرةٍ
سيٍّ عليها خَبار الأرض والجَدَدُ[56]
أنها بعدما طال الوجيف بها
من وحش خُبّةَ موشي الشوى فَرِدُ[57]
طاوٍ برملة أورالٍ تضيّقهُ
إلى الكِناس عَشِيٌّ باردٌ صَرِدُ[58]
فبات في حِقْفِ أرطأة يلوذُ بها
كأنه في ذَراها كوكبٌ يَقِدُ[59]
يجري الرّذاذُ عليه وهو مُنكرِسٌ
كما استكان لشكوى عينه الرّمِدُ[60]
باتت له العقرب الأولى بنثرتها
وبَلَّهُ من طلوع الجبهةِ الأَسَدُ[61]
ففاجأته، ولم يرهب فجاءَتَها
غضف نواحل في أعناقها القِدَدُ[62]
معروقةُ الهام، في أشداقها سَعَةٌ
وللمرافق فيما بينها جَدَدُ[63]
فأزعجته، فأَجلى، ثم كرَّ لها
حامي الحقيقةِ يحمي لحمه نجدُ[64]
فمارسته قليلاً، ثم غادرها
مُجرَّب الطعن فتّال لها جَسَدُ
أذاك أم تلك؟ لا، بل تلك تفضُلُه
غِبَّ الوجيف إذا ما أرقلت تخدُ[65]

لما تخالجت الأهواء قلتُ لها:

حقٌّ عليكِ دُؤوبُ الليل والسَّهَدُ
حتى تزوري بني بدرٍ فإنّهُمُ
شمُّ العَرانين لا سودٌ ولا جُعُدُ
لو يُوزنونَ كِيالاً أو معايرةً
مالوا برضوى ولم يعدِلْهُمُ أُحُدُ
القاعدين إذا ما الجهل قيمَ بهِ
والثاقبين إذا ما معشرٌ خَمَدوا[66]
لا جارُهم يرهبُ الأحداثَ وسْطهُمُ
ولا طريدُهُمْ ناجٍ إذا طَردوا
وما حَسَدْتُ بني بَدْرٍ نصيبُهُم
في الخير، دام لهم من غيريَ الحسدُ

في هذه القصيدة يمثّل النص إطاراً كليّاً تؤدي جميع مقتضياته – اللفظية والحالية – غايةً إبلاغية يقصد إليها القائل، ونجد الشاعر حريصاً على تماسك البنى النصية وترتيبه ترتيباً منطقياً يحفظ له اتساقه وانسجامه، وتظهر هذه البنى كمعالم دالةً على تنامي النص وديناميته، وتجعل من علاقاته وحدةً متضافرةً تظهر تجانس النص وتماسكه.

ولا يمكن قبول هذا التنوع في المعطيات الدلالية في هذه القصيدة دون هذا القصد الإبلاغي؛ فالشاعر قالها في مدح بني بدر، وكان المتوقع منه أن يستغرق في التفاصيل التي دعته لذلك، ولكنه جعل معظمها مصروفاً إلى تشبيه ناقته بثور وحشي في مشهد يومي يحكي تفاصيله، ثم يعود إلى موازنة الناقة بالثور الذي خرج منتصراً ويحكم لها بالأفضلية، ولكنه لا يرضى عنها إلا إذا بلّغته ممدوحيه الذين يختم بمدحهم قصيدته في خمسة أبيات فقط.

فالشاعر يلجأ للتأثير في ممدوحيه بمقدمات تشعرهم بأهميتهم وباستحقاقهم لقطع أعناق الإبل المميزة إليهم، ولإظهار تميز ناقته ساق هذا "التشبيه السردي" للوصول إلى هذه الغاية.

إذن، فالغرض من القصيدة هو مديح بني بدر، وبؤرتها هي الناقة، و"التشبيه السردي" هو مرتكز هذه البؤرة والباعث لتأثيرها، مما يجعل منه البنية النصية الأساسية في بناء شعرية القصيدة.

أما المقدمة الطللية فهي عتبة النص التي فتحت المجال لاجتلاب البؤرة، وهيئت الأجواء لاستغراق تفاصيل المرتكز، ولذلك نجد انسجاماً بينها وبين الحديث عن الناقة، فالبكاء والحزن الذي يخيّم على مكان المحبوبة لا بدّ له من مخلّص يبعده عنه، فكانت وسيلة الابتعاد ناقة قوية صلبة نشيطة، ومما يعمّق إحساس المتلقي بقوتها ونشاطها وسرعتها أنها تشبّه بما يتناسب مع هذه الصفات، فكان هذا الثور الوحشي وسيلة لإثبات هذا الشعور.

ولكن صورة هذا الثور لم تأتِ مجردةً جامدةً، وإنما جاءت حيةً مليئةً بالحيوية والنشاط، وفيها تفاصيل كثيرة عوّضت عن تفاصيل الرحلة والوقوف على الأطلال، وعن الاستغراق في تصوير مشاعر الشاعر عندما واجه هذه الأطلال، وأبعدته عن سرد ذكرياته مع تلك المحبوبة، فترك هذا كله وانتقل إلى تفاصيل المقطع الحركيّ الحيّ لهذا الثور.

فنحن نرى أن وجود "التشبيه السردي" بتفاصيله في هذه القصيدة حال دون وجود ما عهدناه عند الشعراء الجاهليين الآخرين من إطالة الوقوف في الأطلال، كما حال دون ذكر ما سبق رحيل المحبوبة من ذكريات تؤدي لوصف المحبوبة والإتيان على ما تتمتع به من صفات خَلقية وخُلقية، وهنا تكمن أهمية "التشبيه السردي" في بناء شعرية القصيدة الجاهلية، فهو يؤدي دوراً بديلاً عن بنية نصية متوقعة عدل عنها الشاعر إليه.

ومما يعضد ما نذهب إليه، أن "التشبيه السردي" ليس مقصوداً لذاته، بدليل أن تفاصيله لا تختلف من قصيدة لأخرى إلا في "تكتيكات" الحرب في مشهد العراك الدائر بين الثور والكلاب، وفي نتائج هذا العراك، فقد ينتصر الثور على الكلاب وهو الغالب وقد لا ينتصر، وقد تتقهقر إرادة الكلاب وقد لا تتقهقر، وقد يحدد الشارع الكلاب بعدد معين وقد لا يحددها، وقد يظهر الصياد الذي يقودها في المشهد وقد لا يظهره، ولكن التركيز يكون دائماً على الثور الوحشي أو الحمار أو الأتن وما يطاردها وهو دائماً الكلاب المدفوعة من البشر.

تشاكل بنيات تكوين "التشبيه السردي" لدى الشاعر:

وبما أن المشهد ذاته يتكرر في "التشبيه السردي" فإنه من الطبيعي أن تتكرر بعض المشاهد الداخلية والمعجم اللغوي والأساليب البيانية المعبرة عن ذلك، فالثور وحده، يلجئُه الرذاذ أو البرد إلى شجر الأرطى، فيبيت ليلته، وتفاجئه الكلاب في الصباح، ويختلف هذا المشهد باختلاف الجزء الزماني أو المكاني الذي يسلط عليه الشاعر الضوء، فقد يتوقف الشاعر عند الثور ليلاً فيصور مشهدهُ في تلك الليلة وما عاناه من برد ومن اضطراب نفسي، وقد يتجاوز الليل ليستغرق في وصف مشاهد اللقاء مع الكلاب في صباح اليوم التالي، وعندما يصف مشهد العراك قد يسلط الضوء على الكلاب ثم يعدل إلى الثور وقد يمر بالكلاب سريعاً ويسلط أضواءه على الثور، وغالباً ما يجعل هذه الأضواء على قرني الثور أثناء المعركة، ويقرب تلك الصورة، ثم ينهي المشهد بصورة لمجمل الثور وهو هارب، ولكن هذه الصورة تكون عن بُعد.

وبموازنة سريعة بين "التشبيه السردي" في هذه القصيدة والتي سبقتها على مستوى الاستخدام المعجمي نجد الشاعر يكرر ألفاظاً بعينها في

القصيدتين مثل (موشى، مشيح/ موشي الشوى)، (أرطاة حقف/ حقف أرطاة)، (تضيّفه/ تضيفه)، (غضف/ غضّف)، (أخرجته قليلاً/ فمارسته قليلاً)، (وغادر فلّها/ ثم غادرها)، (لها قرد/ القرد).

والتغيرات التي طرأت على التشبيه السردي في القصيدة الثانية محدودة، فالثور في القصيدة الأولى خاف من الكلاب (فجال كأن نصعاً حميرياً)، وهرب ثم عاد لمهاجمتها بعدما ألحت على مهاجمته، أما في الثانية فإنه (لم يرهب فجاءتها)، (فأزعجته، فأجلى، ثم كرّ لها)، كما أن الكلاب في القصيدة الأولى كانت مصحوبةً برجل يدعى جدايه أو ذريح، أما في الثانية فلم يظهر أصحابها، وفي الأولى كان التركيز على وصف العراك بين الثور والكلاب، وفي الثانية كان التركيز على وصف الكلاب واختصر مشهد العراك، ولم يفصل في مصير الكلاب بل ترك المشهد مفتوحاً، واعتمد على عنصر التأويل في الترابط المفهومي في مشهد التشبيه السردي.

حركة السرد وشعرية القص:

بالعودة إلى التشبيه السردي في القصيدة نجد أن حركة السرد توزعت في مجموعة من الأفعال: (فبات، يلوذ، يجري، استكان، باتت، بلّهُ، ففاجأته، ولم يرهب، فأزعجته، فأجلى، كرّ)، وهي – في أغلبها – أفعال ماضية تتناسب مع السرد السريع لأحداث المشهد، والفواعل النصية المؤثرة في حركة السرد هي: الثور والكلاب؛ فالثور وحيد أبيض القوائم، وهو ثور جائع ألجأه الرذاذ إلى الكناس، وتحديداً إلى شجرة أرطاة، وهو يظهر في ثناياها كوكب لامع يجري عليه الرذاذ، ويمضي هذه الليلة منقبضاً مستسلماً، فتفاجئه الكلاب الضامرة صباحاً، ولكنه لا يخافها مع ما يبدو عليها من علامات الجوع من سعة الأشداق وتباعد الأيدي، ولا تبدو مفاجأته بها كبيرة، فينسحب، ولكنها تتابعه، فيكر عليها ويتركها بعد عراك طويل والدم اليابس على أجسادها، دون أن يظهر أنه قتلها، وهذا يتناسب مع ضعف الثور وهزاله الذي وصفه به أول التشبيه السردي، وهو منسجم مع ما ختم به التشبيه السردي حتى قارن بين ناقته وهذا الثور وفضّلها عليه، في قوله:

أذاك أم تلك؟ لا، بل تلك تفضله

غِبّ الوجيف إذا ما أرقلت تخدُ

لما تخالجت الأهواء قلت لها:

حقٌّ عليك دؤوب الليل والسَّهَدُ

غير أن المقارنة لم تلك للمقارنة والتفضيل فقط، بل مثلت مدخلاً للغرض الرئيس، وهو مدح بني بدر وتعداد بعض مناقبهم، وكأنهما جعل الشاعر متلقيه يدخلون في تلك الحالة النفسية المثيرة ريثما يفعل فعلته في نفوسهم وعقولهم، وبذلك يكون "التشبيه السردي" قد شكل مكوناً أساسياً في بناء شعرية هذه القصيدة وتأدية دورها الإبلاغي، وهذا ما نجده في قصيدته التي يقول فيها[67]:

أليلى على شحط المزار تذكّرُ

ومن دون ليلى ذو بِحار ومَنْوَرُ [68]

وصَعبٌ يزلُّ الغفرُ عن قُذفاتِهِ

بحافاته بانٌ طوالٌ وعرْعَرُ [69]

سبتْهُ ولم تخش الذي فعلت به

منعمةٌ من نشء أسلمَ مُعْصرُ [70]

هي العيش لو أن النوى أسْعَفَتْ بها

ولكنّ كرّاً في ركوبةَ أَعْصَرُ [71]

فدع عنك ليلى، إن ليلى وشأنها

وإن وَعَدتْكَ الوعدَ لا يتيسّرُ

وقد أتناسى الهمّ عند احتضاره

إذا لم يكن فيه لذي اللُّبِّ مَعْبَرُ

بأدماء من سرِّ المهارى عند احتضاره

بحربةَ موشِيُّ القوائم مُقفرُ [72]

فباتت عليه ليلةٌ رجبيةٌ

تُكَفِّئُهُ ريحٌ خريقٌ وتمطرُ [73]

وبات مكباً يتّقيها بروقه
وأرطاة حِقفٍ خانها النبتُ يحفِرُ (74)
يثير ويبدي عن عروق كأنّها
أَعنّةُ خَرّاز تحطّ وتُبشَرُ (75)
فأدى إليه مطلع الشمس نبأةً
وقد جعلت عنه الضبابةُ تحسِرُ (76)
تمارى بها رأد الضحى ثمّ ردّها
إلى حُرّتيه حافظ السمع مُبصِرُ (77)
فجالَ، ولما يستبنْ، وفؤادُهُ
بريبتِهِ ممّا توجّسَ أوجَرُ (78)
وباكره عند الشروق مكلِّبٌ
أزلُّ كسرحان القصيمة أغبَرُ (79)
أبو صبيةٍ شُعثٍ، تطيف بشخصه
كوالح أمثال اليعاسيب ضُمّرُ (80)
فمن يكُ من جار ابن ضبّاءَ ساخراً
فقد كان في جار ابن ضبّاء مَسخرُ
أجارَ فلم يمنع من الضيم جارَه
ولا هو إذ خافِ الضياع مُسَيِّرُ
فلو كنتَ إذ خفتَ الضياع أَسَرْتَهُ
بقادم عصرٍ قَبْلَما هُوَ معسِرُ (81)
لأصبح كالشقراء لم يعدُ شرُّها
سنابَكَ رجليها، وعِرضُك أوفرُ
وقد كان عندي لابن ضبّاء مقعدٌ
نهاءٌ، وروض بالصحارى مُنوِّرُ
وتسعة آلافٍ بحُرِّ بلادِه
تسَفُّ النّدى ملبونةً وتُضمَّرُ
دعا دعوةً دَودان، وهو ببلدةٍ
قليلٍ بها المعروفُ، بل هو مُنكرُ
وفي صَدْرِهِ أظمى كأن كُعوبَه
نوى القسبِ عرّاصُ المهزّة أسمرُ (82)
دعا مُعتِباً جار الثبورِ، وغرَه
أجم خُدورٌ يتبعُ الضأنَ جَيْدرُ
جزيزُ القفا شبعان يُربضُ حَجْرةً
حديثُ الخصاءِ وارِمُ العفلِ مُعبَرُ (83)
تظلُّ مقاليتُ النساءِ يطأنَهُ
يَقُلْنَ: ألا يُلقى على المرءِ مَئزِرُ (84)
حَباكَ بها مولاكَ عن ظهر بغضَةٍ
وقلّدها طوقَ الحمامةِ جعفرُ
رضيعةُ صَفحٍ بالجباه مُلِمَّةٌ
لها بَلَقٌ يغلو الرؤوس مُشهَّرُ
فأوفوا وفاءً يغسِلُ الذمَّ عنكمْ
ولا برّ من ضبّاءَ والزيتُ يُعصَرُ (85)

تمثل القضايا المركزية والمحاور المهمّة في النصّ بناه النصيّة، وهي في القصيدة تتكون من ثلاث على النحو التالي:

الأولى: بنية العتبة النصيّة، وهي البنية التذكّرية، وفيها يتذكر الشاعر محبوبته، وهي تمثل العتبة النصية التي جرى عليها الشعراء، وقد جاءت مقتضبة ملؤها اليأس وخيبة الأمل من المحبوبة.

والثانية: تحوّل التشبيه الناقة، وهي ناقته التي وصفها بـ (الأدماء) بالثور (موشي القوائم)، وهي بنية نصية غير موجودة لذاتها، كما أشرنا في القصيدة السابقة، وإنما جاء بها لغاية إبلاغية متصلة بالبنية النصية الأولى، وهي متماسكة بها نصياً، أي متسقة تركيباً ومنسجمة دلالياً وسياقياً، كما أنها متماسكة مع ما بعدها.

البنية النصية الثالثة (بنية الهجاء)، وهي التي تتحدث عن الغرض الأساسي المقصود في القصيدة، وهو هجاء بني جعفر قوم عتبة بن مالك لأنه وقوعه لم يحموا جارهم ابن ضبّاء الأسدي ولم يدركوا ثأره ولم يقدموا ديته لأهله.

بنية القص عِوَضاً عن تفاصيل المحبوبة:

تمثل بنية القصّ المتمثِّل بـ "التشبيه السردي" حلقة الوصل بين البنية النصية الأولى والأخيرة، وتودّي

دوراً تماسكياً (اتساقياً وانسجامياً) ودوراً إبلاغياً تأثيرياً، فقد أغنت الشاعر عن الخوض في تفاصيل المحبوبة وذكراها، وهو أمر عُرفي لا مناص لشاعر منه إلا بمثل هذا الأسلوب الفني المبتدع، ولعل الشاعر في هذه المرحلة من حياة الشعر الجاهلي كان يميل للابتعاد عما تعارف عليه أسلافه وأقرانه من الوقوف المطول عند المحبوبة وأطلالها وذكراها بهذا "التشبيه السردي" ليخالف توقع المتلقي، أو لأنه رأى في هذا الأسلوب انسجاماً أكبر مع أغراض قصائده، ولا سيما الشعر يصور مشهداً طبيعياً يعايشه المتلقي ويعرف تفاصيله، فإذا وجد من يعيده على مسامعه يطرب له ويستثير نفسه فيجعله أكثر تلهفاً لسماع النص وأقدر على حفظه وروايته والدوران به، فيصبح هذا الشعر أكثر رواجاً ويبلغ أكبر عدد من المتلقين.

وإذا صح هذا أو بعضه، تكون بنية القصّ "التشبيه السردي" عنصراً أساسياً في بناء شعرية الجاهليين ويكون هؤلاء الشعراء قد صدروا عنه وهم يعرفون قيمته الإبلاغية، ولا يكون حشواً أو طارئاً على النص الشعري، وربما لا نعدو الحقيقة إذا رأينا أن ما فيه من قلق واضطراب نفسي ينتاب الثور، وما يفاجئه من عوادي الطبيعة يتناسب مع الجو النفسي المضطرب للشاعر، فيكون ما يحصل من أحداث ومفاجآت وتحولات في مقطع "التشبيه السردي" انعكاساً لتلك الحالة النفسية له.

وتتشابه عناصر الصورة المشكلة للثور الوحشي في مقطع "التشبيه السردي" هذا مع غيره، مع اختلافات بسيطة في التفاصيل، فهو أبيض القوائم، يلجأ إلى شجرة أرطاة، ويتساقط عليه المطر كالجمان، ويأتيه صوت الكلاب والصياد صباحاً، لكنه لا يتفاجأ بها، بل يعرفها ويهرب منها قبل وصولها إليه، ويختفي هنا عن الأضواء ويسحب المشهد باتجاه الصياد وكلابه، ويختم المشهد بهذه النهاية المفتوحة، فالشاعر لا يسلط الضوء على المواجهة ولا يريده منتصراً أو مهزوماً في المعركة، وإنما يكتفي بهذا التوظيف الفني للوصول إلى غرضه الرئيس وهو هجاء بني جعفر على ما فرطوا في إجار ابن ضبّاء الأسدي.

وهذا التشابه في الصورة المشكّلة جعل الشاعر يكرر المعجم المستخدم في مقاطع التشبيه السردي، وفيما يأتي عرض لما ورد في القصائد الثلاث:

القصيدة الأولى	القصيدة الثانية	القصيدة الثالثة
موشي مشيح	موشي الشوى فرد	موشي القوائم مقفر
تضيّفه إلى أرطاة حقف	فبات في حقف أرطاة يلوذ بها	وبات مكبّا يتّقيها بروقه وأرطاة حقفٍ...
فباكره... غضف	ففاجأته... غضف نواجل	تكفئه ريح حريق وتمطر
رَهِمٌ وريحُ	يجري الرذاذ عليه	
	وهو منكرس	بات مكباً
فباكره مع الإشراف غضف		وباكره عند الشروق مكلّب
فجال كأن...	فأجلى...	فجال، ولما يستبين،
أضحى والضباب يزل عنه		جعلت عنه الضبابة تحسر

ولعل تلك النهاية المفتوحة في مشهد التشبيه السردي تنبئ عن نفسية الشاعر تجاه من هجاهم، فهو لا يريد مواجهة معهم، ولكنهم دفعوه إليها بفعلتهم المشينة، كما أن هروب الثور السريع عند شعوره بالخطر وإفلاته من قبضة الصياد وكلابه، يمثل صورة مقابلة لما كان يمكن أن يحل بابن ضبّاء لو أنه ترك لحال سبيله، وفي هذا انسجام دلالي بين الصورتين، ففي قوله:

فجال، ولم يستبنْ، وفؤاده

بريبته مما توجّس أوجزُ

كان الثور خائفاً ففرّ هارباً مما يمكن أن يؤول إليه من القتل، وهو المصير ذاته الذي سيلاقيه ابن ضبّاء لو أخذه حظه من الهرب، يقول:

أجار فلم يمنع من الضيم جارَه

ولا هو إذ خاف الضياع مُسَيِّر

فلو كنتَ إذ خفتَ الضياع أسَرتهُ

بقادم عصرٍ قبلما هو مُفسِرُ

لأصبح كالشقراء لم يعدُ شرُّها

سنابِكَ رجليها، وعرضُك أوفرُ

وبهذا نكون قد وقفنا على طبيعة القصّ "التشبيه السردي" وأثره في بناء شعرية القصيدة العربية الجاهلية، وحاولنا تفسير هذه الظاهرة التي تكررت عند مجموعة من الشعراء الجاهليين مثل لبيد، وأوس بن حجر، وأبي ذؤيب الهذلي، وزهير بن أبي سلمى، والمثقب العبدي، والنابغة الذبياني، حاولنا تفسيرها من خلال هذه النماذج من شعر بشر بن أبي خازم، واتخذنا من أطروحة "نحو النص" وسيلةً لوصف العلاقات الرابطة بين مكونات النص الشعري وتفسيرها، وللكشف عما يوحّد مكونات "التشبيه السردي" وفضائه الشعري وسياقه الداخلي، ووجدنا أن بنية القصيدة متماسكة، ولم يخرمها وجود "التشبيه السردي"، بل عمل على ربط وحداتها بعلاقات اتساق داخلية مرتبطة بسياق تواصلي معين، وأبعاد دلالية متجانسة.

ونتيجة هذا البحث أن هذا القصّ يأتي على شكل تشبيه سرديٍّ، يبدأ بتشبيه الناقة بحيوانٍ آخر، ثمّ يشرع بالتفصيل في وصفه والانتقال به إلى مشهد آخر، دون أن يؤدي إلى خروج النصّ عن وحدته، ولا يفسد تآلف أجزائه، وإنما هو نسج داخلي في البنى الكلية للنص، يزيد من تماسكها ويعمق وحدتها العضوية، ولا يبدد وحدته النفسية، ونصل إلى أن الشاعر الجاهلي يجعل هذا القصّ المبني على التشبيه بؤرةً نصيّةً تحقّق قصده الإبلاغي.

كما ظهر أنّ لبنية القص أثراً كبيراً، وأنّه شكّل مرتكزاً مهماً اعتمد عليه الشاعر في تحقيق الوحدة النصيّة، وأنّ أبعاداً بلاغية منسجمة مع السياق النصي تثوي وراء بنية القصّ السردي التشبيهي على اختلاف أغراضه وأنواعه، وهي أبعاد مكّنت الشاعر من السير بالمتلقي من حالة التشبيه المفردة إلى مجموعة من الصور المتتابعة لشيء آخر، ليصل من خلالها بالمتلقي إلى حالة الإدهاش والإثارة، وهي الحالة المفضية به إلى الحد الأكبر من الإبداع والتخييل بإعادة الإنتاج والبناء.فهي ظاهرة لافتة جعلت القدماء والمحدثين يختلفون في تفسيرها وتسميتها، وينظرون إليها برؤى متباينة.

الهوامش:

(1) الجرجاني، عبد القاهر (ت 471هـ أو 474هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط1، 1991، ص26.

(2) نفسه، ص27.

(3) الشاوش، محمد، (2000). أصول تحليل الخطاب في النظريّة النحويّة العربيّة: تأسيس "نحو النص". (ط1)، تونس: كليّة الآداب بمنوبا، وبيروت: المؤسّسة العربيّة للتوزيع، ص82-93.

(4) مصلوح، سعد، (1991). نحو أجروميّة للنص الشعري: دراسة في قصيدة جاهليّة. مجلة فصول، 10(1، 2)، 153.

(5) هاينه من، فولفجانج، وفيهفيجر، ديتر، (1999). مدخل إلى علم اللغة النصي. (ترجمة: فالح بن شبيب العجمي)، ط1، الرياض: منشورات جامعة الملك سعود، ص76-78.

(6) د،ي بوجراند، روبرت، (1998). النص والخطاب والإجراء. (ترجمة: تمام حسان)، ط1، القاهرة: عالم الكتب، ص89-96.

(7) انظر: الفقي، صبحي، (2000).علم اللغة النصي بين النظريّة والتطبيق. (ط1)، القاهرة: دار قباء للنشر، ص28-29؛ وبصل، محمد إسماعيل، (1994). التراكم العلاماتي بين النص المكتوب والنص المنطوق. مجلة المعرفة، (370)، ص66-67؛ ومرتاض، عبد الملك، (1990). نظريّة، نص، أدب: ثلاثة مفاهيم نقديّة بين التراث والحداثة، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، المجلد الأوّل، نادي الأدب الثقافي بجدّة، جدّة، (19-1988/11/24)، ص226-271؛ وأبو غزالة، إلهام، وحمد، علي خليل، (1999). مدخل إلى علم لغة النص: تطبيقات لنظريّة روبرت ديبوجراند وولفجانج دريسلر. (ط2)، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص25؛ والبقاعي، شفيق، (1996). مفهوم النص في اللسانيّات الحديثة. مجلة الفكر العربي، (85)، ص161-162.

(8) يقطين، سعيد، (2001). انفتاح النص الروائي: النص والسياق. (ط2)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ص16.

(9) دايك، تون أ. فان، (2001). علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات. (ترجمة: سعيد حسن بحيري)، ط1، القاهرة: دار القاهرة للكتاب، ص14-18؛ وانظر: الزناد، نسيج النص، ص18-19، إذ يرى الزناد أنّ اللسانيّات النصّية أو نحو النص لا تبحث إلا في ما يكون به الملفوظ نصاً من خلال بحث الروابط بين جمل النص، وهو لا شك يتحدّث عن المراحل الأولى من نحو النص.

(10) انظر: أبو زنيد، عثمان، (2010). نحو النص:إطار نظري ودراسات تطبيقية. ط1 ، إربد: عالم الكتب الحديث، ص31، والفقي، علم اللغة النصي، ص36، ودايك، علم النص، ص48؛ ودايك،دايك، فان، (2000). النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي. (ترجمة: عبد القادر قنيني)، ط1، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ص12-13؛ ، وأصول تحليل الخطاب، ص210، ص1262-1264؛ وبحيري، علم لغة النص، ص133-134.

(11) بحيري، علم لغة النص، ص219.

(*) يُذكر أن رامان سيلدن يرفض فكرة البنى النصّية ويعدّ ذلك من باب معاملة النصوص بوصفها أشكالاً عضويّة ممّا يهضم حق القراءة الذاتيّة ويجعلها محكومة بقواعد مسبقة، ويتكئ في ذلك على ما جاء من رفض بارت لتأسيس بنية محدّدة للمعنى في النص أو في القارئ في كتابه (S/Z) (سيلدن، رامان، (2002). رفض البنى النصّية. (ترجمة: عزيز المطلبي)، مجلة نوافذ، (22)، 119-115).

(12) مفتاح، محمد، (2001). التلقي والتأويل: مقاربة نسقيّة. (ط2)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ص219.

(13) بركة، بسام وقويدر، ماتيو والأيوبي، هاشم، (2002). مبادئ تحليل النصوص الأدبيّة. (ط1). مصر: الشركة المصريّة العالميّة للنشر – لونجمان، ص179. وانظر: مفتاح، محمد، (1990). دينامية النص: تنظير وإنجاز. (ط2). الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ص44.

(14) فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص330-331؛ وبحيري، علم لغة النص، ص519.

(15) الزناد، الأزهر، (1993). نسيج النص: بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً. (ط1)، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص12.

(16) فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص331.

(17) ريكور، بول، (2003). نظريّة التأويل: الخطاب وفائض المعنى. (ترجمة: سعيد الغانمي)، ط1، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ص17.

(18) بارت، رولان، (1992). لذة النص. (ترجمة: منذر عياشي)، ط1، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ص109.

(19) أبو زنيد، عثمان، (2012) نحوُ النصّ الشعري. عمّان: الجامعة الأردنية، أطروحة دكتوراه بإشراف: نهاد الموسى، ص 24.

(20) قريرة، توفيق، (2003). التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي. مجلة عالم الفكر. 32(2)، 184.

(21) أبو زنيد، نحوُ النصّ الشعري ، ص27.

(22) فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص340؛ ومفتاح، دينامية النص، ص53؛ وانظر: الطعان، صبحي. بنية النص الكبرى، عالم الفكر، 23(1، 2)، 444.

(23) بشر بن أبي خازم: الديوان، تحقيق: د. عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة السورية، ط2، دمشق، 1972، ص49.

(24) الغذافي: صفة للغراب الشديد السواد نسبةً للغذاف وهو الأسود.

(25) الغَرب: الماء الذي يسيل من الدلو، والشّن: القربة الخَلَق التي لا تمسك الماء. الشهمة: الناقة السريعة.

(26) الحَرج من النوق: الضامرة. المروح: من المرح وهو شدة الفرح والنشاط.

(27) القَرَد: ما تساقط من الصوف والوبر. الجُثّ: ما أشرف من

الأرض، وجُث النمل: بيوت النمل تكون على شكل تراب.

(28) سَراته: ظهره. السّوادي: ضرب من التمر أراد بها السواد لأن العرب تسمى شديد الخضرة سواداً، وهو يريد نوى التمر.

(29) القتود: أخشاب الرحل. أرينبات: اسم موضع. تعطفهن: ارتداهن. موشي: أي ثور موشي، وهو الذي في قوائمه بياض. المشيح: الحذر.

(30) تضيّفه: ألجأه. الأرطاة: شجرة تنبت بالرمل، تنمو عصياً من أصل واحد. سويقة: اسم وادٍ. الرهم: المطر الخفيف المستمر.

(31) غضف: جمع أغضف، وهو الكلب المسترخي الأذن، وهي صفة لكلاب الصيد. جداية وذريح: اسما رجلين.

(32) وقف العاج: السوار من العاج. الكدوح: الخدوش.

(33) النصع: الثوب شديد البياض. كفر به: غطّاه وستره.

(34) الكاذة: لحم مؤخر الفخذ. المغابن: بواطن الأفخاذ. المسيح: العِرق، يُمسَح إذا تصبّب. أسهل: جرى.

(35) الفروج: ما بين قوائم الدابة. الرَّبِذ: الذنب الخفيف. المضاف: الذي يميل. عجال الوقع: يريد شدة وقع رجليه على الأرض. روح: جمع أروح من الرَّوح وهو انقلاب القدم على وحشيتها.

(36) العرى: الساحة. الكريهة: الشدة في الحرب.

(37) بصعدتيه: بقرنيه المستقيمين. السحماوان: السوداوان. ليطهما: قِشرهما.

(38) الشاص: الذي مات وارتفعت قوائمه.

(39) المُليح: من يُليح بالسيف فيلمع.

(40) الصلب: الظهر. الثمائل: جمع ثميلة، وهي بقية العلف والشراب في بطن البعير وغيره. المنيح: من قداح الميسر ليس لها غنم ولا عليها غُرم.

(41) طرته: شعره في مقدم الرأس.

(42) الغذافي: صفة للغراب الشديد السواد نسبةً للغذاف وهو الأسود.

(43) الغَرب: الماء الذي يسيل من الدلو، والشّن: القربة الخَلَق التي لا تمسك الماء. الشهمة: الناقة السريعة.

(44) الحَرج من النوق: الضامرة. المروح: من المرح وهو شدة الفرح والنشاط.

(45) القَرَد: ما تساقط من الصوف والوبر. الجُثّ: ما أشرف من الأرض، وجُث النمل: بيوت النمل تكون على شكل تراب.

(46) سَراته: ظهره. السّوادي: ضرب من التمر أراد بها السواد لأن العرب تسمى شديد الخضرة سواداً، وهو يريد نوى التمر.

(47) النصع: الثوب شديد البياض. كفر به: غطّاه وستره.

(48) المُليح: من يُليح بالسيف فيلمع.

(49) الصلب: الظهر. الثمائل: جمع ثميلة، وهي بقية العلف والشراب في بطن البعير وغيره. المنيح: من قداح الميسر ليس لها غنم ولا عليها غُرم.

(50) طرته: شعره في مقدم الرأس.

(51) الديوان، ص54.

(52) الخليط: الصديق المخالط.

(53) نواهم: بُعدهم. عرصات: ساحات. مقتصد: واقف لا يبرح من اللوعة والأسى.

(54) الآبية: الناقة تأبي الانصياع. جَلس: شديدة الجسم مشرقة. التامك: السنام المشرف. قَرِد: متجعِّد الوبر.

(55) مُنَة: قوة. معاهد الحي: أمكنة شهدت لقاء الحبيبة. أجد: أحزن.

(56) اغترزت: ركبت. عنس عذافرة: الناقة القوية الصلبة العظيمة. خَبار الأرض: اللينة الرخوة. الجدد: الصلبة المستوية.

(57) الوجف: ضرب سريع من سير الإبل. خبة: اسم ماء. الشوى: القوائم. الفرد: المنفرد.

(58) طاوٍ: جائع. رملة أورال: مكان. الكناس: مأوى البقر والظباء. العشي: آخر النهار. الصرد: الشديد البرد.

(59) حِقف: ما اعوجّ من الرمل. يقِدُ: يضيء.

(60) منكرس: منقبض. الرمد: من أصيب بالرمد.

(61) العقرب والأسد: من أبراج السماء.

(62) غُضف نواحل: كلاب صيد ضامرة. القِدد: ما يحيط بعنق الكلب من قطع الجلد.

(63) معروقة الهام: رؤوسها قليلة اللحم. البدد: تباعد بين قوائم الكلب.

(64) الحقيقة: ما يتوجب على الرجل حفظه والدفاع عنه. نَجد: شجاع.

(65) أرقلت: أسرعت. تخد: تسير بسرعة.

(66) الثاقبين: المضيئة وجوههم. خمدوا: ذهبوا.

(67) الديوان: ص81–89.

(68) ذو بحار ومنور: مكانان.

(69) صعب: جبل. الغضر: الظباء. بان: شجر. عرعر: شجر السرو.

(70) مُعصر: الجارية بلغت مرحلة الشباب.

(71) رَكوبة أعصر: عقبة شاقة يضرب بها المثل.

(72) أدماء: ناقة مشربة بياضاً مع سواد المقلتين. حَربة: مكان. مُقفر: في الخلاء.

(73) رجبية: من شهر رجب. تكفئه: تضربه. الخريق: الريح الباردة الشديدة.

(74) بروقه: بقرنه.

(75) أعنة خراز: رقائق جلدية يقدّها المخزاز بسكينه. تُبشر: تُقشَّر.

(76) نبأة: صوت خفي ليس شديداً.

(77) رأد الضحى: ارتفاع النور. حرتاه: أذناه.

(78) أوجر: خائف.

(79) مكلّب: صياد معه كلاب. أزلّ: سريع خفيف. سرحان: ذئب. أغبر: يميل لونه للتراب.

(80) كوالح: عوابس. اليعاسيب: جمع يعسوب، وهو طائر صغير طويل الذنب. أغبر: يميل لونه للتراب.

(81) أسرتَه: أطلقته. بقادم عصر: قبل زمن.

(82) أظمى: الرمح.

(83) دارم العفل: منتفخ البطن من الطعام.

(84) مقاليت النساء: المقلات للأولاد.

(85) والزيت يُعصر: أي على مدى الزمان.

المصادر والمراجع:

1- أبو زنيد، عثمان،(2010). **نحوُ النص:إطار نظري ودراسات تطبيقية**. ط1 ، إربد: عالم الكتب الحديث.

2- أبو زنيد، عثمان، (2012) **نحوُ النصّ الشعريّ**. عمّان: الجامعة الأردنية، أطروحة دكتوراه بإشراف: نهاد الموسى

3- أبو غزالة، إلهام، وحمد، علي خليل، (1999). مدخل إلى علم لغة النص: تطبيقات لنظريّة روبرت ديبوجراند وولفجانج دريسلر. (ط2)، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب

4- بارت، رولان، (1992). لذة النص. (ترجمة: منذر عياشي)، ط1، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ص109.

5- بركة، بسام وقويدر، ماتيو والأيوبي، هاشم، (2002). مبادئ تحليل النصوص الأدبيّة. (ط1). مصر: الشركة المصريّة العالميّة للنشر – لونجمان.

6- بشر بن أبي خازم: الديوان، تحقيق: د. عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة السورية، ط2، دمشق، 1972.

7- بصل، محمد إسماعيل، (1994). التراكم العلاماتي بين النص المكتوب والنص المنطوق. مجلة المعرفة، (370)،

8- البقاعي، شفيق، (1996). مفهوم النص في اللسانيّات الحديثة. مجلة الفكر العربي، (85).

9- الجرجاني، عبد القاهر (ت 471هـ أو 474هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط1، 1991.

10- دايك، فان، (2000). **النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي**. (ترجمة: عبد القادر قنيني)، ط1، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.

11- دايك، تون أ. فان، (2001). علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات. (ترجمة: سعيد حسن بحيري)، ط1، القاهرة: دار القاهرة للكتاب.

12- دي بوجراند، روبرت، (1998). النص والخطاب والإجراء. (ترجمة: تمام حسان)، ط1، القاهرة: عالم الكتب.

13- ريكور، بول، (2003). نظريّة التأويل: الخطاب وفائض المعنى. (ترجمة: سعيد الغانمي)، ط1، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

14- سيلدن، رامان، (2002). رفض البنى النصّية. (ترجمة: عزيز المطلبي)، مجلة نوافذ، (22).

15- الشاوش، محمد، (2000). أصول تحليل الخطاب في النظريّة النحويّة العربيّة: تأسيس "نحو النص". (ط1)، تونس: كليّة الآداب بمنوبا، وبيروت: المؤسّسة العربيّة للتوزيع.

16- الطعان، صبحي. بنية النص الكبرى، عالم الفكر، 23(1، 2).

17- الفقي، صبحي، (2000).علم اللغة النصي بين النظريّة والتطبيق. (ط1)، القاهرة: دار قباء للنشر.

18- مرتاض، عبد الملك، (1990). نظريّة، نص، أدب: ثلاثة مفاهيم نقديّة بين التراث والحداثة، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، المجلد الأوّل، نادي الأدب الثقافي بجدّة، جدّة، (19-1988/11/24)

19- مصلوح، سعد، (1991). نحو أجروميّة للنص الشعري: دراسة في قصيدة جاهليّة. مجلة فصول، 10(1، 2).

20- مفتاح، محمد، (1990). ديناميّة النص: تنظير وإنجاز. (ط2). الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

21- مفتاح، محمد، (2001). التلقي والتأويل: مقاربة نسقيّة. (ط2)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

22- هاينه من، فولفجانج، وفيهفيجر، ديتر، (1999). مدخل إلى علم اللغة النصي. (ترجمة: فالح بن شبيب العجمي)، ط1، الرياض: منشورات جامعة الملك سعود.

23- يقطين، سعيد، (2001). انفتاح النص الروائي: النص والسياق. (ط2)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

Poetic Storytelling in the Context of Text Grammar (A Model from Pre-Islamic Poetry)

Othman Hussein Abu Zneid **Fou'ad Fayad Stait**

Abstract

This study examines the phenomenon of (Bishr ibn Abi Khazem) storytelling: One of the poets in pre-Islamic era. It aims to highlight story features, reveal its contribution to the structure and development of pre-Islamic poem through "Text Grammar" approach. In some of his poems, the poet had presented a story about his camel which represented in different view of real-life. He demonstrated a detailed and invigorating scene with new text connotations that shape and form energetic and active dramatization of the story which considered as an integral part of the poem. The study points out that the structure of the story has great impact or influence on the cohesiveness, and unity of the text. This structure has rhetorical dimensions consistent with different purposes and types of the context. It also preserve the text unity and coherence of its parts. This makes the receiver feel the joy, surprise , excitement and become psychologically tied to the text.