

السرد القصصي في شعر أبي تمام

الدكتور سلام احمد خلف

المقدمة

إن الأسلوب القصصي من أسبق الأساليب الأدبية إلى استجلاء صور الحياة الاجتماعية، ورصد تفصيلاتها المثيرة الحية بأسلوب فني يجذب اهتمام القارئ، ويثير انتباهه .

وهو إلى جانب ذلك يعد شكلا من الأشكال المعمارية في بنية الحدث، والتي تؤكد معنى الوحدة المتسلسلة والتلاحم المنطقي بين تجربة الأديب وتعبيره، وذلك من خلال سرد واقعة معينة، أو موقف ذاتي بنسج فني مثير، يتابعها المتلقي بشغف ومتعة، وينساق وراءها حتى تتأزم الأحداث فيها فنقترب أحيانا إلى ذروة التعقد، حينها يترصد المتلقي بلهفة حلها وحليتها .

وأحيانا أخرى قد لا تتضمن القصة أية عقدة، بل تصاغ دون أن تتشابك أحداثها صياغة تتيح للمتلقي الاندماج في جوها ومحيطها، والفضل في ذلك يعود لتجسيم المواقف، وتصوير المشاعر، وسرد الخواطر حسبما تجري في العقل الباطن وهذا ما رصد عند أبي تمام.

فكان عنوان بحثي السرد القصصي عند أبي تمام والذي تضمن فصلا جاء في الفصل الأول مبحثان الأول تعريف السرد لغة واصطلاحاً وفي الثاني حدود الشعر والسرد في القصيدة، وأوردت في الفصل الثاني مبحثان أيضا تضمن المبحث الأول ملامح سردية في الشعر العربي، وكان المبحث الثاني يتناول السرد القصصي في شعر أبي تمام، وقد اعتمدت على الكثير من الكتب المهمة منها علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، ليان مانفريد، وفي سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا)، يوسف حطيني، والصورة الفنية في شعر أبي تمام ، عبد القادر الرباعي. وأرجو من الله التوفيق.

الفصل الأول المبحث الأول

تعريف السرد لغة:

السرد في اللغة هو مقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض،^١ والسرد: ضمُّك الشيء، بعضه إلى بعض، نحو النظم وما أشبهه. ومنه قولهم: سرد الدرع، أي ضمَّ حديد بعضها إلى بعض. وفي التنزيل: "وقدر في السرد" والمسرد: المنظم من خرز أو غيره.^٢

السرد: النقب والمسرودة: الدرع المثقوبة. والسرد: اسم جامع للدروع وسائر الحلق. وفلان يسرد الحديث سردا، إذا كان جيد السياق له. وسردت الصوم، أي تابعته. وقيل لإعرابي: أتعرف الأشهر الحرام؟ فقال: نعم، ثلاثة سرد، وواحد فرد. فالسرد: ذو القعدة وذو الحجة والمحرم، والفرد رجب. والسردى: الشديد، والأنثى سرنداة.^٣

السرد: الخرز في الأديم: والتسريدُ مثله. والمسرّد: ما يُخرزُ به، وكذلك السراذ. والخرزُ مسرود ومسرّد، وكذلك الدرعُ مسرودةٌ ومسرّدةٌ. وقد قيل: سردها: نسجها. وهو تداخل الحلق بعضها في بعض. ويقال: السرد: النقب. والمسرودة: الدرع المثقوبة. والسرد: اسم جامع للدروع وسائر الحلق.^٤

اصطلاحاً:

يعد مصطلح علم السرد أو السردية (Narratology) من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية، ليشمل الجوانب النظرية والتطبيقية في دراسة منهجية للسرد وبنيته.

بدأ علم السرد بالشكلايين الروس وبالتحدي فلاديمير برب (١٩٢٨ / ١٩٦٨) في عمله الموسوم (مورفولوجيا الخرافة) الذي يحلل فيه تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف. و(الوظيفة) عنده هي (عمل) الشخصية وقد حصر الوظائف في ٣١ وظيفة في جميع القصص.^٥

صاغ تودوروف مصطلح "علم السرد" لأول مرة عام ١٩٦٩ في كتابه (قواعد الديكاميرون) وعرفه بـ(علم القصة). أنتجت الأيام المشرقة للنظرية البنيوية في

الأدب بعض الأعمال الرائعة في محاولة تحويل علم السرد إلى مشروع علمي، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر نحو القصة لتودوروف، وبارت، وغريماس، وعلم لسرد المرتكز على الخطاب لجينيت وبال وستانزل. أصبح السرد فيما بعد مادة لكثير من الطروحات خارج حقل الدراسات الأدبية، إذ بدأ العلماء ينظرون لوظيفة السرد في كتابة التاريخ، والدين والصحافة والممارسة القانونية، والتربية، والسياسة، أخره لدرجة أن معظم المنشورات عن موضوع السرد في هذه الأيام تبدأ بعبارة مثل (السرد في كل مكان) أو (القصص في كل مكان حولنا).

وبالنظر إلى حقيقة أن معظمنا يتفق على أن الواقع كما نعرفه ليس معطى مدرك بالحواس، بل انه بناء ذاتي، يبدو أن السرد في كل مكان حولنا، لان بناء التمثيلات السردية هو احد الوسائل التي نعطي بها شكلا ومعنى للواقع الذي ندركه السرد هو، بعبارة أخرى، طريقة أساسية "للتفكير" أو (أداة معرفة).^٦

المبحث الثاني

حدود الشعر والسرد في القصيدة:

عند مقاربتنا للنصوص الشعرية القديمة كثيرا ما يحدث لدينا انطباع بأننا نقرأ قصة أو حكاية. وإذا كانت دواوين الشعر العربي تزخر بالقصائد التي تحكي؛ أو لنقل إن معظمها يحكي، فما طبيعة هذا الحكي؟ وكيف يظل تابعا لبنية الشعر ولا يستقل بذاته؟ وكيف يستخدم الشعر طرائق التصوير السردية دون أن يهدم أهم مكوناته من قبيل الكثافة الصوتية والصور المجازية؟ وما هي الأدوات التي تستعيرها القصيدة من النثر كي تحقق سرديتها؟

لقد كان التمييز الشهير الذي أقامه ياكبسون بين الشعر والنثر من أقدم التصورات الحديثة بخصوص هذا الموضوع، فهو يرى أن ما يحكم الشعر هو مبدأ المشابهة، أما ما يحكم النثر السردية فهو مبدأ المجاورة بصوره المتنوعة سواء منها مبدأ السببية أو المكون التعاقبي الزمني أو الترابط المكاني، مما يحقق له اندفاعه الطبيعي والتلقائي.^٧

ولم يكن ياكبسون* وحده من عالج قضية وضع الحدود بين الشعر والنثر؛ فقد عني كثير من النقاد الغربيين بالتمييز بين المحكي والقصيدة حيث عدوا الإفراط في الاحتفاء باللغة، ورفض السرد، وحضور الذاتية، أهم السمات التي يختص بها جنس الشعر. وبهذا المعنى فالشعر كتابة أكثر حميمية وحاجة إلى الجمال والدفء اللغوي والليونة في التعبير واللعب بالكلمات. كما يزخر الشعر بالتماثلات الصوتية والتكافؤات الزمنية والتوازيات الدلالية، ولهذا يعد خطابا غايته قائمة في ذاته؛ أي إنه يمتلك تتابعه الزمني الخاص. وقد أفرد الشكلاينيون الروس معظم اهتمامهم لهذه القضية الجوهرية، فقد ميز شكوفسكي اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بقوله "تتميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها، ويمكن الإحساس بالمظهر الصوتي أو المظهر التلفظي، أو أيضا المظهر الدلالي للفظ. وأحيانا ليست بنية الكلمات هي المحسوسة وإنما تركيبها وانتظامها"^٨. ويذهب موكاروفسكي إلى القول إن ما يميز الشعر هو الوظيفة الجمالية التي تكون موجهة نحو القول نفسه وتجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي. يقول موكاروفسكي "إن شاعرية اللغة إذن ليست سمات ثابتة في القول اللغوي نفسه، بل هي سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التوجه الذاتي"^٩.

وقد لخص تودوروف موقف الشكلاينيين في قوله "تحقق اللغة الشعرية وظيفتها الغائية - أي غياب أي وظيفة خارجية - بكونها أكثر نسقية من اللغة العملية أو اليومية. إن العمل الشعري هو خطاب زائد الانبناء، حيث يستقيم كل شيء فيه، بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيل إلى مجال آخر"^{١٠}. ويذهب ويلهلم شليغل إلى تحديد الطابع المستقل للخطاب الشعري في قوله "كلما كان الخطاب نثريا، كلما فقد نبرته الغنائية واقتصر على الترابط الجاف. إن وجهة الشعر هي تماما عكس ذلك، وبالتالي، كي يعلن الشعر أنه خطاب غايته قائمة في ذاته، وأنه لا يخدم أي أمر خارجي وأنه يحدث في تتابع زمني محدد بموضع آخر، عليه أن يشكل تتابعه الزمني الخاص"^{١١}.

يبدو من خلال هذه التصورات أن لغة النثر هي لغة التواصل ونقل الفكر ووسيلة لتصوير الواقع والتعبير عنه، وهي بذلك تجد تبريرها خارجها، أما اللغة الشعرية فتجد تبريرها في ذاتها، فلم تعد وسيلة أو أداة تواصل، وإنما هي مستقلة أو ذاتية الغائية. ولعل هذا التصور هو جوهر تفكير الشكلاينيين الروس في إطار معالجتهم للأدب ولغة الشعر. وكان مؤلفا نظرية الأدب قد صاغوا تعريفا لوظيفة الشعر

بقولهما "إن للشعر عدة وظائف ممكنة. إن وظيفته الأولى والرئيسة هي أن يكون أمينا لطبيعته".^{١٢}

وعلى هذا النحو فالحدود تكاد تبدو فاصلة بين المحكي والقصيدة في إطارها النظري، ولكن على مستوى تأمل النصوص الشعرية التي تمزج داخل كونها مكونات وسمات تنتمي إلى أنواع وأنماط ومصادر ومذاهب متعددة يبدو الأمر مخالفاً، إذ تصبح القصيدة ملتقى لغتين؛ إحداهما سردية وأخرى شعرية، كما تتعدد وظائف عناصرها الداخلية، فكيف إذن يمكن أن نحدد طبيعة تلك القصيدة؟ لو سلمنا مع ياكبسون أن ما يحدد الشعر هو الوظيفة الشعرية التي تسقط مبدأ التبادل من محور التأليف على محور التركيب، وهي وظيفة تثير الانتباه إلى شكل الرسالة نفسه، فإن الشعر العربي القديم موضوع دراستنا في هذا المقام لم يكن شعرا يحيل إلى نفسه بصفة مطلقة، بل هو شعر لا تتعطل فيه الوظيفة الإحالية أو تتراجع، وإنما هي دائمة الحضور، ومن ثم هناك تعارض بين تصور ياكبسون وبين ما يثيره الشعر العربي القديم. وإذا كنا نقر أيضا مع ياكبسون بأن مبدأ المشابهة هو الذي يحكم الشعر، فإن القوائد القصصية العربية القديمة كانت تدعن في معظمها إلى مبدأ المجاورة، ونزوعها الاستعاري إنما يتجه نحو الصورة الكنائية؛ أو لنقل إنها استعارات كنائية لأنها تجمع العناصر الدلالية وفق مبدأ المجاورة.

لقد نزع شعرنا العربي القديم نحو بلورة واقعه وتصوير الذات الجماعية تصويرا لا يخلو من حكي لقصص الفرد الذاتية أو الجماعية، كما عمد إلى تصوير الحياة بمفهومها الرحب منتقلا من الإنسان إلى الحيوان إلى البيئة، وكل هذا إنما يعكس طبيعة الشعر المنفتحة. ولم تكن صورة الرموز الشعرية الموظفة أقل دلالة من باقي العناصر التي عني بها الشعراء في قصائدهم، بل احتلت موقعا متميزا داخل نسيج التفكير الشعري القديم، وعلى هذا الأساس مثل الحيوان عنصرا هاما داخل بنية الشعر؛ بل يكاد يكون مقتضى جماليا وفنيا داخل العملية الشعرية؛ إذ لا تكاد تخلو قصيدة شاعر من تصوير حيوان، سواء ناقة أم بقرة وحشية أم خيل أم ذئب إلخ.. وإذ نحاول في هذا البحث أن نميز بين حدود الشعر والسرد داخل القصيدة، فإننا نصبو في الحقيقة إلى البحث عن خصوصية القصيدة العربية التقليدية وسماتها الفنية، وحسب مقولة جان إف طادي فإن "كل قصيدة هي، في مستوى من المستويات محكي في الأصل ولكنها متدرجة في نسبة الحكي فيها".^{١٣}

الفصل الثاني المبحث الأول

ملاح سرديّة في الشعر العربي:

منذ ما يزيد عن عقدين من الزمن كثر الحديث في النقد العربي الحديث عن شعرية السرد، وراحت دراسات عديدة تحاول أن تسير غور شعرية الرواية والقصة، وشعرية العنوان أيضاً.. غير انه بالمقابل لم يتم الاهتمام بما يكفي بالظواهر السردية في الشعر إلا في حدود دراسات تقليدية تناولت (الشعر القصصي) بوصفه موضوعاً أكثر من كونه شكلاً مما يحرم قارئ هذا الشعر، أو قارئ نقده، من الالتفات إلى كثير من جماليات النص.

وكان من الممكن لولا خشية الإطالة أن يتناول المرء ظاهرة (سردية القصيدة الحكائية) عند شعراء ينتمون إلى مراحل أدبية وتاريخية مبكرة من أدبنا العربي، بدءاً من امرئ القيس وانتهاء بشعراء الحداثة، غير انه بدلاً من ذلك ستم الإشارة في عجالة إلى بعض الحكايات المشهورة التي قدمها الشعر العربي، والتركيز على بعض ملاح السرد فيها، من خلال محاولة تسليط الضوء على الملاح السردية الأبرز في كل حكاية:^{١٤}

في معلقة (امرئ القيس) ثمة حكايات قصيرة، ربما كان أشهرها حكايته مع ابنة عمه عنيزة، حين دخل خدرها، وأدرك من خلال حسه اللغوي حاجة هذا النوع السرد الشعري الي جمل فعلية تقود حركة الحدث وتناسب سرعته، يقول امرؤ القيس:^{١٥}

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة	فقلت لك الويلات انك مرجلي
تقول وقد مال الغبيط بنا معاً	عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
فقلت لها سيرري وارخي زمامه	ولا تبعديني من جنالك المعلل
فمئلك حبلى قد طرقت ومرضعاً	فالهيتها عن ذي تمائم محول
إذا ما حكى من خلفها انصرفت له	بشق وتحتي شقها لم يحول

وإذا كان امرؤ القيسي البيتين الأخيرين إلى إيقاف الحدث، أو إبطاءه، فان ما يسوغ ذلك هو سعيه إلى إقناع ابنة عمه انه محبوب من قبل النساء، بخلاف ما يذكر عنه في كتب الأدب التي تقول انه كان مكروهاً من قبلهن.

ولعل وصف الخنساء سباقاً بين أخيها وأبيها أن يكون أكثر الأمثلة تعبيراً عن سرعة الحركة التي تناسب السرد، فالسباق على أشده بين الأب وابنه، والابنة، والابن يجاري أباه وهما يتبادلان الغبار المثار حولهما رداء لفرسيهما، وأقرب الناس إليهما لا يعرف من الفائز، والقلوب تخفق، لنعرف من ثم أن الأب فاز في السباق، لأن الابن يحترم أباه، وقد كان من الممكن أن يعادله لولا إجلاله، تقول الخنساء:^{١٦}

جارى ابه فاقبلا وهما	يتعاوران ملاءة الحضر
حتى اذا نزت القلوب وقد	لزت هناك العذر بالعدر
وعلا هتاف الناس ايهما	قال المجيب هناك لا ادري
برزت صحيفة وجه والده	ومضى على غلوائه يجري
اولى فاولى ان يساويه	لولا جلال السن والكبر

إن هذا الأسلوب السردى الشائق الذي لا تتقصه الإثارة يقدم عن طريق التعاقب، فلا استرجاع ولا استباق، لأن مثل هذه التقنيات يصعب على الشعر التعامل معها في ظل قيد السحر الشعري، إلا أن هذا الأسلوب لم يمنع الخنساء من أن تدقق في كل كلمة لتختار أكثر الكلمات مناسبة للتعبير عن رؤية تخرج الفارسين منتصرين.

فلجأ الفارسين ملتصقان، والغبار الذي يرافق الأكثر سرعة متبادل بينهما، وليس ثمة خيار إلا أن يتعادلا... وفي اللحظة الأخيرة ترك الابن السباق لأبيه وتبعه وهو في غاية النشاط... ولعل اختيار كلمة (يساويه) في البيت الأخير يحفظ حق الفارسين، لأنها لو قالت: أولى أن يسبقه لكان في كلامها إساءة للأب الذي يحظى في هذا النص بالقوة والاحترام.

وإذا كان النصفان السابقان يكتنفهما خط سردي واه يقدم جزءاً من حكاية، فإن الحطية قدم في إحدى قصائده حكاية كاملة للكرم العربي في ابهى صورته، فقال في مطلع حكايتها:^{١٧}

وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمم	بتيهاء لم يعرف بها ساكن رسما
أخي جفوة فيه من الانس وحشة	يرى البؤس فيها من شراسته نعمى
وافرد في شعب عجوزاً ازأوها	ثلاثة أشباح تخالهم بهما

يلجأ الشاعر هنا إلى افتتاحية سردية ممتازة، تدرك وظيفة الافتتاح، فقدم البيئة التي يعيش فيها أب وزوجه العجوز وأبنائه الثلاثة الذين لا يجدون ما يسد رمقهم.... وهذا ما يهين المسرح السردى تماماً للتعقيد، يرى شبحاً فيرتعد، وحين يجد فيه ضيفاً يتهلل:
رأى شبحاً وسط الظلام فراعه فلما بدا ضيفاً تشمر واهتما

غير أن الحكمة تزداد تعقيداً، والحكاية تزداد تشويقاً، إذ ليس ثمة زاد يمكنه من أن يؤدي حق ضيفه. وهنا يفيد الحطيئة من التراث الإسلامي، ويعتمد في صياغة حكايته على التناص، إذ يحيلنا على قصة إبراهيم عليه السلام مع ابنه، فاحد الأبناء الثلاثة يطلب منه أبيه أن يذبحه حتى يقوم بواجب الضيافة، ويكاد الأب أن يذبح ابنه وهنا تحدث المفاجأة التي تغير اتجاه الحكاية إذ يرى الأب قطيعاً من حمر الوحش جاء ليشرب من عين الماء، ويقدم مقطعاً سردياً رائعاً يدل على شجاعة بطل القصة ونبله أيضاً:
فأمهلها حتى تروت عطاشها فأرسل فيها من كنانته سهما

فخرت نحوص ذات جحش سمينة قد اكتنزت لحماً وقد طبقت شحماً

وبعد ذلك تأتي نهاية الحدث، ويشعر الأب بالرضى، ويحس الأهل بالحبور، ثم يقدم الشاعر إضاءة أخرى للشخصيات، تجسد فهمه لخصلة الكرم، فيقول:
فيا بشره إذ جرها نحو قومه ويا بشرهم لما رأوا كلمها يدمى

فباتوا كراماً قد قضاوا حق ضيفهم فلم يغرما غرماً وقد غنموا غنماً

إن القصة لا تنتهي قبل أن نقول إن شخصية الأب والأم لا تقري الضيف حتى يقال ذلك ولا تفرح لان الضيف سيشعر بالرضى، بل تفعل ما تفعله ذاتها من خلال الكرم.^{١٨}

المبحث الثاني

السرد القصصي في شعر أبي تمام

ويبدو أن السرد القصصي صيغة رافقت القصيدة الغنائية منذ أقدم العصور، غير أن النقاد يقررون "إن وجود رواية أو قصة قصيرة بلا حوار هو استثناء، كذلك خلو قصيدة غنائية من السرد هو استثناء أيضاً".

وقد عدّ بعض النقاد الشعر القصصي معياراً يدرك من خلاله "سعة خيال الشاعر وغزارة مادته اللغوية وحسن رصفه الألفاظ وجمال ديباجته".

وتتخذ بعض القصائد الشعرية شكل القصص بأحداثها وشخصياتها وهذا النسيج الشعري له ما يماثله في ديوان الشعر العربي القديم، وفي الشعر العربي المعاصر، حيث نتعامل مع صورة شعرية جاءت في بناء سردي، والمقصود بالبناء السردى في القصيدة، أن الصورة الكلية تكون مبنية على "حكاية حدث أو أحداث متعددة تتسلسل في ترتيب معقول وتتابع واضح سواء في الأحداث أم التصوير.^{١٩}

أي أن القصيدة تضم في بنائها اللغوي والفني أشخاصاً وأحداثاً، وكذلك تناوباً بين السرد والحوار أحياناً في شكل الدراما البسيطة فهذا الضرب من البناء الشعري يقوم على سرد قصة تشتمل على الشخصيات والأحداث والحوار.

وهذا ما يتضح جلياً في قصائد أبي تمام فنجد القصة متناثرة في أغلب أبيات القصيدة فهو ينثر أجزاء القصة نثراً في أجزاء القصيدة ليبعد الملل عن المتلقي ويحبكها حبكة قوية وجميلة ومن ذلك مرثيته لمحمد بن حميد الطوسي فنلاحظ فجوات سردية قاطعة لسياق القصيدة ينزاح فيها السرد خارج الحدث يمكن أن يسمى سرداً متخلخلاً، فهو يرسم لنا قصة فنية لفتى شجاع تبكيه الناس والقبائل ويضحك الدهر له لشجاعته فيسرد لنا قصة لفتى يقاتل داخل معركة ورجله ثابتة في الأرض لا تتزحزح وقد امتلئ جسمه بالندوب والجروح ويصور لنا السيف وقد تكسر حتى نصله واحمرت ملابسه من الدماء ثم ينتقل هذا الفتى من قصة أبي تمام من هذا المشهد الذي يبعث على الهلع وكان هذا الفتى يسير إلى مكان آخر ألا وهي الجنة الخضراء المليئة بالسندس والإستبرق فيقول:^{٢٠}

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

توفيت الآمال بعد محمد وأصبح في شغل عن السفر السفر

ومنها:

فتى كلما فاضت عيون قبيلة
فتى دهره شطران فيما ينوبه
فتى مات بين الطعن والضرب ميته
وما مات حتى مات مضرب سيفه
وقد كان فوت الموت سهلا فرده
ونفس تعاف العار حتى كأنه
فانثت في مستنقع الموت رجله
غدا غدوة والحمد نسج ردائه
تردى ثياب الموت حمراً فما دجى

وعندما ندرك هذه الأبيات نرى أن الشاعر يمتاز بألفاظ سلسة جداً ومفهومة حتى نكاد نشعر انه اشعر من المتنبي فهو في أبياته يستعير من الألفاظ من القرآن الكريم مثل كلمة سندس وخضر ويوظف الصورة الفنية الجميلة فتارة يقول فاضت عيون وتارة يقول ضحكت الأحاديث كلها صور ترسم في عقل المتلقي كثير من الأحاسيس الجياشة والحنونة فهو تارة يشعرنا بالحنين وتارة يشعرنا بالحماسة في قوله مضرب السيف.^{٢١} ونرى في قصيدة أخرى يقص فيها أبي تمام قصة أخرى لمعارك الخليفة المعتصم ويذكر فيها الأسماء الأجنبية توفيل قائد جيوش الروم ويذكر كثير من الأماكن الأعجمية في بلاد الروم مثل طمين واقترى وبلاد قرنطاؤوس وابلك السكب فكثير من قصائد أبي تمام هي مصادر تاريخية لولاها ما علم الكثير هذه الأحداث العظام فيقول أبو تمام مادحاً ومصوراً وقاصاً:^{٢٢}

ولما رأى نوفيل راياتك التي
تولى ولم يأل الردى في أتباعه
كان بلاد الروم عمت بصيحة
بصاغرة القصوى وطمين واقترى
غدا خائفا يستجد الكتب مذعنا
وما الأسد الضرغام يوما بعاكس
مضى مدبراً شطر الدبور ونفسه

إذا ما استقامت لا يقاومها الصلب
كان الردى في قصيده هائم صب
فضمت حشاها، او رغا وسطها السقب
بلاد قرنطاؤوس وابلك السكب
عليك فلا رسل تثنك ولا كتب
فريسته إن أن او بصبص الكلب
على نفسه من سوء ظن بها ألب

وهذه المعركة حدثت في ٢٢٣هـ حيث يقص لنا أبي تمام في هذه الأبيات كيف أن قائد الروم هرب عندما رأى رايات المعتصم تقترب من أرض المعركة راح يرسل الرسل ليهادن الخليفة المعتصم وكعادة أبي تمام في أسلوبه القصصي راح يرسم صور فنية تظهر في ذهن المتلقي فيصور لنا بلاد الروم كالكلب التي راغت بطنه أي ضاقت وهزلت وراح يصف المعتصم بالأسد الضرغام الذي لا يترك فيرسته ولا يهاب الكلاب حتى ظن الروم ان قبلة المعتصم هي الغرب. وخيم على قصيدة فتح عمورية ظلّ أسطوري قصصي ظاهر، ويتضح ذلك في قول أبي تمام:^{٢٣}

لقد تركت أمير المؤمنين بها	لنار يوماً ذليل الصخر والخشب
حتى كأن جلابيب الدجى رغبت	عن لونها وكأن الشمس لم تغب
ضوء من النار والظلماء عاكفة	وظلمة من دخان في ضحى شحب
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت	والشمس واجبة من ذا ولم تجب!

فهي تبدو عند شاعرنا متكاملة ومتناسكة ومنسوجة بإحكام، فأبو تمام يثبت مبدأ التّضاد ويجعله مدار حركة المتضادات،^{٢٤} ويعتمد على اللون وتدرجاته وكأنه يسعى إلى صبغ الصورة بكلّ جوانبها بهالة من الغموض المتولد عن تضاد النور والظلمة وما يتبعه من إشراق وشحوب، وأراد من ذلك تحقيق أبعاد فكرية فيتصويره لوقعة عمورية من خلال التصوير الحسي.

ونحا في قصيدته منحى سردياً يسوق خلالها تجاربه الشخصية، وتبرز فيها مهيمنات وثنائيات منها وصف المكان والصخر والخشب ووصف الدجى ومنها ثنائية الضوء والظلمة في الزمن وثنائية البعد والاقتراب في المكان وثنائية المنتصر والمغلوب في الحكمة أو المغامر والمجهول.

ويقول في تصويره مناعة عمورية^{٢٥}:

وبرزة الوجه قد أعيت رياضتها	كسرى وصدت صدوداً عن أبي كرب
-----------------------------	-----------------------------

يصور ماضي عمورية، وكيف تأبّت على كبار الفاتحين في التاريخ، ويكاد يردد من الأسماء ما تردد عند كعب بن مالك الأنصاري وهو يرد على ابن الزبير في يوم الخندق فيتصوره لكتيبة المسلمين:

أعتب أبا كربٍ وأعيت ثُبَعاً وأبت بسالّتها على الأعرابِ

ويستمد أبو تمام في تصويره ألفاظاً وصوراً من البادية، حيث يقول ٢٦:

تخرصاً وأحاديثاً ملقّة ليست ينبع إذا عدت ولا غربِ
يا يوم وقعة عمورية انصرفت منك المنى حقلاً معسولة الحلبِ
حتّى إذا مخّض الله السنين لها مخض البخيلة كانت زبدة الحقبِ
جرى لها الفألُ برحاً يوم أنقره إذ غودرت وحشة الساحات والرحبِ
ما ربع مية معموراً يطيفُ بهِ غيلان أبهى ربي من ربعها الخربِ

فهو يدخل في نسيج صورها لمعجم البدوي كالنبع والغرب، ويأخذ صورة المنى حقلاً معسولة الحلب ومحض البخيلة ووحشة الساحات التي وصف بها لطل الجاهلي كما وصفت بها عمورية بعد الحريق. لكي يوضح الجانب القصصي لهذه المعركة فهو يجمع بين صور من واقعه وأخرى تراثية.

ولا شك أن هذا المصدر كان رافداً من روافد التصوير الشعري والقصصي وإن كان قد وجد مكانه بصورة أكثر اتساعاً وبروزاً فيشكل القصيدة ونمطها التقليدي الذي لم يكسره أبو تمام أو يخرج عليه إلا في القليل من شعرة ٢٧.

فالمغيبات والخوارق تقوم بدور هام في القصة، فترى أشياء الطبيعة تتغير من مناخ إلى مناخ ومن إقليم إلى إقليم، وكان الشاعر لديه القدرة على تبديل نظام الموجودات حسب رغبته وذوقه مالكا المعطيات والمؤهلات... فشخصية إله النار كانت لها الدور الفعال في رسم هذا المشهد الذي كان له الدور الفعال في الإلياذة حيث وقف إلى جانب أخيل الإسيرطي إكراماً لعيني أمه ثايتس.^{٢٨}

إن الغرض الرئيسي لهذه القصيدة هي الوصف والمدح ولكي يصل أبي تمام إلى هذه الغاية عليه أن يوظف الأسلوب القصصي للوصول إلى القصيدة إبداعية كما عليه تلك القصيدة فهي ملحمة استخدم فيها الشاعر الكثير من الأساليب والطرق لإيصال المعاني الجميلة للفتح الإسلامي العظيم الذي قام به الخليفة العباسي

المعتصم ودخل فيها بلاد الروم ليرفع رايات الإسلام فوق أنقرة فيصف سيوف المسلمين بأنها اصدق من الكتب ويقص لنا كيف أن العرافين والمنجمين حاولوا إيقاف الخليفة العباسي عن حملته ولكنه لم يأبه لهم ولم يهتم للكوكب الغربي ذو الذنب الذي هددوه فيه وحاولوا إخافته وإضعاف عزيمته فلم يهتم الخليفة للأبراج فراح يتجه بخطى ثابتة اتجاه نصره العظيم وراح يصور كيف أن حتى الصخر والخشب أدل لأمير المؤمنين لهيبته، وهذه القصيدة قصيدة طويلة سأذكر فيها أربعة أبيات توضح السرد القصصي فيها:^{٢٩}

لما رأى الحرب رأى العين توفلس	والحرب مشتقة المعنى من الحرب
غدا يصرف بالأموال خزيتها	فعزه البحر ذو التيار والعجب
هيهات زعزت الأرض الوقور به	عن غزو محتسب لا غزو مكتسب
لم ينفق الذهب المربى بكثرتة	على الحصى وبه فقر إلى الذهب

فنرى كيف أن الشاعر راح يسرد أحداثا جرت في هذه المعركة وكأنه يصب القصة داخل البحر الشعري الذي اختاره لقصيدته فنفهم منها كيف أن توفاس قائد الروم يصرف بالأموال يمينا ويسارا لكي يصد هجوم المسلمين وكيف أن البحر صعب على هذا القائد ليلوذ منه بالفرار فاستطاع المسلمون بلوغه فاهتزت الأرض تحت هذا القائد فيصفها الشاعر بلفظة زعزة الأرض ولم يفدهم الذهب الذي اكتنزه وراح يتراعى في خزائنه فأصبحت قيمة الذهب كقيمة الحصى لأن جحافل المسلمين كسرتة ولم يفده كل شيء، لقد اخذ الخليفة أبي تمام معه في هذه الحملة لكي يسرد الشاعر قصة الانتصارات والفتوح ولكي تخلد هذه الأحداث على مدى التاريخ وتتناقلها الأجيال وقد نجح الشاعر في هذه القصيدة المتكاملة التي خلدت تلك الواقعة.

الخاتمة

يمثل السرد لحظة متميزة داخل الشعر القصصي، أما الهيمنة فتحظى بها التوازيات الدلالية والموسيقية ونظام الصور المجازية. وان حدة الموسيقى والكثافة الصوتية تحول الشعر إلى عالم قصصي.

- إن الوظيفة الإحالية في القصة الشعرية بالذات لا تخدم في الحقيقة سوى الوظيفة الشعرية؛ فهي لا تؤدي دورا دراميا، بل تظل حبيسة القوالب الثابتة للشعر، ولكنها لا تعدم أن تحضر في الشعر - شعر المناسبات والأغراض والمعارك والفخر إلخ- بصفاتها عنصرا فنيا ضروريا في عملية الإبداع.

- يتميز الشعر القصصي بزمنيته الخاصة وإيقاعه الساحر وتقطعه السردية وعالمه المختزل وبنائه الحلزونية الدائرية التي تجعل الحكى في حالة النفاذ دائمة حول نفسه، وهذه السمات الثابتة قد تتقاطع أحيانا مع سمات منتزعة من أنواع أدبية أخرى تخدم الشعر وتضيف إليه دون أن تهدم بنيته الأساس وخصوصيته النوعية.

- يمثل الشعر القصصي ملتقى لغتين وصوتين؛ إحداهما سردية والأخرى شعرية، مما يدفع إلى القول إن الأنماط الأدبية تتلاقى وتتعايش داخل النوع المفرد دون أن تفقد خصوصيتها النوعية وهذا ما ظهر عند شعر أبي تمام عندما يقص علينا الملاحم الشعرية التي أراد أن يوصلها إلينا باستخدام شاعرية عظيمة وملكة كبيرة ولهذا كان أبي تمام من أفضل الفحول في العصر العباسي .

المصادر

- ١- الاشتقاق، لابن دريد، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١.
- ٢- أعلام في الشعر العباسي، حسين الحاج حسن، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨.
- ٣- الإنسان والتاريخ في شعر ابي تمام، اسعد احمد علي، دار الكتب اللبناني، بيروت، ١٩٧٢.
- ٤- انيس جلساء في شرح ديوان الخنساء، اعتنى بضبطه وشرح حواشيه: الاب لويس اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية بيروت، ١٩٥٥.
- ٥- نقد النقد، تودوروف، ترجمة: ساميس ويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية ١٩٨٦.
- ٦- نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٧.
- ٧- الصحاح تاج اللغة، احمد عبد الغفور عطار الجواهري، دار العلم للملايين، ١٩٩٠، ط ٤.
- ٨- الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية، للدراسات والنشر، ط ٢ ، بيروت ١٩٩٩ م.
- ٩- ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، دراسة وتحقيق : د. أنور علي أبو سويلم ود. محمد علي الشوابكة، : مركز زايد للتراث والتاريخ، الطبعة الأولى (١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م).
- ١٠- ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني، تحقيق: نعمان أمين طه، مصطفى البابي الحلبي، ١٣٧٨ - ١٩٥٨.
- ١١- ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، طبع دار المعارف، مصر.
- ١٢- علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، ترجمة: امانى ابو رحمة، مراجعة: دريد سعيد، مكتبة الجيل العربي، الموصل، العراق، ٢٠٠٩.
- ١٣- في سرديّة القصيدة الحكائيّة (محمود درويش نموذجاً)، يوسف حطيني، منشورات الهيئه العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٠.
- ١٤- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، دار صادر، بيروت، سنة النشر، ٢٠٠٣.
- ١٥- في الشعر العباسي نحو منهج جديد، يوسف خليف، دار الثقافة للطباعة والنشر، د. ط القاهرة ، ١٩٨١ م.

- ١٦- نظرية المنهج الشكلي، الشكلاونيون الروس، (نصوص الشكلاونيون الروس)، ترجمة: ابراهيم الخطيب، الشركة المغلانية للناشرين المتحدنين، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢.
- ١٧- جماليات القصيدة المعاصرة"، طه وادي، ط٣، دار المعارف القاهرة ١٩٩٤ م.

المصادر الاجنبية:

- ١- Roman Jakobson : essais de linguistique générale. ed. de minuit. Paris ١٩٦٣.
- ٢- Jean Yves Tadié : Le récitPoétique. PUF, ١٩٧٨

الهوامش

- ١- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، دار صادر، بيروت، سنة النشر، ٢٠٠٣، ج٧، مادة سرد.
- ٢- الاشتقاق، لابن دريد، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ج١، ص١٤٣.
- ٣- الصحاح تاج اللغة، احمد عبد الغفور عطار الجواهري، دار العلم للملايين، ١٩٩٠، ط٤، ج٢، ج٣، ص١١١.
- ٤- الصحاح في اللغة، ج١، ص٣١٢.
- ٥- ينظر: نظرية المنهج الشكلي، الشكلاونيون الروس، (نصوص الشكلاونيون الروس)، ترجمة: ابراهيم الخطيب، الشركة المغلانية للناشرين المتحدنين، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٦٥.
- ٦- علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة، مراجعة: دريد سعيد، مكتبة الجيل العربي، الموصل، العراق، ٢٠٠٩، ص٦-٧.
- ٧- Roman Jakobson : essais de linguistique générale. ed. de minuit. Paris ١٩٦٣. P: ٦١-٦٧.

٨- نقد النقد، تودوروف، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية ١٩٨٦، ص ٢٤.

* هو عالم لغوي وناقد أدبي روس الأصل (Roman Ossipowitsch Jakobson) الذي ولد بتاريخ (١١/١٠/١٨٩٦) في موسكو وتوفي بتاريخ (١٨/٧/١٩٨٢) في ولاية بوسطن الأمريكية، فقد كان هذا العالم أحد أعضاء الحملة العلمية السوفيتية إلى براغ عام ١٩٢٠ وأحد مؤسسي مدرسة براغ اللغوية عام ١٩٣٣. غادر براغ عشية الحملة الفاشية الألمانية على تشيكوسلوفاكيا إلى الدانمارك ومنها إلى النرويج ثم إلى السويد، وفي عام ١٩٤١ توجه إلى أمريكا للعمل في مجال علوم اللغات في الجامعة الفرنسية في المهجر، وفي أمريكا نفسها عمل في العديد من الجامعات أيضاً بما فيها هارفارد ونيويورك، بالإضافة إلى مساهماته اللغوية الكبيرة في مختلف الجوانب، وإليه يعود الفضل في اكتشاف القوانين التي تعمل بموجبها اللغات البشرية. النموذج الذي قدمه جاكبسون عام ١٩٦٠ والذي سمي بإسمه، يرى فيه بأن للغة وظائف أخرى غير تلك الوظائف التي تطرق إليها بوهلر، وإنَّ وظائف اللغة بنظره تتوزعُ بين الوظائف الداخلية للغة نفسها من جهة وبين المتكلم والمُخاطب وأجزاء الرّسالة اللغوية من جهة أخرى، وهو بذلك يضيف إلى العلاقة بين المرسل والمستقبل التي أتى عليها بوهلر وظائف اجتماعية جديدة بالإضافة إلى الوظائف الجمالية التي تشع بها اللغة عند الاستخدام المبدع لمفرداتها.

٩- نقد النقد، تودوروف، ص: ٣٩.

١٠- المصدر نفسه، ص: ٢٦.

١١- المصدر نفسه، ص: ٢٩.

١٢- نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة د.حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٧، ص: ٣٨.

١٣- Jean Yves Tadié : Le récit Poétique. PUF, ١٩٧٨ , p : ٦

١٤- في سرديّة القصديّة الحكائيّة (محمود درويش نموذجاً)، يوسف حطيني، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٠، ص ٥.

- ١٥- ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، دراسة وتحقيق : د. أنور عليان أبو سويلم و د. محمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، الطبعة الأولى (١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م)، مج ٢، ص ٤٦.
- ١٦- انيس جساء في شرح ديوان الخنساء، اعتنى بضبطه وشرح حواشيه: الاب لويس اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية بيروت، ١٩٥٥، ٨٢.
- ١٧- ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني، تحقيق: نعمان أمين طه، مصطفى البابي الحلبي، ١٣٧٨ - ١٩٥٨، ص ٩٧.
- ١٨- في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجاً)، ص ٧.
- ١٩- جماليات القصيدة المعاصرة"، طه وادي، ط ٣، دار المعارف القاهرة ١٩٩٤ م، ص ٢٠.
- ٢٠- ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، طبع دار المعارف، مصر، ج ١، ص ٧١.
- ٢١- ينظر: الإنسان والتاريخ في شعر أبي تمام، اسعد احمد علي، دار الكتب اللبناني، بيروت، ١٩٧٢، ص ٩٩.
- ٢٢- أبو تمام الطائي حياته و حياة شعره، ص ١٠٩.
- ٢٣- ديوان أبي تمام، ج ١، ص ٥٣-٥٤.
- ٢٤- ينظر: في الشعر العباسي نحو منهج جديد، يوسف خليف ، دار الثقافة للطباعة والنشر، د.ط القاهرة ، ١٩٨١ م، ص ٩٨.
- ٢٥- ديوان أبي تمام، ج ١، ص ٤٧.
- ٢٦- المصدر نفسه، ج ١، ص ٤١-٥٦.
- ٢٧- الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية، للدراسات والنشر، ط ٢، بيروت ١٩٩٩ م، ص ٢٥٦.
- ٢٨- أعلام في الشعر العباسي، حسين الحاج حسن، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٢٣.
- ٢٩- أبو تمام الطائي حياته و حياة شعره، ص ١٠٩، ص ١٤٣.