المقوماتُ القصصيةُ
في رائيةِ المنخّلِ اليشكريّ
تحليلٌ ونقدٌ

للدكتـــور

حسام محمد علم

أستاذ ورئيس قسم الأدب والنقد

المساعد بجامعة الأزهر الشريف

المقوماتُ القصصيةُ في رائيةِ المنخّلِ اليشكريّ
تحليلٌ ونقدٌ

بقلم
أ.د/ حسام محمد علم
أستاذ ورئيس قسم الأدب والنقد
المساعد بجامعة الأزهر الشريف

تقديم

للهِ استفتاحاً بحمده ، واستنجاحاً بذكرِه ، ورحمةُ اللهِ وبركاتُهُ وسلامُهُ وصلاتُه على سيدنا وسيدِ النبيين والمرسلين والأولين والآخرين، محمدٍ وآلهِ الأقربين وصحابتِه المنتخبين ..

مهما يكنْ من أمرٍ بعدُ فإننا نقرُّ – ونحنُ مطمئنون– بأنَّ الأدبَ الجاهليَّ كانَ ولم يزلْ يمثّلُ المقياسَ الأعلى ، والنموذجَ الأصيلَ ، بل الخميرةَ الوفيرةَ لكلِّ الفنونِ لاسيما القصصيُّ الذي مثّلت إشكاليةُ بداياتِه جدليةً اتسعت دائرةُ آرائها ؛ لتستوعبَ النقادَ والمؤرخينَ والدارسين ، إذ كانَ من الممكنِ أن يضيعَ الثبتُ أو النظرُ التامُّ النافذُ، لولا جهودُ الباحثيَن الذين اتفقوا اتفاقاً –لاشيةَ فيه من شكٍّ – على هدمِ دعاوى ثلةٍ من المستشرقين، وثلةٍ من المستغربينَ عندما ادحضوا أو فندوا افتراضاتهم وتهويماتهم الزاعمةَ : بأن العصرَ الحديثَ سجلَ ميلادَ القصةِ العربية ، عندئذٍ أقاموا –على أنقاضها– حقيقةً لا يعتريها الشكُّ مفادها : أنَّ ذاك الفنَّ القصصيَّ قد تخلّق في حنايا الأدب الجاهليِّ ، إذ نُسجَ من واقعه البيني ممثلاً كلَّ سياقات الحياة آنذاك .. إنه إنْ كانَ هذا كذاك فإننا لن نعدوَ الواقع إذا قلنا : إن الأدبَ الجاهليَّ مثّل البذورَ الأولى للفنِّ القصصيِّ الذي تخلّق في كيانه ، إذ امتاح من تربته كلَّ مقوماتِ تأصيله ....،

تأكيداً على ما سبق جاءت أهميةُ أو ضرورةُ الخوض في هذه الدراسة وموضوعها: "المقومات القصصية في رائية المنخلي اليشكري" ، وذلك للتدليل على مثل هذه النظريات التي لازلنا بحاجة إلى المزيد من الدراسات التطبيقية عليها .

عوداً على بدء فلقد نظمَ عقدَ الدراسة - تمهيدٌ ومبحثان ، وقد أردفتهما بالإحالات المتمثلة في "هوامش الدراسة ومصادرها" .

ففي التمهيد انحدرت الدراسةُ -بشكل رأسيٍّ من الثمار إلى الجذور باتجاه العمق - في محاولة جادة - للبحث عن ميلاد القصة ململماً حروفَهُ من القاع، ضاماً بعضَها إلى بعض - وهذا الجهدُ قد تمَّ من خلال إسقاط عدة رؤى، إذ تبلورت مُشَكِّلةً مُثَلَّثَ الأدلة بأضلاعه الثلاثة : الاستقرائية والمادية والاستنتاجية، هذا ولقد خشيتُ أن أترك واحداً مما سبق فتسير الدراسةُ في خط منكسر.

أما المبحثُ الأولُ فكان عن "القصيدة والشاعر" إذ جاء في نقطتين:- الأولى قدمت فيها القصيدةَ محققاً وشارحاً لها ، ومعلقاً عليها ، أما الأخرى : فلقد جاء خارطةً معرفيةً للمنخل بدءاً من الحديث عن اسمه ونسبه وقبيلته، وأهمِّ رجالاتها شهرةً في المجالات الحياتية وخصوصاً الفكريةَ والحربيةَ والتشريعيةَ وغيرها.. هذا بالإضافة إلى طبقته وأخباره ومقتله، وشاعريته، إذ رأيت أن هذه المحطات التي نزلتْ عندها الدراسةُ -على عجل في سياحة معرفية- قد أسهمت في استضاءة جوانبَ مخبوءة في نتوءات عالم المنخل الخصوصي .

أما المبحثُ الآخرُ وهو : " المقوماتُ القصصيةُ في رائية المنخل اليشكري" فلقد أثبتت الدراسة - بما لا يدع مجالاً للشكِّ - أن القصيدةَ تحملُ تناصاً روائياً من نوعٍ خاصٍّ .. ففيها من عوامل التشابك والتشابه أكثرُ مما فيها من عوامل التمايز والانفصال التي تجعلنا نقولُ : إنها روايةٌ ؛ لأنها حققت معنى التجميع والإضافة والتأليف . وقصةٌ؛ لأنها اعتمدت على التكثيف والتركيز والحذف ، وتلك من صميم العمل القصصيِّ ، طالما " أنها جاءت تبلورُ دوامةً واحدةً على سطح النهر، على عكس العمل الروائيِّ الذي يمثل نهراً متدفقاً من منبعه إلى

مصبه"[1] فقدمت القصيدةُ وظيفةً فكريةً من عالم القصص فى قصيدته فكأنها مؤازرةٌ رمزيةٌ لما يقعُ فى حياة البشر هذا من جانب .

على جانب آخرَ فإن الدراسةَ استطاعت أن تقدمَ المبلـغَ الإجمـاليَّ للمقومات القصصيةِ لذاك العملِ الشعريِّ ، إذ لمسنا الحادثةَ بكلِ تفاصـيلها الدقيقةِ وتسلسلها المحكمِ .. إنها المتمثلةُ في الخلوة بفتاته العاذلـة – إن صدقَ أنها المتجردةُ زوجةُ النعمانِ بنِ المنذرِ، كما يزعمُ الرواةُ – إذ بدأت ذهنيةً حتى صارت عضويةً ، وهي –في السبيل إلى ذلك– قـدمت جملـةَ حوادثَ صغرى انتظمَ من خلالها عقدُ الفكرةِ الـذي تلاءمـت خرزاتُـه ، واتسقت حباتُه ، فكانت بمثابةِ البوابهِ الرسميةِ للولوجِ في الفعلِ القصصيِّ الأكبرِ ، إذ اتسمت بالترابطِ والتسلسلِ المنطقيِّ الذي تدرجَ بحريةِ التنـامي الطبيعي متمتعاً بالحدثيةِ الفاعليةِ هنا.

ولمسنا السردَ المقننَ غيرَ المستطردِ الذي لا يمجُّه ذوقُ المتلقي ذاك الذي ظهرَ في شكلِ جملٍ وصفيةٍ حكائيةٍ ، وقد جـاءت بهـدف التكثيفِ والتركيزِ الذي اعتمدت آليتهُ على الحكي..... وهنا سـقطتَ اللغةُ في دائرةِ التداعي بسببِ الإكثارِ من حـروفِ العطـفِ ؛ ربمـا لإحداثِ نوعٍ من التفاعليةِ الشديدةِ الديناميكيةِ المحوريةِ .

ونذهب إلى البيئةِ أو الوسطِ فنجدُ الشاعرَ القاصَّ الذي ألزمَ نفسَهُ بأن تكونَ الحركةُ متوازنةً في النصِ ، حيـثُ حـددَ الزمـانَ والمكـانَ كـلاً بحدوده،وإن كان قد جنحَ إلى خاصيةِ الاسترجاعِ المزجيةِ بـين التأليفيـةِ والحواريةِ ذات التقنيةِ الأهمِ في الترتيبِ الحدثي بكلِ أطيافه هنا .

وفي الشخصياتِ رأينا البطلَ ذاك الشاعرَ القاصَّ الذي ينطبقُ عليه ما تصوَّرَه علماءُ النفسِ ، إذ خضعت في نموها لمجموعةٍ من المبادئ فرأينا شخصيةَ المنخل قدمتَ "الأنا" الممثلَ الداخليَّ للقيمِ الماديةِ ، إذ حاولَ تقنين تيارات "الهو" ، وإقناعه بإحلالِ الأهدافِ الأخلاقيةِ محلَ الواقعيةِ ، ومع هذا كلّه فلقد جاءت شخصيةُ المنخلِ باطنيةً، كما جاءت شخصيةُ المتجردةِ وقد عكست قدراً كبيراً من طوابعها الذهنيةِ والمزاجيةِ والنفسيةِ بمـا لا يـدعُ مجالاً للشكِ بأنها هوائيةً ...

---

(١) راجع : محمود تيمور رائداً للتحديث الأدبى لنبيل راغب "المقدمة"

وممعنُ النظرِ في الشخصيتين يرى ما كان بينهما من تخالف وتناكر سرعان ما تحول إلى تحالف وتماثل ، هذا ولا ننسى الشخوصَ الثانويةَ أمثال فوارس ونساء قبيلته... كلُ هذا استطاعَ أن يكشفَ عن حجم واتجاهات الحركة النفسية التي تؤول جملةً إلى الداخل ؛ لتبرزَ الصراعَ الداخليَّ أو التوترَ الإشاريَّ الذي كانَ بداخلهما .

هذا ولا يفوتني القولُ بأن الحبكة الفنية هي الحبلَ الذي يعلَّقُ عليه حبُّ الاستطلاعِ والتشويقِ والدراما والسلوك الإنساني والإحساسِ بالزمنِ ، إذ تجئ وسيلةً للحفاظ على حركة الشخصيات التي ظهرت بوضوح في العمل القصصيِّ. إنه وفي إطارِ هذا كلّه رأينا اللغةَ الرائعةَ التي استطاعت أن تؤسسَ مركزيةً علائقيةَ الذات الشاعرة، والجسد الغريزي...فأحدثت نوعاً غيرَ قليل من التعادلية...

من هنا فإن القصةَ الشعريةَ التي بين يدي الدراسة كان لها نصيبٌ من المقومات السابقة، إذ استوعبت معظمها فى جمالية أخاذة، وتلك ميزةُ قصصيةِ المنخل اليشكريّ .

على كلّ فإن القصةَ الشعريةَ التي أثبتتها الدراسةُ هنا جاءت معاناةً عاطفيةً، ولغةً شاعريةً ، وفناً ورموزاً كثيفةً في الحياة ، وموقف العربيِّ من الاندثارِ الحضاري والقمعِ الجنسيِّ وقحل الطبيعة قد اجتمعت -على ماتدتها- كلُ الفنون، إذ لمسنا أنها أخذت من القصيد بناءه وتماسكه ، وفيها من العمل القصصيِّ دقةُ الحدث والشخوصُ ، وفيها من المسرح الحوارُ ودقةُ الألفاظ ، وفيها من المقالِ السردُ وبلاغتُهُ .

وبعدُ: فهذه دراسةٌ متأنيةٌ بذلت فيها جهداً كبيراً من خلال عرضٍ شائقٍ، وفقَ منهجٍ متناسقٍ ؛ لأرسمَ صورةً واضحةً للقصصية -تلك التي هدفت إليها الدراسةُ أولاً- في تلك الرائية ، ثم أعرضُ حديثاً مفصلاً عن مقوماتها... وذاك عملٌ جاءَ مركباً تركيباً مزجياً في البحث ذاته ، وإضافياً من الباحث ... فإن كنتُ وصلتُ إلى ما تصبو إليه النفسُ فهذا هو المرادُ ، وإن تكنْ الثانيةُ فحسبي أنني ارتدت منطقةَ مجهولةَ - أزعمُ أنه لم يسبقني إليها أحدٌ - ؛ لذا شرعت أقيمُ عليها دراستي التي آمل أن تعبدَ الطريقَ لدراساتٍ مستقبليةٍ في مضمارِ القصةِ الشعريةِ الجاهليةِ .

والله الموفق

التمهيد : الجذورُ التراثيةُ للقصصيةِ بينَ مدِّ التأويلِ وجزرِ التأصيلِ

في البدءِ- وقبلَ الخوضِ في مخاضاتٍ قد نبتغي التجوالَ بينَ ردهاتِها بغيةَ اقتناصِ ما نرنو إليه من قيمٍ بحثيةٍ ذات إشاراتٍ معرفيةٍ نودُّ الحديثَ - بصفةٍ شموليةٍ- عن الجذورِ الحقيقيةِ للفنِّ القصصيِّ الذى استأثر على اهتمامِ العربِ الأقدمين حيناً من الدهر مذكوراً؛ لأنه يمثلُ ثورةً وثروةً في الأدبِ العربيِّ معاً .. ثورةً على النمطيةِ بكلِّ مواضعاتِها الجامدةِ والمعتقداتِ الظنيةِ أو المغلوطيةِ المتعمدةِ تلك التى حاولت التقليلَ من شأنِ العربي الذي أُشيعَ عنه أنه قد عرفَ الحكائيةَ والديالوجيةَ وشيكاً ..!! وثروةً ذات غناءٍ تعلي من تراثنا، مرسخةً دعائمه، ومؤصِّلةً مناهجه - حديثاً يكونُ مستهلاً للولوجِ في القصةِ الجاهليةِ المنظومةِ بشكلٍ خاص، "والقصةِ النثريةِ"[1] بوجهٍ عامٍ؛ لأن ما أثبتته الدراسةُ - في هذا المضمارِ البحثيِّ- أن القصةَ الشعريةَ شيءٌ، والقصةَ النثريةَ شيءٌ آخر، وأنَّ اتجاه الفنانِ القاصِّ في الشعرِ غيرُ اتجاهه في القصةِ النثريةِ، حيثُ إن لكلٍّ منهما تعبيراً له طابعهُ الخاصُّ، وأسلوبه الذي يرتضيه فينفردُ به عن غيره شكلاً ومضموناً.

أجل: إننا قد نظنُّ في ذلك ظناً ربما لا يرقى - بشكلٍ عام - إلى حدِّ نسطيعُ- من خلاله- إنكارَ وجودِ القصةِ في تراثنا الأدبي قديماً وحديثاً .

فقديماً رأينا فريقين من القدماء الذين تعرضوا لهذه القضية.

الأول: مَنْ لم يلتفتْ لذلك الفنِّ وبالتالي ما ذكره إلا عرضاً أمثال قدامةَ ابن جعفرَ ، وتحديداً في معرض حديثه عن المنثور حيثُ أفادَ بأنه أربعةُ أشياءَ: خطابة ، وترسل وجدل وحديث، ثم عاد مشيراً إليه -بطرفٍ خفيٍّ - في قوله: إن الحكماءَ الأدباءَ لا يزالون يضربون الأمثالَ ، ويبينون للناسِ تصرفَ الأحوالِ بالنظائرِ والأشباهِ والأشكالِ[2].. فلعله يقصدُ به القصصَ بدليلِ قوله بعد ذلك مباشرةً؛ "

ولذلك قال الله عزّ وجلّ: " وَلَقَدْ ضَرَبْنَا لِلنَّاسِ فِي هَذَا الْقُرْآنِ مِنْ كُلِّ مَثَلٍ " (الزمر: من الآية٢٧)، إلى غير ذاك من آياتٍ كانَ هدفُه منها تبيانَ الغرضِ من تأليفِ هذه الأمثالِ أو القصصِ" .

الآخر: أن هناك من انحسرت عنه الرؤيةُ الاستشرافيةُ للفنونِ النثريةِ ، وما انبثق منها ، وبالتالى انحصرَ نقدُه فى اللفظِ والمعنى، ولم يجاوزهما - ولو قيد أنملةٍ - إلى العملِ الأدبيِّ كلِّه، قصيدةً كانت، أو رسالةً أو قصةً أمثالِ أبي هلال العسكري، وآية ذلك قوله: "اعلم.. أن أحقَّ العلوم-بالتعلمِ وأولاها بالتحفظِ بعد المعرفةِ باللهِ عزَّ وجلَّ ثناؤه- علمُ البلاغةِ ومعرفةُ الفصاحةِ الذي يُعرَفُ به إعجازُ كتابِ اللهِ تعالى".(٣)

ونتساءلُ عن مردِّ هذا الإغفالِ -بغضِّ النظرِ أن يكون سهواً أو قصداً- فنقول إن أيدلوجيةَ وسيكولوجيةَ العربيِّ قديماً كانت مزيجاً كيميائياً متعادلاً من الحلِ والترحالِ ؛ لذا فإنه لم يتمتعْ بالمداومةِ وطولِ النفسِ والملاحقةِ ؛ ربما لأن كثرةَ الحلِّ والترحالِ انعكستا على طبيعته الذوقيةِ فاستهوى السرعةَ الفنيةَ التى خلَّفتها له السرعةُ الحياتيةُ ، إذ كانت من حصادها المرِّ؛ لذا رأيناه يميلُ للإيجازِ، وينفرُ من إطالةِ الكلامِ، بل يمجُّ ذوقه من تفصيلِ القولِ، ولعل هذا لا يتناسبُ جملةً مع الفنِّ القصصيِّ الذي يقومُ على الإطنابِ والتفصيلِ... من هنا صرفَ العربيُّ القديمُ النظرَ عنه .

وحديثاً نقولُ حتى يستبينَ الأمرُ، خشيةَ أن تُطْمَسَ وجوهُ الحقائقِ فنردّها على أدبارها فتفترقَ بنا السبلُ فإننا سوف نعرضُ أدلةً لنقادنا المعاصرين، وأغلبِ المستشرقين الذين تعاوروا على القضيةِ بكلِّ ظلالها، وأبعادها ومضامينها حتى نقربَ ما تباعدَ من وجهاتِ النظرِ من دائرةِ البحثِ آملين أن ننسجَ الحجابَ الحاجزَ بين ما هو ظنيٌّ وما هو حقيقيٌّ.

مهما يكن من أمرٍ بعدُ فمن النقادِ المعاصرين الذين أدلوا بدلوهم في هذا الصدد - حسبنا أن نذكرَ ما جاءَ به أساتذتنا أمثال زكي مبارك، وأحمد أمين، والدكتور محمود ذهنى ذاك الأخير الذى ساق اثنى عشر دليلاً[٤] جامعاً، ولربما شاهداً على وجودِ القصةِ في أدبنا العربيِّ القديمِ، وقد تضامنَ معه الدكتور فاروق خورشيد شكلاً وموضوعاً في كلِّ ما جاء به ... على أننا نرى أن منها ما كان استقرائياً ، ومنها ما كان استنتاجياً مضافاً إليهما الأدلة المادية.

هذا وستحاول الدراسةُ قدرَ الاستطاعةِ أن تعرضَ لأهمها؛ رغبةً منا بأن ننحدرَ - بشكلٍ رأسيٍّ - من الثمار إلى الجذورِ باتجاه العمقِ؛ لنسهم في إيضاح بعضٍ من الأبعادِ ، وفق رؤى منهجيةٍ وذلك ؛ لنسبرَ أغوارَ التاريخِ القديمِ، وإنا لواجدون أن هذه هي الطريقةُ المستقيمةُ التي لا تسيرُ معها القضايا في خطٍّ منكسرٍ؛ لأن الخطوطَ المتعرجةَ المتشابكةَ لا تتوازى إلا لتتقاطعَ، ولا تلتقي إلا لتفترقَ طالما أنها لم تنطلق بدءاً من نقطةٍ واحدةٍ..!! إنها نقطةُ البدءِ في حديثنا.

مهما يكنْ من أمرٍ بعدُ فإن الأدلة الاستقرائيةَ أو النقليةَ يمكننا أن نجملَها فيما يلي:

أولاً: قيل: إن تميماً الدارىَّ[٥] كان أولَ مَنْ قصَّ في مسجد الرسولِ " وذلك فى آخر ولايةِ عمرَ "ﷺ" - إذ كان يجلسُ وحوله الناس يذكرهم باليومِ الآخرِ، ويقصُّ عليهم حكاياتٍ وأحاديثَ عن الأمم الأخرى ، وكذلك أساطيرَ لا يعتمد فيها على الصدقِ بقدرِ ما يعتمدُ على الترغيبِ والترهيبِ"[٦] فهذا القَصصُ الهادفُ الموجهُ لابدَّ أن قد حاكى نماذجَ جاهليةً سابقةً تصادقُ بل تراهنُ على وجوده بشكلٍ منطقيٍّ.

ثانياً: لقد وردَ أن النضرَ بنَ الحارث[٧] – أحدَ شياطين قريشٍ – كان يؤذي رسولَ الله ﷺ حيثُ حصلَ على تعليمه في الحيرة، فأخذ عنها الغناءَ بالإضافة إلى ضربِ البربط؛ فعرف قصصاً كثيرةً وخصوصاً عن ملوكِ الفرسِ وأحاديثَ رستمَ، وأسفنديارَ، فلما كانَ يجلسُ النبيُّ مجلساً – فذكرَ الله وحذر قومه مما أصاب مَنْ قبلهم منَ الأممِ من نقمةِ الله تعالى– خلفه النضرُ في مجلسه إذا قام ثم قال: (أنا – يا معشرَ قريشٍ – أحسنُ حديثاً منه، فهلم إليَّ فأنا أحدثكم أحسنَ من حديثه" حيثُ كان يستبدلُ أحاديث النبيِّ بأساطيرَ عن ملوكِ الفرس ورستم، وكان على النضرِ أن يدفعَ ثمنَ شططه بأن قُتلَ يومَ بدرٍ[٨].

ثالثاً: ما نُقلَ عن المسعودي[٩] من أن معاويةَ بنَ أبي سفيانَ كانَ يقضي الثلثَ الثالثَ من الليل في سماعِ الأخبارِ والسيرِ، إذ كانَ يقرؤها عليه غلمانٌ مرتبون من دفاترَ فيها سيرُ الملوك وأخبارها .. وفي هذا الدليلُ الأكبرُ على أن التراثَ القصصيَّ لديه كانَ له من الاستقلالية الزمانية بتخصيص أربع ساعاتٍ من وقته، والمكانية بأن أفردَ له مكاناً في مكتبته، والتخصصية في الدرسِ بأن كانَ له قصَّاصون مرتبون أمثال عبيد بن شريه الجرهميِّ – وقد وكلوا بقراءتها وحفظها، والنوعية وذلك بتنوع المحتوى القصصيِّ ما بينَ اجتماعيٍّ وسياسيٍّ متمثلاً في سيرِ الملوك وسياستها لرعيتها ، وملحميٍّ كائنٍ في حروبِ القبائلِ وأيامها، وتاريخيٍّ في العجم وأخبارهم ، وأسطوريٍّ ماثل في أخبارِ الأممِ السابقة .

فالناظرُ الممعنُ في التصنيفِ التراثيِّ القصصيِّ يمكنهُ أن يخرجَ بنتيجةٍ واحدةٍ هي أن هذا التراثَ وُجدَ متنوعاً ومتعدداً مثلما وُجدَ الشعرُ العربيُّ متكاملاً عندَ المهلهلِ بنِ ربيعةَ وامرئ القيس ،

ولعل هذا يشيرُ إلى حقيقة مفادُها: أن العربَ قد أبدعوا في المجالين الشعريِّ والنثريِّ على حدٍّ سواء ، إذ أن إنتاجهم القصصيَّ ليس بأقلَ من قسيمه أو صنوه الشعريِّ .

رابعاً: أن أسطورةَ "جلجامش" "قلقميش البابلية"[١٠] التي تعدُّ من أشهرِ الملاحمِ التي عرفتها الآدابُ تشيرُ إلى أن الشرقَ العربيَّ كان المنبعَ الأولَ للقصةِ في الوقت الذي كان هذا الفنّ فيه غير معروفٍ في الآدابِ الأجنبيةِ والأوربيةِ آنذاك.

خامساً: إن سيرةَ عنترةَ بن شداد للشيخ يوسف بن إسماعيل - التي تعدّ من أهمِّ السيرِ العربيةِ وأكثرِها شهرةً، حتى إن الرواةَ ومؤرخي الأدبِ يطلقون عليها "إلياذة الصحراء"؛ لما تحملُ لنا من طابعِ القصةِ التاريخية والخرافية، فضلاً عن أنها تمثلُ السيناريو الأولَ للفنِّ القصصيِّ، إذ تصورُ حياة العربيِّ في العهد الجاهليِّ، وتروي لنا شيئاً عن حربه - بغض النظرِ أن يكون الخلطُ والغلطُ التاريخي قد كثُرَ فيها كما يرى محمود تيمور[١١].. كلُّ هذا يؤكدُ على وجود هذا الفنِّ القصصيِّ قديماً في تراثنا الأدبي بشكلٍ تأصيليٍّ متجذرٍ أو راسخٍ في تربةِ الفنونِ الأدبيةِ قديماً.

سادساً: لقد وصل إلينا أن هناك ستين ديواناً من دواوين القبائلِ العربيةِ، هذه الدواوينُ كانت تضمُّ - إلى جانب شعرِ شعرائها - قصصاً وأحاديثَ، وآيةُ ذلك إشارةُ الآمدي لما سبقَ قائلاً: - وهو القائل - "مكرهُ أخاك لا بطل" فى قصةٍ، وشرحَ ذلك في كتاب بني فزارة - وقيل أخوة - في قصةٍ مذكورةٍ في كتاب بني سعد[١٢].

سابعاً: ما قاله النقادُ - قديماً - بأن العربَ قد تركوا لنا تراثاً نثرياً ضخماً؛ لكن أغلبه قد ضاع أو انسربَ من قبضةِ الزمنِ؛ ربما لأسبابٍ أهمُّها صعوبةُ التدوينِ وذلك لعدم انتشارِ الكتابةِ آنذاك .. من بين هؤلاء نذكرُ قول أبي عمرو بن العلاء " ما انتهى إليكم

مما قالت العربُ إلا أقلّهُ، ولو جاءكم وافراً، لجاءكم علمٌ كثيرٌ وشعرٌ كثيرٌ"، وكذلك قول ابنِ رشيقٍ "وقد اجتمعَ الناسُ على أن المنثورَ من كلامِ العربِ أكثرُ، وأن الشعرَ أقلُّ.."[١٣]، كل هذا يعنى أن هناك موروثاً نثرياً خلَّفه لنا الأُدباءُ القدامي، ولا ينفى أن نجدَ من بينه قصصاً هي نفسها الجذورُ التي انبثقت منها الثمارُ أو البذور الأولى التي تخلَّقت في كيانها القصةُ العربيةُ الحديثةُ.

والناظرُ المتأملُ في تلك القصصِ والأمثالِ يرى أنها قد وردت كي تكشفَ النقابَ عن حادثةٍ تاريخيةٍ ما، ولربما ذُكرَت في الشعرِ لتوضيحِ المناسبةِ التي نظِّمت فيها القصيدةُ لتفسيرِ أبياتها.

على كلٍّ فإننا بعد هذا العرضِ نقولُ:

وسواءً أكانت قد وصلت إلينا أخبارُ أعلامِ استهوتهم روايةُ القصص أو الحكاياتِ مثلما رأينا تميماً، والنضر بن الحارث، أم راقَ لهم سماعها مثلما لمسنا ذلك عند معاويةَ بن أبي سفيانَ .. أم أن هناك سيراً كسيرةِ عنترةَ، وملاحمَ كملحمةِ "جلجامش" البابلية كقيمةٍ ثبتيةٍ .. فإن كلَّ هذا يبرهنُ على وجودِ هذا الفنِّ النثريِّ الذي صادفَ هوًى لدى تركيبةِ العربيِّ المزاجيةِ والنفسيةِ والذهنيةِ ذاك الذي يهوى الحكيَ أو القيلَ والقالَ .. ولم لا يكونُ ملمّاً بهذا الفنِ الذي وصف حياتَهم، وعمَّقَ نظراتِهم إليها بحجمِ اتساعها ، وعمقِ قرارِها.

ولما ننتقل إلى **الاستنتاجية** فإننا نوضحها فيما يلي:

أولاً: لقد أثبتت الدراساتُ أن هناك صلاتٍ بين الجاهليين وآدابِ غيرهم من الأممِ أمثالِ اليونانيةِ والفارسيةِ حيثُ تمثلت في أنهم قد أخذوا بعضَ القصصِ فاحتفظوا به يروونه، ويتسامرون به على الحالِ التي نقلوه دونَ تبديلٍ، أو صاغوه في قالبٍ يتفقُ وذوقهم"[١٤].

ثانياً: مما لا يدعُ مجالاً للشكِّ أن العلماءَ مجمعون على أن العربَ في الجاهليةِ كانت لهم قصصٌ كثيرةٌ، فقد كانوا مشغولين بالتاريخِ

والحكايات التي تدورُ حولَ أجدادِهم وملوكِهم وفرسانِهم وشعرائِهم[١٥].

ثالثاً: أن العربَ هم الذين ابتدعوا روايات الفروسية[١٦]؛ لأن خيالَ العربيِّ كانَ يتجلى في الرواياتِ والأقاصيص، وكان أتباعُ محمدٍ ﷺ من أكابرِ المحدثين، ودائماً ما كانوا يجتمعون مساءً تحتَ خيامهم؛ ليستمعوا إلى بعضِ الأقاصيصِ العجيبةِ التى يتخللها الغناءُ.

رابعاً: أيامُ العربِ في الجاهليةِ غالباً ما كانت تدورُ حول الوقائعِ الحربيةِ بدافعِ الصراعِ الماديِّ، كالعصبيةِ القبليةِ والتضامنِ السياسيِّ على الحكم وصراعِ العقائد، والعاداتِ والتقاليد، وكذلك البحثِ عن الطعامِ حيثُ كانت تأخذُ طابعَ الفروسيةِ النبيلةِ ممثلةً في مباريات أو منافساتٍ وغزواتٍ قد وقعت في الجاهليةِ بينَ القبائلِ، فكانت تفسحُ مجالاً واسعاً لانسيابِ فيضٍ متدفقٍ من الحكاياتِ والقصصِ التي اعترفَ بقصصيتها النقادُ المؤرخون نذكرُ منها -على سبيلِ المثالِ لا الحصرِ- حربَ البسوسِ، وحربَ داحسٍ والغبراء.

خامساً: قصصُ الأمثالِ[١٧] الجاهليةِ لا سيما المبنيةُ على الحوادثِ تلك التى تمثلُ صوتَ الشعرِ -إذ تواضع سوادُ الناسِ على تقديرها والتسليمِ بما فيها- هي تلخيصٌ لمغزى قصةٍ أو حكايةٍ في عبارةٍ، إذ تُنْسَى ثم يتردد المثلُ لاحقاً في ظروفٍ إنسانيةٍ مشابهةٍ لظروفِ الحكايةِ التى أفرزتهُ، إنها القصص التى تكنزها الأمثالُ مشيرةً لوجودِ موروثٍ قصصيٍّ غزيرٍ هو ما عبَّر عنه الجاحظ بقوله" ما تكلمت به العربُ من جيد المنثورِ أكثرَ مما تكلمت به من جيدِ الموزونِ، فلم يُحفظْ من المنثورِ عُشْره".

سادساً: أن المقامات منذُ أن ظهرت -تباشيرُها- على يد ابن دُرَيد ، وتأصيلاً مع بديع الزمان الهمذاني وقد توافرت فيها كلُّ مقومات القصة الحديثة وإبداعاً عند الحريريِّ - لابدَّ أن تحاكىَ نماذجَ سابقةً كأن تكونَ في الجاهلية أقرب عصرٍ لها.

وتأسيساً على ما سبقَ فلقد ذهبَ النقادُ إلى ما هو أبعدُ من ذلك عندما ربطوا بدايةَ فنِّ القصة العربية بفترة الازدهار الحضاريِّ العربيِّ حيثُ أكدوا أن "مقامات الهمذاني والحريري وما شاكلها هي أولى تجاربِ القصة القصيرة في تاريخ الأدب العربي"(١٨).

وملاك الأمر نقولُ: لقد عرفَ العربُ هذا النوعَ من الفنِّ -بغضِّ النظر عن أن يكونَ عن طريقِ الاتصالِ بالأممِ الأخرى ، أو نتاج عبقريةٍ إبداعيةٍ قد أفرزتها مخيلةٌ متألقةٌ أوفت بجذورها المتشابكة في التربةِ الجاهلية بثمارها تلك التي تعاورَ -على كشفِ كنوزها- النقادُ قديماً وحديثاً...

ونذهبُ أخيراً إلى الأدلةِ المادية فنذكرُ على سبيلِ المثالِ لا الحصرِ منها:

أولاً: لأن الكلمةَ بإشعاعاتها المعرفية، وأصباغها التاريخية هي الوسيلةُ الحضاريةُ في نقلِ الأفكارِ لاسيما عندما تتطورُ حياةُ الأمةِ العربيةِ من البداوةِ فإنها تنتقلُ معبرةً عن العواطف والوجدانيات والمعنويات وهنا يتحول النثرُ العاديُّ إلى الفنيِّ فتجئُ القصةُ مظهره الأول.. وهنا يصادقُ القرآنُ الكريمُ على ما ذهبنا إليه اعتقاداً حيثُ أوردَ سورةً كاملةً تحتَ عنوانٍ صريحٍ هو "القصص".

ثانياً: أن السيرةَ النبويةَ التي ظهرت في أواخرِ القرنِ الثاني الهجريِّ تلك التي ألفها أبو بكر محمد بن إسحاق المتوفي سنة ١٥١هـ، ورواها -بعدَ تهذيبها- عبدُ الملك بن هشام المعافري - وهما

راويان لا مؤرخان -هي دليلٌ على وجودِ هذا المصطلحِ الفنيِّ قديماً جنباً إلى جنبٍ مع القصة.

ثالثاً: أن كتاب "التيجان في ملوك حمير" لوهب بن منبه يقدمُ أنموذجاً فريداً للروايةِ العربيةِ القديمةِ حيثُ ينطوي على مجموعةٍ من الرواياتِ والحكاياتِ ذات الطابعِ الوثائقيَّ مضافاً إليها الأساطيرُ التراثيةُ التى يجمعُها القصصُ بصفة مؤلفه راويةً يصبحُ أو يجئُ عملَه الروائيُّ الروايةُ أو القصّ.

رابعاً: أخبار "عبيد بن شريه الجرهمي في أخبار اليمن" هو دليلٌ ماديٌّ يؤكدُ على وجود القصةِ العربيةِ القديمة، إذ يعدُّ أولَ تسجيلٍ كاملٍ لجلسات سلطانٍ أو حاكمٍ، هذا بالإضافةِ لكونه دليلاً يبرهنُ على معرفةَ عربِ ما قبلَ الإسلام بالكتابةِ والقراءةِ والكتبِ.

غايةُ الأمرِ نقولُ: إن حرصنا على ذكرِ مثلثِ الأدلةِ السابقةِ بأضلاعه الثلاثة: - الاستقرائية والاستنتاجية والماديةِ حيث خشينا أن نتركَ واحداً فتسيرَ الحقيقةُ فى خطٍّ منكسرٍ ليجيئُ رغبةً منا في البحثِ عن الجذورِ حتى نصلَ إلى الأعماق، لننطلقَ منها مرسِّمين أبعادَ خارطةِ القصصيةِ المعرفية، ولعلنا نكونُ قد وفقنا في ذلك.

ولندعَ كلَّ ما سبقَ فنذهبُ إلى المستشرقين أمثال بركلمان[١٩] ، وجولد سهير[٢٠]، وآدم ميتز وكارل نالينو وبلاشير فنجدُ أنهم- على الرغمِ من اختلافِ مشاربهم إذ تتباينُ الأمشاجُ التي نهلوا منها جميعاً -كادوا يتفقون على وجودِ الفنِّ القصصيِّ في أدبنا العربيِّ القديمِ بشكلٍ متنوعٍ سواء أكانت فى شكل أمثالٍ وحكمٍ أم أساطيرَ وخرافاتٍ أم أيامٍ وأخبارٍ وحكايات المحبين أم القصصِ المنقول عن الأممِ الأخرى!!

ونتساءلُ - بشكلٍ عامٍ- عن ماهيةِ القصةِ ووظيفتها فى تلك العصور فإننا نتلمسُها فى رحابِ قوله تعالى (لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ

لِأُولِي الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَى وَلَكِنْ تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ) سورة يوسف آية ١١١. حيثُ كان حكاياتٍ بدائيةً تختلطُ فيها الحقيقةُ بالتخييل، لتعبرَ عن توقِ الجماعةِ وشوقها إلى معرفةِ الماضي واكتشافِ المجهولِ من أجلِ تحقيقِ المتعةِ والفائدةِ وذلك بالاطلاعِ على أخبارِ السابقين؛ لذا فلقد كانت لصيقةً بالتاريخ، وهذا على عكس القصةِ فى القرآنِ الكريمِ تلك التى عبَّرت عن أحداثٍ صحيحةٍ، وأقوالٍ حقيقيةٍ إذ غلبت عليها النزعةُ الواقعيةُ، فلا نجدُ توغلاً فى الوهمِ ، أو إسرافاً في الخيال واتكاءً على الأسطورة، وإنما لمسنا التزاماً بالواقعِ، وسيراً فى مساربِ الصدقِ[٢١]" طالما يُخاطَبُ بها أصحابُ العقولِ السليمةِ بدافعِ استلهامِ العظاتِ والعبرِ.

وبشكل خاص نقول: إن ما جاء مثبتاً في الشعر الجاهليِّ وهو الماثلُ فى قصةِ مقتلِ كليب[٢٢] بن وائل فى شعر مهلهل أخيه، وقصة جليلة[٢٣] زوجةِ كليبٍ الذى قتله أخوها جساسٌ بنُ مرةَ فى شعرها، وقصة الحارث بن عباد[٢٤] فارس بكرٍ فى الجاهلية وزوجته أمِّ الأغر وابنهما بجيرٍ الماثلة فى قصيدته "قربا مربط النعامة منى"، وقصة صحيفة كلٍّ من طرفة بن العبد وخاله المتلمس، وقصة طرفةَ بن العبد مع ابن عمه في معلقته ، وقصة هرم بن سنان والحارث بن عوف واتمامهما الصلحَ بين "عبس وذبيان" ، وتحملهما أعباءَ دياتِ القتلى في معلقة زهير بن أبي سُلمى المُزنىِّ ، وقصص الفتك والقنص والطرد في شعرِ الصعاليكِ من الشعراءِ ، وقصص الملوكِ وقصص الأسفارِ والرحلاتِ كقصة هاجسِ الأعشى وقصةِ يوم باطن عاقل[٢٥]، وقصص الأساطيرِ كأسطورةِ "إساف ونائلة"[٢٦] ، وقصص المجونِ واللهوِ كقصة الغدير ودارة جلجل فى شعرِ امرئ القيس وحكاياتِ المحبينَ كقصة المرقشِ الأكبرِ وأسماءَ-[٢٧] كلُّ هذا أكبرُ دليلٍ على وجود الشعر القصصيِّ فى أدبنا الجاهليِّ مع الوعى الكاملِ بأن هذا

النوعَ من الشعرِ القصصيِّ نوعٌ مغايرٌ للنثر القصصيِّ نسبياً .. إنه إذا كان هناك من النقاد مَنْ كانوا ينكرون وجودَ الفنِّ القصصيِّ في شعرنا الجاهليِّ فإنهم يبررون هذا بفقدان الموضوعيةِ التى ينطلقُ منها أو يتكئُ عليها الشعرُ القصصيُّ؛ لأن العربيةَ لم تعرفْ سوى الغنائيةِ في شعرها؛ لكنني أعتقدُ أن هذا الأمرَ لا يصلُ إلى هذا الحدِّ من الإنكارِ سواءً أكان بدافعِ العفويةِ، أم القصديةِ الذي يقابلنا في أدبنا القديمِ؛ لأن هذا القصصَ له من المقوماتِ ما يمنحه شرعيته، ومجملَ صلاحيته وفائقَ فاعليته .. فالحادثةُ بأفعالها المتواترةِ، والسردُ بأنماطه الحكائيةِ والوصفيةِ، والشخصيةُ التى تتطورُ بتطورِ الحادثةِ وبعملية السرد "عوداً" داخل البناءِ القصصيِّ .. كلُّ هذا يعدُّ من الدعاماتِ الأساسيةِ لهذا الفنِّ تلك التي تنفي عنه سمةَ الفرضيةِ العشوائيةِ أو البداياتِ غيرِ المنهجيةِ.

وبما أن القصيدةَ تعبيرٌ طبعيٌّ عن العاطفةِ، إذ يهتمُ بالنقطِ العامةِ، ويعرضُ للإحساس دونَ وصفه .. ككلِّ شعرٍ غنائيٍّ- فلا يشترطُ خلوها من القصص، أو عدم قدرتها على تحملِ تفاصيلِ القصةِ، ومتابعة تطورِ شخصياتها، وتحليل عواطفهم، والانتهاءِ بهم إلى قصدٍ معينٍ طالما أنها تتشي بالنسيج القصصي الذي لم تلمسه بعضُ الآراء بدعوى أن شعرنا العربي القديمِ يفتقدُ إلى الموضوعيةِ التى ينطلقَ منها الشعرُ القصصيُّ، ولعل هذا يعزينا إلى مبائس القولِ بأن تطبيقَ نقادنا لتقسيمِ أرسطو على شعرنا العربيِّ دونَ أن يفطنوا إلى سذاجةِ المعتقدِ ، وما قيلِ - عوداً- من أمره بأنه يخلو تماماً من القصصِ والتمثيلِ؛ للاختلاف الجذري بين الأدبيين؛ وذلك لتباينِ العواملِ البيئيةِ والزمانيةِ والمكانيةِ والاجتماعيةِ - هو تهويمٌ وتوهيم كبيرٌ إذ يسلبهُ كثيراً من أصوله، ومجملِ فنونه.

مهماً يكنْ من أمر فإننا إذ قلنا: إن الشعرَ العربيِ غنائيٌ صرفٌ فهذا قولٌ غيرُ مقبولٍ لسببين:

الأول: هو أننا لم نحصِ الشعرَ الجاهليَّ جمعاً وتحقيقاً ودراسةً حتى نصدرَ قولتنا بأنه غنائي أو غيرُ غنائيٍّ، إذ أن الحكم على مجهولٍ يجئُ غيرَ مقبولٍ أو معقولٍ ..!!

الآخر: أنه حتى وإن كان غنائياً فهذا يعني أن الشاعرَ يهتمُّ بنفسه، ويعبرُ عن خواطره، ولا عجبَ في أن يسرد واقعةً أو حادثةً ما قد تكونُ حقيقيةً عندما يعايشها هو بنفسه، أو يعاصرها بحسِّه كتجربةٍ شعريةٍ تقومُ على عناصرَ قصصيةٍ واضحةٍ، وقد تكون خياليةً لمَّا تكونُ بعيدةً عن ذاتِ الشاعرِ، إذ لا يلونها بنزواته أو ميوله فتعزله إحساسه عن الشعور العام فهذا يقتربُ حثيثاً من الشعرِ الغنائي القصصيِّ، وبالتالي فإنه يدخلُ في الأدب الموضوعيِّ، وليس له اتجاهُ الأدب الذاتيِّ ، وهذه الصفة أساسيةٌ في هذا الضربِ من النظم؛ لأن قدرةَ تأثيره متوقفةٌ على قوةِ التصويرِ الذاتي للحادثِ الموصوفِ، فإذا دخلت شخصيةُ الشاعر وآراؤه الخاصة – بشكلٍ مباشرٍ – في مثلِ هذا النظم ربما أفسدت أثره في نفس المستمع أو المتلقي.

إننا بعد هذا العرضِ التحليليِّ لماهيةِ الشعرِ الغنائيِّ نودُّ الحديثَ عن الشعر القصصيِّ– مدار حديثنا وبؤرة اهتمامنا– ذاك الذي يُعدُّ الآن أثراً من آثارِ الماضي، فضلاً عن هذا فإنه شعرٌ شبهُ قومي؛ لأنه يحكي أخبارَ الحروبِ والمعارك، ويرسمُ صورَ البطولةِ والشجاعة، ويتحدثُ عن الفرسانِ مستنداً على بعضِ الأحداثِ الحقيقيةِ في أسلوبٍ قوميٍّ. هذا وقد يتخذُ الشعرُ القصصيُّ صوراً متعددة؛ لكن **أشهرها نوعان:**

الأول: القصةُ الشعريةُ القصيرةُ محورُ بحثنا، ومجالُ حديثنا، حيثُ تمتازُ لغتُها بالسهولةِ والوضوحِ، وتدورُ غالباً حولَ شخصيةٍ

واحدةٍ أو حادثة مفردة، ولذلك تكون قصيرةً بالقدر الذى يمكنُ حكايتها فى جلسةٍ واحدة، وعلى ذلك فإنها تشتملُ على مغامرةٍ واحدةٍ صغيرة، أو جانبٍ واحدٍ من قصةٍ طويلةٍ، أو سيرةٍ من السيرِ الشعبيةِ.

الآخر: القصةُ الطويلةُ التي تصفَ أعمالَ أبطالٍ عظامٍ، وكثيراً ما تصفُ الحروبَ والقتال، ومن مميزاتها أنها تشتملُ على حوادثَ خطيرة تدورُ- في العادة-حولَ بطلٍ عظيم، كما أنها تشتملُ على حوادثَ خارجة عن المألوف، ويكونَ أشخاصُها مزيجاً من الأبطالِ العظامِ الذين يشتركون في الوقائع، وينصرون فريقاً على فريقٍ ، وقد يكونون شخصيات خرافية.

وهكذا يطولُ بنا الأمرُ دونَ أن ننتهيَ من الحديث عن الشعرِ القصصيِّ؛ لكننا نؤكد على أن الشعرَ العربيَّ زاخرٌ أو دافقٌ بكلِّ ما ذكرناه جميعاً حيثُ رأينا الغناءَ .. ورأينا القصصَ عندما كانَ الشاعرُ يحدثناً عن مغامرات الحبِّ الفاشلةِ كأن يتغزل ، أو حينما كان الشاعرُ يستعبرُ ويرثي.

على كلٍ فإننا بعد أن قدمنا خارطةً معرفيةً ذات صبغة تاريخية متمتعة بكثيرٍ من الوثوقية للشعر القصصيِّ - نودُّ أن نعرِّف حظَّ القصةِ المنظومة من مقومات البناءِ القصصيِّ.

الحقُّ نقولُ: إننا إذا نظرنا للمسألة من جانبنا فسنرى أن فنيةَ القصة الشعرية تقومُ على أربعة أشياءَ هي :

أولاً: الأحداثُ:

ونقصدُ بها قيامَ القصةِ على حوادثَ مرتبةٍ بوقائع الحياة سواء أكانت واقعيةً أم خياليةً وقد اختزنها عقلُ الشاعرِ فى أحد شقيه: الشعورِ أو اللاشعورِ؛ ليعودَ إليها ويسترجعها عند الحاجة "ليتفاعلَ مع بعضها البعضِ تفاعلَ تمازجٍ وتزاوجٍ وانقسامٍ وتوليد، كما يتفاعلُ - من ناحيةٍ أخرى - مع نفسيةِ الشاعرِ التى تضفي عليها لونه وشخصيته وفلسفته في الحياة[٢٨]، وبذلك تتكونَ وحدةُ موضوعيةٌ جديدةٌ لها خصائصها الفنيةُ القائمةُ بها شريطةَ أن يكونَ تصويره

للواقعِ انعكاساً ايجابياً قائماً على الاختيارِ والانتقاءِ وإعادة التنسيقِ حتى يتصفَ بالدراميةِ والحيويةِ .

ثانياً: الشخصيات(٢٩):

لأن القصةَ - وخصوصاً القصيرةَ - تجربةٌ أدبيةٌ تتميزُ بالقوةِ في التعبيرِ مع الإيجاز في السرد ، فإن الشخصيات -مركز الأفكار- تمثلُ في العملِ القصصيَ أداةَ الأحداث أو محركها إذ تصورُ لنا معالمها في إطارٍ من الحياة الاجتماعيةَ بكلِ مفرداتها؛ لما تحملُ من حركةٍ جدليةٍ مشدودةٍ بين التحررِ والتشيؤ... تحررٌ من رقِ الأشياءِ وعبوديةِ الخضوعِ لبعضِ البشر، هذا وتتفاعلُ الشخصياتُ مع الأحداث بكيميائيةٍ شديدةٍ أو عاليةٍ الحساسية؛ ليتولدَ عنهما قيمةٌ فعليةٌ ذاتُ طوابعَ حركيةٍ تبثُ دماءَ الحيويةِ في العملِ القصصيِ التي تحيله إلى طاقاتٍ جماليةٍ أو إبداعيةٍ ؛ لأنها موجهةٌ إلى الشعور.. وهي -في السبيلِ إلى ذلك- تتألفُ من إشاراتٍ باطنيةٍ وخارجيةٍ تنتمي إلى عدةِ مستوياتٍ سرديةٍ أو وصفيةٍ أو خطابية..، من هنا فلقد صنف النقادُ الشخصيةَ أربعةَ أصنافٍ "ظاهريَ أو باطنيَ وشعوريَ أو لاشعوريَ"(٣٠)، كلُ ثنتين ثمتلان ثنائيةً تضاديةً؛ ليتحققَ للعملِ الأدبيِ قدراً كبيراً من الإثارةِ والإمتاع.

والقاصُ الملهمُ هو الذي يتابعُ هذه الشخصيات ويلاحقها ويصفها وهى تتجولُ هنا وهناك، وتندمجُ مع الحوادث مترجمةً إياها فى امتزاجيةٍ وذوبانٍ فى المرجعيةِ الفنية، وتتدرجُ مع المواقف المختلفة، وتفنى مع ما يفنى فيها الأحياءَ، وخصوصاً الجاهليَ الذي كان يحرصُ كل الحرصِ على هذه الناحية، ويسعى جاداً وراءَ الشخصيات فى دقةٍ واهتمامٍ كبيرين يرصدُ حركاتها وأبعادها، وما تطويه بداخلها؛ لذا فلقد منحها - بذلك - لمساتٍ إنسانيةً رائعةً تشهدُ على مصداقيتها أو جدتها.

ثالثاً: الحبكة الفنية:

مما لا شكَّ فيه أن كلَّ قصةٍ يجبُ أن تحتويَ على فكرةٍ تحققُ القدرَ المناسبَ من القناعةِ الوجدانيةِ الناتجةِ عن تكاملها الفني وصدق تصويرها للحياة، كما يجبُ أن تكون هناك العقدةُ المركزُ الذي

تتجمع فيه الأحداثُ متراكمةً ومتفاعلةً حتى تبلغُ ذروتها، ثـم تجـئ لحظةُ الخلاص أي النتيجة أو الإجابة على السؤال، لهذا كله فإننـا لا نعدو الواقعَ إذا قلنا: إنها وسيلةٌ للحفاظ على حركـة الشخصـيات، وضمانِ مشاركة القارئ الوجدانية إلى نهاية القصة، كما أنها "الحبلُ الذي نعلق عليه حبَّ الاستطلاعِ والتشويقِ والدراما والسلوك البشرىِّ والإحساسِ بالزمن[٣١]، وبدون الحبكة يضيعُ الثبتُ ، ويتوقفُ النظـرُ التام النافذ، ويتحولُ العملُ الفني إلى مجموعةٍ من الخواطر التـي لا طائلَ من ورائها سوى مضيعة الوقت.

رابعاً: البيئة أو الوسط (الزمكانية)[٣٢]:

سبق أن قلنا: إن فنية أيِّ عملٍ قصصيٍّ لا تقوم إلا على دعامتين أساسيتين ألا وهما الأحداث والشخصيات، هاتان الدعامتان تحتاجان إلى بيئة أو وسط يتحقق - من خلالهما - إمكانيةُ التفاعل.

بمعنى آخرَ نقولُ : إن الأحداثَ والشخصيات من منظورٍ نحويٍّ هما (الفعل الحدث والفاعل تلك الشخصية)؛ ولأن الفعلَ هو حدثٌ مرتبطٌ بزمانٍ ، إذ هو جزءٌ من صيغته، وكذلك لابد أن يتمَّ الفعل في مكانٍ محدد ؛ لذا فإن البنيةَ السرديةَ للقصة تولي عنصري الزمانِ والمكان أهميةً بالغةً في العملِ القصصيِّ من هنا كانت الضرورةُ داعيةً لوجود مثل هذا الإطار بمظهريه: المادي المتمثل في المكانية والطبيعية، وكل صورهما الواقعية، والمعنوي المتمثل في مجموعةِ العادات والتقاليد والموروثات التى نتجت عنها.

إننا لا نبالغُ إذا قلنا : إن "الزمنَ سيبقى النارَ المقدسةَ التي تنضج - على حرارتها - الشخصيات، وتستوي المصائر، وتضيء النهايةَ..، إنه إن كان هذا كذلك فإن المكان -بهذا المفهوم- سيكونُ الشيءَ الزاخرَ بالحياة والحركة إذ يؤثرُ ويتأثرُ، ويتفاعلُ مع حركة الشخصيات وأفكارها، كما يتفاعل مع القاص ذاته[٣٣].

هذا وسنعرضُ لكلِّ هذه المقومات بشكلٍ تطبيقيٍّ من خلال تحليلنا لرائيةِ المنخلِ اليشكريِّ ؛ حتى تقفَ الدراسةَ على مدى ما اتسمت به تلك الرائيةُ من قصصيةٍ ذاتِ تقنيةٍ عليا هنا .

المبحث الأول ، يتناولُ هذا المبحثُ أمرين :

الأول : القصيدةُ تحقيقاً وشرحاً وتعليقاً

الآخر : الخارطةُ المعرفيةُ للمنخَّلِ اليَشْكُرِيِّ

الأول : القصيدة تحقيقاً وشرحاً وتعليقاً :

يقول المنخلُ[1]:

إن كنتِ عاذلتي فسيري ∴ نَحْوَ العراقِ ولا تَحُوري[2]
لا تسألي عن جُلِّ ما ∴ لي وانظري حسبي وخيري[3]
وإذا الرِّياحُ تَكَمْشَتْ ∴ بجوانبِ البَيْتِ الكَبيرِ[4]
أنفيتِني هَشَّ النَّدَى ∴ بشَريجِ قِدْحي أو شَجيري[5]

---

(١) التخريج: الأصمعيات تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، ط٤ صـ٥٨، دار المعارف بمصر ١٩٦٣م، والأغاني للأصفهانى تحقيق إبراهيم الأبيارى صـ٨١٤٦-٨١٥٨ ، طبعة دار الشعب ، وموسوعة الشعر العربي ح٣ صـ٣١٢- ٣١٣- ٣١٤ بيروت- لبنان ١٩٨٤م .

(٢) المعاني: عاذلتي: لائمتي. لا تحوري: لا ترجعي.
الشرح: يخاطبُ الشاعرُ العاذلة- أى لقلة مالِه- حيثُ يفهمُ من كلامها أنها تريد أن يستغنى فينبرى موجها وناصحاً إياها بأن تسيرَ نحوَ العراق، ولا ترجع معللاً ذلك بأنها سوفَ تجدُ الغنى هناك، طالما أنَّ الملكَ النعمان بن المنذر الذي يقربهُ ويكرمه كلَّ الكرم.

(٣) المعاني: جلّ الشيء: معظمه. الخير: الكرم والفضل.
الشرح: يطلبُ المنخلُ من عاذلته بألا تسألَ الناسَ عن مالِه وكثرته وإنما تسألُ الناسَ عن كرمه وخلقه الحسن..وهذه قيمةٌ إنسانيةٌ فضلي أرادَ الشاعرُ هنا أن يبثَّها في شعرهِ...

(٤) المعاني: تكمشت: أسرعت.

(٥) المعاني: أنفيتني: وجدتني.
الشريج: العودُ الذي يشقُّ منه قوسان فكلُّ واحدةٍ شريج، وقيل الشريج: القوس المنشقة.. راجع اللسان "مادة شرج". هش: خفيف سريع. الشجير: قدح يكون مع القداح غريباً من غير شجرتها.. اللسان: مادة "شجر". وقيل هو المستعار الذي يتيمن بفوزه.

وفـــوارسٍ كـــأوارِ حـــ ∴ ـرِّ النـــارِ آخـــلاسِ الـــدُّكُورِ[1]
شـــدُّوا دَوابِـــرَ بَيْضِـــهِمْ ∴ فِي كـــلِّ مُحْكَمَـــةِ القَـــتِيرِ[2]
واســـتَلأَمُوا وتَلَبَّبُـــوا ∴ إنَّ التَّلَبُّـــبَ لِلمُغِـــيرِ[3]
وعلـــى الجِيـــادِ المُضْـــمَرا ∴ تِ فـــوارسٌ مثـــلُ الصُّـــقُورِ[4]

شرح (٤-٥): يقول الشاعر: إنه إذا اشتدت الريـاحُ، وأسـرعت بجوانبِ البيتِ الكبيرِ ألفيتنى في هذا الوقتِ مـن الشـتاء أضربُ قدحي، وأستعير قدحاً آخر أضربُ في الميسـر، وهنا يفخر بكرمه الفياض في أيام الشدةَ والضنك.. حيثُ إنه خفيفُ اليد بمسح القداح، وعندَ حضور الإيسار يكونُ نشيطاً بإحالتها حريصاً على الفوز.

(١) المعاني: الأوار: شدة قسرالشمس ، أو شدة وهجها.
أحلاس: ج حلس، وهو كلُّ شيء ولي ظهر الدابةِ تحـتَ الرَّحْل والقَتَب السرج ونحوه.
الشـــرح: يقول الشاعرُ إنه في الفروسية ولزوم ظهر الخيل يكون كالحلس اللازم لظهر الفرس.. أى إنهم لا ينفكـون عـن ظهور الخيل، وذلك لقوتهم وشجاعتهم وإقدامهم.

(٢) المعاني: الأوابر: الأواخر القتير: رؤوس مسامير فى الـدروع.. اللسان مادة (قتر). البيض: الخوذ أى قلانس الحديد.
الشـــرح: يصف الشاعرُ فوارسَ قبيلته الذين أحكموا مـؤخراتِ خوذهم إلى الدروع بمسامير محكمةٍ مخافة أن تسـقطَ إذا جرت الخيلُ.

(٣) المعاني: استلاموا: لبسوا اللأمات، وهى الدورع، واللأمة الـدرع وجمعها لؤَم، وقيل: إذا لبسوا ما عندهم من عُدَّة.. راجـع: اللسان مادة لأم.
الشـــرح: يقولُ الشاعرُ بعدَ أن أصلحوا حالهـا تهيـأوا فلبسـوا الدروع، ثم تحزموا، أي ضموا أدواتهم بإحكام متقن، فهم في طريقهم إلى الهجوم على العدو.

(٤) المعاني: المضمرات: الهزيلة البطن.
الشـــرح: يقول الشاعرُ: كانَ يركبُ هـذه الجيـادَ الضـامرةَ فوارسُ يقظة ونشيطة مثل الصقور.

يَخْرُجْنَ مِنْ خَلَلِ الغُبا ∴ رِ يَجِفْنَ بِالنَّعَمِ الكَثِيرِ[1]
أقْرَرْتُ عَيْنِي مِنْ أُولـ ∴ ـئِكَ والفَوَائِحِ بِالعَبِيرِ[2]
يَرْفُلْنَ، في المِسْكِ الذَّكِـ ∴ ـيِّ وصَائِكِ كَدَمِ النَّحِيرِ[3]
ولقَدْ دَخَلْتُ على الفَتَا ∴ ةِ الخِدْرَ في اليَوْمِ المَطِيرِ[4]
الكَاعِبِ الحَسْنَاءِ تَرْ ∴ فُلُ في الدِّمَقْسِ وفي الحَرِيرِ[5]

---

(١) المعاني: يجفن: من الوَجْف، وهو سرعة السير أو السير السريع، وهو يختصُّ بالإبلِ والخيل، والوجيف ضربٌ من السير السريع. النَّعَم: الإبل والشاء.. يذكر ويؤنث.. اللسان مادة "نعم".

الشرح: لم يزلْ الشاعرُ يعرضُ لنا صورةَ الجيادِ، وهي تخرجُ من بين الغبار حيثُ تسرعُ غانمة بالإبلِ والشاء الكثيرةِ.

(٢) المعاني: الفوائح: النساءُ اللاتى يفيحُ منهن الطيبُ. العبير: أخلاطٌ من الطيبِ تجمعُ بالزعفران.

الشرح: يؤكد الشاعر على مدى سعادته بعد رؤيته المناظرَ السابقة، والنساء اللواتى نشرن العبير في مرورهن.

(٣) المعاني: يرفلن: يجررن ذيول ثيابهن متبخترات. الصائك: اللازق، وأراد به الطيب. النحير: المنحور.

الشرح: يشبه الشاعر رائحة المسك التى تفوحُ من ثيابهن- وهن متبخترات برائحة دمِّ المنحور التي تفوحُ منه.

(٤) المعاني: انحدر: كلُّ ما يتوارى، ويفرد للجاريةِ من السكن.

الشرح: يقول الشاعر: إنه دخلَ خدرَ الفتاةِ في يوم كانَ كثير المطر، وهو يومُ المؤانسةِ واللهو وفراغ البال.

(٥) المعاني: ترفل: تجررُ ذيولُ ثيابها متبخترةً. الكاعب: الناهدة الثديين. الدمقس: الحرير الأبيض... راجع: اللسان مادة (دمقس).

الشرح: يصف لنا الشاعرُ الفتاةَ الكاعبَ التى دخل خدرها حيثُ كانت ترفلُ في ثيابٍ من الحريرِ الأبيض، وغير الأبيض.. ولعل ذكرَ الشاعر أوصافَ هذه وما حازت عليه من نعم، ليؤكد لنا افتخاره باقتحامه عليها؛ لأنها أعسرُ من غيرها وهي بعيدةٌ عن ابتذال نفسها.

وتَيمتْهـــا فتنفّسَـــتْ ∴ كَتَـــنفُّسِ الظَّبْـــيِ الـــبَهِرِ(١)
فـــدَنَتْ وقالـــتْ يـــا مُنَـــ ∴ ـخّلُ مـا بجسـمكَ مـن حَـرُورْ(٢)
مـا شَـفَّ جِسـمِي غَيـرُ حُـ ∴ ـبِّـكِ فافـدَنِي عَنّـي وسِـيرِي(٣)
وأحبُّهـــا وتُحِبُّنِـــي ∴ ويُحِـــبُّ ناقتَهـــا بَعِـــيرِي(٤)
يـــا رُبَّ يـــومٍ للمُنَـــ ∴ ـخّلِ قـد لهـا فيـهِ قَصِـيرْ(٥)
وإذا صَـــحَوْتُ فـــإنَّني ∴ رَبُّ الشَّـــوَيْهَةِ والـــبَعِيرِ(٦)

---

(١) المعانى: تَيمتها: قبّلتُها. البهير: هو ما يعتري الإنسان عن السعي الشديدِ، والعدو من النهج وتتبع النفس.
الشـــرح: يصفُ الشاعرُ حالةَ فتاته لما قبّلها، بأنها كانت تتـنفسُ كلهاتِ الظبي بعد العدو السريع، وتتبع النفس، وامتقاعهـا تحتَ وطأةِ القبلة.

(٢) المعـانى: حرور: أى الريح الحارة، وقيل حرّ الشمس ، ولفحها أى أثرها.
الشـــرح: يرصدُ الشاعرُ حالته على لسانها عندما اقتربت حيثُ لاحظت سخونة جسمه، أو ارتفاع درجةِ حرارته.!!

(٣) المعـــانى: شفَّ: نحل وهزل، اهدئي: اسكتي لا تضطربي.
الشـــرح: يترجمُ الشاعرُ تعجبها من أمره لما رأته على غير مـا تعهدُ؛ لذا ابتدرته قائلةً ما بجسمكَ من حـرور؟ فيجيبهـا قائلاً: إن ما أضعف جسمى وجعله بارداً نحيلاً هو حبُّها.. من هنا فإنه يطلبُ منها أن تسكتَ وتدعـه الآنَ وتتـابعُ السيرَ معه.

(٤) الشرح: يعلن الشاعر عن التمازج التام بينه وبـين ناقتـه وكـل مفردات بيئته في ملاطفة رائعة مؤكدة على صـدق حبِّـه فيقول: إنه ليس وحده الذى بادلها الحبَّ وبادلته، بل كـانَ بين بعيره وناقتها حبٌ كذلك!!

(٥) الشرح: يذكر الشاعرُ يوماً للمنخل، وقد كانَ قصيراً؛ لأن زمـنَ السعادةِ دائماً ما يكونُ هكذا سريعَ الانقضاء.

(٦) المعانى: الشويهة: يقصد بها أنثى الضأن والماعز.
الشرح: يقول الشاعر: إنه عندما يفيق من سكره يعود إلى حالتـه التي كان عليها وهي أنه لا يملك سوي الشاةِ والبعير وهو يتكنى بذلك عن فقرهِ.

ولقد شربتُ من المُدا ∴ مَةِ بالقليلِ وبالكثيرِ[1]
يا هِنْدُ من لِمُتَيَّمٍ ∴ يا هِنْدُ للعاني الأسيرِ[2]

الآخر : الخارطةُ المعرفيةُ للمنخّلِ اليشكُريّ

أ) اسمه ونسبه:

هو "المنخَّلُ[34] بنُ عمرٍو، وقيل هو المنخَّلُ بن مسعود بن أفلت بن عمرو بن كعب بن سواءةَ بن غَنْم بنُ حُبَيِّبِ بن كعبَ بن يشكرَ بن بكرٍ"[35].

ب) قبيلته:

بنو يشكرَ قبيلةٌ بكريةٌ عدنانيةٌ أو نزاريةٌ، إذ ينتسبون لبكرِ بنُ وائلِ بن قاسط بن هِنْب ابن أفصى بن دُعْمِيّ بنِ جديلةَ بنِ أسدِ بن ربيعة[36] وكانوا يقطنون باليمامة[37].

هذا ويظهرُ لنا -بوضوحٍ- حجمُ يشكرَ ومدى ثقلها القبليِّ على الميزانِ العربيِّ عندما نراها تفرعت منتشرةً إلى بطونٍ عدة هي بنو غُبْر بن غَنْم من حبيبِ بن كعْبَ بن يشكر، وبنو كنانة بن يشكر، وبنو حرب بن يشكر، وبنو ذبيان بن يشكر، وبنو عجل بن كعب بن يشكر[38] ومن قراهم سررى وقران وملْهَم والقَلْتَين[39] والأبلاء[40].

والمتأملُ في الأماكن التي كانت تقعُ ديراً لبني يشكرَ قد يبدو لنا أنها تبدأ قريباً من البحرين مروراً بالقَلْتَيْن و"الشعبتان"، فالموصلِ والعراقِ ثم وادي قرَّان باليمامة.. وكلُّ هذا يشيرُ إلى إيجادِ امتدادٍ جغرافيٍّ قريبٍ من ساحل الخليج العربيِّ إلى المناطقِ الخصبةِ

---

(١) المعانى: المدامة: الخمر
الشرح: يريد أن يقول الشاعر إنه شرب الخمر بالقدح الصغير والكبير سواء أكانَ بقليل ماله أو بكثيره .

(٢) المعانى: العاني: الأسير
الشرح: يشبب الشاعر هنا بهند أخت عمرو بن هند قائلاً: إنها قد تيمته وذهبت بعقله.

بالعراقِ..! فلربما يكون مدُّ الحلِّ وجزرُ الترحالِ قد أدى بيشكر لأن تسكنَ العراقَ، وبالتالي تطبعتْ بطبيعتها، وتأثرت ببيئتها.

على أن المتتبعَ - بعين التقصِّي والتروِّي لخارطةِ يشكرَ الجغرافيةِ - يرى أنها ظهرت بدءاً في تهامةَ ونجدٍ بديار بكر بن وائل، ثم انتقلت إلى اليمامةِ والبحرينِ حتى وصلت سواد العراق حيثُ الخصوبةِ والزروعِ والنماءِ والثمارِ، وبالتالي كان الحلُّ والاستقرارُ والبقاءُ والرخاءُ طالما أنَّ هناك رغدَ العيشِ وأطايبَ الحياةِ.. وهذا كله قد فطنَ إليه الشاعرُ حيثُ عبرَ عنه بوضوحٍ عندما وضعَ عاذلته في اختياريةٍ معياريةٍ مشروطةٍ وقد اتسمت بالمنطقيةِ، إذ خيَّرها ما بينَ الرحيلِ إلى العراقِ -حيثُ الحياةُ الماديةُ السعيدةُ عندما يتصلُ بالنعمان- أو أن تبقى معه حيثُ القيمِ المعنويةِ الأصيلةِ فقال:

إن كنتِ عاذلتي فسيري ∴ نَحْوَ العراقِ ولا تَحُوري
لا تسألي عن جُلِّ ما ∴ لي وانظري حَسَبي وخِيَمي

(ج) أكثرُ رجالِ قبيلة الشاعر "بني يشكر" شهرةً في المجالاتِ الحياتيةِ:

إن من نافلة القولِ أن نؤكدَ أنه قد نبغَ رجالٌ كثيرون في مجالاتٍ عدة، وخصوصاً الفكريةَ نذكر منها:

مجالِ الحكم وفيه: نذكرُ منهم الفرخ العقاب "عنَّه"[٤١] وهو الحارث بن غُبَر بن غَنْم، وكان سيدَ ربيعةَ كلِّها حتى وثبَ عليه عمرو الأعمى بن شيبان، إذ غلبَ عليه لقبه هذا؛ لأنه كان يضعُ هذا الفرخَ "العقاب" في الطريق، فلا يجوزُ من يسير إلا عن يمينه أو شماله، وظلَّ على حاله هذه، حتى ضجرت بعضُ ربيعةَ من حكمه، وقتلوا هذا الفرخَ، ونشبت معركةٌ بين بني ربيعةَ، وتفرقوا إلى قبائلِ بكرٍ وتغلبَ وغيرهما.

ومنهم أمينُ بنُ أحمرَ بنُ مسهر[٤٢] والي خراسان، الذى استمرتْ ولايته أيامَ معاويةَ بنِ أبي سفيانَ.

ونبحثُ في مجالي البطولةِ والحربِ فنجدُ:الريَّانَ اليشكري[٤٣]، سيدَ بكرٍ وفارسها في حربِ البسوسِ وبخاصةٍ في يوم تخلاق اللِّمَمِ آخر معاركها حيثُ أبلى بلاءً حسناً. ومنهم مالك بن ثعلبةَ[٤٤] الذي قيلَ عنه: إنه أولُ من قتلَ فارساً من الأعاجم في يوم ذي قار، وله عَقِبٌ وكانَ عَصِيًّا على الحجّاجِ أيام ثورة ابن الأشْعَث، وتحصّنَ في قلعة "اصطَخْر" التي تسمى قلعة "منصور" حتى مات فيها.

ومنهم عبَّاد بن جهْم[٤٥] من بني جهارة بن ذُبيان بن كنانة بن يشكر، قاتل ناشرةَ التغلبيّ طلباً بثأر همَّام بن مُرَّة في حرب البسوس التي دارت رحاها بينَ بكرٍ وتغلبَ. ومنهم مَعْمَرُ بن شُمَيْر الذي شهد فتحَ الأبُلَّة[٤٦] ، وأخذ الدِّرْهَمين، وقد كان يعطي- لكلِّ مَن شاركَ في فتحها، وأبلى بلاءً حسناً- درهمين.

ومنهم باعثٌ بن صُرَيم اليشكري بن تميم بن ثعلبةَ بن غبر بن حبيب بن كعب ابن يشكر، فارسٌ قويُّ البأسِ من فرسانِ بني غبر الشجعان، وسيدٌ من سادتها المعدودين يقول[٤٧]:

سائلْ أسيداً هَلْ ثأرتْ بوائلٍ ∴ أمْ هَلْ شفيتْ النَّفسَ مِنْ بَلبالِها
إذْ أرسلوني مانحاً بيدِلإنهم ∴ فملأتُهَا عَلَقاً إلى أسبالِها

ونذهبُ إلى المجالِ الدينيِّ فنجدُ عطيَّةَ العوفيَّ المُحَدِّثَ، وهو من بني عوف بن سعد، فخذٌ من بنى عمرو بن عبَّاد بن يشكر[٤٨] بن بكر بن وائل، وعليّ بن عليّ[٤٩] كان أعبدَ أهلِ البصرة، وله عَقِبٌ بها، رآه أنسُ بن مالك ﷺ فشبه عينيه بعيني رسول الله ﷺ . وفي مجالِ الأنسابِ نجدُ: شهابُ[٥٠] بنُ مذعورِ بن الحارث بن حلزة الذي اشتُهِرَ بعلمه .

أما في مجال الشعر فلقد كثرَ عددُ شعرائها كثرةً مطلقةً نالَ بعضٌ منهم حظّاً من الذيوعِ والشهرةِ، بينما لم ينلْ البعضُ الآخرُ شيئاً مما سبقَ، فلربما ضاعَ أغلبُ شعرهم، وقد عَدَتْ عليه عوادي الدهرِ، وحدثانه.

من الفريق الأول: نذكرُ- إلى جانب شاعرنا مجال حديثنا، وبؤرة اهتمامنا- الحارث بنُ حلزةَ اليشكريَّ[٥١] صاحبُ المعلقة التي ارتجلها بين يدي عمرو بن هند ارتجالاً حيثُ عدهُ الأصمعيَ من الفحول بينما عدَّهُ ابن سلام من الطبقة السادسة حيثُ احتلَ مكاناً متميزاً فى عالم الفخر .

ونذكرُ -عوداً- سويدَ بن أبي كاهل اليشكري الشاعرَ المقدمَ المخضرمَ عاشَ في الجاهلية دهراً، وعُمِّرَ في الإسلام عمراً طويلاً حيثُ عدَّهُ ابنُ سلام في الطبقة السادسة من الجاهليين، وقرنه بعنترةَ والحارث بن حلزةَ وعمرو بن كلثوم[٥٢] وكان أبوه أبو كاهل شاعراً أيضاً[٥٣]. فلسويد شعرٌ كثيرٌ، لكن قصيدةً واحدةً قد غلبت على شعره حتى صارت المقياسَ الأعلى في الشعر العربيَ حيثُ جاءَ أن العربَ كانت تفضِّلُ هذه القصيدةَ ، وتعدُّها من حكمها وقد سمتَّها اليتيمةَ؛ لما اشتملت عليها من الأمثال[٥٤].

يقول[٥٥] سويد في مطلعها:

بسَطتْ رابعةُ الحَبْلَ لنا ∴ فوصَلْنا الحبلَ منها ما اتَّسعْ
حُرَّةٌ تجلو شتيتاً واضحاً ∴ كشعاع الشمس في الغيم سطعْ

ومنهم الشاعرُ علباءُ بن أرقم اليشكري، وهو شاعرٌ جاهليٌ، كان معاصراً للنعمانِ بن المنذر، وكان النعمان قد أحمى كبشاً "أي جعله حمًى" فوثبَ عليه علباءُ فذبحه، فَحُمِلَ إلى النعمان، فلما وقفَ بين يديه أنشده قصيدةً رائعةً أُعجب بَها النعمانُ، فعفا عنه، وأثابه"[٥٦] . ومنهم راشدُ بنُ شهابِ اليشكريَ وهو شاعرٌ جاهليٌ مدحَهُ نصرُ بنُ عاصمِ بن الحليف اليشكريِّ.من شعر راشدِ نذكرُ قولَه[٥٧]:

من مبلغٌ فتيانَ يشكرَ انني ∴ أرى حقبةً ثبْدى أماكنَ للصبرِ
فأوصيكُمُ بالحَيِّ شيبانَ انَّهم ∴ هُمُ أهلُ أبناءِ العظائمِ والفخرِ

ومنهم باعثُ بنُ صريمِ اليشكري، وهو شاعر جاهلي، وفارس قويُّ البأسِ من فرسان بنى غير الشجعان[٥٨] حيثُ سبقَ أن ذكرنا له شعراً في موضعٍ سابقٍ.

ونذهب إلى الفريق الآخر فلا نجدُ إلا شذراتٍ من قصائدَ لشعراءَ تلك التى فُقِدَتْ مع جملةِ ما فُقِدَ من شعرنا الجاهلي.. من هؤلاء اليشكريين نذكرُ:

ثوبَ بنَ النارِ بن عبادة[٥٩] أحدَ بنى عدى بن جشم بن حبيب بن كعب بن يشكر بن بكر[٦٠]، وكان ثوبُ وأخواه الضبَان بن النار والقعقاع بن النار شعراءَ جاهليين، هذا ولقد قيل لهم بنو النار؛ لأنَّ امرأ القيس بن حجر مرَّ بهم، فأنشده فقال: إنى لأعجب كيف لا تمتلئ عليكم (بيوتكم) ناراً من جودةِ شعركم فقيل لهم بنو النار[٦١]. ومنهم عمرو بن جبلة[٦٢] بن باعث بن صريم اليشكرى وهو شاعرٌ جاهليٌّ وفارس وهو القائل في يوم ذى قار يحضُّ قومَهُ على القتالِ[٦٣]:

ومنهم عمرو بنُ حلزةَ بنُ مكروه بنُ بُدَيْد بن عبد الله بن مالك ابن عبد سعد بن جشم بن ذبيان بن كنانة بن يشكر[٦٤]؛ وهو شاعرٌ جاهليٌّ قديمٌ، أخو الشاعر الحارث ، له شعرٌ يرثيه فيه ، ومنهم الأغرُّ ابن عبيد الله بن الحارث ابن جمال بن ذريح بن عدى بن مُطمعِ بن عبد بن جشم بن عامر بن ذبيان بن كنانة بن يشكر[٦٥]، شاعرٌ فارسٌ.

وبعدُ: فإن ما سبقَ كانَ عرضاً سريعاً لقبيلةِ المنخلِ اليشكرىِّ الصغرى يشكر، وحضورِها الفاعلِ في تحريكِ الكثيرِ من السلطات الكائنةِ -وقتذاك- على كافة المجالات، ولعل هذا يؤكدُ لنا أنها استطاعت أن تلعبَ دوراً كبيراً على مسرحِ الجزيرةِ العربيةِ، وذلك في الحياةِ الجاهليةِ إذ كانت إحدى الجماجمِ التي تمثلت فيها كلُّ

مقوماتِ الشخصيةِ العربيةِ، هذا وسيبدو لنا انعكاسُ كلِّ ما سبقِ بوضوحٍ على شاعرية المنخل وتأملاته الحياتية تلك التي رفدته بالكثير من السمات الحضاريةِ والقيمِ الخبراتيةِ .

د) طبقته وشيء عنه:

يعدُّ المنخلُ من شعراءِ الطبقةِ الثانية[٦٦]، إلا أنه شاعرٌ مقلٌّ من شعراء الجاهلية[٦٧] هذا ولقد كانَ جميلاً وسيماً مغامراً ذا مكائدَ[٦٨]، وكان النعمانُ بنُ المنذر قد اتهمه بامرأته المتجردةِ، وقيل: بل وجده معها، وقيل: بل سُعى به إليه في أمرها فقتله وقيل: إنه حبسه، ثم غمضَ خبرُه، فلم تُعلمْ له حقيقةٌ إلى اليوم، فيقال: إنه دفنه حياً، ويقال: إنه غرَّقَه[٦٩] ، وضُربَ به المثلُ، فيقال –في الغائب الذى لا يُرجي إيابُه: "فلان لن يؤوبَ حتى يؤوبَ المنخَّلُ[٧٠]...!

ومن الثابت كذلك أن المنخل كان يحبُّ أخت عمرِو بنِ هندَ، وقد شببَ بها في شعره كثيراً، كما كان متهماً بزوجة عمرٍو؛ ولمَ لا وقد حامت حوله الشبهاتُ وتعددت الرواياتُ.

هـ ـ مقتله:

لقد أوردت كتبُ الأخبارِ والرواياتِ أحاديثَ كثيرةً فى هذا الصدد نذكرُ منها: أن النعمان بن المنذر قد حبسه، ثم غمض خبره فلم نعلمْ عنه شيئاً إلى اليومِ، وكانَ من نتاج هذا الاضطراب أن قيل: إنه دفنه حياً، ويقال إنه غرَّقَهُ..

على كلٍّ فالعرب تضربُ به المثلَ كما تضربُه بالقارظ العنزي وأشباهه ممن هلكَ ولم يعلمْ له خبرٌ ، وفي هذا الصدد قال ذو الرُّمةَ[٧١].

ثقارِبُ حتى ثطْمِعَ الثّابعَ الصّبيَ .·. وليستْ بأدنى من إيابِ المنخّلِ

وقال النَّمرُ بنُ تولب[٧٢]:

وقولي إذا ما أطلقوا عن بَعَيرِهم .·. ثلاثونه حتى يؤوبَ المنخّلُ

وأما عن سببِ مقتله فقد قيل: إن المتجردةَ امرأةَ النعمانِ بنِ المنذرِ ، واسمها ماويةُ، وقيل هندُ بنت المنذر بن المنذر بن الأسود الكلبيةِ – تلك الفاجرةَ التى كثيراً ما لعب الهوى برأسها فعبثَ متلاعباً بخلقها– كانت عند ابنِ عمٍّ لها يقالُ له جَلَمٌ ، وكانت أجملَ أهلِ زمانها ، فرآها المنذرُ بنُ المنذرِ بن حارثةَ الكلبىّ، فعشقها فجلسَ ذاتَ يومٍ على شرابه ومعه جلمٌ وامرأته المتجردةُ، فقال المنذر لجلمٍ: إنه لقبيحٌ بالرجلِ أن يقيمَ على المرأةِ زماناً طويلاً حتى لا يبقى فى رأسه ولا لحيته شعرةٌ بيضاءُ إلاَّ عرفَتْها ، فهل لك أن تُطلقَ امرأتك المتجردةَ ، وأُطلّقَ امرأتى سلمى؟ قال نعم . فأخذَ كلٌ واحدٍ منهما على صاحبه عهداً ، فطلق المنذرُ امرأته سلمى، وطلق جلمُ المتجردةَ فتزوجها المنذرُ، ولم يطلقْ لسلمى أن تتزوجَ جلماً، وحجبها وهى أم ابنه النعمان بن المنذر ثم مات المنذرُ بن حارثة الكلبىّ فتزوجها بعده المنذرُ بنُ المنذرِ الملك اللخمى ثم خلفَ عليها النعمانُ ابنه الذى كان دميماً أبرشَ حيثُ ولدت غلامين جميلين يشبهان المنحل فكان يقالُ: إنهما منه...إذ كانَ ممن يجالسه ويشربُ معه هو والنابغةُ إذ كان الأول وسيماً موقعاً مغامراً بينما كانَ الآخر جميلاً عفيفاً.

ولأن النابغةَ قد وصف المتجردةَ وصفاً فاحشاً[٧٣] فإن المنخلَ غار من ذلك حتى قال: هذه صفةُ معاينٍ..!! هنا همَّ النعمانُ بقتلِ النابغةِ ؛ لكنه هربَ منه، وعلى إثر ذلك خلا المنخلُ بمجالسته ، وفى غضون ذلك تمازجت الملاطفةُ وتمكنت المخالطةُ بين المنخلِ والمتجردةِ من تثبيت دعائمها حتى ازدادت حدتُها واشتدت حرارتُها إذ ساعد –على هذا كلِّه– خروجُ النعمانِ المتكررُ لبعضِ غزواته وكان هذا يجعله يطيلُ عندها.

وفى ذات يومٍ خرجَ النعمانُ متصيداً فبعثت المتجردةُ إلى المنخلِ فأتاها كما كان يأتيها فلاعبته، وجعلا يشربان فأخذت

خلخالها[٧٤]، فى رجله وأسدلت شعرَها فشدَّت خلخالها إلى خلخاله الذى في رجله من شدة إعجابها بهَ، ودخل النعمانُ يعقبُ ذلك وقد غفلت الوليدةُ عن مراقبته؛ لأن الوقتَ الذي يجئُ فيه لم يكنْ قَرُبَ بعدُ، إذ لم يطلْ النعمانُ في مُكثه فرآها على تلك الحال فأخذه فدفعه إلى رجلٍ من حرسه من تغلبَ يقال له عكَبٌ[٧٥]، وأمره بقتله فعذبه حتى قتله ، فقال المنخلُ يحرضُ قومَه عليه:

آلآمنُ مُبلغُ الحُرَّيْنِ عنّي ∴ بأنَّ القومَ قد قتلوا أبيّا
فإن لم تثأرا لى من عكَبٍّ ∴ فلا رَوِيَتْ أبداً صَدَيَّا
يُطَوَّفُ بي عكبٌ في مَعَدٍّ ∴ ويَطعَنُ بالشُمَّلةِ في قَفَيّا

وقال أيضاً[٧٦]:

طُلَّ وسطَ النَّديّ قتلي بلاجُرمٍ ∴ وقَومي يُنتَجُونَ السَّخالا

وقال في المتجردة[٧٧]:

ديارُ للتي قتلتكَ غَضباً ∴ بلا سَيفٍ يُعَدُّ ولا نِبالِ

على كلٍّ فإن الناظرَ المتأملَ فيما سبق يستطيعُ القولَ بأن شخصيةَ المنخلِ تبدو ساديةً، إذ استغل وجاهته في التمرد على سطوة المألوف مستغرقاً في مغامرات عاطفية متبرجة غيرِ محسوبة، كان من نتاجها أو حصادها المرّ أن أودت بحياته ..

و) شعره:

على الرُّغم من قلَّة ما وصلَ إلينا من شعرِ للمنخل إلاَّ أننا نؤكدُ- من خلال قراءتنا لهَ- أنه حماسيٌّ في افتخاره حماسةً لا تصلُ به إلى الثائرة، ولا تفترُ إلى حدِّ العيية المتثاقلة؛ لكنه ما بدا لنا - بوضوحٍ - هو أنه كانَ شديدَ الصراحةَ أو المكاشفةَ عما يخفيه بينَ جوانحه من حبٍّ أو دلال... كل هذا صبغهُ بالصبغةَ الغزلية الشديدة أو العالية التركيزية ... إنها الغزليةُ الصريحةُ التى تقتربُ -حثيثاً- من الحبِّ البدويِّ المباشرِ الذي تتمازجُ - بل تتواحدُ - فيه مشاعرُ كلِ الكائنات الحيَّةِ في ألفةٍ وانسجامٍ حتى الحيوانِ الذي عبرَّ عنه المنخلُ بقوله :

*** ويحبُّ ناقتَها بعيري

صحيحٌ أن هذه الرؤيةَ قد ظهرت أقلَّ وضوحاً ربما؛ لقلة محصولِ الشاعرِ الشعريِّ، ولو جاء كثيراً لاستطعنا أن نصدرَ حكماً أكثرَ وضوحاً ومنهجيةً علميةً..

على كلٍّ فالمنخلُ- من خلال قصيدته هذه وبضعة أبياتٍ متناثرةٍ هنا وهناك- يبدو أنه انفعاليٌّ جياشُ العاطفةِ، تلقائيُّ الخيالِ والإبداعِ، شديدُ ردِّ الفعلِ الغزليِّ كما سنلحظُ في قصته الشعريةِ الماثلةِ بين يدي الدراسةِ لاحقاً .

المبحث الثاني

وهو بعنوان :المقوماتُ القصصيةُ في رائيةِ المنخّلِ اليشكُريّ تحليل ونقد خطابٌ استطلاعيٌّ مناوشٌ :

تجدرُ الإشارةُ إلى أن القصةَ -التي بينَ يدي الدراسةِ والتحليلِ- قد بدأت أولى مشاهدها الحيَّة، أو أحداثها ذات الأنساقِ المتساوقةِ بخطابٍ أو بحلقةٍ معرفيةٍ اتسمت بقدرٍ عالٍ من الشفافيةِ والتكاثفيةِ معاً؛ لتكشفَ النقابَ عن صوتَ العقلِ الغائبِ الحاضرِ، إذ يصبحُ زائراً في هذا المقامِ عندما يتمُّ توجيهُ خطابٍ استطلاعيٍّ مناوشٍ لعاذلته أو فتاته التي قيل: إنها تلك التي تسعىَ بإصرارٍ وعزمٍ لا يلينُ نحوَ تأمينِ الحدِّ الأقصى من حاجاتها الماديةِ غير مفرقةٍ ما بينَ إشباعِ غرائزَ مائرةٍ بغيةَ تحقيقِ مزيدٍ من الإمتاعِ، أو ترسيخ مبادئَ ثائرةٍ حرصاً على الانتفاعِ بإنسانيتها مفاده هو: إذا تمردت ودأبت على لومه؛ لكونه فقيراً قياساً بالنعمان بن المنذر صاحب الخورنقِ والسديرِ -فلن يجدَ بُدّاً من الذهابِ إلى العراقِ مرافقةً إياه... فلننظرْ؛ لنعرفَ ماذا هو قائلٌ:

إن كنتِ عاذلتي فسيري ∴ نَحْوَ العراقِ ولا تَحُوري
لا تسألي عن جُلِّ ما ∴ لي وانظري حَسَبي وخِيري

حيثُ نراه يطنُ لها بأنها إذا أكثرت من لومه أو عتابه- ربما على قلةِ ماله -فإنه- لا يملكُ سوى العدولِ حيناً عن رأيه بالانصياعِ لرغبتها كرهاً، ثم الإسراعِ بالمبادرةِ وذلك بالسفر إلى العراق شريطةَ أن ترافقه غيرَ مفكرةٍ في عواقبِ الأمور حيثُ سيؤمّن لها احتياجاتها الماديةَ عندما يسعى للنعمانِ الذي كان يقربُه ويكرمُه.

وتأسيساً على ما سيرتبُ عليه من اتخاذها لأيّ قرارٍ فإنه يحذرُها -إذن- من مغبةِ التدخلِ في شؤونه، وكلِّ ما يراه مناسباً؛ لكنه يدعوها للنظرِ فى حبِّه وكرمه وخلقه الرفيعِ وفضله؛ وذلك لإحساسه اليقينيِّ بأن الأمورَ الماديةَ عرضٌ زائلٌ لا طائلَ من ورائه سوى التغريرِ بالنفسِ، وهنا تتشكلُ جدليةُ المدِّ التحلليِّ المتمثلِ في

انفصام عالمِ العاذلة المتحررِ من الأعرافِ والتقاليدِ القبليةِ، والجـزرِ التأصيليِّ المتمثل في عالم المنخل الخصوصيِّ الـذي يـرى فيـه أن رجولةَ المرءِ- جملةً- تكمنُ فيما حازَ عليه مـن قـيمٍ إنسـانيةٍ أو أخلاقيةٍ متمثلة في الشجاعةِ والإقدامِ والإخلاصِ إذ يكمنُ كلُّ هذا فيما تحلى به من الأناةِ وطولِ النفسِ وقوةِ الاحتمالِ.

والمنخلُ- الذي يطلبُ منها ألا تجعلَ المالَ حائلاً أمامَ تحقيـقِ الحبِّ والسعادةِ الوجهين المضيئين لعملةِ الحياةِ حيثُ لا تسألُ عمـا يملكُ ولكن تسألُ عن حسن خلقه وكرمه- يطلُّ علينا بمفهوم فكـريٍّ للحبِّ ذي صبغة حضاريةٍ إذ رفدَتْه خبراتٌ واسعةٌ وقد جاءت نتـاجَ تنقلاته المتعددة إذ يؤكدُ لنا فيه أن الحبَّ -بوصفه قيمـةً إنسـانيةً- يجبُ ألا يقاسَ بالمقاييس الماديةِ الخادعةِ؛ وإنمـا يقـاسُ بـالأمورِ المعنويةِ؛ لأنه يصبحُ من الضرورةِ أن نتعاملَ مع الشئ بنفسِ جنسه حتى تجئَ الأحكامُ دقيقةً في هذا الصدد .

ما سبق من حديث كان البدايةَ لأحداث قصةِ المنخلِ الشـعريةِ مع اللائمةِ أو العاذلةِ التيَ تحاولُ جاهدةً إعادةَ تشكيلِ عالمه الخصوصيِّ بكلِّ ظروفه وملابساته وفقَ هواها أو مزاجها النفسيِّ المتأرجح الذي أجهدها حتى أعياها كثيراً، وقد يبدو لي أن حصاده سيجئ مرّاً.

والناظر - بعين التأمل في البيتين السابقين- يرى أنهمـا قـد حملاً أو اكتنزا بين أطوائهما نقطةَ التخالفِ والتناكرِ فـي العلاقـاتِ الماثلةِ في بنيةِ القصةِ إذ قدمت إشكاليةً ذاتَ صبغيةٍ متباينةٍ بين مـدِّ التحللِ والتنصلِ من الأعرافِ لدى المتجردةِ التي تحكي "الهو"، وجزرِ التأصلِ الذي يتبناه المنخل الممثل "للأنا"، وإن كانت لديه الرغبةُ غيرُ المعلنةِ في إحالتها إلى تحالفٍ وتماثلٍ عندما يخضعُ بموجبِ رغباتـه المكدسةِ، ولذاته المقرحةِ بعاملِ الانزياحِ- إلى الانسياحِ في رغبـاتِ العاذلةِ التي يرجوها، ويحتملُ تحقيقها صباحَ مساءَ.

إن هذه التقابليةَ أو التنافضيةَ في معاييرِ الفهمِ أو الاستيعابِ تلك التي تمتاحُ من الواقعِ النفسي -كلَّ تداعياتها وشدةَ أصباغها، وبعضاً من مبرراتها- لهي الماثلةُ كقيمةٍ معنوية في شاعريةٍ تحلقُ بجناحي المزاجيةِ والانكشافيةِ مغردةً في أبهاءِ الحياةِ الإنسانيةِ، وأطيافِ السعادةِ العاطفيةِ، ومادية تحاولُ جاهدةً تأمينَ كلِّ احتياجاتها الجسديةِ مستثمرةً كلَّ خصوصياتها تلبيةً لرغباتها الجائعةِ غيرَ قانعةٍ بالنعمانِ بنِ المنذرِ وجاهه -إن صَدقَ ما جاءَ به الرواةُ أنها المتجردةُ ، بغضِّ النظرِ عن قصوره الجنسيِّ ، أو عدم قناعتها الجنسيةِ به- إذا رأت في المنخل ما تصبو إليه من جمالٍ شكليٍّ مبهرٍ قد يحملُها على تقبلِ كلِّ ما ينتجُ عنه الاختيارُ فترضى بأقلِّ القليلِ منه..!!

وهنا تُبرزُ اللغةُ في البيتِ الأولِ بكلِّ مستوياتها الدلاليةِ، وصياغاتها اللفظيةِ- بشكلٍ متماسٍ- حجمَ هذا التناقضِ، وذلك في وضوحيةٍ شديدةِ التركيزيةِ ممثلةٍ في "إنْ" الشرطية الجازمةِ التى أدت دوراً بالغَ الأهميةِ في تقديمِ معياريةٍ شديدةِ الخصوصيةِ قائمةٍ- سلفاً- على الخياريةِ السلبيةِ المفرَّغةِ من قيمها الإجرائيةِ والمؤديةِ حثيثاً إلى تشككيةٍ ذاتٍ انسلابيةٍ فيما آل إليه هذا الانتقاءُ الشخصيُّ، لدى العاذلةِ نفسها.

على كلٍّ فإن أداةَ الشرطِ "إنْ" التي لا تسقطُ عنصرَ التأثرِ بالمواضعاتِ والتطلعاتِ الاجتماعيةِ والتكويناتِ النفسيةِ والظروفِ البيئيةِ – تحملُ لنا أمرين:

الأول: الماثلُ في إبداءِ القرارِ دونَ النظرِ إلى لزوميةِ تنفيذه، أو الرغبةِ المفرطةِ في تعديله عن طريق فعليةٍ كائنةٍ متمثلةٍ في "كنتَ" بعد تفريغها من أنساقها الحدثيةِ تمهيداً لمصادرتها في الماضويةِ بهدفِ سلبها فاعليتها لتعديلِ وجهةِ نظرها بعاملِ

الانزياحِ والإفساحِ ، وهنا تظهرُ حالةُ القمعِ التي تترجمُها الرغبةُ السلطويةُ الماثلةُ في مسخ شخصيةِ العاذلةِ بعد هتك أفضيتها النفسيةِ والذهنيةِ، ثم نلحظُ النتيجيةَ الإقرارية المتمثلةَ فى جواب الشرط "فسيري" الآمرة والدافعةَ نحو سرعةِ تحقيق هذا الطلبِ عن طريق الفاء ذات الإيقاعِ الحركي أو رد الفعلي السريعِ بعاملي التسببِ والتعقيبِ، لا بهدفِ الرغبةِ الحقيقيةِ فى التنفيذِ فحسب، وإنما بدافع تحملِ نتيجةِ ما عزمت عليه من قرارٍ خاطئ .. وهذه المرحلةُ تمثلُ توجسَ المنخلِ خيفةً من إقناعِ عاذلته الذي أعياه فهمُها.

الآخر: لقد استوعبت "إنَ" كلَّ حالات التشكيك المحتملةِ الوقوعِ، والقائمةِ فى صدرِ فتاته تلك العاذلةِ ، حيثُ يبدو لي أنَّ هذا القرارَ قد جاءَ بعدَ محاولاتِ إقناعٍ باءت بالفشلِ الذريعِ، علماً بأن اللغةَ في هذا البيت جاءت قادرةً على الإفصاحِ عن شخصيةِ العاذلةِ التي ظهرت متقلبةً، حادةَ المزاج حيثُ يرفدُ هذه الوجهةَ الشكيةَ قولُهُ: "ولا تحورى" الدالة على عدمِ قدرتها على إبداءِ الرأي أو اتخاذِ القرارِ المناسبِ في هذا الشأنِ..! ربما لعجزها الواضحِ عن الفهمِ، أو لعدم قناعتها الفكريةِ بما ذهبت إليه.

إن ما يدلُ على صدقِ رأينا هو مجيئه بفعلين طلبيين حادين فى لهجتهما الخطابيةِ والوصفيةِ في البيت الثاني ، الأول: المتمثلُ سلباً في النهي الجازمِ وذلك فى الفعل "لا تسألى" كمحاولةٍ لمصادرةِ وجههِ نظرٍ ساذجةٍ إلى غير رجعةٍ وقد تأسسَ عليها موقفُ رافضٌ منها للانصياع، ثم تعديلها بهدف توجيهها ونصحها بعد رفضِ قصورِها الذهنيِ بالفعل الآمرِ ، أما الآخر فلقد جاء إيجابياً فى "انظري" الداعى لفهم الحياةِ على أساسٍ من التعقلِ، والهادف إلى استئناس الواقع واستثماره بكلِ أطيافه.

ونعيدُ النظرَ في الفعلين السابقين فنرى أنهما يختزنان موقفاً اجتماعياً يعنى الوصفَ والتقويم، وهذا يكشفُ عن قصديةٍ في التوجه، ووعيٍّ حالمٍ يسبقُ النصَّ ويلحقُه معضداً أو مفنداً، ومن ثَمَّ يساهمُ فى التشكيل الفنىِّ والجماليِّ والفكريِّ والاجتماعيِّ لدى الشاعرِ هذا من جانب...

على الجانب الآخر فإن اللغةَ هنا قد قدمت دوراً بارزاً في إظهارِ القمعِ الجنسىِّ والاندثارِ الحضارىِّ وقحلِ الطبيعةِ في مواجهةٍ تتسمُ بالجرأة،وذلك للتحررِ والخروجِ عن المساراتِ أو المواضعاتِ الجامدةِ آنذاك تلك الصادرةِ عنِ المنخلِ وفتاته سبيلاً لإبراز القدرةِ الإنسانيةِ على الفعل، وردِّ الفعلِ بوازع نفسيٍّ واجتماعيٍّ أو عاطفيٍّ مستقل.

هذا ولا يفوتنا القول بأنّ اللغةَ - بما حملت في بنيةِ نصِّها السردىِّ - استطاعت أن توجدَ مساحاتٍ تبرزُ حجمَ التصادمِ بينَ سموِّ الغاياتِ من جهةٍ، ودونيةِ أو شكلانيةِ الوسائلِ من جهةٍ أخرى، وذلك على صعيدٍ أيديولوجيٍّ راقٍ.

وبشكلٍ عامٍ فإن مقدمةَ القصيدةِ المتمثلةَ في ذاك الخطابِ الاستطلاعيِّ استطاعت أن تسهمَ في استضاءةِ المخبوءِ من عاداتٍ وأعرافِ مجتمعِ الجاهلية؛ وذلك لتعميقِ الإحساسِ الإنسانى بهذه القصةِ الشعريةِ الجاهليةِ الشائقةِ من ناحيةٍ، واستنفارِ أو استنهاضِ الطاقاتِ من أجلِ تعديلها أو تطويعها لخدمةِ المجالِ الإنسانيِّ من ناحيةٍ أخرى.

على كلٍّ فإننا لا نبالغُ إذا قلنا: إنها اتسمت بالبساطةِ والتكثيفِ والإيجازِ في السردِ والحوارِ، وقد أعطت الأسلوبَ أو الحالةَ الخطابيةَ مذاقاً فنياً خاصاً ظهر أثره الملحُّ على فتاته حيثُ إننا سنراها فيما بعدُ وقد امتثلت لما أرادَ في حكائيةٍ مباشرةٍ ذات التماعةٍ لا تنقصها الإثارةُ والتشويقُ أو الجاذبيةُ الفنيةُ.

مهما يكنْ من أمرٍ فلقد بدأت القصةُ على غير المألوف عرفاً من خلال البيتين السابقين وقد انسابت معها -في عفويةٍ متساوقةٍ ومتآزرةٍ- جداولُ بناءِ عناصرها الفنية ، لاسيما الحدثُ التمهيديُّ المتمثلَ في محاولاتٍ -قد تصلُ إلى حدِّ المناوشات- عن طريقِ عدةِ دلالاتٍ ذهنيةٍ مفرغةٍ من ملابساتها الإغرائيةِ الجنسيةِ بهدفِ إضفاءِ جوٍّ من الحكائية، وذلك عبر تحاوريةٍ تستشرفُ التجاوبَ، وتعلى من كمِّ التذاوب ؛ ليشكلَ كلُّ هذا تواحديةً تكثفُ من توغلها، وتوسعُ من سلطةِ حضورها الفاعلِ في تحريكِ دفةِ الأمورِ بشكلٍ تسييسيٍّ يضمنُ لها الإعلانَ عن نفسها؛ لتتجمعَ في هدوءٍ نحوَ موضوعِ فكرتها وهي محاولاتِ الإيقاعِ بفتاته، وكيفيةِ الوصولِ إليها بأقلِّ القليلِ من القناعاتِ الفكريةِ والإغراءاتِ المادية.

أولاً : الشخصيات :

لقد ظهرت الشخصياتُ - منذ إشراقةِ هذا العملِ - متمثلةً في الشاعرِ القاصِّ المنخلِ "المتكلم" الذي تمتعُ بالوضوحِ والشفافيةِ وقوةِ الإرادةِ التي تتشي بمنطقِ القدامى، وقد مال إلى استرجاعِ الماضويةِ بكلِّ أطيافها أو أصباغها الفخريةِ الشديدةِ الجرسيةِ متضمنةً تحولاتها وانعكاساتِ أفعالها ؛ لتجسيدِ معالمِ تلك التركيبةِ المزاجيةِ في إطارٍ من حياته الاجتماعيةِ وظروفه اليوميةِ؛ فكانت ماءَ طبعه المتفاعلةَ مع كيمياءِ أحداثه المعبرِ عنها حيثُ سنجدُ اللفظةَ المحوريةَ للشخصيةِ الرئيسيةِ المتمثلةِ في "ياءِ المتكلم" الملاصقةِ لأحداثها سواءً أكانت أفعالاً في "فسيري، لا تحوري، لا تسألي، انظري" ، أم مصادرها في "حسبي، خيري" ، ومشتقاتها في "عاذلتي" ، ثم تاء الفاعل لاحقاً في "دخلتُ" "دفعتُها" ثم "لثمتُ" ثم انكشافها في آخر قصته في شخص المنخل كما سنلاحظُ لاحقاً في حضورِ فاعلٍ.

فكونُ أن تجئ الشخصيةُ منزويةً في بدايةِ أحداثها، ومتصلةً بفتاته العاذلةِ نسيجاً متداخلاً أو عضواً متلاحماً تباعاً فهذا دليلٌ

يعكسَ الرغبةَ الملحةَ في الاتصالِ المادي لتبــرزَ طبيعــةُ الصــراعِ الغرائزي داخل هرميةِ البناءِ حيثُ يصدرُ هذا عن إحساسٍ تراجيــديٍّ يسبرُ أغوارَ النفسِ البشريةِ؛ ليستخرجَ مكنوناتها. ولأنه يحاول جاهداً تحقيقَ رغبةٍ غيرِ مشروعةٍ ، إذ يستلزمُ الأمرُ اقتناصها في الخفــاءِ؛ لذا استدعى للحدثِ الضمائرَ؛ لكي تلبيَ حالةَ الاستحياءِ التــي كــانَ عليها البطلُ بعد أنْ سحبَ على العيون ذيلَ الإغضاء .

أيضاً رأينا العاذلةَ "الشخصيةَ الثانيةَ" التــي ســيطرت عليهــا رغباتها الفائرةُ حتى رانت على صفحةِ عقلها أبخرتُها المتكاثفــةُ؛ إذ جاءت الكلمات "عاذلتي، لا تحوري، لا تسألي" دالــةً وكاشــفةً عــن طبيعتها العقليةِ والسيكولوجيةِ في إطار اجتماعيٍّ كفــلَ لهــا تحديــدَ الكثير من معالمها وفق ما رسمه لنا الشاعرُ القاصُّ،إذ أفادَ بتسرعها في الفهم وما يترتب عليه من قرارٍ خاطئٍ في "عاذلتي"، ثم انســلاب شخصيتها بموجب قلةِ تصرفها، والتمكن من أحكامِ السيطرةِ عليهــا، وانقيادها إلى حيثُ يريدُ صاحبُها ، وهذا الذي عبر عنه بجملةِ الإفعالِ المنبثقةِ من الحدثِ السلبيِّ في "لا تحوري" "لا تسألي" ثم تجئُ لحظةُ الاستسلامِ المطلقِ، وهى المعبرُ عنها بالأمرِ الملزمِ بوجوبيةِ التحقيقِ وفقَ ما أشارَ إليه الآمرُ ذاك الشاعرُ القاصُّ هنا بشكلٍ انجراحيٍّ.

والواضح أن تلازمَ الشخصيتين هنا وتفاعلهما منصهرتين في بوتقةِ حدثهما الأولى بشكلٍ إيجابيٍّ موحيٍّ - على الرغم من اختلافِ حجم وشكلِ مواد الانفعال - إنما يجئ هذا دفعاً لديناميكيــةِ القصــةِ؛ لينطلقَ دولابُ أحداثها في يسرٍ وواقعيةٍ، وغزواً مباشراً للمتلقي الذي لم ينتظرْ أكثرَ مما أباحت به تلك المقدمةُ الشعريةُ هذه، بل رأينا مــا هو أكثر تقنيةٍ وإجادةٍ فنيةٍ عليا في تلك القصةِ، وذلك عندما يضــعُ القاصُّ شخصيتيه وجملةَ شخوصٍ ثانويةٍ كفوارس ونســاء قبيلتــه وكذلك حدثه في الحضانةِ الفنيةِ تحت الحصانةِ القصصيةِ، ونعنى بها هنا البيئةَ أو الوسطَ في العملِ القصصيِّ .

ثانياً : البيئة أو الوسط في الرائية :

ليس بخافٍ علينا أن البيئةَ تلعبُ دوراً بالغَ الأهميةِ في الحفاظ علي الشخصياتِ والأحداثِ وإنمائهما ، ومنحهما المزيدَ من الفنيةِ الواقعية؛ لأن الإنسان لا يتحددُ وجوده إلاّ عن طريق زمانٍ ضابطٍ لإيقاع الأحداث -من حيثُ ترتيبها وحركيتها رجوعاً وقدوماً- ومكانٍ يحتضنُ كلَّ ما سبق- في استشرافيةٍ عليا، هذا بالإضافةِ إلى مجموعةِ عاداتٍ وتقاليدَ وموروثاتٍ إذ يخلفُ كلٌّ وراءه مؤثراتٍ بيئيةً واجتماعيةً.. وعليه فإن الناظرَ إلى البيت الثالث

ولقد دخلتُ على الفتا .·. ةِ الغِدرَ في اليومِ المطيرِ

يرى تواجدَ ذاك الوسطِ في قصةِ المنخلِ هذه ، إذ ظهرَ مكاناً غيرَ محددٍ في مقابلةِ زمانٍ غيرِ محددٍ وهو الآخر.

أجل : لقد رأينا المكانَ وهو "الخدر" ، والزمانَ متلبساً في ظرفيةِ اليوم بالمطير بشكلٍ عضويٍّ يعضدُ ويدعمُ ويرسخُ ، وهنا ينبغي أن نفطنَ إلى أن جوهر النصِّ الروائيِّ يمكنُ في زمكانيةٍ وهي مزيجٌ متكافئٌ من الزمانِ والمكانِ؛ كي يتحركَ خلالهما السلوكُ الإنسانيُّ بقيمه الأخلاقيةِ، وتطلعاته الاجتماعية في النصِّ كلّه، إذ أن الزمان يحددُ الوحدة الفنية في علاقته بالواقع الفعلي؛ ولهذا السببِ ينطوي الزمانُ في ذهن القاصِّ على لحظةٍ تقيميةٍ لا يمكنُ فصلُها على الزمكانِ الفني الكليِّ إلاّ في التحليلِ المجردِ ، وذلك أن كلَّ التحديداتِ الزمانيةِ المكانيةِ في العملِ الروائي هي ذاتُ صبغةٍ انفعاليةٍ لا ينفصلُ أحدهما عن الآخر، أي أن صورةَ الإنسانِ في العملِ الروائيِّ زمكانيةٌ بصورةٍ عامةٍ، وهي الانعكاسُ النموذجيُّ الصحيحُ في كلِّ عناصرِ تشكيلِ النصِّ والرؤيةِ والوعي هنا.

والمتأملُ الممعنُ في استخدامه للبيئةِ أو الوسطِ ذاك الذي استوعبَ حادثته الكبرى يجد أنه جاءُ مغايراً لوصفِ الحدثِ الأولى الذي كانَ مفترضاً حدوثه أو محتملاً ثبوته إذا أرادت الغنى فيكون

العراق، وكذلك فإن الزمانَ قد جاءَ مبثوثاً في تضاعيفِ مكانه وهو المسيرُ نهاراً هنا.

على هذا النحو يمكننا القولُ بأن هذه القصةَ الشعريةَ عندما تنطلقُ فى موكبها الفني لا سيما التقنيُّ هكذا بكلّ انساقه وتشكيلاته وآلياته ليؤكدُ على مدى واقعيته، ويراهنُ على إبداعه ومطلق جمالياته حتى لكأنه يزاحمُ – بمنكبٍ ضخمٍ- الفنَّ القصصيَّ النثريَّ ، ولربما يتفوقُ عليه في كثيرٍ من المواطنِ المنوطةِ بالإعرابِ عن ماهيته أو كنهه ، وحسبه أنه يحملُ من سمات الفنيين: الشعري والنثري أجملها فنيةً ، وأدقها لغةً وأسناها منزلةً.

ثالثاً : السرد :

هذا ويذهبُ القاصُّ ليقدمَ عرضاً لبعضٍ من سردياته ذات الدلالاتِ المعرفية، لتحققَ له ما كان يأملُ من المثاليةِ أو الإنسانيةِ العليا ومطلقِ الشفافية موظفاً الاسترجاعَ باستدعاءِ الماضويةِ الفخريةِ في نَفَسٍ شعريٍّ – لا هو بالجارَ ولا بالرطبِ – لقرعِ حاسةِ تذكرِ فتاته بها إلحاحاً منه على إبرازِ الجانبِ البطوليَّ المعنويَّ تسريةً عن إخفاقاته العاطفية، وتعويضاً عن الجانبِ المادي التي تأمل فتاتُه في وجوده –كوسيلةٍ درامية ضاغطةٍ لتكشفَ الكثيرَ والكثيرِ عن أصله وقومه –مدعاةِ فخره- فى واقعيةٍ ذاتِ تقنيةٍ عليا، تستلهمُ الشاعريةَ، وتستنهضُ القصصيةَ ذات الحكائيةِ، وتستنطقُ غايةَ الوصفيةِ..

فلننظرْ إليه إذ يقولُ:

وإذا الرِّيـــاحُ تَكَمْشَـــتْ ∴ بجوانـــبِ البَيْـــتِ الكَـــبيرِ
أَلفَيْتَنِـــي هَـــشَّ النَّـــدَى ∴ بِشَـــرِيحِ قَـــدْحِي أو شَـــجِيرِي
وفَـــوَارِسٍ كَـــأَوَارِ حَـــــ ∴ ـرِّ النَّـــارِ أَخْـــلاَسِ الـــدُّكُورِ
شَـــدُّوا دَوَابِـــرَ بَيْضِـــهِمْ ∴ فِي كُـــلِّ مُحْكَمَـــةِ القَـــتِيرِ
واسْـــتَلأَمُوا وتَلَبَّبُـــوا ∴ إنَّ التَّلَبُّـــبَ لِلمُغِـــيرِ
وعلَـــى الجِيَـــادِ المُضْـــمَرَا ∴ تِ فَـــوارِسٌ مِثْـــلُ الصُّـــقُورِ
يَخْـــرُجْنَ مِـــنْ خَلَـــلِ الغُبَـــا ∴ رِ يَجِفْـــنَ بِـــالنِّعَمِ الكَـــثِيرِ

حيثُ ينتقلُ في مونولوجٍ خافتٍ على الرغم من شرعيةٍ أو وجوبيةِ جهوريته- ليعرضَ لنا جانباً وصفياً اتسم بقدرٍ كبيرٍ من الموضوعيةِ والنفسِ الإيجابيةِ العليا ، إذ يعمقُ من أبعادِ شخصيته تلك التي تضفي -على أحداثه- سمةَ الواقعيةِ، وذلك عندما يحدثنا عن الخيلِ التي فُتِنَ بها ، إذ استهوته مناظرُها وخصوصاً زينتَها وقوتها -كباقي الجاهليين- وقد هزَّت نفسَه فهتفَ لها وجدانُه، ونبضَ بها قلبُه، فراحَ يتغنى بصُحبتها في إطارِ حديثه عن جوده أو شدةِ كرمه في زمانِ أو أيامِ الشدة أو الجدب وتطلعه إلى العلياءِ والعظمةِ والقوةِ ، حيثُ يظهرُ هذا بوضوح عندما يصفُ فوارس قومه الذين تقرُّ عينه بهم ، لا سيما عندما أخذوا في إعدادِ ما يلزمُ ظهور الخيلِ حتى لا ينحدروا من متونها عند إقدامهم، ولما أصلحوا حالَ الخيلِ شرعوا في تجهيزِ أنفسهم ؛ فأحكموا مؤخراتِ خوذهم إلى الدروعِ بمساميرَ محكمةٍ خشيةَ أن تسقطَ إن جرت الخيلُ، ثم لبسوا الدروعَ وتحزموا، أي أضمروا أدواتهم بإحكامٍ متقنٍ ، ثم توجهوا للهجوم على العدو.

والمتأملُ في الأبياتِ السابقةِ يرى أن ذاتَ الشاعرِ القاصّ قد انشطرت نصفين متقابلين:

الأول: ماديّ متمثل في كرمه الفياضِ -وقتَ الضنك- في فصل الشتاءِ عندما تتغيرُ الأحداثُ وتقسو الظروفُ ، وتشتدُّ الرياحُ ولعل ذكرَ العراقيلِ أو العقباتِ هذه كلِّها تشيرُ إلى رسوخِ مبادئه وعلوِّ شأنه، وقدراته الهائلةِ على التحملِ في مواجهةِ كلّ التحديات .

الثاني: معنويّ وهو المتمثل في مقوماتِ فروسيته التي جعلها ضمنَ فروسيةِ قبيلته، عندما كانَ يلزم ظهرَ فرسه كلزوم الحلسِ لظهرِ الفرسِ، حيثُ إنه لا ينفكُّ عنه ولو قِيدَ أنملةٍ.

ولأن الشاعرَ القاصَّ يمزجُ بينَ فيضِ كرمه وذكـر الفـرسِ فهذه دلالةٌ تفضي إلى حقيقةٍ مفادها: أن الفرسَ ربما كـان المعلـمَ الحقيقيَّ لفكرةِ الكرمِ والنجدةِ لدى الشاعرِ، ولعل هذا يبدو لنـا أكثـرَ وضوحاً حين يحرصُ الشعراءُ على وصفِ الفرسِ محارباً ومجاهـداً وطموحاً ومقتحماً للصعاب؛ لأنه – في كل هذا وذاك – لا يدخرُ شيئاً من وسعه في سبيل غايةٍ معينةٍ معلومةً كانت أم مجهولةً مع الأخـذ فى الحسبانِ بأنَّ الكرم هنا لا يبذله الفرسُ من فيضِ طاقاته، أو مـا زاد عن قواه الأصلية، لكنه يقدمُ كلَّ ما لديه، إذ لا يبخلُ بشئ ؛ لـذا فإننا نشايعُ –ونحن مطمئنونَ– رأى الدكتور مصطفى ناصف[٢٨] الذي يرى فيه أن الفرسَ هو المعلمُ أو النموذجُ الأسمى للرجلِ الكريمِ.

على كلٍّ فالفرس – ذلك الكائنُ الكاملُ– صورةٌ تجسـمُ أمـلَ الشاعرِ في المستقبلِ.. إنها صورةُ الرجلِ الكريمِ النبيلِ الذي ملأتـه العزةُ والفخرُ ... وهذا إفراز طبيعيٌّ لشاعرٍ يبحثُ عن مجموعةِ القيمِ والمثلِ التي يحاولُ أن يجسدها في صورةٍ معينةٍ، وبالطبع فلن يجـدَ أمامه سوى الفرسِ والناقةِ أو أي حيوانٍ آخرٍ يكونُ مصدراً للقـوة ، إذ يحتمي به، ولعل قولَ المنخل: يخرجن من خلل الغبار: في البيـت التاسع تعبيرٌ يؤكدُ صدقَ ما ذهبنا إليه وهو أن الجيادَ تمتلئُ برغباتٍ وثوراتٍ فى باطنها، تخرجها عند جريها ، أو وقت الشدة.

وكونُ الشاعر هنا – في قصته – لم ينسَ أن يقـدمَ تلـك المعطياتِ وجملةَ الشكلياتِ الإجرائيةِ وفق ذوبـانٍ فـي المرجعيـة الجاهليةِ فقد كان هذا سبيلاً لتقديم أوراقِ اعتمـاده مغـامراً فـذّاً لا يخشى عواقبَ الأمورِ، وكلّ هذا يبدو أكثرَ وضوحاً بـدءاً بافتخـاره بنفسه وبقبيلته لاسيما فوارسُها الذين أحكموا مؤخراتِ خوذهم إلـى الدروعِ ، وانتهاء بالكشف عن جوهر نفسه إذ نراه يسعى نحوَ تفريغ كلِّ هذهِ الأنساق في بؤرةِ الحدثِ – كنوعٍ مـن التكثيـفِ والتركيـز

والإيحاء - مخلّصاً قصتَه من كل الزوائد اللفظية، ومستثمراً خصوصيةَ عوالم شخصياته الذهنية والسلوكية، مؤكداً على استمرارية السياقين السرديّ والحدثيّ كمحاولة لترجمة سيرته الذاتية حتى يستطيعَ القارئُ كشفَ النقابِ عن جوهر وأصالة نسبه ، وتقديرَ مدى واقعيتها، أو مصداقيتها لما سيقصه آنياً وهو امتدادٌ أحادي الشرح والوصف إذ يصادقُ على جوهر تجربته الشعورية، ومدى شفافيتها هنا ...

وتبلغ الشخصيةُ القاصةُ غايةَ الإعجاب بنفسها مبلغ الزهو أو التيه بذاتها الشاعرية عندما تتخلّقُ -على جنباتها- أمشاجٌ من النرجسية والغرائبية مع إحساسٍ عالٍ بالجمال، وذلك في طواعية... فلربما جاء هذا رداً على قيمة انسلابية أو انجراحية وقد اعترته فقدم تعديلاً في مفاهيم العاذلة كمشروعٍ إصلاحيّ؛ لكنه -بشكل عامٍّ- يعكسُ حالة التمرئ والفوضى الداخلية التي بعدت عن دائرة الأصوات المنطقية إذ لمسنا حالة الفروسية المقرونة بالحديث عن وصف للنساء وقد تمازج معها بكيمائية الفخر والإعجاب ليقدم مركباً مذاباً بعاطفة السعادة ودوافع النشوة وأهازيج الماضوية فقال:

أقرزتْ عينيَ من أولـ ... ـك والقوائح بالعبير
يرفلنَ، في المسكِ الذكـ ... ـيِّ وصائك كدم التحير
يعكفنَ مثلَ أساودِ الـ ... ـتنّوم لم تعكف لزور

حيث قرنَ ثورة الفروسية السابقة التى تنطوى على تفلسف بالنساء اللواتى تنشرن العبيرَ في مرورهن ، إذ يرفلن بثيابهن متبخترات، فتفوح رائحةُ المسك منهن، كما تفوحُ رائحةُ الدم المنحور، كذلك فإنهن يعكفن ضفائرهن كما تعكفُ الحياتُ السودُ، وتلتفّ على شجرِ التنومِ مع الفارق بين الأمرين إذ أن عكف ضفائرِ الفتياتِ يكون للزينةِ بينما يجئ عكفُ الحياتِ للضررِ أو الأذى هنا..!!.

ولعلنا لا نغادرُ الأبياتَ السابقةَ قبل أن نبينَ شيئاً وهو ظهورُ الشخوصِ الثانويةِ بجانبه تلك التى لا تتمردُ على سطوةِ المألوفِ فى تقنيةٍ إعجابية تتسمُ بالصبغةِ الشديدةِ التركيزيةِ حتى لكأنها موجُ البحرِ إذ يعلو فيخفق معه قلبهُ هو وفتاته ؛ لكنها لم تطغَ على شخصه ، وآية ذلك أنها انشطرت لتتشظى حديثاً عن فوارسِ قومه، وحنيناً للنساء اللاتي بادلنهن الهوى لينفثَ في المتجردة من روحه الوثابةِ فتظهر في غايةِ التوافقيةِ هنا ، وكل هذا كان بدافعِ الارتماءِ أو الاختمارِ في أهازيجِ عوالمِ الطريةِ النفسية؛ لتنقبلَ الذاتُ الأحداثَ المستقبلية وفقَ روآه الذاتيةِ التأمليةِ في تآلفيةٍ وانسجامٍ وتفاعلية.

أجل: إن الشخوصَ الفوارسَ -الذين تقرُّ عينهُ بهم ما هم في حقيقة الأمر- سوى مرآةٍ تعكسُ حالةَ أو مبلغَ الحفاوة والإعجاب بهم وبنفسه؛ لأنه واحدٌ منهم، فلعل ذكرهم هنا كان بدافع دفعِ التوهمِ عن المتلقي، حتى لا يتخيلَ أن الشاعر القاصَّ سادرٌ حفيٌّ برغباته الجنسية، ماضٍ في تأمينها بشكلٍ أو بآخر هنا ... هذا من جانب.

على الجانبِ الآخرِ فإنهم يمثلون قيمةً مثاليةً تتسمُ بالعقلانيةِ ومطلق المنطقية، وتلك قيمةٌ أرادَ الشاعرُ بثَّها في تضاعيفِ دلالاته، أما النساء الكواعبُ اللاتى يعابثهن -ويجري معهن في ربوعِ الهوى ، وقد بادلهن الحبَّ في سعادة بالغة- فإنه كان حريصاً على إظهار ما يريدُ القيامَ أو العزمَ على النهوضِ به، وإما أنه يريدُ توجيه خطابٍ معرفيٍّ لفتاته يبرزُ لها فيه تجاربه الواسعةَ وذوقه الراقي..

ولعلنا لا نخطئ الظن إذا قلنا: إن الشخصيةَ التي تمتاحُ -بهذا المسلك- من اللاشعور جملةَ بما فيه من مكبوتاتٍ ورغباتٍ مكدسةٍ غيرِ منتظمةٍ لهي أكبرُ دليلٍ على انكشافها أو انفتاحها من خلال نصِّها ، وكلُّ هذا يشكلُ الحركةَ النفسيةَ الداخليةَ التي تجسدُ الصراعَ النفسيَّ الذي يمورُ بداخله.

مهما يكن من أمر فإنه بتأمل السرد من خلال تياره الشهواني المنتظم يستطيع المتأملُ بلورته في قيمة خطابية ومعرفية موجَّهة من مرسل إلى مستقبل؛ فتكشف عن طريق بنتيها السردية والوصفية- المواقفَ الإنسانيةَ والعاطفيةَ الناتجةَ عن مجملِ ومطلقِ تفاعلِ القوى المادية التي تبرزها حركيةُ الأفعالِ الدافعةِ إلى تحقيق إنسانيته وشجاعته بما يحققُ له الحدُّ الأدنى من التعجبية هذا من جانب.

على الجانب الآخر فإن تلك التضاديةَ أو التقابليةَ بين القوى المادية والمعنوية -لقمينةٌ بإماطة اللثام عن جوهرِ الملائمة بينَ الوسائلِ وتحولاتها، والغاياتِ بكلّ ظلالها وخلفياتها؛ لتتجلى مسألةُ الربط هنا في إطارِ وحدةِ الهدف، إذ يستطيعُ من خلالها- أن يقدمَ ورقةَ اعتداره لما سيقدمُ عليه مستقبلاً.

هذا ولا يفوتنا القولُ بأن الشاعر في وصفه للنساء قد عرض جملةَ مغريات يريدُ من خلالها أن يبرزَ أسبابَ تفجيرِ مكامنِ شهوته ومدى إثارته الجنسية، إذ تصبحُ النساءُ هنا المحفزَ أو الموتيفَ الطبيعيَّ والصناعيَّ معاً لمغامراته لتتجلى رؤيته الفنيةُ وتنضّج معالمها الإبداعيةَ في استشرافية... وكلّ هذا الإيحاء قد جاء لإيجاد علاقية أو سببية مباشرة لما سيقدمُ عليه حيثُ سنستمتعُ بقصصيته التى تبدأ أحداثها الحقيقيةُ مع البيت القادم...

إننا لما ننظرُ إلى اللغة في الأبيات السابقة -بمستوياتها العليا والوسطى والدنيا- نجدُ حالةَ التبادليةِ والتوافقيةِ بينَ الضمائر في "ياء المتكلم" ذات السلطة الحضوريةِ الفاعليةِ في "ألفيتنى" ثم تاء الفاعل في "أقررت" ثم الغيبة ذات الإجلال والسيادة الحاضرة في "شدوا واستلاموا، يرفلن، يخرجن يعكفن"؛ ليتحققَ للحدث هنا مطلقُ الاستدعاء ويفسحَ له طريق الاسترجاعِ الماضويّ ، وكلّ هذا الربط الزمنيَّ والحدثيَّ بشوابك أو وشائجِ الضمائرِ لجديرٌ بتخليق جوٍّ من

التفاعل الذي يضفي على شخوصه الثانوية صفةَ الإشعاعية العليا كي تسهمَ في استضاءة جوانبَ مخبوءة في نتواءات قصته، وتعليَ من قيمتها الإبداعية وتضعَها على قدمِ المساواة مع صنوها أو قسيمها النثرِ القصصيِّ..

كذلك فلقد لعبت التشابيهُ -تلك القوى الخفيةُ التي تعتملُ بطريقة استدعائية بطريقة فورية وحتمية ملتقطةً الجزئيات بشكل انتخابيٍّ ضامةً بعضَها إلى بعض، مسترفدةً دعاماتها مما يشاهدُ في بيئته وطبيعته معاً- دوراً فائقَ الأهمية على المستويين الدلالي والصياغي إذ قدمت رسماً بيانياً ماثلاً في "فوارسَ كآدوار" ، وفوارس مثل الصقور" ، " ويخرجن من خلل الغبار" ، "يرفلن فى المسك الذكى وصائل كدم الخير" ، "يعكفن مثل أساود التنوم"... وذلك لتتجسدَ الحركة النفسيةُ أمامَ عاطفة المتلقي منتزعةً إياهُ إلى الداخل ، ثم ترتدَ إلى الخارج ؛ فتعكسَ الصراع بين الرغبات المكبوتة والحجاب الحاجزِ المتمثلِ في الأعراف والتقاليد القبلية حيثُ تتسعَ مساحاتُ علائقية التماثل، لتلتهمَ ما تبقى من نقاط التخالف التي أرهقت الشاعرَ القاصَّ كثيراً سالفاً ، وقد جاءت اللغةُ ذات رمزية ملحمية تنعي الواقعَ الاجتماعيَّ، وخصوصاً الأخلاقيَّ في هذا الصدد راصدةً تذبذباته وسكناته.

إن من يجيلُ النظرَ فيما سبقَ من جملة البني السردية يلمسُ رغبةَ الشاعرِ القاصِّ في حشد كلِّ طاقاته الفنية والإبداعية استعداداً للحدث الأكبر المتمثلِ في دخوله على فتاته التي يزعُم الرواةُ أنها المتجردةُ زوجةُ النعمانِ بنِ المنذرِ تلك التي أنهكتهُ ، وقد أعياهُ إقناعُها؛ لكنه صبرَ حتى ظفرَ - لاحقاً فيما سنعرضُ- بما خططَ له.

والقاصُّ الذي قدمَ بدايةَ قصته -وقد أسرفَ في الجانب التفاوضيِّ سعياً أو سبيلاً نحو إقناعها- رام أن ينطلقَ من النقطةِ

التي يترتبُ عليها الاختيارُ الذي سيحتمل نتيجته أيٌّ منهما، وعليه فلقد لاحظنا مكوثهُ موجهاً أو مقوماً أكثرَ الوقتِ.. هذا من جانبٍ.

على الجانبِ الآخرِ فإن الشاعر القاصَّ يسعى جاهداً لإبراز البعدِ المزاجيِّ والعقليِّ والنفسيِّ لدى العاذلة كمحاولةٍ لانفتاح عوالم شخصيتها أمام المتلقي النفسيةِ والسلوكيةِ والذهنيةِ.

رابعاً : الأحداث :

مهما يكنْ من أمرٍ فإن الأحداثَ الكبرى المحركةَ لجوهرِ الأفعالِ تلك التي تبرزُ أهمَّ مقومٍ في بنية تلك القصةِ القصيرةِ هنا تظهرُ مع قوله:

ولقد دخلتُ على الفتا .: ةِ الخِدرَ في اليومِ المطيرِ

حيثُ نجده يستخلصُ بالعاذلةِ لنفسه بعدما قدم خارطته المعرفيةَ مبيناً عليها مواقعه العاطفيةَ الشديدةَ الحساسيةِ وحالةَ المتجردةِ المزاجيةِ فنراه يدخلُ عليها "الخدر" وهو سكنها الخاصُّ بها، إذ حددَ البعدَ المكاني بكلِّ خصوصياته وملابساته وإن كان غيرَ مُعْلَنٍ أو محددٍ ثم لم يفتهُ أن يحددَ البعدَ الزمانيَّ بكلِّ تداعياته وعلاقاته.. هذا ويجئ اختيارُ اليوم المطير دونَ غيره موفقاً للغاية؛ لأن هذا اليومَ هو يوم الإمتاعِ والمؤانسةِ واللهو أو السياحةِ الترفيهية عند العربيِّ القديمِ الذي يحرصُ دائماً على استثمار كلِّ ما هو متاحٌ له حتى ولو كان في نطاق الحدِّ الأدنى من المعطيات الحسيةِ أو المعنوية، ولربما جاءَ اختيارُ هذا اليومِ للتدليل على شجاعته ، حيث يكون الزوج مصاحباً زوجته غير مفارقاً لمنزله .

هذا ولقد قدمت الألفاظُ – وفقَ تراكيبها أو صياغاتها اللفظية- جملةَ مداليلها العاليةِ التفنية؛ وذلك ليبثَّ الحيويةَ في العمل القصصيِّ؛ وليجعلَ منه نصَّاً مفتوحاً لا يحتاجُ لمغامرةٍ فى سبيلِ استنطاقه.

إننا إن خلنا في ذلك فنظرةً إلى أحداث قصته الكبرى التي أبتدئها بفعلٍ قصصيٍّ محوريٍّ ضمنياً مقروناً بفاعله "وهو الشخصيةُ

الأساسيةُ " مسبوقاً بمؤكدين قويين "اللام، وقد "في" لقد؛ لأن المخاطبَ لم يكن خاليَ الذهنِ من الحكمِ، أي كان متصوراً لطرفيه ، متردداً في إسناد أحدهما إلى الآخر ؛ لذا حسن تقويته بمؤكدين للحكم " إذ يرفدان الحدث – ليصبح نسيجاً من الصدق ، وعصارةً من الحقيقةِ – وليمنحا الحدثَ واقعيةً شديدةَ الخصوصيةِ ... إنها الماثلةُ في "دخلت" حيثُ تزامنَ حدوثُ الدخولِ الفعلي أو الواقعي مع الفعل القصصيِّ في انتشائيةٍ غريزيةٍ دافقةٍ بالإصراريةِ، وقد أُسنِدَ الدخولُ إليه للإمعان فى الواقعيةِ، والتأكيد على مطلقِ الحدثية، ثم نراه يجئ بشبه جملةِ "على الفتاة" المتعلقةِ بالمحذوفِ هنا كحاجز شفافٍ حتى لا يمثل أيَّ عائقٍ في سبيلِ تحقيقِ القدرِ الأكبرِ من الاندماجيةِ الفعليةِ والانسياحيةِ الزمنيةِ حيثُ إن الحدثَ المتمثلَ في الدخول، وفاعله الضميرِ المتصلِ "تاء المتكلم" قد لازمه ملازمةً لصيقةَ الوقوعِ على أن اختياره له ربما؛ لأنه أرادَ أن يواريَ شخصَه خلفَ ضميره حياءً. هذا ولقد تزامن تعدِّي حدوثُ دخوله – مبنًى ومعنًى– على "الفتاة" باقتحام الخدر بالمفعوليةِ؛ ليحققَ للتعدي قدراً كبيراً من الانفتاحيةِ والطواعيةِ ووقوع المفعوليةِ بشكلٍ يبرزُ نيته، ومجملَ ما أقدمَ عليه، هذا ويبدو لي أن الاهتمامَ بمسألةِ الدخولِ بما يُستحضَرُ لها من قيمٍ إجرائيةٍ وشجاعيةٍ –كمغامرةٍ غيرِ محمودةِ العواقبِ– إنما تجئ مقدَّمةً على مكانِ الاقتحامِ هنا وهو "الخدر" ذاك المعروف لدينا في العرف البيني حيث اتشت الصياغةُ باللغةِ الشعريةِ التي تتسمُ بالبساطةِ والتلقائيةِ دونَ التوغلِ بالكلماتِ ، أو الإيهامِ الذي يصلُ بنا إلى حدِّ الشطط، فضلاً عن هذا فإنه أخضعَ الأحداثَ لمنطقٍ فنيٍّ ليجعلَ الصورةَ مقبولةً، والدلالةَ معقولةً قياساً على ما يجرى في دنيا الناسِ.

وننتقلُ إلى قوله "في اليوم المطير" فإننا نراه قد جاءَ مع الظرفيةِ تلك التي تستوعبُ الحدثَ بكلّ أبعاده الفنية، وظلاله الواقعية، ثم يحدده "باليوم" على أن العربَ كانت تطلقُ هذه اللفظةَ على النهارِ دونَ الليل، وقيل اليوم كله، هذا ولقد نعت اليومَ بالمطير دليلاً على التوافق الكليِّ والمطلق في تلك الآنيةِ بما يجعلُ كلَّ الأمورِ الطبيعية والنفسيةِ مهيأةً لاقتناصِ لذةٍ جنسيةٍ وقد سعى إليها الشاعرُ القاصُّ حثيثاً، ولأياً قد ظفر بها هنا.

عوداً على بدءٍ فإن البيتَ قد حمل قيماً تتسمُ بالتوافق تمهيداً لمزيدٍ من التآلفِ والتماثلِ والتواقعِ بعد معالجةٍ مؤسسةٍ استطاعت – من خلال حدثيه ذات سرديةٍ وصفيةٍ حكائيةٍ وخطابيةٍ غير مباشرة– أن تحدث المواءمةَ؛ لتفرَّغَ كلُّ هذه الأنساقِ في بؤرةِ الحدثِ أو جوهره في اتساقيةٍ محكمةٍ وبخاصةٍ أنه وفرَّ لها الكثيرَ من الألوانِ التي تبرزُ هذا التحالفَ واضحاً على هذه الصورة هنا...

هذا ويحاولُ القاصُّ هنا أن يعرضَ نعوتاً حسيةً للمتجردة – وقد تمتعت بفيضٍ عارمٍ من الأنوثةِ الطاغيةِ تلك التي يضيعُ معها الثبتُ ، إذ تتحللُ وتخلُ متسللةً؛ للتوغل فتحيل الرغباتِ أو مكامنَ الشهوة الهادئة إلى أغراءاتٍ ذات ثوراتٍ هائجةٍ تجتذبُ كلَّ من يناوشُها أو يحاولُ التجاوبَ معها دون هوادةٍ أو لين، ولعل هذا الحاصلُ في قوله:

الكاعبِ الحسناءِ تمرحُ .. فلٌ في القميصِ وفي الحريرِ

حيثُ نراه يقدمُ لنا صورةً تفيضُ بالشهوانيةِ العارمةِ التي تتحولُ معها غرائزُ القاصِّ من استاتيكيةٍ هادئةٍ إلى ديناميكيةٍ ذات تفاعليةٍ خابطةٍ في التيه لا تعرف التعقليةَ مطلقاً، ولا تقبلُ المراوغةَ أو الكنائيةَ حتماً ، حيثُ إن تقديمه "الكاعبَ" تلك التي كعب نهدُها الفاتنُ وقد نشز ، لهو مغناطيسٌ تنجذبُ نحوه شذراتُ الرغباتِ المكبوتةِ ، وذلك على "الحسناء" المعنويِّ تلك التي تعلى أو تحفز من

رغبةِ الاقتحام.. كلُّ هذه المحفزاتِ قد تصيرُ مثيراتٍ تتشظي لهيباً في أرجاءِ جسدِ القاصِّ إذ تلتهمُ كلَّ مساحاتِ الهدوءِ والسكونِ فلا تبقي على عقلانيةٍ أو أدنى تركيزيةٍ ....!!

معنى هذا أن مثير "تاهدة الثديين" ذاك المفاعلُ الجنسيُّ قد يُحدثُ في نفس الشهوانى تياراتٍ سريعةً ومتواترةً ومتدفقةً لتتحركَ بقوةٍ في اتجاهٍ واحدٍ نحوَ العمقِ إلى بؤرةِ الحدث لتحدثَ دوامات سرعان ما تتكاثف بشكلٍ تلقائي متصاعدةً، ولتتآزرَ معها نظرةُ الشاعرِ القاصِّ إلى أعلى فى تمازجيةٍ حيثُ يتلاقى الماديُّ المتمثل في "الكاعب" معانقاً المعنويَّ المتمثلَ فى "الحسناء" كي يؤكدَ على ضرورةِ الانزياحِ للانفساحِ أو الانسياحِ في عوالم انفتاحِ على الرغبات باشتهائية ذات طوابعَ مزاجيةٍ خاصة هنا...

هذا ولم يزل البيتُ يستوقفنا عندَ قيمه الدلاليةِ الرائعةِ المتمثلةِ في نقطة الدخول حيث إنها تكشفُ عن جوهر قيمةٍ فنيةٍ متمثلةٍ في أن الدخول غالباً ما يتحقق له عنصرُ المفاجأة، إذ ليس شرطاً بأن يُخبرَ الداخلُ بقدومه على مَنْ يدخلُ عليه ، وربما عمد الشاعرُ القاصُّ إلى ذلك ؛ كي يحققَ القدرَ الأكبرَ من التفاعليةِ الإيجابيةِ والإثارةِ ذات الجاذبيةِ، ولعلَّ ما يؤكدُ ما كلَّ ذهبنا إليه هو أن وصفه لفتاته قد جاء بعد دخوله عليها؛ ليوفرَ لعمله الفنيِّ المصداقيةَ والموضوعيةَ، إذ جاءَ بصفتين ثابتتين، وجملةٍ حاليةٍ يبينُ فيها هيئتها أثناءَ دخوله عليها حيثُ كانت ترفلُ في الحريرِ؛ لأنها مترفةٌ منعمةٌ ، أي أعسرُ من غيرها بموجبِ أنها غيرُ مبتذلة.

فما بينَ الثوابتِ والمتغيرات يظهرُ الجانبان الماديُّ والمعنويُّ ، إذ تُميزُ الخطوطُ العامةُ وهنا تبرزُ الظلالُ أو الخلفياتُ لشخصيةِ الفتاةِ تلك..

والبيتُ بما يحويه بين جنباته من يواقيتَ فنيةٍ مشعةٍ يدلُّ على أمرين:

الأول: النية ذات الخصوصية العليا تلك التي ترجمت تجربتَهَ الواقعيةَ بكل تجردٍ وموضوعيةٍ لا سيما لحظاتُ التوحدِ الفكريّ والجنسيِّ بينه وبين فتاته.

الثاني: التركيزيةُ القصوى في عرضِ كلِّ ما وقعت عليه عيناه للمساهمةِ في إيجادِ علائقيةٍ بين المحفزاتِ أو المثيراتِ الطبيعيةِ والصناعيةِ الهائجةِ حيثُ ينزعُ النصُّ إلى الاشتهائيةِ في مواجهةِ غيرِ متكافئةٍ بين هدير غرائزه ، وصوته العاطفيِّ الخافت الهاتف بالملاطفةِ ....!!.

على كلٍّ فإن الأحداثَ التحضيريةَ قد جاءت قيماً إجرائيةً ممهدةً لإحداثِ حالةِ فوضى كبرى، فلربما هي التي اقتادت المنخلَ المتحررَ من قيدِ الذوبانِ في العاطفيةِ المثاليةِ ، ثم الدخول للانسياح في الإشباعيةِ المادية وفق المثيراتِ التي أوجدها الشاعرُ سلفاً... فضلاً عن هذا كلِّه فإن الأحداث بدراميتها وحركيتها الخابطةِ في الغزل الحسيِّ المفعمِ بالشهوةِ العارمةِ تتوالى بشكلٍ مكثفٍ بعد أن قدمَ الشاعرُ القاصُّ – في مستهلِ قصيدته– خطابيه: الاستطلاعيِّ الذي يضمنُ الخياريةَ في إبداءِ الرأي، واتخاذِ القرارِ ، والمعرفيِّ الذي أبانَ فيه عن جوهرِ تركيبته النفسيةِ تلك التي تجنح إلى المثاليةِ المعنويةِ لا سيما الشجاعةِ والكرمُ وقد امتاحت كلَّ هذا من مخزونه القبليِّ الثريِّ .

وتنحو الأحداثُ منحًى جنسياً في قوله :

فَدَفَعْتُها فتدافَعَتْ ∴ مَشْيَ القطاةِ إلى الغديرِ

فنراه دفعها إلى حيث طابَ لقاؤهما فاندفعت مسرعةً معه كما تسرعِ القطاةُ ذاك الطائرُ البرى إلى مياه الغديرِ، وقبل أن نغادرَ هذا البيتَ نودُّ القول: بأنه قد عكس قدراً كبيراً من التوافقِ النفسي ولربما

الفكري.. وهذا يدفعنا إلى حتمية تؤكدُ بأن كيميائيةَ الجاذبيةِ العلائقيةِ الشهوانيةِ المتشابكةِ قد تفاعلت تفاعلاً متعادلاً فأحدثت نوعاً مكثفاً من النشاط الغريزي غير المتوقعِ ذاك الذي اندفع بقوةٍ نحو تحقيقِ الإمتاع الماديِّ.

إننا إن خلنا في ذلك فنظرةَ إلى قوله "فدفعتها" "فتدافعت" اللتين اتسمتا بالتكثيف والاختصارِ فنرى حدثيه الأولى الفعلية جاءت بدافعِ الشهوةِ أو الرغبةِ الجامحةِ مقرونةً بفاعلها القصصيِّ المتمثل في "تاء الحضور" ومفعولها "هاء الغيبة" الدالِ على الاستيحاء، أما الأخرى فلقد كانت بدافع ردِّ الفعل الحركيِّ الإيجابي المغرقِ في مطلق الرغبةِ الكامنة هنا، وقد جاءت متدافعةً معبرةً عن غايةِ التمازجِ والتفاعلِ حيثُ اُستتر الفاعلُ حياءً هذا من جانب.

هذا وتظهر على الجانب الآخر طبيعةُ الحركةِ الغريزيةِ ، إذ نجدها في الأولى ديناميكيةً متدافعةً وفق ثوراتٍ غريزيةٍ متكاتفةٍ وموجَّهةٍ ، بينما تجئ الأخرى ذات طبيعةٍ تفاعليةٍ ، وحركيةٍ طرديةٍ وقد كبلها الحياءُ على غير ما عهدت سلفاً وهذا أمرٌ طبعيٌّ ؛ لأن البطل الذي قطع مشواراً كبيراً في المقدمة نحوَ إيجادِ القدرِ الكافي من التفاهم جاءت القناعةُ الذهنية سبيله إلى أن تجعلَ البطلةَ تأخذُ الأمورَ مأخذَ الإذعانِ والتسليمِ آخر الأحداث على الرغم من حاجاتها الجسديةِ لمثل هذهِ المغامرةِ ربما ؛ لأن إعجابها بالشاعرِ البطلِ الذي كان وسيماً -وهو على عكس ما كان عليه النعمانُ بنُ المنذرِ- إن صدق أن زوجته هي عاذلةُ المنخلِ- جاء الباعثَ أو المثيرَ هنا، فالإعجاب الشكلي يبدو لديها لذةً قد ترقى إلى المستوى الحسيِّ المكثف طالما أنها تبحثُ عما ينقصها ، فضلاً عن هذا كلّه فإن ألمعيةَ وفرطَ ذكائيةِ وحساسية الشاعرِ القاصِّ جعلت منه بطلاً جديراً بحبِّها.

على كلٍّ فلقد لعب البناءُ القصصيُّ دوراً بالغَ الأهميةِ على المستويين التركيبي والصياغي وخصوصاً تصديرَه البيتَ بالفاء العاطفة على "دخلتُ" لتكونَ لذاك الحدث التسببيةُ المباشرة في المدافعة والدلالة على سرعة ردِّ الفعلِ الذي وقع منه،وذلك بمدافعتها، فما كان منها إلا أن تجاوبت معه تحتَ مؤثرِ الحنين والشهوة المتأججة غير عابئة بالأصولِ والأعراف، وما ستسفر عنه تلك المغامرةُ غيرُ المحسوبة، ولكي يدعم الإحساسَ -وقد أذكي حرارته المجازُ - رأيناه يذهبُ إلى الصورة لا لعجزِ الألفاظِ عن إيصالِ المعاني؛ ولكن لحشدِ صنوفِ بيانيةٍ رائعةٍ تقربُ الحدثَ وتوضحُه..

عوداً على بدءٍ فإن تشبيه الفتاةَ تمثيلاً -وهى تسرعُ للحصولِ على محصولها الفعليَّ من القسمة العاطفية المتشية بالجنسية ، إذ تقتادها شهوتها - بالقطا ذاك الطائر البريِّ المعروف البطيءِ الحركة وهى تسرع إلى مكانِ تجمع المياه لينبئ عن امتلاء جسدها نسيباً ، إذ ليس شرطاً أن يكون الإبطاءُ بدافعِ الحياءِ هنا..!!.

إن ما يؤكد ما ذهبنا إليه ظناً هو اختياره الغديرَ دون البئر؛ لأن البئرَ قد يحتاجُ إلى امرأةٍ هيفاءَ طويلةِ الساقين خفيفةِ الحركة حتى تتمكنَ من إجراء عمليةِ الصعودِ والهبوطِ في سهولة ويسرٍ هنا، أما الغديرُ فهو ذاك المكانُ الذى تجمعَ فيه الماءُ بعدَ أن غادره السَّيلُ، إذ ربما يكونُ مستوياً مع سطحِ الأرضِ، وعليه فإنه لا توجد أدنى مشقةٍ فى النزولِ للحصولِ على الماءِ منه للارتواء ثم الصعود .

على كلٍّ فإن الصورةَ الفنيةَ التي رسمها المنخلُ لتقدمُ انطباعيةً فوتوجرافيةً رسمتها أصباغٌ مركبةٌ من ألوانٍ حتى إنها اقتربت حثيثاً من التركيبةِ الفسيولوجيةِ أو التشريحيةِ والسيكولوجيةِ معاً ، علماً بأن التشبيهَ -على هذا النحو- قد يسوقنا إلى حتميةِ القول: إن معانقةَ الصورةِ اللفظيةِ للفنيةِ وتشابكهما معاً في تكاثفيةٍ تتمتعُ بقدر

كبيرٍ من الابتكارية لأكبرُ دليل على أن هذا النسيج اللغويَّ قادرٌ على الحوارِ والإثارة في غيبةِ الفارسِ الشاعرِ طالما أنه قادرٌ على محاكاة وترجمةِ الواقعِ النفسيِّ والماديِّ لكلٍّ من المنخلِ اليشكريِ ورفيقتـه تلك الفتاة هنا...

هذا ويوطئ البيتُ السابقُ أو يمهدُ لما سيقع لاحقاً حيثُ سنرى الأحداثَ تجئ أكثرَ عمقاً ويصيرُ السردُ معهـا أكثـرَ وقعـاً وتـأثيراً والتصاقاً بالواقعِ حتى تتسعَ رقعةُ الاسـتطراد، ليَسـتوعبَ منـاطقَ الإثارة وتداعياتها وخصوصاً عندما لثمها حيثُ قال:

وَلَثَمْتُهَـــا فَتَنَفَّسَـــتْ ∴ كَتَـــنَفُّسِ الظَّبْـــيِ الـــبَهِيرِ

إذ نرى أن الحدثَ الأكبرَ هنا قد جاءَ أكثر انكشافاً واصـطباغاً بالنشوة العاطفيةِ والجنسيةِ معاً ، هذا ويبدو لي أن مسألةَ التطويـقِ لهما أو التشابك إبان الدفعِ قد سهلَ عليه مسألةَ اقتناصها أو صيدها.

وطبيعي أنه أثناءَ التدافعِ سوف تستسلمُ وتنيخُ رأسها بعامـلِ الطريةِ النفسية، والارتماء في بؤرة رغباتها الساخنة حيث لا يجد بدًّا من افتراسها بادئاً باللثامِ... فمـا كـان منهـا إلا أنَ أبـدت غايـةَ الاستغراقِ ، وآيةُ ذلك تشبيهه لها -عند لثامها- بأنها كانت تتنفسُ كلهاث الظبي بعدَ العدوِ السريع، وتتبعِ النفس، إذ يظهـرُ امتقاعُهـا تحتَ وطأة القبلة كنوعٍ من الإثارة والتشويق معاً.

هذا ويعدُّ تركيزُ الشاعرِ القاصِّ على وصف حالة الفتـاة هـذه إبان تقبيلها- إنما تجئ خيرَ برهانٍ على مهاراته القصصية لا سـيما التطورُ التقنيُّ للأحداث وفقَ تفاعلِ شخصياتها هنا، فضلاً عن كونـه عالماً بأسرارِ المرأةِ العاطفيةِ والجنسيةِ معاً، إذ أن صعوبةَ تنفسـها هذه وامتقاعها تحت وطأةِ القبلةِ ليؤكدُ على اسـتغراقها فـي كامـلِ رغباتها الجسديةِ هذا من جانب..

على الجانبِ الآخر فإن الصعوبةَ إنما تكونُ نتاجَ حالة التيه أو قلةِ منسوب الوعيِّ، ولربما الانفصالِ عن الواقعِ.. وإما لكونه جاثماً

على صدرها حتى إنها لم تجدْ سبيلاً للحصول على الهواءِ بغيةَ التنفس.. كلُّ هذا قدمه في حدثيةٍ مليئةٍ بالانسيابيةِ والجرأةِ والتدفقِ والحيويةِ دونَ عوائقَ لغويةٍ أو سدودٍ تحدثها القافيةُ أو يوجدها الوزنُ ها هنا كضرورةٍ من ضروراتهما .

على كلٍّ فإننا ننظرُ إلى استمراريةِ الألفاظِ في توهجها ومضيها ملتهبةً على الصعيد الفني فنجد: "اللثمْ" وردَّ الفعلِ الإيجابي "تنفست" ليؤكدُ هذا كلُّه على الحركةِ المتداخلةِ ذاتِ الطابعِ الإيجابيَّ المغرقِ في التفاعليةِ "لتاء الفاعلِ" الحاضرة ، و"هي" الغائبة بعاملِ الاستغراقِ المطلقِ في الغيبوبةِ الكبرى التي لم تنفكْ –عن إسرها– هذا ويجئ التعبيرُ بالصورةِ هنا لتقريبِ فكرةِ الاستسلامِ تحتَ مطلقِ الرغباتِ الكامنةِ لدى العاذلةِ حيثُ تألقت مخيلتُه الإنسانيةُ بالإبداعِ العالى فى سلاسةٍ واقتدارٍ وطواعيةٍ حتى إنها لتمثلُ عودةَ النزعاتِ المضطربةِ بمساراتها وتعريجاتها إلى الحركةِ الخابطةِ في التيه على إثرِ الانقيادِ وراء جموحِ الرغباتِ التي حاولت كبحها لكنها لم تفلحْ.

على كلٍّ فلقد دأب الشاعرُ على التشبيه هنا مكرراً الأداة "الكاف" دون غيرها ، ثم جاء بالظبي البهير هنا "أي كلهاث الظبي بعد العدوِ السريعِ، وتتبع النفس حيثُ كشفَ التشبيهُ عن المخبوءِ في عالمِ فتاته النفسيِّ بدقائقِ جزئياتِ حالتها إبان الخلوةِ بها، ومطلقِ السعادةِ الوقتيةِ الذائفةِ.

إننا لا نبالغُ إذ قلنا: إن جملةَ السرديات في البيتِ ذاتِ الطوابعِ الوصفيةِ والمسحةِ الحكائيةِ غيرِ المباشرةِ قد تصاعدت إلى أقصى درجاتها الفنيةِ حتى وصلت إلى الحواريةِ الصامتةِ، لتنصرفَ سريعاً نحو بؤرةِ المونولوجات ذات النمنماتِ المتكاثفةِ ، إذ تحيلُها حرارةُ الموقفِ إلى ديالوجاتٍ مناوشةٍ ، وإلا بمَ نفسرُ قولهَ "فلثمتها" الفعل ثم "تنفست" ردّ الفعل"؟ إنها حواريةُ الكلماتِ المراوغةِ الدافقةِ بالحركاتِ

الهائجة وقد فتقت عن أصدافها ، داخلَ محارها أو بنيتها القصصية بموجب ما قد وفرَ لها الشاعرُ القاصُّ من دفين الجاذبية الذي استنطق إياها لتقدمَ إشعاعاتها ، ومجملَ خطوطها العامة والخاصة في تساوقية تلتهمُ كلَّ مساحاتِ الرتابةِ والقمعِ السرديِّ .

خامساً : الحبكة الفنية :

هذا ويصلُ الحدثُ إلى جوهره أو ذورته الفنية والموضوعية عندما قربت منه فإنها اندهشت متعجبةً من حقيقة أمره وخصوصاً حالَ جسمه لما رأته على غيرِ ما تعهدُ وهنا ابتدرته قائلة: له مندهشةً كلَّ الاندهاش من حالته فقالت:

فدنتْ وقالت يا مُنَّ .:. خُلْ ما بجسمكَ من حَرُور

حيثُ هدأت بل انكسرت حدةُ العاطفية الممتزجة بالشهوة الجنسية -بعد أن أخذ منحنى الأخيرة في الهبوط - ليصعدَ منسوبُ الوعي تدريجياً وهذا ما نلمسه في دنوها منه، ثم رصدها لدرجة حرارة جسمه العابث الذي أنهكه سعيه الملحُّ وراءَ الرغبات غير مبالٍ أو عابئ بالأصول والأعراف أو التقاليد المراعاة على أن حدةَ القربِ والملاصقةِ يبدو أنها قد وقعت قصداً ربما بدافع العاطفة المتأججة أو الرغباتِ المتدفقة الجامحة ، وأيًّا كانت فإن المنخل يحاولُ الإفاقةَ مما هو فيه مثلما يفيقُ طوعاً أو كرهاً من سكره الذي أبعده كثيراً عن جادةِ الصوابِ.

على كلٍّ فلقد ظهرت الشخصيةُ الثانيةُ التي قبعت في الظلِّ كثيراً بجانبِ المحوريةِ تلك التي حملت القاسمَ المشتركَ في ذاك الصراعِ العاطفيِّ محاورةً لأولِ مرة في ذاك العملِ القصصيِّ ، ومحركةً للأحداث حيثُ جاءت الحركةُ الفعليةُ لإنتاج الأثر الفني المطلوب عندما تمازجت مع الحدث لتوليدِ القدرِ الكافي من الإثارةِ الناتجةِ عن تصارعهما جنسياً ثم تفوقها المعلن بالإفاقة الكبرى.

هذا ونلمسُ ظهورَ الحوارِ القائمِ على الديالوج الفعليِّ ؛ وذلك بعد عودةِ الحالةِ العقليةِ إلى ما كانت عليه سلفاً، إذ يظهرُ ذلك عندما "دنت- فقالت" ثم بقولها "ما بجسمك من حرور" بشكلٍ وصفيٍّ دقيقٍ.

صحيح أن تاء التأنيث قد التحمت بالحدث القصصيِّ بشكلٍ عضويٍّ متلاحمِ الأبعاضِ وذلك ليضفيَ عليه الأنوثةَ الفائقةَ الحيويةَ في تلك القصصية هنا ، وتعويضاً عن حضور فتاته الفاعليِّ ؛ وربما لتعلنَ التخليَ عن المسئوليةِ الحدثيةِ القصصيةِ ... وهذه إشارةُ إلى الرغبةِ في الإحالةِ والتمرئ أو التنصل من تبعةِ ما أقدمت عليه.

هذا ولقد أدت اللغةُ دوراً بالغَ الأهميةِ في رسم التقنيةِ القصصيةِ وبناواتها العفوية وخصوصاً أننا لما نحاولُ إعادةَ تحليلِ هذا البيتِ إلى أدواته الشعرية -منتجةِ ذاك النصِّ الشعريِّ القصصيِّ لتوصيل الدلالة- فسنجدُ إن أولَ ما يفاجئنا الشاعر القاصُ به في هذا البيت اختيارُه الموفقُ لحروفِ العطفِ حيثُ جاءت الفاءُ ، وذلك ترتيباً وتعقيباً لتعطفَ الدنوَّ على التنفسِ الصادرِ عن فتاته ؛ ولتقدمَ اندماجيةً حدثيةً تعلي من القيمِ الموضوعيةِ لتصلَ بها إلى حدِّ التجاوبِ ، ثم البرهنةَ على حالة ردِّ الفعلِ السريعِ ، فضلاً عن هذا كله فإن عطفَ الدنوِّ على الدخولِ هو عطفُ العلةِ على المعلولِ ، "إذ قامت الفاءُ مقامَ العروةِ الخارجيةِ ، وهذه إحدى دلالات الروابطِ الخفية"(٧٩)، وهناك الواو الدالةُ على الجمعِ والمشاركةِ حيثُ جاءت تمهيداً لإحداثِ حالةِ التيقظِ والتذكرِ الكبرى والصغرى.. ولكي تتحققَ للشاعرِ القاصِّ العودةُ إلى كامل قواه العقليةِ فإنه قدَّمَ منبهاً أسلوبياً عاليَ الرنين متمثلاً في "يا" حرف النداء كي يسهمَ في استدعاءِ الذاكرةِ المدفونةِ تحتَ ركامِ براكين العواطف المستعرة، ومراهناً على ضرورةِ الاسترجاعِ بشكلٍ أو بآخر، وهنا تجدرُ الإشارةُ إلى القول:

بأن انفساحَ المسافاتِ الزمنيةِ بينَ الدنوِّ الذي أعلنَ عنه ، ثم القول الذي صدر عن فتاته قد يبدو لي أنها الفترةُ التي استعادت فيها بعضاً بل قسطاً كبيراً من قواها العقليةِ بعدما تقلصت مساحةُ قواها العزيزيةِ تحتَ سطوةِ رغباتها وعواطفها المتشابكةِ، إنها الساقطةُ بينَ حدثِ الدنوِّ ثم التعبيرِ عنه بقولها : "قالت"، إذ تزامنَ السقوطُ فيها بشكلٍ لا إراديٍّ.

على كلٍّ فإن المساحةَ على ضيقها قد سمحت بنفاذِ الكثيرِ من أشعةِ عقلها لتسقطَ بشكلٍ عموديٍّ مباشرٍ على الواقع بكلِّ أطيافه وأنساقه المعرفيةِ والدلاليةِ لتفشى عن حالةِ التردي والسقوطِ هنا.

إنه ما يؤكد ما ذهبنا إليه هو تعيينها المنخلَ بعدَ قصده بالنداء إنما يجئ دليلاً على استحضار الواقعِ والتعاملِ معه وفقَ أطرٍ فنيةٍ هنا تستشرفُ الموضوعية أو المصداقية معاً .

إنني لا أبالغُ إذا قلت: إن ذكرَها المنخلَ يجعلني أدركُ حالةَ الإصرار المتعمدِ من فتاته على الإفاقة بغيةَ التقريعِ والتنبيه معاً ، هذا ولم يقفْ القاصُّ عند ذاك الأسلوب الندائي، بل استدعى الاستفهامَ بكلِّ أنساقه لتتشى دلالاته بأصباغِ الواقعيةِ الفنيةِ والتعبيريةِ ليدخله على "بجسمك " كتخيرٍ نحويٍّ دالٍ على المساءلةِ والشكِّ معاً ، كما جاءَ اختيارُ "ما" للاستفهامِ عن غير العاقل أو المعين، وهو حرارة الجسم ؛ لتتوافق الألف بأناتها وطول نفسها في "ما" مع الألف في "يا" كمحاولةٍ لإيجاد إيقاعيةٍ ذاتِ نغمةٍ إلحاحيةٍ لها أثرُ بعيدُ الغورِ هنا؛ وذلك لبعث المنخل من رقاده -حينما استنامت ذاكرتُه- حتى يتمكنَ من الإفاقةِ وإيجادِ لحظةِ التذكرِ ، أي الاسترجاعِ للذاكرةِ المقموعةِ في الذاكرةِ الاستعماليةِ أو المدفونةِ تحت غبارِ الشهوانيةِ ، أو إن شئت فقل: التي ترزخُ تحتَ وطأةِ الشهوانيةِ لاسيما التي ترسفُ في أغلالها حيث أعادت إشعاعاتها الذاكرةُ الإبداعيةُ وقد تضافرت الجهودُ من

أجلِ إعادتها إلى سيرتها الأولى هنا، وبذلكُ يتاحُ لها ممارسةُ الحدِّ الأدنى من نشاطها الفسيولوجيِّ وفق معاييرَ منطقيةٍ راسخةٍ ترسمُ لها طريقَ الرجوعِ، وتأخذُ بيدها نحوَ التحررِ والذيوعِ.

مهما يكنْ من أمرٍ فإن هذا السؤال الذي يستفسرُ به عما اعترى جسمه من حرارةٍ لهو يحملُ إلينا – في اعتقادي- أمرين مهمين:

الأول: إما أنه يهدفُ من ورائه إلى الشكِّ والتعجبِ والاندهاشِ مما تتمتعُ به من قدراتٍ صحيةٍ وجنسيةٍ هائلةٍ؛ لكنه لم يفلحْ في تقديم الحدِّ الأدنى مما كانت تأملُ فيه، ولعلها تحاولُ هنا أن تَنزعَ منه إقراراً يصادقُ على وجه نظرها، وخيبة آمالها في هذا الشأنِ.

الآخر: إما أنها لمست فيه ما لم تلمسْهُ من قبلُ حيثُ ارتفعت درجاتُ التفاعلِ وذلك للانصهارِ الكائنِ بينَ كيمائية الحبِّ القابلةِ للذوبان في المرجعية اللاشعورية والمتسامية على ما دونها من وهدةِ الرغباتِ الجنسيةِ المكدسةِ... كلُّ هذا صعَّد من حرارة جسده حتى لكأنه قد أُصيبَ بمرضٍ عضويٍّ جعلَ الفتاةَ تتساءلُ بشكلٍ واضحٍ عن الأسبابِ التي رفعت من حرارته هكذا.

عوداً على بدءٍ فإن البيت لم يزلْ يستوقفنا المرةَ تلو الأخرى لنستنطق كلَّ مقوماته وروعةَ تشكيلاته القصصيةِ إذ أبصرنا رحلةَ العناءِ في البحثِ عن التأمينِ العاطفيِّ المقرونِ باللذةِ الزائفةِ في "دنت" ثم الهوَّةَ الزمنيةَ التي كانت ما بين الدنو والحدثيةِ التعبيريةِ غير المعلن عنها ، ثم بدايةَ الحلِّ المتلبسِ في السؤال الموجَّه بكلِّ أصباغه حيث قدمَ كلُّ هذا المعنى الإجمالى للأحداث، كذلك فإن انكشافَ شخصيةِ فتاته التي حاول كثيراً تقديمها بشكلٍ كنائيٍّ فنتازيٍّ فجاءت أشبهَ بالفزورةِ الإعلاميةِ ، وكونه راحَ يكشفُ عن معالمها

الحقيقية في إطار أخلاقها وعاداتها مرجئاً إياها لنهاية العقدة لهو دليلٌ على روعة الجاذبية، وقمة الإجادة الفنية العليا ، هذا وتكتمل الحبكةُ الفنيةُ الماثلةُ في الحوار التالي الذي استدعى له كلَّ أدواته الجمالية في تفاعلية وتكاملية فكانت عوداً حميداً لكامل قواه العقلية هنا.

على كلٍّ فإننا ننظرُ إليه إذ يقولُ بعدما عادت الأمورُ إلى نصابها بعدَ رحلة مثقلة بعناقيدها:

ما شفَّ جسمي غيرُ حبك فاهدئي عنّي وسيري

حيثُ يجئ الديالوجُ ممثلاً نهايةَ العقدة الذي يحملُ الإجابةَ في شفافية وطواعية دونَ أدنى مراوغات كنائية معوّلاً على الحبِّ في إخفاقاته ومجمل إسقاطاته قائلاً: أن ما أضعفَ أو أنحل جسمي، وجعله ضعيفاً هو حبك الذي سيطرَ على كلِّ مشاعري وأحاسيسي؛ ولأنه ظهر على غير ما تمنت ، أو عهدت وهو يعلم هذا -فإنه يطلبُ منها أن تهدئ من روعها، وأن ترحلَ إلى حيثُ تشاءُ.

إننا لا نعدو الواقعَ إذا قلنا: إن نهاية العقدة القريبة مما يسمى "لحظة التنوير" تبرزُ وتجسدُ معنى كلِّ ما سبقها في القصة الاستقلالية الكاملة بمعزلٍ عن العاطفية الشخصية، ليتحقق للعمل إجادته الفنية العليا بتجردٍ وموضوعية... ، ففي الانفصام تختفي في نتوءات المنطقة العاذلة بين الشاعر والراوي ذاته فتتوحد الشخصيةُ الروائية، وتجئُ الصيغة الإنشائيةُ الاستفهاميةُ لمجرد التأكيد على التداعي الذي تتضاءلُ عبرهُ الغنائيةُ الشعريةُ هنا.

على كلٍّ فإن الناظرَ المتأمل في البيت السابق يرى النهايةَ الحزينةَ تلك التي كان الشاعرُ الفارسُ يخشاها، إذ لم يتوقعْ هشاشةَ دعاماته العاطفية أو رعونته الجنسية التي رسفت في أغلال الانتظار حيناً كثيراً.. لهذا كلّه لجأ سريعاً لإيجاد المبررات الدافعة لتلك الإخفاقات حيثُ صرحَ لها بأن سعيه إليها كان بدافعِ التعطشِ العاطفي

أملاً في أن يرويَ حبَّهُ ، لا من أجلِ الشهوةِ – وإن كان قد اهتبل الفرصةَ– وهنا قد يظهرُ البون الشاسع في هدفِ كلٍّ منهما ، وعليه فإنهما لن يتلاقيا عند نقطةٍ واحدةٍ ، إذ أن لكلِّ وجهةُ نظرٍ هو موليها فليستبقْ أيٌّ الحظوظ إن شاء.. من هنا فإنه يطلب منها السكوتَ والانصرافَ في هدوءٍ إلى حيثُ تشاءُ.

وننظر إلى الألفاظ فنرى أنها أدت دوراً كبيراً على المستويين الدلالي والتركيبي فنجد مثلاً استخدامه لأسلوب القصرِ المحددِ المخصصِ وفقِ قيمهِ البلاغيةِ، والمؤكد على أن الحبَّ هو المسؤول المباشرُ عن هزاله ونحوله ولربما كان الدافع لتقصيره عن تأديةِ مهامه التي انصرفت طوعاً وكرهاً إلى الجنسية عندما راودته فتاتهُ عن نفسه فلم يستعصمْ ... كلُّ هذا كان السببَ الذي ألزمه مطلقَ المسؤوليةِ المباشرةِ ، وغيرِ المباشرةِ عن طريق أسلوبِ الاستثناءِ المفرغِ من أنساقه وتراكيبه أو أدواته الأسلوبية وهو المستثنى ربما كل ما يستثنى منه ، كذلك فإن تقديمَ المفعول به على فاعله يجئُ ضرورةً لازمةً وذلك للاهتمام به وتدعيمِ الاختصاصِ وترسيخه في ذهنِ فتاته هنا كمحاولةٍ للإعلاء من قيمهِ وأهدافه النفسيةِ والإنسانيةِ بشكلٍ عام طالما أنها لم تزلْ فارسةَ أحلامه التي أعيى مرادها حاله.

ولما نذهب إلى الشطر الثانى فسنجد الأسلوبيين الطلبيين عن طريق الأمرين المباشرين والموجهين للمتجردة هنا وهما "اهدأى – سيرى"

فالأول: يحثُّها على وجوبِ الهدوءِ السكونِ وضبطِ النفسِ بغيةَ تماسكه ، والحفاظِ على توازنه في محيطه القبليِّ بشكل عام ، وسمته الشخصيِّ بشكلٍ خاص .

أما الآخر: فهو يحثُّها على السير والمضي بعيداً عنه ؛ فلترحل إلى حيثُ تشاءُ، وتتركه وحيداً بعد أن تنكب عن الصراع

الجنسيِّ ؛ لتظهرَ مناطقُ التداعي والانسلابِ أو الانجـراحِ المعنوي في عالمه .

وهنا نتساءل عن إيراده للأساليب الثلاثة الأول:القصرى المتمثلّ في "ما شف جسمي غير حبك"، وهناك الطلبيان الآمران في "اهدأى – سيرى" فنرى أنه استخدم التراكيب بشكلٍ فنيٍّ رائعٍ إذ يكفلُ له إسدال الستائر على قصته التي شعرَ من خلالها بنوعٍ من الإخفـاق الـذي ترتب عليها نوعٌ من القلقِ العميقِ، لكونه ظهر متبايناً فـي الـرأي ووحدةِ الهدفِ مع فتاته ، إذ رأينا كلاً له وجهةُ نظرٍ هو مولّيها...

هذا ولا يفوتني القولُ بأن الشاعرَ كان موفقاً غايةَ التوفيقِ في كلّ ما جاءَ به من الألفاظ وخصوصاً أن اختياره "شف" للجسم متناسباً مع جملةِ العذاباتِ العاطفيةِ التي لا طائلَ من ورائها غيـرُ مضـيعةَ الصحةَ.. فالشف ضعفُ ونحولُ أو هزال ، قد يصلُ إلى أن يظهرَ مـا بعدَ اللحم كالعظام مثلاً وهو تعبير يدلُّ على شدةِ المعانـاةِ العاطفيـةِ التي يلاقيها الشاعرُ في سبيل أن يجدَ نوعاً مـن التوافـقِ النفسـيِّ والروحيِّ ذاك الذي هدفَ إليه الشاعرُ القاصُّ كثيراً هنا .

إن هناك شيئاً لافتاً قد استدعى انتباهنا هنا وهو الطلب الآمـرُ في أول قصته في "فسيرى" في قوله: "إن كنت عاذلتي فسيرى" ، ثم تكراره في آخر قصته في قوله: "فاهدأي عني وسـيري" ، علـى أن الأول –كما يبدو لي– جاء بموجبِ الرغبةِ فـي إحـداث نـوعٍ مـن التوافقِ والتجاوبِ أو التوحيدِ الفكري ذاك الذي راهنَ عليه الشـاعرُ كثيراً ، وقد أفلح في إيجاد مساحاتٍ للقناعةِ الذهنيةِ ، أما الآخر فإنه بتفاوت وجهاتِ النظرِ ، وتباينِ الغاياتِ نسبياً تصبحُ المساحاتُ قابلةً للاتساع ، وهنا ستتشعب الطرقُ إذ يذهبُ كلٌّ في طريقٍ، لـذا طلـبَ منها الرحيلَ بعيداً عنه، ولربما إلى غيرِ رجعةٍ طالما أنه قد ينسَ من فلاحه في إحداثِ حالةٍ من الإشباع العاطفيِّ له والغريزي لهما.

فما بين الأولِ بإشعاعاته الخيارية العليا ، والثـانى برضـاته الإجباريةِ القصوى قد تنشأ تضاديةً ذات علائقيةٍ سلبية، وقد أفـرزت شعوراً مغيظاً أو خانقاً كان من مخاضه العسير أنه طلبَ منها الرحيلَ عنه كمحاولةٍ للتناسي المؤسي، فضلاً عن هذا كلّه فلقد لعبت حركيةُ حرفي "الفاء والواو" دوراً كبيراً في إثباتِ الدلالة ، إذ جاءت الأولى دالةً على وقوعِ الجزاءِ مع السماحِ بنفاذِ وجهاتِ النظرِ التي يترتـب عليها الاختيارُ ، أما الأخرى فإنها تجئُ دالةً على الجمعِ والمشـاركةِ في وجوبيةِ الحدثيةِ اللزاميةِ بدافعِ الاندماجيةِ أو التمازجيـة . هـذا ويرثى الشاعر القاص نفسه متحسراً على لذاته المنسربة من قبضةِ السعادةِ التى راحَ يؤكدُ عليها في مناجاةٍ خافتةٍ قائلاً:

يـــا رَبِّ يـــومٍ للمُنَـــى ∴ ســـعْلٍ قـــد لهـــا فيـــهِ قَصِـــيرِ

فنرى أنه يرسمُ النهايةَ التي تؤكدُ حقيقةَ ما عزما عليـه مـن الإيقاعِ ليثبتَ لنفسه ولغيره أن اليومَ كانَ قصيراً ؛ لأن زمنَ السعادةِ سريعُ الانقضاءِ تماماً هنا.

هذا وتبدو النهايةُ أكثرَ بروزاً عندما يستدعى الرمزيـة بكـلِّ أطيافها وظلالها وأصباغها المراوغةِ ، إذ يقرنُ حالةَ النشوةِ الحسيةِ التي اعترته –وقد سارعَ إلى ابتدارها– إذ لم يبلُ بلاءً حسناً كما هو منتظرٌ وذلك بلذةِ شربه الخمرةِ وسكره فيقولُ:

فـــإذا انتشـــيْتُ فـــإنني ∴ رَبُّ الخَوَرْنَـــقِ والسَّـــدِيرِ
وإذا صَـــحَوْتُ فـــإنني ∴ رَبُّ الشُّـــوَيْهَةِ والـــبَعِيرِ

فنراه يخبرُ بأنه إذا سكر يتراءى لمخيلته أنه صاحبُ القصرين العظيمين "الخورنق والسدير" ، ولما يفيق من سكره فلا يجـدُ غيـرَ الواقعِ الذى هو فيه ربّ الشويهةِ والبعيرِ ، هذا وتظهر قدرةُ الشاعرِ القاصِّ الفائقةُ هنا في الربطِ المحكمِ بين المحسوسـين مـن خـلال التشبيه الضمنىِّ الرائعِ ذاك الذي يبرزُ تموجـاتِ وأحـلامِ اليقظـة ، ورجفات الوعي هنا ، والشاعر الذى أقدم على هذه الرحلةِ العاطفيـة

يدركُ حقَّ الإدراك أن الفناءَ أو زوالَ الأشياء قادمٌ لا محالةَ هنا؛ لـذا فإنه لابدَّ أن يكونَ حريصاً على أن يعيشَ بعيداً عن حياةِ الذُّل، كمـا يكون أشدَّ حرصاً على أن يعيش يومه مترعاً مفاخراً بقدراته النفسية والعاطفية على إمتاع نفسه ليصدقَ عليه قولُ مجمِّع من هلال(٨٠).

وخيـلٍ كأسـرابِ القطـا وزعتهـا ∴ لهـا سَـبَلٌ فيـه المنيـةُ تلمـعُ
شـهدتُ وغـنمٍ قـد حويـتُ ولـذةٍ ∴ أثيـتُ ومـاذا العـيشُ إلا التمتـعُ

على كلٍ فإن الشاعرَ القاص قد حلقَ فـى فضـاء شـاعريته بجناحى إلهامه المطلق، وعبقريته الوصفية؛ ليقتنصَ رؤيـةً رائعـةً حكي لنا ما وقع منه مع كاعبةٍ من كواعب بنى كلـب القضـاعية ، حيث لمسنا جملةَ العواطف التي كانت تعتملُ بداخله، وكيـف كانـت تمورُ بالفتاة، وفيها رأينا مهارةَ القاصِّ وإحساسَ المبدعِ، ورهافـة حسِّ الشاعرِ ودقة وصفه حيثُ أحالت تلك القيم إلى فـائقِ التحليـلِ وجمالِ التشكيلِ وبراعةِ التمثيلِ وخصوصاً أن هذه القصة -كما يبدو لي- قد تكونُ واقعيةً إذا أخذنا في الحسبان أن تلك الفتـاةَ العاذلـةَ المتجردةُ التي تحدثَ عنها هي شخصيةٌ حقيقيةٌ ، إذ ذكرتهـا كتـبُ الأخبارِ والرواياتِ كما وصفها هو بأنها امرأةٌ لعوبٌ ، رداحٌ ، خودٌ ، طفلةٌ ، تمعنُ في اصطياد الرجال؛ ربما لإيقاعِ التعذيبِ بالجنسِ الآخرِ فتكون ساديةً على حسبِ المفهومِ النفسيِّ.

<u>على هذا النحو</u> فإن الشاعر القاصَّ -من خلال تلـك الرمـوزِ الكثيفةِ في عمله القصصيِّ- يمسُّ الحياةَ في مجتمعه، ولم يزلْ يسردُ لنا واقعاً مزرياً... إنه خيانةُ المرأةِ لزوجها - لو صدق أنها المتجردةُ كما قالَ عليُّ بنُ سليمانَ الأخفش ناقلاً بـالتواتر عـن أبـي سـعيد السكريِّ عن محمد بن حبيب عن الأعرابي(٨١)- ، تلك الواقعةُ التـي شكلت الحادثةَ القصصيةَ أو الفكرةَ التي عبرت عن مضامينَ أخلاقيةٍ واجتماعيةٍ في إطارٍ من معقوليةِ الأحداثِ.. إذ أنهـا تصـورُ معـالمِ الشخصيةِ ضمنَ مستوياتِ الحياةِ الاجتماعية.

فالمعنى العام للأحداث وتفاعلها وتكاملها هو العاملُ الأساسيُّ للاقتناعِ بنتيجتها؛ لأنه إذا لم يقتنعنا بالبناء القصصيِّ للأحداث لاسيما تُكوينها وتسلسلها خطوةً بخطوةٍ من أول القصةِ إلى آخرها فإننا لن نقتنعَ بالنتيجة مهما كان شأنها. وقد تكونُ القصةُ من نسيجِ خيالِ المنخلِ، وهنا نعتقدُ أن عاذلتَهُ لو كانت المتجردةَ فهي ليست بالساقطةِ المبتذلةِ تلك التي تأكلُ بثديها.. إنه إن كان هذا كذاك فإن القصةَ تصبحُ خياليةً ، إذ عاشَ الشاعرُ القاصُّ ألوانَ طيفها أو خيالها بدافعِ الوقوعِ تحتَ مؤثرِ الخمرِ؛ لأن هنداً المذكورة -في نهاية القصيدة أخت عمرو بن هند التي كان يشبب بها- تمثلُ مرحلةَ عودةِ الذاكرةِ المقموعةِ أو المدفونةِ تحتَ ركامِ الغرائزِ الثائرةِ والمتحررةِ هنا من سطوةِ التنيم.

فمع ارتفاع منسوبِ الوعي وتنامي حالةِ الإفاقةِ الكبرى بكلِّ أطيافها تظهرُ حبيبته هندُ الذي قال عنها مناجياً إياها في استعطافيةٍ زاخرةٍ بالرضات النفسية:

يا هِنْدُ مَنْ يمْتَيِّمْ ∴ يا هِنْدُ للعاني الأسيرِ

حيثُ وصفَ حالته العاطفيةَ بالمتيمِ،وكأنه أرادَ الإعلانَ عن ارتمائه مختمراً في عوالمِ الطريةِ العذريةِ التي تعجُّ بالعواطفِ الملتاعةِ.

إن ما يدعمُ هذه الوجهةَ قولُه :

وأحبُّها وتحبُّني ∴ ويُحبُّ ناقتَها بَعيري

حيثُ يعلنُ عن حالةِ التمازجِ المطلقِ التي كانَ عليها الحبيبان -وقد انعكست على الحيوانِ- فرأينا حباً بعيره لناقتها، وتلك قيمةٌ عذريةٌ ترددت على ألسنةِ العذرين الذين كانوا يبنون لأنفسهم عالماً عامراً بالخواطرِ والذكرياتِ .

والواضح أن أنفاسَ القصيدةِ هنا -كما يبدو لي- لكأنها ترددُ بين إيقاعِ اللهفةِ والشغفِ من ناحيةٍ هنا، وتفريعِ النفسِ المصحوبِ بعذاباتها من ناحيةٍ أخرى.

هذا ولا يفوتني التنويهُ أو التنبيهُ إلى ما ذهبَ إليه صلاحُ عبدُالصبور[٨٢] من إبداءِ وسطيةٍ في وجهةِ النظرِ ، قد لا تعدِّلُ كثيراً فيما نحنُ زاعموه حتى أننا لن نعولَ عليها، إذ رأى أن هذه القصةَ الشعريةَ هي فكاهيةٌ في المقامِ الأولِ ، إذ تجنُ أقربَ إلى ما اصطلحَ الإنجليزُ على تسميته (Wit) ، وهو ذلك النوع من الفكاهةِ الذي لا يجرح سمعاً ولا يخدش أذناً، مبرراً تلك التقنيةَ أو الإجادةَ الفنيةَ العليا ؛ لامتزاج ذكائه بموهبته، واستطاعته أن يستخرجَ المفارقةَ أو التناقضَ من أطرافِ أمرٍ شائعٍ أو حديثٍ مكررٍ.. على هذا النحوِ فإنه يرى أن القصيدةَ وصفٌ لحالةٍ نفسيةٍ لشاربِ خمرٍ يجدُ في الخمر عالماً وهمياً، فإذا صحا منه استيقظ على واقعٍ مرٍّ..!!

على كلٍّ فإننا لسنا في معرضِ تنفيدِ رأى، أو تعضيدِ آخر ما دمنا موطنين أنفسنا على أننا بصدد البحثِ عن المقومات القصصية في رائيةِ المنخلِ تلك التي مثلت غايةَ الواقعيةِ الفنية؛ لذا فإنه يتبادرُ للذهنِ سؤالٌ مفادهُ هو: هل عرفَ المنخَّلُ مثلَ هذا اللونِ القصصيِّ الذي تمثل به في قصيدته ، أم جاءت هذه القصةُ عفوَ الخاطرِ هنا..!

فى الحقيقة -ونحن نتصدى للإجابةِ بالإثبات- قد يسطعُ في آفاقِ مخيلتي رأيان ، لا أستطيعُ تغليبَ أحدهما على الآخرِ هنا؛ وذلك لتعادلِ أو تماثلِ نقاط القوى المنطقية فيها بما يكفلُ توازنهما ، وامتزاجُهما مع الواقعِ..

الأول: هو أن المنخل – الذي توفى في السنواتِ الثلاثِ الأخيرةِ من القرنِ السادسِ الميلادي- قد استطاع أن يفيدَ ممن سبقوه، وذلك في دائرةٍ أو نطاقٍ محيطةِ القبليِّ ، لا سيما تجاربُ المرقشينِ العاطفيةُ -تلك التي تقتربُ حثيثاً من عالم العذريين. "فالأكبر" مثلاً له قصته الكبرى مع أسماءَ ابنةِ عمه عوفِ بنِ مالك ، وهى مبثوثةٌ في تضاعيف كتبِ الأخبارِ أو الروايات، وقد عرفه عن

طريقِ حديثِ الذكرياتِ؛ لأنه قد سبقه بنصفِ قرنٍ، أما الآخر "الأصغر" الذي سبقه بربعِ قرنٍ -وإن كنت أظن أنه قد عاصره في فترةٍ قصيرةٍ ، هذه الفترة ربما أنه عايشَ فيها تجربةَ الأصغرَ مع هند بنت عجلان التي خدعها عندما أدخل عليها عمرو بن مالك- وقد كان شديدَ الشبه به- بينما اختلى هو بجاريتها فاطمةَ بنتِ المنذرِ وقد انكشف أمره فافتضحَ؛ لكنه عاشَ بقيةَ عمرِهِ يستصرخُ حبيبته الصفحَ، وهو لا يكادُ يصفحُ عن نفسه، ويتمنى لو تعاود صلته ثانيةً، فشوقه للقائها يكبله الحياءُ ، ونداءُ الغفرانِ مثقلٌ بمعاقبة الذات.

وهنا اعتقد بأن قصة المنخل: تتلاقى مع قصة المرقشِ الأصغرِ في نقاطِ اتفاقٍ كبيرةٍ قد تجعلنا نقرُّ بأن المنخلَ قد تأثر بسابقه هذا على جانبٍ.

على الجانب الآخر: فإن قصةَ الحارثِ بن عباد مع زوجته أمِّ الأغر وابنهما "بجير" إذ عاش قبل المنخلِ بنحوِ نصفِ قرنٍ تقريباً ، تلك الماثلة في قصيدته "قربا مربط النعامة منّي" ، وقصة "جليلة البكرية" الماثلة في شعرها.. كلُّ هذا إنْ لم يكنْ المنخل قد عايشه فإنه قد سمعَ عنه .

إننا لا نبالغ إذ قلنا: إن مثلَ هذه النماذجِ التي توحدت سماتُها -على اختلافِ أنماطها- شكلت ملامحَ أو بذورَ القصصيةِ الأولى فكانت أشبَه بمدرسةٍ فنيةٍ خرَّجت العديدَ من أبناء قبيلة الشاعرِ القاصِّ ، ولعل هذا يؤكدُ لنا أن الشاعرَ استطاعَ أن يحاكيَ هذه النماذجَ فمثَّلَ مرحلةً فنيةً تاليةً لسابقيه ، وخصوصاً أن الإمعان في أدوات التشكيلِ التعبيرية والتصويرية - فضلاً عن موسيقية اللغة ووفائها بما يتطلبه الحدثُ القصصيُّ- كلُّ هذا يبرزُ إجادتَهُ الفنيةَ،

ومطلق غاياته الجمالية في قصته الشعرية ، بما لا يدع مجالاً للشكِّ بأن قصته قد ترجمت كلَّ ما سبق.

الآخر: إنه إذا أخذنا في الاعتبار بأن القصةَ هي صدًى حقيقيٌّ أو ترجمةٌ فعليةٌ لواقعٍ اجتماعيٍّ ملموسٍ فإنه استطاع -بمهارة القاص- أن يسجلَ كلَّ ما دارَ بينه وبين فتاته.. ولعل هذا كلَّه ساعدَ على إخراج تلك الدراماتيكية النابضة بكلِّ الإيقاعات الموضوعية.. على أننا نقرُّ هنا بأن هذا العملَ القصصيَّ قد توفرت له كلُّ مقومات إنجاحه الفنية والجمالية العليا تلك التي سعى الشاعرُ نحوَ ترسيخها فى هذا العملِ الخلاق.

هذا ولا يفوتني القول بأن مَنْ يستبطن أو يستكنه جوهرَ القصيدةَ -التي حملت لنا تلك القصةَ- يرى أنها جاءت متلاحقةَ المشاهدَ، ومتلاحمةَ الأجزاءِ سهلةَ المخارجِ وقد أطربت النفسَ، وحركت الطباعَ فأحدثت اللذةَ أو المتعةَ التي عرضنا لها تحليلاً سالفاً ، وهذه أهمُّ مهامِ العملِ الأدبيِّ الجمالية ، إذ تحققَ فيها أنه أطلعَ المتلقيَ -من نافذةِ عمله- على العالمِ المخبوءِ الداخليِّ للفكرِ والشعورِ، فضلاً عن أنه وضع أيدينا على مكامنِ الغرائزِ والخلاصِ من الطباعِ السيئةِ.

عوداً على بدءٍ فإننا لا نبعدُ عن الواقع إذا قلنا: إن هذه القصيدةَ قد يسلسُ انقيادها ، إذ تتفتحُ رموزها إذا دخلنا إليها بدافع المكاشفةِ؛ لما فيها من تراجيديا الحياةِ بجدلها وتوترها واتساقها وتفاعلها.

وبعدُ: فإن هذه الرحلةَ التحليليةَ المثقلةَ بعناقيدها تلك التي تلمَّسنا فيها قصةً شعريةً في غايةِ الفنيةِ قد يطلُّ -علينا من ثلةِ الدراسةِ برأسه- سؤالٌ يقولُ: <u>هل ظهرت المقومات الأربع في تلك القصة الشعرية</u>.!!

ونحن نتصدى لهذا السؤال بالإجابة فإننا لا نملكُ سوى التأكيد على ما سبقَ بالإيجابِ المرفلِ بنعم.. صحيح أنه قد يكونُ من الصعوبة بمكانٍ أن تجتمعَ تلك المقوماتُ في عملٍ قصصيٍّ واحد لاسيما الشعريُّ، إذ تحظى كلُّ قصةٍ بنصيبٍ من الجميع ؛ لكن قصةَ المنخلِ الشعريةِ – التي بين يدي الدراسة– قد استطاعت أن تمثلَ المبلغَ الإجماليَّ لتلك المقومات وآيةُ ذلك:

أننا لمسنا الحادثةَ بكلِّ تفاصلها الدقيقةِ وتسلسلها المحكمِ التي تمثل فكرة الخلوة بفتاته ، إذ بدأت ذهنيةً حتى صارت عضويةً وهي في السبيلِ إلى ذلك قدمت جملةَ حوادثَ صغرى انتظمت عقدَ الفكرة الذي تلاءمت خرزاتُه واتسقتْ حباته ، فكانت بمثابةِ البوابةِ الرسميةِ للدخول في الفعل القصصيِّ الأكبر.. هذا ولقد اتسمت بالترابطِ والتسلسلِ المنطقيِّ الذي تدرجَ بحريةِ التنامي الطبيعيِّ فتمتعت بالمنطقيةِ ذات الحدثيةِ الفاعليةِ.

ولعل هذا يجعلنا نقرُّ –ونحن مطمئنون– بالنهايةِ الطبيعيةِ ، إذ اقتنعنا بالنتيجةِ التي اختارَ لها إطاراً تكتيكياً طغى فيها الجانبُ الإلهاميُّ الصياغيُّ على الجانبِ الصناعيِّ التركيبيِّ بشكلٍ يبرزُ مدى فنيةِ وجديةِ هذا العملِ القصصيِّ.

ولمسنا السرد واضحاً لا سيما المقننُ غيرُ المستطردِ أو المتكلفُ، إذ لا يمجُّه ذوقُ المتلقي طالما أنه ظهر في شكل جملٍ وصفيةٍ وحكائيةٍ وقد جاءَ بهدفِ التكثيفِ والتركيزِ الذي اعتمد آليته على مفهوم الحكي؛ لذا فلقد سقطت اللغةُ في دائرة التداعي –في بعض الأحيانِ– بسببِ الإكثارِ من حروفِ العطفِ لا سيما "الفاءُ" والواوُ ، ربما لإحداثِ نوعٍ من التفاعليةِ الشديدةِ الأثرِ أو الديناميكيةِ المحوريةِ مع الأفعال الماضويةِ المتحققةِ الوقوعِ المماثلة في (دخلت، دفعت، تدافعت، لثمت، فتنفست، ردت، قالت..) لتتجمعَ أجزاءُ الحدثِ

على دفعات أي بشكل تدريجيٍّ متجدد ، فأحدثت تناسقاً عالياً على المستويين الصرفي والوظيفي للكلمات، وهما أفضلُ أنواعِ الربطِ الطبيعيِّ بالتجاور[٨٣] طالما أنها تخضع لضرورات نحوية مقننة ، فضلاً عن هذا كله فإن التعبيرات المتتاليةَ بالعطفِ تشكلُ كلاً مجموعاً ، ووحدة تفكير ذات تقنية خاصة .

عوداً فإن الاعتماد على خاصية تداعي الأفعال وتعاقبها وربطها من خلال آلية ذاك العطف لا سيما أن التنويع الكيفيَّ والكميَّ بين "الواو والفاء" قد يضبطُ حركيةَ الأحداث وفقَ أُطرها الموضوعية أو الفكرية ، وقد يتحكم في إيقاعها بما يحققُ لها تفاعلها وتمازجها.. وكلُّ هذا يرجعُ جملةً لكونِ النصِّ قد حدث قبل زمنِ النظمِ.. من هنا تجئُ الضرورةُ داعيةً لاستدعاء الماضويةِ – وذلك إمعاناً في الحكائية التي طغت على الوصفية ، وكان هذا رصيداً إيجابياً للقصة، إذ دفع السردَ إلى الجاذبية والإثارة غير المتوقعة.

ونذهبُ إلى البيئة أو الوسط فنقول: على الجملة فلقد ألزمَ القاصُ نفسه بأن تكونَ الحركةُ متوازنةً في النصِّ ، حيثُ حددَ الزمانَ والمكانَ كلٌّ بحدوده، وإن كان قد جنح إلى خاصية الاسترجاعِ المزجيةِ بينَ التأليفية والحوارية ذاتِ التقنيةِ الأهمِّ في الترتيب الحدثيِّ بكلّ أطيافه هنا ، وإذا اعترى المتلقى التوقع عند دخول الشاعرِ القاصِّ "الخدر" مثلما ما هو كائنٌ– وهذا يخلخلُ رتابةَ نظامِ الزمانِ بالقفزِ للأمام – فإن ترتيبَ الوحداتِ السرديةِ الكبرى القائم على الاسترجاع أحدثَ نوعاً من التوازنِ والتفاؤل النسبيِّ.

وننتقل إلى الشخصيات فنجدُ ذاك البطلَ الشاعرَ القاصَّ التي ينطبقُ عليه ما تصوره علماءُ النفس –في هذا الصددَ– بأنها تخضعُ في نموها وتطورها لمجموعةٍ من المبادئ وهي مبدأ الواقع ، ومبدأ الثنائية أو الازدواج،ومبدأ إجبار التكرار،واللذة..فإذا كانوا قد قسموا

الشخصيةَ إلى ثلاث مكونات[٨٤]"اللهو والأنا والأنا الأعلى"فإن شخصيةَ المنخلَ قدمت "الأنا" الممثلَ الداخليَّ للقيمِ التقليديةِ في مجتمعه ، حيثُ جاءت موجّهةً "للهو" تلك المتجردة التي ظهرت معليةً من القيمِ المادية،وخصوصاً الرغبةَ الجامحةَ في تأمينِ الجانبِ الغريزيِّ، إذ حاول كفَّ دفعات "الهو" وبخاصة ذات الطابعِ الجنسيِّ ، وإقناعه بإحلالِ الأهدافِ الأخلاقيةِ محلَّ الواقعيةِ ؛ لكنه تحلل من هذا كلّه في نهايةِ الأمر، إذ يظهر ضميرُ المتكلم مختفياً وراء الأحداث مع كلّ فعل قصصيٍّ ليعلنَ عن حالةِ الاستحياء النسبي من جراءِ ما صنعَ..

على كلّ فإن أغلب الظنّ قد يدفعني إلى حتمية القول: بأن شخصيةَ البطلِ قد جاءت باطنيةً أو خفيةً ؛ لأننا قد نغبنُ الواقعَ الماديَّ والفنيَّ عندما نتوهم بسطحيتها أو هشاشةِ دعائمها في الموروثِ الإنسانيِّ ، وأكبرُ دليل على ذلك ظهور البطل متيماً ولعاً أو ملتاعاً بهندَ أخت عمرو بن هند بعد فواصلَ من المراوغاتِ الكنائية التي ظهرَ فيها البطلُ المغامرُ والسكيرُ والسادرُ .. وكذلك الشخصيةَ الثانية وهي المتجردة التي صورتها كتبُ الأدب والأخبار تصويراً قد لا يبعدُ كثيراً عما رسمه المنخلُ لأهمِّ ملامحها .. على أنه استطاع أن يعكس قدراً كبيراً من طوابعها الذهنية والمزاجية والنفسيةِ والاجتماعيةِ مما لا يدعُ مجالاً للشكِّ بأنها شخصيةٌ هوائيةٌ لا تسعى إلاّ لتأمين الحدِّ الأقصى من المتاع المادي على كافةِ ألوانه وأطيافه .

والناظر المتمعنُ في الشخصيتين السابقتين يرى ما كان بينهما من تخالفٍ وتناكرٍ في البدء، لكنه سرعان ما تحولَ إلى تحالفٍ وتماثلٍ؛ ليصبحَ المستحيلُ ممكنَ الحدوث، ولعل هذا من شأنه أنْ يجعلَ الانعكاساتِ والتحولاتِ في خدمةِ الأحداثِ بما يحقق لها استمراريتها متدفقةً في جداولِ الأحداثِ الصغرى لتتجمعَ بهدوءٍ نحوَ بؤرةِ الفكرةِ الأساسيةِ أو لموضوعها الرئيسي.

وننظرُ في الشخوص الثانوية فسنجد فوارس قبيلته والنساءَ اللاتي كن يبادلن الهوى معه.. كل هذا استطاع أن يبرزَ حجمَ واتجاهاتِ الحركةِ النفسيةِ التي كانت تؤولُ جملةً إلى الداخلِ، لتكشفَ مجسدةً الصراعَ الداخليَّ أو التوترَ الإشاري الذي كان بداخله.

هذا ولا يفوتني القول بأن الحبكةَ الفنيةَ ذاك الحبل الذي نطقُ عليه حبَّ الاستطلاعِ والتشويقِ والدراما والسلوكِ الإنسانيِّ والإحساسِ بالزمنِ ، إذ تجئُ وسيلةً للحفاظِ على حركةِ الشخصياتِ قد ظهرت بوضوح في هذا العملِ القصصيِّ تحديداً ، حيثُ لمسنا العقدةَ والحلَّ ، وكلُّ ذلك ذكرناه في معرضِ تحليلنا للقصةِ سابقاً .

إنه وفى إطار هذا كله رأينا اللغةَ الرائعةَ التي استطاعت أن تؤسسَ مركزيةَ علائقيةَ الذاتِ الشاعرةِ والجسدِ الغريزيِّ فأحدثت نوعاً أو قدراً غيرَ قليلٍ من التعادليةِ ، ولربما ظهرت صبغيةُ الصوتِ العاطفي المحافظِ أشدَّ إيقاعاً في -مواطنَ- على سلطةِ الاشتهاءِ التي تجئ انحرافاً طبيعياً نحوَ مساربِ الرغبةِ الثائرةِ.

على كلٍّ فإنَّ القصةَ السابقةَ قد كان لها نصيبٌ من كلِّ المقوماتِ القصصية، إذ استوعبت معظمها فى جماليةٍ آخاذة، وهذه فضيلةٌ كبرى قد ميزت قصصيةَ المنخلِ اليشكريِّ من غيرها، بل تؤكدُ على تواجدِ الكثيرِ من القيمِ الموضوعيةِ والفنيةِ للشعرِ الجاهليِّ تلك التي تراهنُ على فحولته ، وبقائه خالداً بقاءَ الدهر،فضلاً عن هذا كلّه فإنها حققت الوحدةَ العضويةَ للقصيدةِ .

ونعيد النظر في اللغة كرةً أخرى فنرى أنه حاولَ استصفاءها بعد ترشيحها قبل استعمالها أي خلصها من كلِّ الشوائبِ أو الزوائدِ اللفظيةِ التي يرسبها العرف اللغويُّ، وبالتالي انتقل بها من كثافةِ الواقعِ إلى شفافيةِ الإيحاءِ ليسموَ بها من الوظيفةِ الاتصاليةِ إلى القيمةِ الانفعالية بهدف خلقِ حالةِ إثارةٍ أو تسريةً للرغباتِ المكدسةِ

وخصوصاً لغته الفنية التي أثبت الشاعرُ فيها تميزاً فكانت برهاناً على عبقريته ، فإذا كانت لغةُ الأدبِ لغةً مركبةً ذات مستويات دلالية تبدو أكثر ظهوراً في الجانب الحسي- إذ يمثل واحة الالتقاء- فإنه قد توافر على الجانبِ المجازيِّ الذي أكثرَ فيه من التشبيه سواء السمعي والبصري أو اللمسي والحركي؛ لتكشفَ عن طبيعةَ التقابلِ ، فتدعم الفكرة وتقدم صورةً وصفيةً لا سيما إذا كانت مباشرةً في تأثيرها، وذاتِ درجةٍ عاليةٍ في التخييل ، حيثُ إن أثر كلِّ صوت وشكلٍ وحركةٍ يدعمه تداعٍ عاطفيٌّ يغذي ويرفدُ حتى يغني الموضوعَ؛ لأنه يحقق اقتصاداً بارعاً في التشبيه الذي يمدُّ القارئ بباعثٍ أو مثيرٍ في شكل أحدِ التفاصيلِ الحسيةِ الحيويةِ.

وأخيراً ننظرُ إلى موسيقيةِ تلك القصةِ الشعريةِ التي تعدُّ من روائع الشعر القصصيِّ فإننا نجدُ الشاعرَ القاصَّ قد نوَّع من موسيقاه ما بين الخارجيةِ المتمثلة في الوزن ذاك الناشئ عن تلك الوحداتِ أو التفعيلاتِ التي تجئُ لتضبطِ النغم ، ومنها نجدُ اختيارِ الشاعرِ لبحر "مجزوء الكامل" الذي يتكونُ من أربع تفعيلات، ثنيتين في كلِّ شطرٍ، حيثُ جاءت عروضه وضربه مرفلين(٨٥) ؛ ليقدمَ تجسيداً فنياً لأبلغ مستويات الإبداعِ اللغويِّ قولاً وإدراكاً، وبالتالي فهو يعكسُ حساسيةً ذات انفعاليةٍ عاليةٍ، إذ يمارسها الشاعرُ ليحدثَ التآلفَ بين وجدانه الشخصيِّ والوجدانِ الجمعيِّ فيظهرَ "التلاحمُ الحضاريُّ بينه كمبدعٍ والواقعِ المعايش، ويمثله الموروثُ اللغويُّ حتى تجئَ القصيدةُ خلاصةَ التوحدِ الإلهامي الذي يتحققُ بها انبثاقُ اليوم من الأمس"(٨٦) ، هذا ونعود إلى التفعيلات التي سبحت في بحرِ القصيدةِ فنجدُ أنها تتكونُ من مقطعين مركبين يكوِّنُ كلٌّ منهما زمناً قوياً ؛ لكنه يلزمُ افتراضُ أن يكونَ بينهما مقدارٌ زمنيٌّ قد يكون سكتةً ، وقد يكون صوتاً لا يعبرُ عنه -كذلك في الكتابة- ، ولعل هذا ما نلاحظه في

تفعيلات المنخل هنا ؛ إذ أن كلا المقطعين في "متفاعلن ومتفاعلاتن" يحملان زمناً قوياً يتناسبُ مع تدفقِ انفعالاته وتوترها وعدم استطاعته كبحَ جماحها ، على أن الزمنَ الضعيفَ بينهما -الذي يُقدَّر بسكتة- هو الذي يمثلِ صوت العقل المتواري خلفَ حجبِ الغرائزِ الغائرةِ هنا .

أما عن القافيةَ فلقد جاءت الراءَ المكسورة هنا؛ لأن وظيفتها الحقيقيةَ لا تظهرُ إلا إذا وُضِعَتْ في علاقةٍ مع المعنى حيثُ إنها ضبطت الإيقاعَ ، فضلاً عن أنها جاءت نابعةً من معنى البيت ، وملائمةً -في صوتها- للجوِّ النفسيِّ لتتمكنَ من التغلبِ على الغموضِ بين الكلماتِ النهائيةِ ، كذلك فإننا نلمسُ التجنيس الداخليَّ حيثُ وضعه الشاعرُ في مؤازرةٍ كوسيلةٍ مشابهةٍ للقافية، فهو مثلها يلعبُ على الاحتمالاتِ اللغويةِ؛ "ليستخلصَ منها تجانساً صوتياً حيثُ يعملُ داخلَ البيت"(٨٧).

إذن فإننا نلمسُ أن هناك مواجهةً رائعةً بين تجانسٍ صوتيٍّ خارجيٍّ وقد أحدثته القافيةُ في مواجهةِ تجانسٍ صوتى داخليٍّ ، إذ أنضجه الترصيعُ والتصريع "والتدوير"(٨٨)، ليتحققَ للكلماتِ الشعريةِ قدراً كبيراً من التماثلِ الصوتى، وكل هذا يتغلبُ على الغموضِ بينَ الكلمات.

أما بالنظر إلى الموسيقى الداخليةِ الخفيةِ فإنها ظهرت بوضوحٍ من خلال استخدامِ الشاعرِ للكلماتِ السهلةِ المخارجِ المتناسقةِ صوتياً وصرفياً ودلالياً ، إذ ترجمت روحَ الشاعرِ التي يحكي الماءُ رقتها .

أخيراً نقولُ: إن هذه القصةَ الشعريةَ التى جاءتَ معاناةً عاطفيةً، ولغةً شاعريةً وفناً ورموزاً كثيفةً في الحياةِ وموقفِ العربيِّ من القمعِ الجنسىّ والاندثارِ الحضارىّ وقحل الطبيعةِ -قد اجتمع على مائدتها كلُّ الفنونِ، إذ لمسنا أنها أخذت من القصيدِ بناءه وتماسكه، وفيها من العملِ القصصىِّ دقةُ الحدثِ والشخوصِ، وفيها من المسرحِ الحوارُ ودقةُ الألفاظِ وفيها من المقالِ السردُ وبلاغتُه.

على هذا النحوِ فلقد انتخبت -من كلِّ فنٍّ - أجملَ وأروعَ ما فيه؛لتظهرَ لنا لوناً راقياً يوضعُ في مصافِ القصصِ العربيةِ القديمةِ .

الإحالات : هوامش ومصادر الدراسة :

(١) القصة لغة: من قصَّ أثره، أى تتبعه، والقصُّ اتباعُ الأثر، ويقال: خرج فلانٌ قصصاً على إثر فلان، وقصَّ عليه الخبرَ قصصاً- أي أعلمهُ وأخبرَه. وقيل: القاصُّ هو الذي يقصُّ القصصَ لأتباعه خبراً بعدَ خبرٍ وسوقه الكلام سوقاً.. راجع اللسان مادة (قصص).

على هذا النحو يصبحُ مفهومُ القصة في العصر الجاهلي وما تلاه أنه كانَ يعنى: إعادةَ الحكى أو قصُّ حدثٍ حقيقيٍّ وقعَ لإنسان معين رغبة في تسجيل بعض المواقفِ ذاتِ الدلالةِ.

هذا ويرى هالي بيزنت أنه يقدمُ حكاية خيالية لها معنىً، ممتعة حيثُ تجذبُ انتباهَ القارئ وعميقة حيثُ تعبرُ عن الطبيعةِ البشريةِ .. راجع: كتابة القصة القصيرة صـ٩ ترجمة أحمد عمر شاهين – دار الهلال ١٩٩٦م.

واصطلاحاً هى جنسٌ من الأجناس النثريةِ أطلقه العربُ على عدة أشياءَ أسموها الحديثَ والخبرَ والسمرَ والطرافة.

(٢) راجع: نقد النثر صـ٩٣ ط لجنة التأليف والترجمة والنشر.

(٣) راجع: الصناعتين" ط١ص٢-٣.

(٤) راجع: القصة في الأدب العربي القديم ، للدكتور محمود ذهنى ، ط١ صـ٥٨ وما بعدها، مكتبة الأنجلو المصرية ، سنة ١٩٧٣م.

(٥) هو تميم بن أوس بن خارجة الداريّ، من أشهر القصاصين في العصر الجاهليّ، منَّ عليه اللهُ بالإسلام، وقد كان نصرانياً، وفدَ على رسولِ اللهِ ﷺ قبلَ الهجرةِ مع الداريين ، وكان قصصهُ شائعاً بين المسلمين، وحسبه شرفاً ومكانةً أن يرويَ عنه رسولُ اللهِ ﷺ ، كما يقالُ: إنه أولَ منْ أسرجَ السراجَ في المسجدِ .. راجع : الإصابة، ج١، صـ١١٩.

(٦) راجع: التصوير الفني للقرآن الكريم لسيد قطب، صـ ١٤٨، ١٤٩ دار المعارف بمصرَ ، سنة ١٩٧٤م.

(٧) هو النضر بن الحارث بن علقمة بن كلدةَ بن عبد مناف بن عبد الدار بن قصي، ويكنى أبا قائد، كان رجلاً مشهوراً بينَ قومِه بجدلهِ ، فضلاً عن فرطِ ذكائهِ الذي جعلَ بعضَ المؤرخين يعدونه "من شياطين قريش"، ولعل مردَّ هذهِ الشهرةِ الواسعةِ أنه كان ممن يتعرضون لرسولِ اللهِ ﷺ ، وممن يزعمون أن القرآنَ الذي جاءَ به محمدٌ ﷺ أساطيرُ الأولين، هذا ولقد بالغَ من عدائه للرسول فكانَ

إذا جلسَ الرسولُ -يوجهَ قومه- خَلْفَهَ فى مجلسه مدعياً بأن حديثه أحسنُ من حديثِ رسولِ اللهِ .. راجع: سيرة الأمين المأمون لبرهان الدين الحلبي، ح١، صـ٥١٧، ط الحلبي، القاهرة.

(٨) راجع: القصة العربية في العصر الجاهلي ، للدكتور على عبدالحليم ، ط٢ صـ٢٩، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٧٩م نقلاً عن السيرةِ النبويةِ ج١ صـ٣١١ ط الحلبي ١٣٥٥هـ.

(٩) راجع: مروج الذهب ومعادن الجوهر "ج٢ صـ٥٦، هذا ويرى سيد قطب أن معاوية قد ولي رجلاً على القصص فكان إذا أسلمَ من صلاةِ الصبح جلسَ ، وحمدَ اللهَ ، ومجَّده ، وصلَّى على النبي ، ودعا للخلافةِ وأهلِ بيته وحشمه وجنوده، كما يزعمُ بأن علياً قد سبقه إلى هذا الصنيع ... راجع: التصوير الفني للقرآن الكريم، صـ١٣٤.

(١٠) تعنى هذه الأسطورةُ "برج بابل" التي يعودُ تاريخها إلى أربعةِ آلافِ سنةٍ قبلَ الميلادِ ، حيثُ أشارت التوراةُ إلى هذه القصةِ ، ويطلقون عليها "قصة اللغة، وتشيرُ إلى أن لغاتِ البشرِ تصدرُ عن لغةٍ واحدةٍ ، هذا ويأخذنا العجب العجابُ حينما نجدُ القصصَ الهندىَ والصينىَّ يتفقُ مع قصةِ برج بابل فى الرأى ..على كلّ فلقد كانت لها انعكاساتها أو آثارُها على الأساطير الأجنبيةِ والآدابِ الأوربيةِ .

(١١) راجع: نشوء القصة وتطورها، لمحمود عباس ، صـ١٣، المطبعة السلفية، ١٩٣٦م، هذا ويرى الأب لويس شيخو أن العزيزَ عندما حدثت ريبةٌ في داره – وقد لهجت الناسُ بها فى المنازلِ والأسواق – أشارَ إلى الشيخ يوسفَ أن يطرفَ الناسَ بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديثِ، فكتبها ووزعها على الناس حيثُ اعتمدَ على رواياتِ أبي عبيدةَ وابن هشام وجهينة اليمانى والأصمعي في أخبار العربِ، وكثيراً من النوادر والأحاديثِ.. راجع: شعراء النصرانية، صـ٨٨.

(١٢) راجع: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية لناصر الدين الأسد، طـ٥، صـ٥٥٢-٥٥٤، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م، نقلاً عن المؤتلف والمختلف فى أسماء الشعراء وكناهم وألوانهم وأنسابهم وبعض شعرهم للآمدى، صـ٦٩

(١٣) انظر: العمدة لابن رشيق، في محاسن الشعر وآدابه "تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، صـ٢٠، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م.

(١٤) راجع: "فجر الإسلام" ، لأحمد أمين طـ٨ صـ ٦٧.

(١٥) راجع: "فن الرواية" لفاروق خورشيد طـ١ صـ ٢٢.

(١٦) راجع: حضارة العرب" لجوستاف لوبون- ترجمة عاد زعيتر صـ ٢٤٨.

(١٧) الأمثال العربية نوعان: أمثال حكمية مثل الجار قبل الدار وغيرها يتناقله الناس فى الأعقاب وترويها الأمم بعضها عن بعض ، وهناك الأمثال المبنية على الحوادث وهي خاصة بهم ؛ لأن الحوادثَ جرتْ لهم كقولهم : " قطعت جهيزةُ قولَ كلِّ خطيبٍ" ، " الصيفُ ضيعت اللبنَ" ، " سبقَ السيفُ العذلَ" ، وهم يؤثرون تلك الأمثالَ على صاحبها" راجع: تاريخ الآداب العربية لجورجى زيدان ، ج١ ، ص ٥١ ، دار الهلال ، القاهرة .

(١٨) انظر: مقدمة القصة العربية آفاق وأجيال، للدكتور محمد الرميحي، سلسلة كتاب العربي، الكتاب الرابع والعشرون، يونيو، ١٩٨٩،.

(١٩) هو مستشرقٌ ألمانيٌ يعدُّ من أبرز المستشرقين وأكثرهم عناية وانشغالاً بأدبنا العربي وتاريخه حيثُ قدم مؤلفاً ضخماً في تاريخ الأدب العربي ترجمهَ الدكتور عبد الحليم النجار.

(٢٠) هو مستشرقٌ مجريٌّ عمل أستاذاً بجامعة بودابست ، تجولَ متعلماً ومعلماً بين بلدان الشرق وبخاصة سوريا ومصر حيث جاءت أغلبُ مؤلفاته عن الإسلام .

(٢١) راجع: الجملة القرآنية في قصة صالح عليه السلام للدكتور صلاح الدين غراب ص٢٨، ط ٢٠٠٢م، نقلاً عن القصص القرآني لعبدالكريم الخطيب ص٢٣

(٢٢) هو كليب بن الحارث بن زهير بن حشم بن بكر بن حبيب بن عمر بن غنم بن تغلب بن وائل ابن وائل بن قاسط بن هِنْب بن أقصى بن دُعمىّ بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار... راجع: جمهرة أنساب العرب لابن حزم صـ٣٠٣.

(٢٣) هي جليلة بنت مُرَّةَ بن ذهل بن شيبان بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن على بكرِ من شواعرِ العربِ المشهوراتِ ، كانت

زوجة كليبِ بن ربيعة، وأختَ جساسٍ قاتله، وقد أخرجتها أختُ كليبٍ من ديار زوجها... راجع: أشعار بني بكر في الجاهلية والإسلام للدكتور حسام محمد علم، جـ٢، صـ٢٩٠، مخطوطة بالمكتبة المركزية بجامعة الزقازيق، ١٩٩٥م.

(٢٤) هو الحارث بن عباد بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر، من شعراء العراق المشهورين، إذ يعدُّ فحلاً من فحول الطبقةِ الثانيةِ، ومن ساداتِ العربِ وشعرائها النابهين... راجع: معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين لعفيف عبد الرحمن صـ٨٠، دار العلوم سنة ١٩٨٣م.

(٢٥) راجع: القصة في أيام العرب في الجاهلية ، صـ٢٤٢.

(٢٦) راجع: القصة العربية في العصر الجاهلي ، لعلي عبدالحليم ص ٢٣٠ ، دار المعارف بمصر ١٩٨٦م .

(٢٧) راجع القصة في: أشعار بني بكر في الجاهلية والإسلام، للمؤلف حسام محمد علم ، جـ٢، صـ٤١ .

(٢٨) على حسب التعريف المعجمي يكونُ الحدثُ مقترناً بزمنٍ وعليه، فإن القصة الشعرية لا تخلو من عنصري الفعل والزمن، أي من الحدثِ ، ومجموعُ الأحداثِ في القصةِ هو ما يمكنُ أن نطلقَ عليه اسم "موضوع القصة، كما يحلو للنقادِ الشكليين -الذين يولون المنظورَ اللغويَّ أهمية كبرى في تفسير النصّ الأدبيّ - أن يطلقوا عليه الفعلَ القصصيَّ لأنه -في العرفِ النحويِّ الذي يساعدُ على تفسير البنيةِ وتحديد وظائفها ومستوياتها المعني فيها -يدلُّ على حدثٍ مرتبطٍ بزمانٍ معينٍ (ماضٍ - حاضر - مستقبل)... وبناءً على هذا المفهوم يصبحُ الحدثُ هو الفعلَ القصصيَّ الذي قامت به الشخصيةُ الفاعلُ في زمانٍ ما "أو هو الحادثةُ التي تقومُ بها الشخصيةُ على امتدادِ مساحةِ النصِّ ؛ لتشكلَ في النهاية قصة، تمثلَ تجربةً إنسانية متخيلة ... راجع: القصة ديوان العرب للدكتور طه وادي، ط١ ، ص٦٤ ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان سنة ٢٠٠١م.

(٢٩): راجع تذوق الأدب للدكتور محمود ذهني صـ١٤٢.

(٣٠) يطلق على الشخصيات الفاعل القصصيُّ، طالما أنه قد وقع منه الفعلُ ذاك الحدثُ أو اتصف به، وحدةٌ سردية مهمة، عقلانيةٌ نقدية في أي عمل قصصي" راجع: العناصر الفنية في الفن

القصصي فى المملكة لطلعت صبيح ، ص٩٣، نادى القصيم ، سنة ١٩٩١م.

(٣١) انظر: كتابة القصة القصيرة لهالي بيرنت ترجمة أحمد عمر شاهين دار الهلال سنة ١٩٩٦م.

(٣٢) هكذا تتعددُ التعاريفُ حول هذا المصطلح: فمن النقادِ من يرى أنه البيئةُ بشقيها: "الزماني والمكاني" ، ومنهم من يرى أنه الوسطُ دونَ تحديدٍ معرفيٍّ خاصٍّ به ، أما من يطلقون عليه الزمكاني فإنهم يأخذون من النحت النسبي للكلمة تعبيراً اصطلاحياً .

(٣٣) انظر: بناء الرواية لعبد الفتاح عثمان صـ١١ مكتبة الشباب سنة ١٩٨٢م.

(٣٤) المنخَّل: اسم مفعول من الفعل "نُخِّل" ومعناه "صفى واختير، وكلُّ ما صفى، ليعزلَ لبابُه فقد انتُخل وتُنُخِّلَ.. اللسان مادة "نخل". هذا ويرى صاحب اللسان: أن المنخَّلَ "بفتح الخاء مشددة اسمُ شاعر، وقد ورد فى أمثال العرب عند الحديثِ عن الغائبِ الذي لا يُرجى إيابه:حتى يؤوب المنخل..!! راجع: لسان مادة "نخل"

(٣٥) هكذا جاء في كلٍّ من: معجم شعراء الحماسة لعبد الله عسبلان صـ١٢٥، دار المريخ، الرياض، والأغاني للأصفهاني ج٢١ صـ١، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣م حيثُ اضطُربَ في نسبه وقد عزاه إلى تغلب فذكر بقبة نسبٍ ينصرفُ إلى ذلك ، وهو المنخل بن مسعود بن ألفت بن فطن بن سوءة بن مالك بن ثعلبة بن حبيب بن غنم بن حبيب بن كعب.

وجاء المنخَّل بن مسعود بن عامر بن ربيعة من بني يشكر في كلٍّ من:

المؤتلف والمختلف للآمدى صـ٢٧١ تحقيق عبد الستار فراج، دار إحياء الكتب العربية ١٩٦١م. وديوان الحماسة لأبى تمام تحقيق الدكتور عبد المنعم صالح صـ١٤٩، وزارة الثقافة والإعلام ببغداد، ١٩٨٠م.

وجاء المنخل بن مسعود أو (ابن عبيد) بن عامر بن ربيعة بن عمرو اليشكرى في:

الأصمعيات تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ط٤ صـ٥٨ دار المعارف بمصر، ١٩٦٣م. وجاء المنخل بن عبيد بن عامر في كلٍّ من:

الشعر والشعراء لابن قتيبة ط١ صـ١٩٤، دار الكتب العلمية بيروت، ١٩٨١م.
وجاء المنخل بن مسعود أو بن عمرو أو الحارث في كلٌ من:
شعراء النصرانية ط٢ صـ٤٢١، وموسوعة الشعر العربي ج٣ صـ٣١١
هذا وتبدو لنا من خلال عرضنا لما سبق ملاحظتان:
الأولى: أن الاختلافَ كائنٌ في اسم أبيه، حيثُ وقعَ التحريفُ والتصحيفُ فيه..، ولعل هذا لا يدعو للغرابة، إذ لا يمثل عبئاً طالما أنه ينتسب إلى قبيلة بنى يشكر التى لِقّبَ بها.
الأخرى: إن من أدخلة فى بطن حبيبِ بن عمرو بن غنْم إنما اضطرب فى نسبه، لا سيما أن هناك تشابهاً فى هذهِ الأجدادِ الثلاثةِ حيثُ إن حبيب بن كعب يُنْتَسبْ إلى يشكر، أما حبيب بن غنم فإنه ينتسب إلى تغلب.. راجع: جمهرة أنساب العرب لابن حزم صـ ٣٠٦.
(٣٦) ابن حـــزم: جمهرة أنساب العرب صـ٣١٣.
(٣٧) عمر رضا كحالة: معجم قبائل العرب ج٣ صـ١٢٦.
(٣٨) المبـــرد: الكامل جـ٢ صـ١٧، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم نهضة مصر ١٩٥٦م. وأبو الفدا: مختصر تاريخ البشر جـ١ صـ٩٨، المطبعة الحسينية بمصر. والطبرى: تاريخ الرسل والملوك جـ٢ صـ١٠٥، دار نهضة مصر ١٩٦٦م. ابن خلدون: تاريخ ابن خلدون جـ١صـ١٠٥، دار نهضة مصر ١٩٣٦م.
(٣٩) قرية من قرى اليمامة ، لم تدخلْ في صلح خالدِ بن الوليد أيام قتل مُسيلمة الكذَّابِ، فيهما نخلٌ لبني يشكر.. ينظر معجم البلدان جـ٤ صـ٣٨٧.
(٤٠) ابن دريـــد: الاشتقاق ط٣ صـ٣٤٢. تحقيق وشرح عبد السلام هارون مكتبة الخانجى بمصر ١٩٥٨م وراجع: جمهرة أنساب العرب صـ٣٠٨. وراجع: المحبرَ صـ٢٣،بيروت.
(٤١) انظر: الاشتقاق لابن دريد صـ٣٤٢. وراجع: جمهرة أنساب العرب ط٥ صـ٣٠٨.
(٤٢) انظر: جمهرة أنساب العرب لابن حزم صـ٢٩٠، حيث ذكر "مشهر" كرواية أخرى بجانب الأولى.

(٤٣) انظر: جمهرة أنساب العرب لابن حزم ط٥ صـ٢٩١ .
(٤٤) راجع : الاشتقاق لابن دريد صـ٣٤٣.
(٤٥) انظر : جمهرة أنساب العرب لابن حزم صـ٣٠٨ .
(٤٦) الأبلة: بلدةٌ على شاطئ دجلة، وهى أقدمُ من البصرةِ؛ لأن البصرةَ مُصرّتْ في عهد عمر بن الخطابﷺ، وكانت الأبلة بها مسالح لكسرى، وكانت تسمى أرضَ الهند.. ينظر معجم ياقوت مادتى (أبلة، بصرة).
(٤٧) انظر: معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين، للدكتور عفيف عبد الرحمن صـ٤٣ ، ديوان الحماسة لأبى تمام صـ١٥٢- ١٥٣ بغداد، ١٩٨٠م حيث ذكر البيتين السابقين .
أسيد: قبيلة، البلبال: الاهتمام بطلب الثأر أو الحزن. المائح: الذى ينزل البئر ويملأ الدلو، العلق: الدم . أسبال الدلو: أعاليها.
(٤٨) انظر: جمهرة أنساب العرب ط٥ صـ٣٠٩.
(٤٩) انظر: الاشتقاق لابن دريد ط٣ صـ٣٤٣ .
(٥٠) انظر: جمهرة أنساب العرب ط٥ صـ٣٠٩. وراجع: الاشتقاق صـ٢٣٩.
(٥١) راجع: شعر الحارث بن حلزة اليشكرى وخصائصه الموضوعية والفنية للمؤلف ط١ ، ص٤٢.
(٥٢) انظر: طبقات فحول الشعراء ط١. صـ ٥٦ وديوان الحارث بتحقيق هاشم الطعان صـ٧.
(٥٣) انظر: مختار الأغانى جـ٤ صـ٢١١.
(٥٤) انظر: الحماسة البصرية جـ١ صـ٢٩٩.
(٥٥) انظر: المفضليات بتحقيق أحمد شاكر ط٥ صـ١٩٠-٢٠٢، دار المعارف بمصر ١٩٤٢م. رابعة لعلها صاحبته التى يتغزل فيها، بسطت لنا الحبل: أتاحت لنا فرصة الوصال والتمتع، فوصلنا الحبل منها، ما اتسع: تمتعنا بها ما أمكن "التمتع" حرة: بيضاء اللون، شتيتاً: أسناناً متفرقة، واضحا: أبيض نقياً.
(٥٦) انظر: الأصمعيات بتحقيق أحمد محمد شاكر ط٤ صـ١٥٧- دار المعارف بمصر ١٩٦٣م.
(٥٧) انظر: المفضليات. بتحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ط٥ صـ٣١٠- دار المعارف بمصر ١٩٦٠م.

(٥٨) انظر: معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين ، للدكتور عفيف عبدالرحمن صـ٤٣.
(٥٩) راجع: المصدر السابق ، صـ٥٩.
(٦٠) راجع: معجم الشعراء للمرزباني صـ٤٢.
(٦١) راجع: معجم ألقاب الشعراء للدكتور سامى العاني صـ٢٤٤، والمؤتلف والمختلف للآمدي صـ٩٣.
(٦٢) انظر: معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين صـ٢٢٦.
(٦٣) انظر: معجم الشعراء للمرزبانى ص٤٢.
(٦٤) انظر: معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين صـ٢٣٠.
(٦٥) انظر: المؤتلف والمختلف للآمدى صـ٤٨.
(٦٦) انظر: شعراء النصرانية ط٢ صـ٤٢١، هذا ولم أجد لهذا الخبر صدًى في مصدرٍ آخر، هذا ويبدو لي أن المنخلَ شاعرٌ عادي، ولا يمكن تصنيفُه إلى جانبِ عمالقةِ الشعر العربيّ، ولا في الصفوفِ التاليةِ ورائهم.
(٦٧) انظر: الأغانى ح٢١ صـ١، ومختار الأغانى ح٢ صـ٢٤١.
(٦٨) انظر: الحماسة البصرية ح١ صـ٢١٩.
(٦٩) راجع : الحماسة البصرية ، ج١ ، ص ٢١٩ .
(٧٠) انظر: الأصمعيات ط٤ صـ٥٨، والأغانى ص٨١٤٧ وما بعدها.
(٧١) انظر: الشعر والشعراء لابن قتيبة ح١ صـ٢٥٥، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٥م .
(٧٢) لقد زعم ابن الجصَّاص أن عمرو بن هند هو قاتل المنخل اليشكري .. علماً بأن هذا الزعمَ ليس له ما يعضده .. راجع : الأغانى ص ٨١٤٦ ، طبعة دار الشعب .
(٧٣) جاء هذا تلبية لرغبة النعمان الذى أمره بوصفها فقال قصيدته التى أولها:

مِنْ آلِ مَيَّةَ رائحٌ أو مُغْتدِى عَجْلانَ ذا زادٍ وغيرَ مُزَوَّدِ

ووصفها فأفحش فقال:

وإذا طعَنتَ طعنتَ في رابى المَجَسَّةِ بالعَبير مُقرْمَدِ
وإذا نزَعتَ نزَعتَ مِن نزْعَ الحَزَوَّر بالرِّشاءِ المُحْصَد

(٧٤) قيل : إنها أخذت قيداً فجعلت إحدى حلقتيه فى رجله ، والأخرى فى رجلها .

(٧٥) عكب اللخمى صاحبُ سجن النعمان بن المنذر.

(٧٦) طلَّ : ذهب دمه هدراً ، العباد : نصارى الحيرة .

(٧٧) راجع : الأغانى صـ ٨١٥١ ، طبعة دار الشعب .

(٧٨) راجع : قراءة ثانية فى شعرنا القديم ، لمصطفى ناصف ص ٨١ وما بعدها ، طبعة دار الأندلس ، ١٩٨٨م .

(٧٩) راجع : الجملة القرآنية فى قصة صالح "عليه السلام" للدكتور صلاح الدين غراب ، ص٣٢ ، نقلاً عن دلالات التركيب لمحمد أبى موسي ص ٣٤٠ .

(٨٠) هو مجمع بن هلال بن مالك بن هلال بن الحارث بن هلال بن تيم الله بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن على بن بكر .... راجع : ديوان الحماسة لأبى تمام ، تحقيق عبدالمنعم أحمد صالح ، ص ٢٠٣ ، بغداد ١٩٨٠م .

(٨١) راجع : الأغانى الأغانى صـ ٨١٤٧ ، طبعة دار الشعب

(٨٢) راجع: قراءة فى شعرنا القديم صـ١٢٦ لصلاح عبد الصبور ، دار النجاح بيروت ، سنة ١٩٨٢م .

(٨٣) راجع: بناء لغة الشاعر لجون كوين ترجمة أحمد درويش مطابع الأهرام سنة ١٩٩٠م.

(٨٤) المكونات الثلاث: هى الهو والأنا والأنا الأعلى.

فالهو: هو ذلك الجزءُ من النفس الذى يحوي كلَّ ما هو موروث أو غريزي، كما يحتوى على العملياتِ العقليةِ المكبوتةِ التي فصلتها المقاومةُ عن الحياةِ النفسيةِ، كما أنه يزودُ العملياتِ التي يقومُ بها النظامان التاليان بطاقتهما.

والأنا: هو ما يضبطُ طاقاتِ الهو، ويوجّهُها نحو إشباع أكبرَ قدرٍ مما تسمحُ به ظروفُ الحياةِ دونَ أن يحطمَ نفسَه؛ لأن خطورةَ "الهو" أنه يمكنُ أن يهدمَ نفسَه إذ تُركَ لأساليبه الخاصة؛ لذا فهو بحاجةٍ إلى "الأنا".

وأما الأنا الأعلى: فهو الممثلُ الداخليُّ للقيمِ التقليديةِ للمجتمع "إنه مكوِّنٌ داخليٌّ يقدمُ الجانبَ الخلقيَّ للشخصيةِ ؛ فيصبح مثالياً ، هدفه الكمالُ وليس اللذةَ... راجع: المدخل إلى علم النفس لحسين

عبد العزيز طـ، صـــ ٥٣٨ وبعـدها دار الفكـرة العربـي ١٩٨٥م.

(٨٥) راجع: أصول النغم فى الشعر العربى للدكتور صبرى إبـراهيم السيد صـ١٤٩ دار المعرفية الجامعية والإسكندرية سنة ١٩٩٣.

هذا وتتشكلُ مادةُ مجزوء الكاملِ العروضيةِ من أربع صـور حيثُ تظلُّ العروضُ صحيحة ، أما الضربُ فتجيءُ على الحالاتِ الأربع (مرفلاً – مذيلاً – تاماً – مقطوعاً) ، وهو هنا جاء مرفلاً فى ضربه وعروضه متفاعلاتن.

(٨٦) راجع : الصوت القديم الجديد لعبد الله الغذامي صـ٥ الهيئـة المصرية للكتاب صـ١٩٨٧م.

(٨٧) راجع: اللغة الفنية تعريب وتقديم محمد حسن عبد الله صـ٨٣ دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٨.

(٨٨) جاء ماثلاً فى الأبيات التالية (الخامس – التاسع – العاشـر – الحادى عشر – الثانى عشر – الثالث عشر – الرابع عشـر – السادس عشر – الثامن عشر – العشرين – الثالث والعشرين) ، حيث لجأ إليه الشاعرُ ؛ ليصبغَ على الأبياتِ غنائيـة وليونـة ، ويطيلَ نغماتها ، فضلاً عن هذا فإنه يساعدُ على طول النفس.