AJRS
/https://albalqajournal.ammanu.edu.jo
المجلد (25) العدد (1) 2022

مجلة البلقاء
للبحوث والدراسات

صيغة الخطاب الشعري القديم في رواية «سيدات القمر» لجوخة الحارثي.

معتصم باسم غوادره [1*] عبد الخالق عبد الله عيسى [2]

[1] جامعة النجاح الوطنية، نابلس، الضفة الغربية، فلسطين مدرّس في قسم اللغة العربية
[2] جامعة النجاح الوطنية، نابلس، الضفة الغربية، فلسطين، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية، مساعد النائب الأكاديمي لرئيس الجامعة
abed.esa@najah.edu

motasim.ghawadreh@najah.edu *

الملخص

يهدف البحث إلى تحليل صيغة الخطاب الشعري القديم، الذي استُدعِيَ في رواية "سيّدات القمر" بإحدى طرائق الخطاب الثلاثة: المنقول، والمُحوَّل، والمسرود، ويسعى إلى كَشْف تقنيّةِ الاستدعاء، ودواعيه، ومدى خدمته لبناء الرواية الفنّي، ويتّبع في ذلك المنهج الوصفي، ويستثمر أدوات السرديات التلفُّظية في التحليل.

ويوضِّح البحث أنّ الشّعر القديم المنقول في الرواية جاء لتأكيد تقاطعٍ في تجربة الشخصيّة الروائية مع الشّخصيّة التّراثيّة، أو لنفي المماثلة بينهما، وكانَ أحيانًا وسيلةً لكشفِ دواخل بعض الشخصيات الروائية، وأداةً للَفْت النظر، وشدِّ البصر إلى الأحداث الروائية المستورة أو المخفية، ويؤكِّدُ أن تقنيّة الاستدعاء بثَّت الحياة في الشعر المستَدعى من جديد، وأضفت عليه حيويةً، نقلَتْه إلى فضاءٍ رحب، وعالم فسيح معقّد.

الكلمات المفتاحية

الخطاب المنقول، الخطاب المباشر، الخطاب الفوري، الشعر العربي القديم، جوخة الحارثي، رواية "سيدات القمر".

AJRS
/https://albalqajournal.ammanu.edu.jo
Vol.(25) No.(1) 2022

Al-Balqa Journal
for Research and Studies

Mode of the ancient poetic discourse in the novel «Ladies of the Moon» by Jokha Al- Harthy.

Motasim Basem Ghawadreh [1]* [2] Abed Esa

[1] Master, An-Najah National University, Nablus. ORCID: 6669-5820-0002-0000
[2] An-Najah National University, Nablus. abed.esa@najah.edu

* motasim.ghawadreh@najah.edu

Abstract

This research aims at analyzing the mode of the ancient poetic discourse, which was reported in Moon Ladies' novel, by one of the three discourse methods: reported, transferred, and narrated. . It seeks to reveal the technique of recall, its reasons, and the extent of its service to the construction of the artistic novel. It follows the descriptive method and invests in enunciative narratology tools in analysis.

The research clarifies that the ancient poetry reported in the novel came to confirm an intersection in the experience of the fictional character with the traditional character or to deny the similarity between them, and it was sometimes a means to reveal the interiors of some narrative characters, and a tool to draw attention and draw attention to the hidden events. And it confirms that the technique of recall breathed life into the summoned poetry again, and gave it vitality, moving it to a spacious space, and a vast complex world.

Key words

Ancient Arabic poetry, Mode, Moon Ladies› novel, Narrated discourse, reported discourse, and Transferred discourse.

مقدمة

حفل قسمٌ من الروايات العربية النسوية بالموروث العربي القديم، شعرًا ونثرًا وأدبَ رحلاتٍ، واستُدعِيت فيه نُتَف نثرية قديمة، ونماذج عدَّة من الشعر العربي القديم، نظمها شعراءُ بارزون؛ منهم امرؤ القيس، والسموأل، والفرزدق، والبحتري، وابن الرومي، والمتنبي وغيرهم، فأحوج ذلك إلى دراسات، تستقصي النصوص، التي حضر ذاك الاستدعاء فيها؛ لتتناولَهُ دراسةً وتحليلًا.

ومن المعهود أن الروائيّين المعاصرينَ إنَّما يستحضرون الموروث الشعري القديم في نصوصهم الحديثة؛ ليعبّروا عن حالة شعورية، عايشوها كما عايشها أصحاب ذلك الموروث من قبلهم، فأرادوا بذلك أن يوصلوها إلى المتلقّي، ولا يتمُّ لهم ذلك إلّا بعد أن يستوعبوا الجهد السابق، والتجربة التي مر بها أصحاب هذا الجهد، ويأخذ ذلك الموروث في رواياتهم أشكالًا عدّة؛ فقد يأتون بتفسير جديد له، تحكمه رؤية جديدة، تستمدُّ عناصرها من روح العصر الجديد، الذي يعيشون فيه، وربَّما يطوّعونه لمضمون جديد، أو يستعيرون منه مضمونًا معيَّنًا يرَوْن ضرورة استمراره أو اندثاره في مجتمعهم الجديد، أو يقدّمونه كأوعية زجاجية صمّاء لا علاقة عضوية أو جدلية بينهم وبينها (شكري، 1979، 167).

وينتقي البحث رواية "سيّدات القمر"، التي ألَّفتها "جوخة الحارثي"(الحارثي، 2012)؛ لأنَّ للتراث الأدبي القديم حضورًا بارزًا فيه.

ويُعْنى البحث بالشعر العربي القديم ومواطن استدعائه في الرواية، ولم يُعنَ بما استُدعي فيها من الشعر الحديث أو الموروث النثري القديم أو الديني أو الشعبي أو الأسطوري، وإن كان له حضور غير قليل في الرواية.

وأمّا الشعر المستدعى الذي يُعْنى البحث بمعالجته، فهو ذاك الذي ينتمي إلى العصور الأولى؛ العصر الجاهلي، وعصر صدر الإسلام، والعصر الأموي، والعصر العباسي، ويتوقَّف عند الشعراء الذين نظموا هذا الشعر، ويُعالِج أيضًا ما استُدعي من حكاياتهم وقصصهم؛ فلم يقتصر في معالجتها على الشعر القديم، بل إنَّه يهتمُّ أيضًا بحكايات أصحابه، التي تتَّصل بذاك الشعر.

ويُعدُّ البحثُ في صيغة الخطاب المستدعى في نصِّ الرواية من مسالك نظرية تداخل الأجناس الأدبيّة، التي أقرَّت المبدأ الحواري، الذاهب إلى أنَّه لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيراتٍ أُخَر، وهذا يُؤكِّد وجود ترابط بين النصوص المختلفة، التي قد تُكوِّن معًا نصًّا جديدًا، يحمل دلالات جديدة (تودوروف، 1996، 121). وقد حاورت رواية "سيِّدات القمر" أبياتًا شعريةً عدَّة، واستوعبَتها، ووظَّفَتها لصالح بنائها.

ويعتمد البحث المنهج التحليلي أساسًا له؛ فهوَ يستقصي المواطن، التي استُحضر فيها الموروث الشعري القديم في الرواية، ويقوم بتحليل الشعر المستدعى فيها بما يتناسب وأهداف الدراسة. ويفيد من المنهج الوصفي في إطار علم السرد والتحليل السردي، ويستثمر الأدوات، التي أتاحتها نظريّات السرد التلفُّظية.

وأودُّ أن أبيّن أنّي عند انتقائي عنوانَ الدراسة كان أمامي توجّهانِ لتحديد المنهج، الذي سأتَّبعه في تحليل الخطاب الشعري، الذي استُدعِيَ في الرواية؛ توجُّه فرنسي يتمثَّل بما وضعته السرديات التلفُّظية، وتوجُّه إنجليزي يُعرَف بالتناصِّ؛ فآثرت ههنا أن أعوِّل على التوجُّه الفرنسي، لا على التوجُّه الإنجليزي؛ لأنَّ التوجُّه الأوَّل يُقدِّم عُدَّة مفاهيميَّة لسانية دقيقة في تحليل مقام التلفُّظ، لا نجدها في التوجُّه الثاني، الذي يُؤْثِر المفاهيم المشتقَّة من التناصِّ.

ولم أجد دراسةً، تناولت هذا الموضوع بهيئته، التي رسمتُها له، ولكنْ وجدتُ بعض الدراسات (قاسم، 1994؛ وتار، 2002؛ حكيمة، 2013؛ إيمان، 2017)، التي اهتمّت بدراسة الموروث التاريخي والديني والشعري والشعبي في روايات أُخَر غير الرواية، التي اهتمَّ هذا البحث بمعالجتها، ولم تتناول أيُّ دراسة الموروث الشعري القديم، الذي استُحضِر في رواية "سيدات القمر".

تأسيس

هناك طرائق ثلاثةٌ لنقل كلام الشخصيّات في داخل نصٍّ معيَّن، وقد ميَّز بينها (جيرار جينيت) حسبَ الصيغة، التي وردت فيها، وتابعه في ذلك بعض النقاد (تودوروف، 1990، 46 و47؛ بوعزة، 2010، 117- 119)، ويمكن توضيح هذه الطرائق على النحو الآتي:

1 - الخطاب المنقول:

هو الذكر الحرفيُّ لكلام الشخصية بطريقة مباشرة (جينيت،

1989، 107)، ويُعرَف بأنَّه الأسلوب الأبسط تركيبيًّا والأكثر وفاءً؛ لأنَّ الملفوظ المنقول مطابق للملفوظ الابتدائي (ريفارا، 2015، 109).

وإنَّ لهذا الخطاب أسلوبيْنِ، هما: الأسلوب المباشر، والأسلوب الفَوْري؛ أمّا الأسلوب الأوّل فيتَّسم بالقطيعة التلفُّظية بين تلفُّظ الشخصية وتلفُّظ الراوي؛ ذلك أنَّ التلفُّظ الأوَّل مُضمَّن في التلفُّظ الثاني، وأنَّ لكلِّ تلفُّظ مقامه والمشيراتِ، التي تعود عليه، ولمّا كان كذلك اتَّصف نَقْل الأقوال بالأسلوب المباشر بأنَّه منقوص؛ لعدم تمكُّنه من نقل المقام، الذي قيل فيه (القاضي، 2010، 186). وإنَّ الاستشهاد بملفوظ، بناه متلفِّظ آخر لا يعني أنَّه للمتكلِّم المستشهِد به؛ لذلك قد يلجأ الأخير إلى وضع الملفوظ المستشَهد به بين مزدوجتيْنِ، وتكون وظيفة المزدوجتيْن، لسانيًّا، هي الإشارة إلى قطيعة تلفُّظية، وهذه سمةٌ تُميِّز الاستشهاد من بين طرائق الخطاب المنقول (ريفارا، 2015، 113).

وأمّا الأسلوب الثاني فهو الذكر الحرفيُّ لكلام الشخصية فورًا دون مُقدِّمة إسنادية، بحيث يمحو العلاماتِ السياقية في داخل العملية السردية (جينيت، 1989، ص107). ويُخلِّص هذا الأسلوب كلام الشخصية من سلطان الراوي عليها؛ إذ تتكلَّم دون أن يأذن لها بذلك (القاضي، 2010، 186)؛ فكلامها هذا لا تتوجَّه به إلى شخصية أخرى، وهذا يجعل صاحب القول متكلِّمًا ومُخاطَبًا في الوقت نفسه (القاضي، 2010، 183)، وأشيرُ إلى أنَّ هذا الأسلوب لم يُستعمَلْ في الرواية.

2 - الخطاب المُحوَّل:

ويُسمّى أيضًا الخطابَ غير المباشر، وهو أن ينقل الساردُ مضمون الكلام، الذي يفترض أنَّ الشخصية تلفَّظت به، ويكون ذلك بإدماجه نحويًّا في القصّة المسرودة (جينيت، 1989، 106؛ بوعزة، 2010، 118)، وإنَّ لهذا الخطاب أسلوبيْنِ، هما: الأسلوب غير المباشر، والأسلوب غير المباشر الحرّ.

وأمّا الأسلوب الثاني فهو خطاب "لا يسبقه فعل القول ولا قوسان ولا نقطتان" (زيتوني، 2002، 90)، وهو شكل من أشكال نقل أقوال الشخصية نقلًا غير مباشر، ويذكر (جونات) أنَّ هذا الشكل متولِّد من الخطاب غير المباشر؛ لأنَّه سردٌ بضمير الغائب، يرد على لسان الراوي، ولكنَّه يختلف، في الوقت نفسه، عن الخطاب المذكور من ناحية عدم وجود معلنات للقول (القاضي، 2010، 181)؛ أي أنَّ الصيغة الإسنادية "قال لي" تختفي في هذا الأسلوب (جينيت، 1989، 107). وتنبغي الإشارة إلى أنَّ هذا الأسلوب لم يُستعمَلْ في الرواية.

3 - الخطاب المسرود:

يدمج هذا الخطاب كلام الشخصيّات في داخل السرد، ويضعه في مستوى الأحداث الأخرى (جينيت، 2010، 106)، ويُعَدّ أكثر الطرائق اختزالًا؛ لأنَّه يُمثِّل الدرجة القصوى من تغيير كلام الشخصيّة، ويكتفي بتسجيل مضمون كلامها دون الاحتفاظ بأيِّ عنصر منه (تودوروف، 1990، 48)، وأهمُّ ما يميِّزه أنَّه يأتي مندمجًا في كلام السارد، على شكل حدث (بوعزة، 2010، 119).

المبحث الأول: الخطاب الشعري القديم المنقول في رواية "سيدات القمر" لجوخة الحارثي.

يُعْنى هذا المبحث بالموروث الشعري القديم، الذي استُدعِي في داخل الرواية، بأسلوب الخطاب المنقول، ويسعى إلى تحليل المواطن، الذي جاء فيه ذاك الموروث، ويُفرِد لكلِّ شاعر، استُدعِي شعره، مطلبًا خاصًّا به على النحو الآتي.

امرؤ القيس

لقد نُقِلت مقولة امرئ القيس "اليوم خمر وغدًا أمر" في رواية "سيدات القمر"؛ نقلًا مباشَرًا، ويتَّضح ذلك في الموطن الآتي: "أصبحت [نجيَّة القمر] تُنْهي سهراتها الطويلة مع "عزّان" بعبارة امرئ القيس: "اليوم خمر وغدًا أمر"؛ لتُشير إلى المهمّات الثقيلة، التي تنتظرها في النهار..." (الحارثي، 2012، 114).

إنَّ المتلفِّظ في الخطاب الروائي هي "نجيَّة القمر"، التي استشهدت بخطاب منقول بحرفيّته، جرى وضعه بين أهلَّة، ولكنَّ متلفِّظ الخطاب الشعريِّ هو امرؤ القيس، الذي يُحمَّل مسؤوليّة وجهة النظر، التي يتضمَّنها خطابه، وهذا يُثبِت أنَّ المتلفِّظ المستشهِد بمقولة امرئ القيس هي "نجيَّة القمر".

وتستحضر "نجية القمر"، حين تنتهي سهراتها الطويلة مع "عزان"، عبارة امرئ القيس: "اليوم خمر، وغدًا أمر" (الحارثي، 2012، 114). وينبغي التساؤل ههنا: هل تشابهت تجربتها مع تجربته أم أنَّها استدعت عبارته عبثًا؟ وبناء على ذلكم؛ لا بدَّ أن نقف على السبب، الذي جعل الشاعر يقول هذه العبارة.

كان والد امرئ القيس ملكًا على أسد وغطفان، وظلّ يُمارِس على أهلهما الظلم والطغيان، حتّى اغتاله أحدهم على غفلة منه، ولمّا احتضر أوصى بمتاعه وسلاحه لمَنْ لا يجزع عليه من بنيه، فجزعوا كلهم إلّا امرأ القيس؛ فحين جاءه رسولٌ يُخبِره أنَّ أباه قد قُتِل، لم يلتفت إليه، ولم يأبه له؛ ولهذا دفع إليه بوصية أبيه، فقال امرؤ القيس: "ضيّعني صغيرًا، وحمّلني دمه كبيرًا، لا صحو اليوم، ولا سكر غد، اليوم خمر، وغدًا أمر" (ابن قتيبة، 2002، 1/108)، فشرب حتّى سكر، وحين أفاق من سكرته أقسم على نفسه ألّا يأكل لحمًا ولا يشرب خمرًا، وأن يجتنب متاع الدنيا واللهو حتّى يدرك ثأر أبيه (ابن قتيبة، 2002، 1/109)).

ويتَّضح ههنا أنَّ امرأ القيس انتقل من حالة لهو ومجون، إلى حالة جدٍّ وشُغْل بثأر أبيه، ولم يشغله عن هذا الثأر لهوُه ومجونُه، ولم يخلط بينهما، والتزم بقسمه؛ فقد أصبح عليه مهمّات جسيمة، لا ينفع معها اللهو واللعب.

لقد أشبهت تجربةُ "نجية القمر" بعد موت أبيها تجربةَ امرئ القيس بعد مقتل أبيه؛ فقد كانت هي، في الليل، تلهو مع عشيقها، ولكنَّها، في النهار، تقوم بعدد من المهمّات الثقيلة (الحارثي، 2012، 114)؛ إذ كانت تنصرف إلى رعاية مالها وغنمها وإبلها، وتهتمُّ بمشغولاتها اليدوية، وكأنَّها أرادت أن تقول عند انتهاء سهراتها الطويلة مع "عزان": في الليل لهو وخمر، وفي النهار عمل وأمر؛ وهذا ما جعلها تستحضر عبارة الشاعر الجاهلي؛ فقد وجدت فيها ما يمثّل حالها مع عزان وحياتها اليومية المعتادة.

وهكذا؛ ينكشف أنَّ استدعاء السارد المجهول لعبارة امرئ القيس كان بعد إدراكه أنَّ تجربة "ساري" تشابهت مع تجربة الشاعر، الذي قال تلكم العبارة، ويتّضح أنَّه كانَ لهذا الاستدعاء أسباب معيَّنة، فلم يأتِ به السارد إلّا لتشابه تجربة الشخصية التي يسرد لها مع تجربة امرئ القيس.

السموأل وأبو نواس والبحتري

لقد نُقِلَت أبيات شعريَّة لغير شاعر في رواية "سيدات القمر"؛ نَقْلًا مباشرًا، وذلك في الموطن الآتي: "وفي مساجلته الشعرية بالأمس مع ابنته "أسماء" خرقَت قواعد اللعبة، وردَّت على بيته: يـزيـدكَ وجْـهُـهُ حسْـنـا إذا ما زِدْتَهُ نظرا، ببيتيْنِ اثنيْنِ، ولا يبدأ أيُّهما بحرف الراء كما ينبغي: إذا المَرءُ لَم يُدنَّس مِنَ اللُؤمِ عِرضُهُ/ فَكُلُّ رِداءٍ يَرتَديهِ جَميلُ، والثاني: صُنْتُ نفسي عَمّا يُدَنِّس نفسي وَتَرفّعْتُ عن جَدا كلِّ جِبْسِ"(الحارثي، 2012، 78).

إنَّ متلفِّظ البيت، الذي استشهد به الوالد "عزّان" هو أبو نواس، ولكنَّ متلفِّظ البيت الأوَّل، الذي استشهدت به الابنة "أسماء" هو السموأل، أمّا متلفِّظ البيت الثاني في استشهادها فهو البحتري.

ويتَّضح ههنا أنَّ الأبيات الشعرية قد نُقِلت في الخطاب الروائيّ نقلًا حرفيًّا دون أن يطرأ عليها أيُّ تغيير؛ وهذا يؤكِّد أنَّ الاستشهاد بها كان بطريقة الخطاب المنقول.

وقد آثرتُ أن أضع هؤلاء الشعراء في موضع واحد؛ لأنَّ الرواية استحضرتهم دفعة واحدة في مساجلة شعرية جرت بين "عزان" وابنته "أسماء"، خرقت فيها "أسماء" قواعد اللعبة، بطريقة لافتة للنظر؛ فحين ذكر أبوها بيت أبي نواس (أبو نواس، 1962، 340):

يـزيـدكَ وجْـهُـهُ حسْـنـا إذا ما زِدْتَهُ نظرا

ردَّت على بيته الذي انتهى بروي الراء، ببيتيْنِ اثنيْنِ، لم يبدأ أيٌّ منهما بحرف الراء (الحارثي، 2012، 78)، كما توجب تلك المساجلة التي دارت بينهما! فما الذي دفعها إلى خَرْق قواعد اللعبة وتجاهُل بيت أبي نواس، الذي جاء به والدها؟

وإذا دقَّقنا في هذا البيت، بغضّ النظر عن السياق الذي ورد فيه، ينكشف لنا أنَّه يُعرِّض بنجية، التي لُقِّبت بالقمر؛ فقد كان "عزان" كلَّما نظر إليها ازداد وجهه نضارة وحسنًا، وكان "كلَّ ليلة تسفُّ قدماه الرمل وهو يركض إلى رائحتها، كلُّ ذرَّة في كيانه منقادة بلا اختيار لهذا الوجود الخارق في حياته، ولا يزيده لقاؤها إلّا عطشًا إليها" (الحارثي، 2012، 78)، فما كان استحضاره لبيت أبي نواس ليكون إلّا وصفًا لنجية، التي عرّفتْه إلى جسده، وملأت عليه حياته بالحبِّ والمتعة، ولكنّ استحضار "عزّان" لهذا البيت، وإن جاء في مساجلة شعرية، فإنَّ ابنته قد فهمت منه أنَّه يقصد به "نجية القمر"؛ لذلك قد خرجَت على قواعد تلك المساجلة لتردَّ عليه حسب فَهْمها، وكانت تهدف بذلك إلى إيصال رسائل عدَّة لأبيها، يمكن أن نتعرَّف إليها عن طريق النظر في البيتيْنِ، اللذيْنِ استدعَتْهما له.

إنَّ البيت الأوَّل الذي تستحضره "أسماء"، حين خرقت قواعد المساجلة، هو للسموأل، الذي امتاز بالوفاء، حتّى قيل عنه في المَثَل: أوفى من السموأل (الزمخشري، 1987، 1 / 435؛ الغوث، 1994، 85)، واشتُهر هذا البيت لكونه من ديوان الحماسة، الذي جمع فيه أبو تمام الرائع من الشعر (أبو تمام، 1913، 28):

إذا المَرءُ لَم يُدنَّس مِنَ اللُؤمِ عِرضُهُ فَكُلُّ رِداءٍ يَرتَديهِ جَميلُ

ويمكن أن يُعَدَّ البيت المستحضَر من أبيات الحكمة، التي انبثقت من وفاء السموأل؛ ففيه يُؤكِّد أنَّ المرء، إذا لم يدنَّس عرضه لؤمًا وخسَّة، فإنَّ كلَّ ملبس يرتديه جميل، وكأنَّ هذه الحكمة تحثُّ على الوفاء، وتُنفِّر من الخيانة؛ إذ تُعلِن أنَّه لا يخون العِشرة إلا اللئيم، الذي لا يوجد لديه وفاء، يعصمه عن الخيانة.

وينكشف أنَّ استدعاء شخصية السموأل يهدف ههنا إلى معالجة مشكلة اجتماعية، تعرَّضت إليها شخصية روائية؛ فاستدعاء شخصية عُرِفت بالوفاء كان طريقةً لمعالجة صفة الخيانة، التي تأصَّلت لدى "عزّان"، ويتبيَّن أنَّ توظيف هذه الشخصية كان توظيفًا عكسيًّا؛ فقد وُظِّفت الملامح التراثية لشخصية السموأل للتعبير عن معانٍ، تُناقِض المدلول التراثي لشخصيته، وإنَّ الهدف من استخدام هذا النوع من التوظيف هو "توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثي للشخصية والبعد المعاصر، الذي يُوظِّف الشخصية في التعبير عنه"(زايد، 1997، 203)؛ وهذا جعلنا ننظر إلى القيم السلبية، التي وقع "عزّان" فيها عند خيانته زوجه، ونقارنها مع القيم النبيلة، التي كان عليها قبل الخيانة، وكأنَّ "أسماء"، التي وظَّفت شخصية السموأل، كانت تهدف إلى إرجاع أبيها إلى طريق الصواب.

أمّا البيت الآخَر الذي تستحضره "أسماء"، فهو لأبي عبادة البحتري، الذي استفتح به سينيَّته (البحتري، 1964، 2 / 1152):

صُنْتُ نفسي عَمّا يُدَنِّس نفسي وَتَرفّعْتُ عن جَدا كلِّ جِبْسِ

وقد نظم هذه السينية بعد مقتل الخليفة العباسي المتوكِّل وجفاء المنتصر له عندما عقب أباه في الخلافة؛ ما أدخل الحزن إلى قلبه وملأ نفسه بالهمِّ؛ ولهذا ذهب إلى مدائن كسرى في بلاد فارس لكي يسلي عن نفسه، ويحفظها مِمّا يعيبها، ولكي يتنزَّه عن العطايا التي تهدف إلى إذلاله وإخضاعه، وكان موقفه، إذن، الفرار إلى بلاد الفرس، حيث يحافظ على نفسه من الدنس، الذي كان يصيبها في ظلِّ الخليفة المنتصر؛ فماذا فعل "عزان"؟ هل حافظ على نفسه من الدنس أم أنَّه شانها بدَرَن المعصية؟

وتوعز "أسماء" هنا إلى أنَّه ينبغي عليه أن يجتنب تدنيس عرضه؛ فقد جاءت ببيتيْنِ احتوى كلٌّ منهما على لفظة "يدنس"؛ رغبة منها بنُصْحه ألّا يكون لئيمًا، فيخون عشرته مع أمها، التي قضى معها أكثر أيّامه.

إنَّ "أسماء" حين استحضرت هذيْنِ البيتيْنِ، وخالفت فيهما قواعد المساجلة الشعرية، التي تُلزم المشاركينَ فيها بأن يجيئوا ببيت يبدأ بحرف الراء؛ جاءت ببيت يبدأ بالهمزة، وآخر يبدأ بالصاد، لعلها حاولت بفعلها هذا أن تُعرِّض بأبيها، وتكشف له رسائل عدة؛ أكّدت فيها أنَّها قد عرفَت قصَّته مع "نجيَّة القمر"، وعلمَت أنَّه يخون زوجه معها، فلم يكن وفيًّا لزوجه، أرادات أن تُبيّن لأبيها أنَّه لم يتَّصف بوفاء السموأل، الذي امتاز به عن غيره، وكأنَّ استحضار بيت السموأل يومئ إلى خيانته تلك، ويدعوه إلى اجتنابها، والوفاء لزوجه "سالمة"، ويتبيَّن أيضًا أنَّ أمره افتُضح، وأصبح مكشوفًا للناس، ولعلَّ "عزان" قد أدرك هذا؛ فقد التفت إلى ذلك، بعد خرق ابنته لقواعد المساجلة، حين تساءل وهو في شكّ وحَيرة: "فهل بدأ الناس يحسون بالقمر؟ .. نجية القمر" (الحارثي، 2012، 78).

وهكذا؛ يتبيَّن أنَّ "أسماء" قد استدعت في الرواية السموأل؛ لتدلَّ على خيانة أبيها لأمِّها، فهو لم يكن وفيًّا لها، فلم يتَّصف بصفات الشاعر، ولم يحفظ عهد الزواج، ولم يراعِ في ذلك ذمَّته معها، بل ارتبط بامرأة جميلة من البدو، ولاذ بها بعيدًا عن زوجه وعائلته.

وإنَّ استحضار "أسماء" لبيت البحتري يشير إلى أنَّ فعل "عزان" خلاف فعله؛ فقد صان البحتري نفسه وحفظ ماء وجهه، بمغادرته الشام، التي تكالب فيها الخليفة عليه، إلى بلاد فارس؛ ليسلّي عن نفسه همومَه التي ملأت حياته بعد قتل الخليفة المتوكِّل، ولكنَّ "عزّان" ظلَّ يتردَّد على عشيقته، وأصرَّ بذلك على تدنيس عرضه، وعلى العيش بجسده وروحه معها، بعد أن هجر فراش زوجه؛ وبذلك كان استحضار ابنته لبيت البحتري دليلًا مشهرًا في وجهه، يُخبِره بحقيقة خيانته، ويدعوه إلى الاقتداء بما فعل صاحب البيت.

وهكذا؛ يتّضح أنَّ هدف الاستدعاء كانَ الإيعازَ إلى حالة، ما كانت لتتبيَّن لو لم تُستدعَ تلكم الأبيات، وكان وسيلة تكشَّف بوساطتها أمورٌ، كانت الشخصية الروائية تظنُّ أنَّها مخفيّة؛ وبهذا ينكشف أن الاستدعاء ههنا أدّى وظيفة، تتمثَّل بزجر المذنب، وتنبيهه على ذنبه، وكان فيه دعوة له بأن يجتنب الخيانة، وأن يظلَّ وفيًّا لزوجه.

مجنون ليلى

لقد نُقِلت أبيات شعريَّة لمجنون ليلى في رواية "سيدات القمر"؛ نقلًا مباشرًا، وذلك كان بعد قول السارد: "أمسك "عزّان" وجه "نجيَّة" بكلتا يديه، ردَّد لها أبيات مجنون ليلى: أنيري مكان البدرِ ..." (الحارثي، 2012، 113)، وهذه الأبيات هي (ابن الملوح، 1979، 128):

أَنيري مَكانَ البدرِ إِن أَفَلَ البدرُ وَقومي مَقامَ الشمسِ ما استَأخَرَ الفجرُ
فَفيكِ مِنَ الشمسِ المُنيرَةِ ضَوؤها وَلَيسَ لَها مِنكِ التبَسُّمُ وَالثغرُ
لَكِ الشرقَةُ اللألاءُ وَالبدرُ طالِعٌ وَلَيسَ لَها مِنكِ الترائِبُ وَالنحرُ
وَمِن أَينَ لِلشمسِ المنيرَةِ بِالضحى بِمَكحولَةِ العينَينِ في طَرفِها فَترُ
وَأَنّى لَها مَن دَلَّ لَيلى إِذا انثَنَت بِعَينَي مَهاةِ الرملِ قَد مَسَّها الذعرُ

ويتبَّين أنَّ الأبيات الشعرية قد نُقِلت ههنا نقلًا حرفيًّا في داخل الخطاب الروائيّ، وهذا أدّى إلى قطيعة تلفُّظية بين المتلفِّظ بها والمتلفِّظ المستشهِد بها؛ لأنَّ تلفُّظ الأوَّل مُضمَّن في تلفُّظ الثاني، ولكلِّ تلفُّظ سياقه، الذي قيل فيه (القاضي، 2010، 186). ويتبيَّن أيضًا أنَّ المتلفِّظ المستشهد بهذه الأبيات هو "عزّان"، أمّا المتلفِّظ بها على مستوى الخطاب الشعريّ فهو الشاعر مجنون ليلى.

ويبدو أنَّ استحضار هذه الأبيات يحيل على صاحبها وقصَّة عشقه مع ليلى، كما يُحيل على "عزّان" وقصَّة عشقه مع "نجية". وينكشف العشق الذي تمثّله قصَّة "نجيَّة"، عندما مسك "عزان" وجهها بكلتا يديه، واستدعى حينها تلكم الأبيات.

وحين انتهى "عزان" من إنشاد هذه الأبيات تساءلت "نجية" عن مهاة الرمل، فأجابها وهو يُداعِب وجهها: "هي أجمل أنواع المها" (الحارثي، 2012، 113)، وهذا التساؤل يكشف عن العلاقة التي تربط الوصف الشعري بما في "نجية" من محاسن وصفات؛ فقد أحبَّ مجنون ليلى الغزلان وتغزَّل بها، وانطبق ذلكم على "عزان" حين وجد في وصف المجنون ما يُبرِز جمال عشيقته.

وقد أعلن عن سبب استحضاره لهذه الأبيات صراحة، حين قال: "ومجنون ليلى يؤكّد لك يا "القمر" أنَّ جمالك هبة الخالق، وأنَّك أكثر نورًا من الشمس والقمر، وأنَّ عينيك أجمل من عيون المها" (الحارثي، 2012، 113)، فبثَّ بذلك الروح والحياة في أبيات المجنون من جديد، وأخرجها من قوالبها الميتة؛ لأنَّه استدعاها في تجربة له، شابهت تجربة صاحبها.

ويُلحَظ هنا أنَّ "نجيَّة القمر" قد انسجمت مع شعر المجنون، وأحبّته؛ لأنَّه يهتمُّ بجانب الحبِّ والحياة، ويضعها في موضع ليلى المعشوقة؛ وهذا جعلَها تأخذ موقفًا من الشعر، الذي يُخالِف نظرتها إلى الحياة، فلم يرُقْها أحد من الشعراء إلّا أولئك "الذين يحبّون الحياة أو الذين عشقوا النساء الجميلات، اللواتي كانت ترى نفسها فيهنَّ جميعًا، خصوصًا ليلى صاحبة المجنون" (الحارثي، 2012، 114).

وأكثر ما يُميّز هذا الاستحضار أنَّهُ كشف عن دواخل بعض الشخصيات الروائية، فقد اتّضح منه أنَّ حبَّ شعر المجنون كان متَّصلًا بما ترغب فيه هذه الشخصية أو تلك؛ وأكَّد ذا ميلُ هذه الشخصيات إلى الحياة المليئة بالعشق واللهو، وسعيُها إلى استحقاق المكانة، التي تجعلها مُشابِهة لليلى المجنون.

ابن الرومي

لقد نُقِلَت أبيات شعريَّة لابن الرومي في رواية "سيدات القمر"؛ نقلًا مباشرًا، وكان ذلك في أثناء الحوار، الذي دار بين "عزّان" وعشيقته حول ابن الرومي وشعره المتشائم، وهذه الأبيات هي (ابن الرومي، 1994، 3/406):

أُعانِقُها وَالنَّفْسُ بَعْدُ مَشُوقَةٌ إِلَيْهَا وَهَلْ بَعْدَ العِنَاقِ تَدَانِ
وألثمُ فاها كي تزولَ صبابتي فيشتدّ ما ألقى من الهيمانِ
ولم يكن مقدار الذي بي من الجوى لِيَشْفِيهِ ما ترشفُ الشفَتانِ
كأنَّ فؤادي ليس يَشْفِي رَسِيسَهُ سِوى أنْ تُرَى الرُّوحَانِ تَمْتَزِجانِ

يتبيَّن أنَّ هذه الأبيات قد نُقِلت بحرفيّتها في داخل الخطاب الروائيّ؛ فقد أوردها الراوي "عزّان" إلى المرويِّ له "نجيَّة" بطريقة الخطاب المنقول. ويتبيَّن أيضًا أنَّ المتلفِّظ المستشهِد بهذه الأبيات هو "عزّان"، أمّا المتلفِّظ بها على مستوى الخطاب الشعريّ فهو الشاعر ابن الرومي.

وانطلاقًا من ذلك؛ لا بدَّ من التوقُّف ههنا عند دواعي استدعاء هذه الأبيات في داخل الرواية، وذلك بعد توضيح السياق الذي قيلت فيه؛ بهدف تبيان مدى مناسبتها للسياق، التي استُدعِيت فيه.

ويستدعي "عزان" أبياتًا من الشعر لابن الرومي، تتحدَّث عن لذَّة العشق والامتلاك، ويأتي بها حين رأى أنَّ علاقته الحرَّة مع عشيقته "نجيَّة" تسقط في أعنف أشكال العبودية(الحارثي، 2012، 78)، ويكشف، في بداية حديثه، عن الهدف الرئيس، الذي جعله يأتي بتلكم الأبيات، وذلك في قوله: "أريدكِ لي" (الحارثي، 2012، 153)؛ أي أنَّه يريد أن يتملّكها بإبرام عقد زواج، يجمع بينهما؛ ولذلك لم يقتنع بقولها: "ولكنّي لك" (الحارثي، 2012، 153)، وبيّن لها أنَّها ليست له تمامًا؛ لأنَّهما لم يتزوَّجا، ووضَّح لها أنَّ الاتِّصال بين حبيبَينِ، من دون أن يكونا متزوّجيْنِ، هو من أقسى أنواع العزلة(الحارثي، 2012، 153)، وهنا أخذ يتذكَّر ابن الرومي، ويستحضر تلكم الأبيات.

ويستحضر "عزان" هذه الأبيات، التي تتحدَّث عن لذَّة العشق والمتعة به، ويريد، من هذا الاستحضار، أن يدعو إلى تمازج روحه مع روح عشيقته بالزواج، فإن كان مقدار الجوى، لديه، لا يشفيه العناق والقبلة، ولا ما ترشفه شفتاه، فإنَّ تمازج روحه مع روحها يشفيه، ويشفي الغليل الذي يعتمل في فؤاده؛ ولذلك استرسل "عزان" في الحديث عن لذَّة الامتلاك عند الشعراء، وقال لعشيقته: "العاشق يا "نجيَّة" لا يمتلك المعشوق مهما اتَّحد معه وتلذَّذ به، المعشوق يا "نجيَّة" كائن مثلك؛ كائن لا يمتلك" (الحارثي، 2012، 154)، فالعشق والامتلاك، عنده، لا يجتمعان.

وإنَّ استدعاء "عزّان" لابن الرومي أثار قضية التشاؤم في نفسيَّة عشيقته "نجية"؛ فقد ارتبط ذكره بالطيرة والتشاؤم؛ لأنَّه كان يُصدِّق الطوالع، ويُؤمِن بالسعد والنحس، ويرى أنَّه "ما من أحد إلا يتفاءل بأشياء ويتشاءم بأشياء، ويتَّخذ العلامات من ظواهر زمانه لخفاياه، ومن فلتات لسانه لِما في دخائل ضميره" (العقاد، 1938، 200)، ولمّا استحضر "عزان" أبياتَ شعر لشاعر متشائم، أحسَّ بأن مصير علاقته الحرة مع "نجية" مجهول، وبدأ يتشاءم منه، ولاحظت "نجية" ذلك حين قالت: "فلماذا يبدو دائمًا معذَّبًا بأشياء غامضة لا تفهمها؟" (الحارثي، 2012، 154).

لم يرُق "نجيةَ" استحضارُ الشاعر الذي عُرِف بتشاؤمه، بل تضايقت منه، ولم تستطع أن تُخفِي مشاعرها؛ لأنَّها كانت تريد علاقة حرَّة من دون قيود، بحيث لا يتملَّكها أحد، ولمّا أراد "عزان" غير ذلك، واستحضر أبيات ابن الرومي، شعرت بالضيق منه؛ لأنَّه كان يُفسِد لقاءاتهما الحميمة بمثل هذا الكلام (الحارثي، 2012، 154)، ويخرج عن اتِّفاقهما بأن تكون علاقتهما حرَّة، وهنا أخذ السارد يكشف عمّا يعتمل في نفسها: "لماذا يتحدَّث عن الامتلاك؟ هو الذي عنده أسرة وأولاد وهي لم تطالبه بشيء. هي سعيدة هكذا، ولا تفكّر بالامتلاك والقنص، هي رغبت أن تكون حبيبته، فكانت، ولا تريد شيئًا آخر" (الحارثي، 2012، 154)؛ ولهذا لم تحبَّ ابن الرومي، ولم تحبَّ استدعاء عشيقها "عزّان" لشعره؛ لأنَّ استدعاءه كان يُفسِد علاقتهما الحميمة، ويُخرِجها من دائرة الحب والتفاؤل إلى دائرة التفكير بالموت والطيرة، بل إنَّه كان يُثير التشاؤم في مصير علاقتها بعشيقها، فما تعرف لماذا يستدعي الأخير شاعرًا، عُرِف بشدَّة تشاؤمه من الحياة؛ لذلك أخذت من ابن الرومي موقفًا صارمًا، يتمثَّل برفض فكره المتشائم؛ لأنَّه يناقِض نظرتها إلى الحياة، التي تتَّسم بحبِّها للحياة وتفاؤلها بها، ولأنَّه يحول دون متعتها بأشيائها التي تحبُّها. فاستدعاء الأبيات ههنا يُلمِح إلى رغبة "عزّان" في الزواج من عشيقته "نجية"، التي تريد أن تكون علاقتها معه مبنيّةً على الحريّة المطلقة، فهي لا تريد أن يتملّكها رجل، فيتحكّم بأمور حياتها؛ تريد أن تظلَّ سيّدة نفسها، بحيث لا يتأمَّر عليها أحد (الحارثي، 2012، 39 و40)، يؤكِّد ذلك ما قالته "نجيَّة" لصديقتها: "من قال لكِ إنّي أريد أن أتزوَّجه؟ القمر لا تُؤمِّر أحدًا عليها، أنا لم أُخلَق لأخدم رجلًا وأطيعه، يسرق حلالي ويمنع عنّي أخي وصاحباتي...، يوم يقول لي: لا ...، سيكون لي ولن أكون له"(الحارثي، 2012، 39 و40).

أبو الطيب المتنبي

لقد نُقِل شعرٌ للمتنبي في موطنيْنِ من رواية "سيّدات القمر" بطريقة الخطاب المنقول، أمّا الموطن الأوَّل فقد جاء الاستدعاء فيه على النحو الآتي: "كان "عزّان" يتقلَّب على الرمل البارد مع "نجيَّة"، يتأمّل وجهها، الذي لم ير في حياته شيئًا أجمل منه، ويردِّد لها أبيات المتنبي: أفدي ظباءَ فلاة..." (الحارثي، 2012، 162)، والأبيات التي نُقِلت ههنا هي (المتنبي، 1983، 449):

أفدِي ظِبَاءَ فَلاةٍ مَا عَرَفْنَ بِهَا ... مَضْغَ الكلامِ وَلا زجَّ الحَواجيبِ

ما أوْجُهُ الحضرِ المُسْتَحسَنات بِهِ ... كأوْجُهِ البدَويّاتِ الرعابيبِ

حُسْنُ الحضارَةِ مَجلوبٌ بتَطْرِيَةٍ ... وَفي البداوَةِ حُسنٌ غيرُ مَجلوبِ

يتَّضح أنَّ هذه الأبيات قد نُقِلت في داخل الخطاب الروائي نقلًا مباشرًا؛ فقد استشهد بها "عزّان" استشهادًا حرفيًّا، فيتبيَّن أنَّه قد أوردها إلى عشيقته بطريقة الخطاب المنقول.

ويتبيَّن ههنا أنَّ المتلفِّظ المستشهِد بهذه الأبيات هو "عزّان"، أمّا المتلفِّظ بها على مستوى الخطاب الشعريّ فهو الشاعر أبو الطيب المتنبّي.

وبعد توضيح تقنيّة هذا الاستدعاء لا بدَّ من كشف دواعيه؛ فحين كان "عزان" يتقلّب مع عشيقته "نجية"، ليلًا، على الرمل البارد، أخذ يتأمّل وجهها، الذي لم ير أجمل منه في حياته (الحارثي، 2012، 162)، واستدعى حينئذ تلكم الأبيات؛ فهل كان استدعاؤه مناسبًا لحال الشخصيات؟

ولا بدَّ أن نفهم ما أراده المتنبي من هذه الأبيات؛ حتّى نتمكَّن من معرفة السبب، الذي جعل "عزان" يستحضر أبياته؛ يرى "طه حسين" أنَّ المتنبي، في غزله هنا، يصطنع الرمز والإيماء؛ فهو في حقيقته حنين "إلى حياته في شمال الشام، حيث البداوة أغلب من الحضارة، وحيث البأس أظهر من اللين، وحيث المخاطرة والمغامرة والتعرُّض للمكروه، وكأنَّ الشاعر قد ضاق بهذه النعمة الهادئة، وهذا الخفض الآن في مصر، وشاقه صليل السيوف وصهيل الجياد ...، فاتَّخذ الأعرابيات كناية عنه ورمزًا له، كما اتَّخذ الحضريات كناية عمّا كان في مصر من حياة ناعمة فاترة، فيها تكسّر وخضوع" (حسين، 1980، 300 و301)؛ أي أنَّه رمز بالحضريات إلى حياته الفاترة في مصر، في ظلِّ كافور الإخشيدي، وبالبدويات إلى حياته المثيرة في شمال الشام، في ظلِّ سيف الدولة الحمداني؛ "إذ لم يقصد في نسيبه هذا إلى تصوير عواطفه نحو النساء على ما يُفهَم من ظاهره، وإنَّما كان يقصد حبيبَه القديم سيف الدولة، والحياةَ في جوار ذلك الحبيب، الذي قضت الأيام عليه، رغم أنفه، أن يُفارِقه" (الجندي، 1958، 283 و284).

وربَّما أراد "عزّان" في هذا الاستدعاء أن يُميِّز بين نوعينِ من النساء: نوعٍ يشير فيه إلى زوجه "سالمة" الحضرية، ونوعٍ آخر يشير فيه إلى عشيقته البدوية "نجية القمر"؛ لأنَّه وضع حدًّا، يفصل فيه بين التصنُّع الذي عاشه في ظلِّ الأولى؛ والطبع الذي انعكس على حياته في ظلِّ الأخرى؛ فحياته مع "سالمة" كانت هادئة إلى حدٍّ ما، وعلاقته معها ظلَّت فاترة لدرجة أنَّه لم يتكلَّم معها عن أمور رئيسة، حدثت معهما، فلم يتحدَّث معها عن ابنهما "أحمد" بعد موته بالحمّى إطلاقًا (الحارثي، 2012، 105)، وانطبقت عليها صفات النساء الحضريات؛ فقد كانت بيضاء ميالة للامتلاء، وكان وجهها مدوَّرًا، وأنفها حادًّا، وكانت عيناها نافذتين، كما وصفها السارد "عبد الله" (الحارثي، 2012، 44)، وكانت تستحمُّ بالماء المخلوط بأعشابها الخاصة، فلم يلمس الصابون جسدها مذ خلقت(الحارثي، 2012، 20)، ولم تكن تهتمُّ بجمالها، ولم تستعمل المكياج؛ فعندما أحضرت جهاز العرس لابنتها "أسماء" كان "بلا قمصان نوم ولا مكياج" (الحارثي، 2012، 121).

أمّا حياته مع "نجية" فقد كانت مليئة بالمخاطرة والمغامرة، فلم يكن التقاؤه بها إلا ليلًا؛ لأنَّ علاقته بها غير مشروعة في مجتمعه، وإن كانت مثيرة؛ فقد أراد كلاهما أن تكون علاقتهما قائمة على الحرية، من دون أن يتملَّك أحد منها الآخر؛ أي أنَّ أساس العلاقة بينهما: "رجل حرٌّ، وامرأة حرَّة، وعلاقة حرَّة" (الحارثي، 2012، 78).

ويتكشَّف، من الأبيات التي استحضرها "عزان"، أنَّ المرأة الحضرية، جمالها مصطنع ومتكلَّف؛ فهي تلوك كلامها ولا تبيِّنُهُ، وتزجُّ حواجبها وترقُّها في طول وتقوّس، أمّا المرأة البدوية فجمالها يُرى على السجيّة والطبع، لا تصنُّع فيه ولا تكلُّف، وأسقط "عزان" رؤية الأبيات على زوجه الحضرية "سالمة"، وعشيقته البدوية "نجية"، وأظهر فيها تفريقه بينهما، وتفضيله عشيقتَه على زوجه؛ ولهذا عندما سمعت "نجية" أبيات المتنبي انفجرت من الضحك، وسألته عن كلمة لم تفهم معناها؛ سألته عن "الرَّعابيب"، فأجابها: "الرعبوبة يا نجية هي المرأة الممتلئة" (الحارثي، 2012، 162)، وأكَّد لها أن ظباء الفلاة، التي وردت في بيت المتنبي، ترمز إليها (الحارثي، 2012، 162)، وهنا يتبيّن أنَّه يعرّض بزوجه، التي لم تكن تهتمُّ بجمالها ولا زينتها؛ فهي لم تستعمل مساحيق التجميل، التي يمكن أن تجلب لها الحسن؛ ولذلك هجرها، واتَّصل بعشيقته "نجية"، التي لم تحتَج إلى تلكم المساحيق أصلًا؛ لأنَّها جميلة من دونها، فحسنها غير مجلوب ولا متكلَّف؛ ولذا نفى أن يكون وجه "سالمة" الحضرية الذي يحتاج إلى أدوات التجميل لكي يبدو حسنًا، كوجه "نجية" البدوية الممتلئة، الذي لا يحتاج إلى أي مُجمِّلات ليظهر جميلًا.

وهكذا؛ يتكشّف أن استحضار "عزان" لأبيات المتنبي كان مناسبًا؛ لأنَّه مرَّ بتجربة مشابهةٍ تجربتَه، فحياته مع عشيقته "نجية" تذكّرنا بحياة المتنبي في ظلِّ سيف الدولة، أمّا حياته مع امرأته "سالمة"

فتذكّرنا بحياة المتنبي في ظلِّ كافور الإخشيدي؛ وبهذا يميّز بين حياتَين؛ إحداهما تشعره بالفتور، والأخرى تبعث فيه الحياة، ولا ينفكُّ يحنُّ إليها؛ ولهذا نرى أن انفصال "عزان" عن عشيقته يذكّر بانفصال المتنبي عن صاحبه سيف الدولة، وكلاهما ظلّ يحنُّ إلى حياته، التي قضاها في كنف من أحبّ.

وأمّا الموطن الثاني الذي ورد فيه نقلٌ حرفيّ لشعر المتنبي في الرواية فقد جاء على النحو الآتي: "جاءت "أسماء" العروس لزيارة أبيها، الذي صرعته بُعَيد عرسها حمّى غامضة، لا تهدأ حرارتها، حين رآها "عزّان" اتّكأ على وسادة، وطلب منها أن تقرأ له من ديوان المتنبي، انطلق صوت "أسماء" خافتًا في البداية، ثمَّ ازداد حماسة: ليالِيَّ بعد الظاعنينَ..، أشار لها أبوها بيدها فسكتت" (الحارثي، 2012، 197)، وقد نقلت "أسماء" أبيات المتنبّي الآتية (المتنبي، 1983، 355):

لَيَالِيَّ بَعْدَ الظاعِنِينَ شُكولُ طِوالٌ وَلَيْلُ العاشِقِينَ طَوِيلُ
يُبِنَّ لِيَ البدْرَ الذي لا أُرِيدُهُ وَيُخْفِينَ بَدْراً مَا إلَيْهِ سَبِيلُ
وَمَا عِشْتُ مِنْ بَعدِ الأحِبّةِ سلوَةً وَلَكِنّني للنّائِباتِ حَمُولُ

ويتَّضح أنَّ هذه الأبيات قد نُقِلت في داخل الخطاب الروائي نقلًا مباشرًا؛ فقد استشهدت بها "أسماء" استشهادًا حرفيًّا، فيتبيَّن أنَّها قد أوردت تلكم الأبيات إلى أبيها بطريقة الخطاب المنقول.

ويتبيَّن ههنا أنَّ المتلفِّظ المستشهِد بهذه الأبيات هي "أسماء"، أمّا المتلفِّظ بها على مستوى الخطاب الشعريّ فهو الشاعر أبو الطيب المتنبّي.

تستدعي "أسماء"، أبياتًا للمتنبي، حين طلب أبوها إليها، بعد مفارقته عشيقته وإصابته بالحمّى، أن تقرأ له شيئًا من ديوان المتنبي (الحارثي، 2012، 197)؛ فما دواعي هذا الاستدعاء وما مدى مناسبته لحالة "عزّان"؟ لكي نتمكّن من توضيح ذلك لا بدَّ من تبيان تجربة الشاعر مع تلكم الأبيات.

وتلكم أبياتٌ غزلية من قصيدة المتنبي، التي مدح فيها سيف الدولة عند انتصاره في إحدى المعارك، وجاءت في مقدِّمة هذه القصيدة، ويمكن أن تُقرَأ هذه المقدِّمة قراءات عدَّة؛ فقد رأى "إحسان عباس" أنَّ المتنبي يعلن "يأسه الذاتي –المتخاذل المتراجع- في أوَّلها، ثم يصوّر الانتصار –المتقدِّم الجريء- الذي أحرزه سيف الدولة، فكأنَّ العوامل النفسية الدخيلة تتصارع بين إحساس باليأس الفردي، وشعور بالنصر الجماعي" (عباس، 1987، 178)، ويرى "طه حسين" أنَّ المتنبي يُصوِّر حزنًا دفينًا، يصدر عن نفسه، التي لم تُدرِك من آمالها شيئًا، وعن حال الأمة الإسلامية، التي لم تتقدَّم خطوة، على الرغم من حسن بلائها في المعارك (حسين، 1980، 238)، ويرى أنَّ البدر الذي يتمنّاه المتنبي، في هذه الأبيات، هو رمز لآماله البعيدة التي أنفق من حياته زمنًا طويلًا دون أن يُحقِّقها؛ فحياته كحياة المسلمين وحياة الأمير، كلها معارك؛ ولذا تشابهت في الطول (حسين، 1980، 239).

وربَّما يُقصَد بالليالي تلك المعارك التي خاضها المتنبي إلى جانب سيف الدولة، بهدف الحصول على أمر يطمح إليه؛ لعلَّه الإمارة أو منصب ما في الحكم، ولكنَّ هذه المعارك، على كثرتها، متشابهة وطويلة، كطول ليل العاشقين المليء بالهموم، لماذا؟ لأنّها دائمًا تُبْدي له البدر، الذي لا يريده، لعلَّه العطاء، الذي كان يحصل عليه بعد كلِّ قصيدة مديح، وتُخْفي البدر الذي يريده، الذي ربَّما يكون الرغبة في الإمارة، ولكنَّه مع ذلك يتحمَّل خيبة الأمل.

وأوَّل ما يُلحَظ أنَّ استدعاء أبيات المتنبي كان بعد فراق "عزان" عشيقتَه، ورحيلها عن حياته، بعد ليال طوالٍ، قضاها معها، فأصبحت هذه الليالي تُبين له زوجه "سالمة" التي لا يريدها، وتُخْفي عنه عشيقته التي اختفت، ولم يعُد ثمَّ سبيل للوصول إليها؛ ولهذا غدت حياته، من بعد افتراقهما، لونًا من ألوان العزاء، يملؤها اليأس، ولكنَّه، مع ذلك، يتحمَّل الحمّى التي أصابته، وأصبحت لياليه مملَّة؛ لأنَّها متشابهة، يستقبل فيها المرض، ووجهَ زوجه الذي لم يرِدْه، وأصبحت كذلك طويلة؛ لأنَّه عاشق، وليل العاشق طويل؛ لأنَّه مليء بالهموم، وكيف لأسماء أن تفهم ما يجري له، وهي لم تمرَّ بتجربة عشق، ليصبح فيها ليلها طويلًا كليل العاشقين، الذي وصفه المتنبي (الحارثي، 2012، 144)؛ لذلك كانت في مساجلاتهما الشعرية تردّد أحيانًا أو يردّد أبوها أبياتًا غزلية من ديوان المتنبي، ويبتسمان معًا لمقدِّمات النسيب في قصائده، ولكنها "لم تتعلّق بشعر الغزل كما تعلّق به هو" (الحارثي، 2012، 143).

لقد تشابهت ليالي "عزان" مع ليالي المتنبي، ومرَّ بتجربة مشابهةٍ تجربتَه، فإذا كانت ليالي "عزان" قد أبانت له وجه زوجه الذي لا يريده، وأخفت عنه وجه عشيقته، الذي انمحى عن الوجود بعد اختفائها، فإنَّ ليالي المتنبي قد أبانت له عطاء سيف الدولة بعد كلِّ معركة، وأخفت

عنه الحكم الذي لن يصل إليه؛ فالعطاء لدى الأمير مقتصر على المال والأرض، ولن يمتدَّ إلى منصب ما في الحكم أبدًا.

المبحث الثاني: الخطاب الشعري القديم المُحوَّل في رواية "سيدات القمر" لجوخة الحارثي.

يُعالج هذا المبحث الموروث الشعري القديم، الذي استُدعِي في داخل الرواية، بطريقة الخطاب المنقول، ويُبرِز المواطن التي جاء فيها، ويُفرِد لكلِّ شاعر، استُدعِي شعره بهذه الطريقة، مطلبًا خاصًّا به على النحو الآتي.

امرؤ القيس

لقد استُدعي بيت شعريٌّ لامرئ القيس بطريقة الخطاب المُحوَّل، في رواية "سيدات القمر"، وذلك في الموطن الآتي: "وراقتها صورة امرئ القيس يُطارده الليل الذي أرخى سدوله كموج البحر" (الحارثي، 2012، 114).

ينكشف أنَّ البيتَ المستشهَد به ههنا هو قول امرئ القيس (ابن حجر، 1958، 18):

وليلٍ كَموجِ البحرِ أَرخى سُدولَهُ عليَّ بِأَنواعِ الهمومِ لِيبتلي

إنَّ المتلفِّظ هو امرؤ القيس، وهو المسؤول عن وجهة النظر، التي يتضمَّنها خطابه، أمّا المتلفِّظ المستشهِد ههنا فهو السارد، الذي أشار إلى أنَّ المرأة البدوية "نجية القمر" قد راقتها كثيرًا صورةُ امرئ القيس يطارده الليل الذي أرخى سدوله كموج البحر.

ويتبدّى أنَّ السارد ههنا حين قدَّم الملفوظ الابتدائي أجرى عليه تحويرات طفيفة، نقلَته إلى نموذج الخطاب المحوَّل، وقد حافظ فيه على كلام الشاهد الشعري، وأدرجه في السرد دون مساس كبير في صياغته، ولكنَّه لم ينقلْه بحرفيّته.

وأهمُّ التحويرات التي أجراها الخطاب المُحوَّل على الملفوظ الابتدائي هي المشيرات التي تحيل على متلفِّظه؛ فإن كان امرؤ القيس يحيل على ذاته بضمير المتكلِّم (أنا)، في الخطاب الابتدائي؛ كما في قوله: "أرخى سدوله عليَّ"، فإنَّ المتلفِّظ المستشهِد يُحوِّر ضمير المتكلِّم في الخطاب غير المباشر إلى ضمير الغائب، فيقول: "يطارده الليل الذي أرخى سدوله"؛ فإن كان امرؤ القيس قد قال: أرخى الليل سدوله عليَّ، فإنَّ السارد سيقول عند تحوير ذلك القول: الليل أرخى سدوله عليهِ.

ولا بدَّ ههنا أن نستدعي التجربة، التي جعلت المتلفِّظ يقول هذا البيت، الذي حضر في معلَّقته المشهورة؛ كان امرؤ القيس عاشقًا لابنة عمِّه "عنيزة"، ذكرها في شعره، فمُنِع من الاجتماع بها، ولكنَّه كان متهتِّكًا، مشهورًا بالفواحش، وملاحقةِ النساء الحسناوات في قصر أبيه، واغتنم ذات يوم رحيل أهلها، ولحق بهم دون أن يشعروا به، ولمّا نزلت النساء يغتسلْنَ في غدير، يُسمّى دارة جلجل، أخذ ثيابهن، ولم يُعِد لهنَّ الثياب إلا بعد خروجهنَّ أمامه عاريات، واستفرد أخيرًا بعشيقته "عنيزة"، ورأى منها ما أسرَّه، وركب معها على راحلتها، وأخذ يُدخِل رأسه في الهودج يُقبِّلها، ويُغازِلها، ويُحدِّثها أحاديث الهوى والصبابة، حتى وقع بها (ابن عبد ربه، 1984، 8/ 102 و103)، وبعد ذكره هذهِ القصة في معلَّقته، جاء على وصف ظلمة الليل وطوله، فقد رآه موحشًا تتدافع أستاره المظلمة كتدافع أمواج البحر المتلاطمة، وتكشف عن أنواع شتّى من الهموم؛ لتختبر قدرته على مواجهة هذه الهموم وتحمُّل ما تأتي به.

وبهذا كله؛ يتَّضح أنَّ امرأ القيس كان عاشقًا، تمكّن من الوصول إلى ما يريده من عشيقته من دون أن يتزوَّج منها أو أن يُسمَح له بالزواج منها؛ ولذا غازلها ووقع فيها من دون علم أهلها، ولأنَّه عاشق؛ طال ليله، وتذكَّر فيه آلامه وهمومه، بعد هدوء لهيب شهوته، ولكنَّ أمره افتُضح حين ذكر في معلَّقته ما فعله معها، فعاقبه أبوه، وطرده من القصر، فأصبحَ بعيدًا عن عشيقته، وبات طريدًا في البلاد.

وكشف السارد أنَّ هذا البيت راق "نجيَّة"، التي عشقت "عزّان"، فعشقها، ووقع في شرك جسدها، وحبس نفسه لها، فإذا كان امرؤ القيس قد أوقع بعشيقته، فإنَّ "نجيَّة" هي التي أوقعت بعزّان، ولكنَّه؛ أي "عزّان"، استجاب لها، وصار يذهب إليها من ذاته، وينام معها، ويُغازِلها، ويأخذ من جسدها حاجته، فأشبه بذلك امرأ القيس؛ فقد أقام كلاهما علاقة غير مشروعة مع عشيقته، وافتُضح أمرهما، ليجلس كلٌّ منهما، بعد هجر الحبيبة، يشتكي طولَ الليل والهمومَ، التي يتركها مع مجيئه، ولعلَّ هذا ما جعل "نجيَّة" تُعجَب بصورة الشاعر، يطارده الليل الذي أرخى سدوله كموج البحر؛ فقد مرَّت بتجربة مشابهة، فوقعت في

عشق "عزّان"، وجرَّبت هذا اللون، فلم يعُد إنشاد "عزان" بيتَ امرئ القيس مجرَّد شعر يُذكَر أو يُنشَد لأجل الاستمتاع به، وإنَّما بثَّ فيه الروح والحياة، عندما تشابهت تجربته مع تجربة الشاعر.

أبو الطيب المتنبي

لقد استُدعي، في موطن من الرواية، بيت شعريٌّ لأبي الطيب المتنبي، بطريقة الخطاب المُحوَّل، ولتوضيح ذلك لا بدَّ من التوقُّف عند ملفوظ هذا الاستدعاء في داخل الخطابيْنِ: الشعريِّ والروائي.

أمّا الملفوظ الابتدائي المستشهَد به في داخل الرواية، كما تلفَّظ به أبو الطيب المتنبي، فهو قوله (المتنبي، 1983، 332):

الخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرفُني والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقلمُ

ويتبدّى أنَّ المتلفِّظ هنا هو المتنبي، الذي نظم هذا البيت، أمّا المتلفِّظ المستشهِد به فهو السارد، الذي نقل ذلك الملفوظ الابتدائي في الرواية على النحو الآتي: "كانت الكثبان من حولهما صامتة، تردّد في أذن عزان بقايا أصوات، طبول عرس ابنته، وخلاخيل القمر الفضية، وضحكتها ...، ثم تلاشت كل الأصوات، حتّى صوت المتنبي الذي تعرفه الخيل والليل والبيداء والرمح والسيف والقرطاس والقلم" (الحارثي، 2012، 164).

ويتبدّى أنَّ السارد ههنا حين قدَّم الملفوظ الابتدائي نقلَ كلام الشاهد الشعري، وأدرجه في السرد دون تغيير كبير في صياغته، وقد أجرى عليه تحويرات طفيفة، تمثَّلت بنقل صيغة الكلام من ضمير المتكلِّم إلى ضمير الغائب.

وهذا البيت مأخوذ من قصيدة المتنبي، التي نظمها في مُعاتبة سيف الدولة حين اضطرَّ إلى مغادرة قصره؛ لجفائه له على إثر فساد خُصومه عليه، ويعلو صوت المتنبي عليهم جميعًا متجاهلًا أصواتَهم كلها، ليختفي بعدها عن الأنظار، ويترك بلاط الحمداني إلى بلاد الإخشيدي.

ويستحضره السارد هنا حين برز لعزان صوت "القاضي الزاهد"، الذي محا جميع الأصوات التي تدور من حوله؛ ما جعله يخطف نعليه، ويترك عشيقته وحدها(الحارثي، 2012، 165)؛ فقد أخلى المكان، ولم يستطع أن يتحمَّل صوت الضمير الذي يدعوه إلى الانصراف عن المعصية؛ إنَّه صوت "القاضي يوسف": "من أخلص المجاهدة وتخلَّص من مزيد الشهوة والغضب وغيرهما من الأفعال الذميمة والأعمال القبيحة ...، انفتحت له طاقة ينظر فيها ويبصر في اليقظة ما يبصره في النوم، فتظهر له أرواح الملائكة والأنبياء وغير ذلك من الصور الحسنة الجميلة ..." (الحارثي، 2012، 164)، واختفى بذلك صوته القوي ليحلَّ محلَّهُ الصمتُ، وكذلك اختفى صوت المتنبي القوي بعد رحيله عن سيف الدولة، ليحلَّ محلَّهُ صوتُ العتاب. وهكذا؛ يتبيَّن أنَّ استدعاء بيت المتنبي جاء يُعبِّر عن صوت الضمير لدى الشخصية الروائية.

المبحث الثالث: الخطاب الشعري القديم المسرود في رواية "سيدات القمر" لجوخة الحارثي.

يُعالج هذا المبحث الموروث الشعري القديم، الذي استُدعِي في داخل الرواية، بطريقة الخطاب المسرود، ويُحلِّل المواطن التي جاء فيها، ويُفرِد لكلِّ شاعر، استُدعِي شعره بهذه الطريقة، مطلبًا خاصًّا به على النحو الآتي.

امرؤ القيس

استدعى السارد مضمون بيتٍ شعريٍّ لامرئ القيس في الرواية، وذلك في أثناء حديثه عن "نجيّة القمر": "لم تتخيَّل يومًا أن تمرَّ بتجربة يُصبح فيها ليلها... مليئًا بأنواع الهموم كليل امرئ القيس" (الحارثي، 2012، 144).

ويتَّضح أنَّ السارد أجرى الشاهد الشعري في داخل الرواية بلغته الخاصَّة على شكل حدثٍ من أحداث الرواية، ودمجَهُ في السرد، ولم يحتفظ بعناصره كلِّها، وقد جاء به مسبوقًا بفعل منفيٍّ؛ ليدلَّ على عدم انطباق تجربة الشاعر على الشخصية الروائية المُعبَّر عنها. وهكذا؛ يتبدّى أنَّ ذاك الشاهد استُدعِي هنا بطريقة الخطاب المسرود.

وإنَّ البيت المستشهَد به ههنا لم يُثِر في "أسماء" ما أثاره في أبيها؛ لأنَّه قد مرَّ بتجربة حبٍّ، جعلت ليله مليئًا بالهموم، أمّا هي فإنَّها لم تمرَّ بقصَّة حبٍّ؛ ولذا لم يمتلئ ليلها بتلكم الهموم، التي تؤرِّق العاشقين من أمثال أبيها، بل إنَّها لم تتخيَّل قطُّ أن تمرَّ بمثل هذه القصة؛ ولهذا لم تتعلَّق بشعر الغزل كما تعلَّق به هو، ولم تنجذب إلى مشاهد الحبِّ في الروايات القليلة التي قرأتها إلّا انجذابًا عابرًا (الحارثي، 2012، 143)،

وأرادت أن تتزوَّج رجلًا متميِّزًا عن الآخرين لكي تُمارِس معه نزوعها الحادَّ للأمومة، ولم تكن تُفكِّر بالحبِّ قبل الزواج، بل لقد كان مفهوم الحبِّ ملتبسًا لديها، ويكشف السارد ذلك في قوله: "النصُّ الوحيد الذي لفت انتباهها ولامس أعماقها هو النصُّ، الذي حفظته دون أن تفهمه تمامًا، النصُّ الذي يقول شيئًا عن الأرواح الكروية المنشطرة المنفصلة، التي تعود لتلتقي من جديد، هكذا تخيَّلت الحبَّ: روح تُشبِه الأخرى وتلتقيان" (الحارثي، 2012، 144)، كأنَّ الحبَّ يكتمل لديها حين تجد شطرها المنفصل بعد الزواج (الحارثي، 2012، 176 و177)، ولكنَّ "أسماء" ارتدَّت وأدركت أنَّ الناس ليسوا أشطارًا تبحث عن أشطارها الأخر لكي تكتمل، ولكنَّ إدراكها هذا جاء بعد الزواج، وليس قبله. وينبغي أن أُشير ههنا إلى أنَّ الكاتبة، في السطر السادس من ص176، قد سَهَت، فقالت في محاورة، جرت بين "خالد" وعروسه "أسماء": "ابتسم علي". وإخال أنَّ الصواب هو: "ابتسم خالد".

وهكذا؛ جاء استحضار امرئ القيس ههنا منطبقًا على "عزان"؛ لتشابه تجربته مع تجربة الشاعر، في حين لم ينطبق على ابنته "أسماء"؛ لأنَّها لم تقع في الحبِّ مثله، ولم تجمعها علاقة غير مشروعة مع أحد.

أبو العلاء المعرّي

لقد استدعى السارد بيتًا شعريًّا لأبي العلاء المعرّي بطريقة الخطاب المسرود في الرواية، وهذا البيت هو (المعري، 1957، 7):

خَـفِّفِ الـوَطْءَ ما أَظُنُّ أَدِيمَ ال أَرْضِ إلاّ مِـنْ هَـذِهِ الأجـسادِ

وقد دمج السارد هذا البيت في داخل الرواية، وجعله حدثًا روائيًّا، يشتغل في داخل النص، مؤكِّدًا فيه عدم حبِّ "نجيّة" لفكرة معيَّنة، ويتَّضح ذلك في الموطن الآتي: "تعاطفت قليلًا مع عمى المعرّي ...، ولم تحبَّ فكرة أن يكون أديم الأرض من بقايا الأجساد" (الحارثي، 2012، 114).

وينكشف أنَّ المتلفِّظ بالخطاب الابتدائي ههنا هو أبو العلاء المعري، وأمّا المتلفِّظ المستشهِد في داخل الخطاب الروائي فهو السارد، الذي لم نستطع أن نتعرَّف إلى ملامحه في الرواية.

وينبغي أن نتوقَّف ههنا عند الدواعي، التي جعلت السارد يستشهد بهذا الملفوظ في الرواية؛ لنرى مدى ملاءمته للحالة، التي استُدعي فيها؛ ويمكننا أن نتساءل هنا: لماذا لم تفهم "نجيَّة القمر" شعر المعرّي؟ ولماذا لم تحبَّ الملفوظ المستشهَد به؟ وهل كان استحضاره مناسبًا لحالة "نجيَّة"، التي كانت تحبُّ الحياة وتكره ما يُنغِّص عليها المتعة بها؟

ليس غريبًا أن يكون شعر المعري غير مفهوم لنجية البدوية، التي لم تسمع به إلّا من فم "عزان"، ولكن ينبغي أن نعرف السبب الذي يجعله غير مفهوم لديها؛ أهو لِغموضِ أغراض شعره، أم لشدَّة تأثير العلوم الفلسفية فيه بحيث "تقرأ القصيدة من شعر أبي العلاء، وقد فهمت ألفاظها المفردة، فلا تكاد تفهم معانيها، حتّى تعنى بتفهُّمها عناية خاصة" (حسين، 1958، 220 و221)، ولعلَّ هذا يُواجِه قرّاء شعر المعري عامَّةً، ولا يعقل أن يكون وحده هو الذي جعل "نجية" تنفر منه، فهي تحبُّ الشعراء الذين يحبّون الحياة، وتتحاشى أولئكم الذين يدعون في شعرهم إلى الزهد والتصوُّف، وأبو العلاء واحد منهم.

وقد استدعت "الحارثي" شخصية المعري في الرواية، في أثناء معالجتها نظرة الشخصية الروائية "نجيَّة القمر" إلى الحياة؛ فقد أحبَّت هذه الشخصية الحياة، ورغبت بالحصول على لذَّتها بطريقة غير مشروعة؛ ولهذا حين وقعت في حب "عزّان"، وهو رجل متزوّج، أرادته لها، ولم تأبه بشيء؛ فقد عرضت نفسها عليه، وأغوته غير مرَّة، وتمكَّنت من الظفر به، فأقامت معه علاقة محرَّمة.

وكانت "نجيّة" تتعاطف قليلًا مع عمى المعري، ولكنها لم تحبَّ شعره، أمّا تعاطفها فقد كان من دافع إنساني؛ إذ أشفقت عليه بسبب إصابته بالعمى بعد أن كان مُبصِرًا، ولكنَّ ذلك لم يدفعها إلى حبِّ شعره، وبخاصة ذاك الذي يدعو إلى التقشُّف في الحياة والزهد فيها؛ لأنَّها كانت تميل إلى الرغد والرفاهية، وتحبُّ أن تتنعَّم بملذّات الدنيا، وأيُّ شيء يدعو إلى مصيرها يُفسِد عليها متعتها بالحياة؛ لذلك أخذت من المعرّي موقفًا صارمًا، يتمثَّل برفض فكره المتشدِّد؛ لأنَّه يُناقِض تصرُّفاتها الشاذَّة مع "عزّان"، ويُخالِف نظرتها إلى الحياة، ولأنَّه يُفسِد عليها متعتها؛ ولهذا كلهِ لم يرُقْ "نجيةَ" بيتُ المعري.

ولم يرُقْها شعر المعرّي عامَّة؛ لأنَّه يثير شجونًا في نفس عشيقها "عزان"، فيصاب على إثرها بحالة من الوجوم، يصمت، ويشطُّ ذهنه، وكثيرًا ما يفرُّ منها ويترك المكان مذعورًا؛ ويؤكِّد هذا أنَّه كان كلَّما تذكَّر الشعر الذي كان يتدارسه مع "القاضي يوسف" يُصاب بحالة من الذعر والخوف؛ بل إنَّهُ كان، حين يتذكَّر مواعظ "القاضي" وقصصه

عن الزهد، يرتجف جسده، ويغمره، ويخطف نعليه، ويفرُّ مذعورًا من عند "نجية" (الحارثي، 2012، 114 و165).

خاتمة

تبيّنُ الدراسة أنَّ نَقْل الموروث الشعري القديم لم يكن هَدْرًا وعبثيًّا، بل كان له بواعثُ عدَّة، تبيَّنت بجلاء عند معالجتنا الدواعي، التي أدَّت إلى استدعائه ونقله في كلِّ موطن من مواطن الرواية، وتبيّن أنَّ ذاك الموروث استُحضِر على لسان السارد أو إحدى الشخصيّات بإحدى طرائق الخطاب الثلاثة، واستُثمِر في الرواية بوعي، وكان لطريقة الخطاب المنقول الحضور الأكبر فيما بينها، ولعلَّ ذلك يعود إلى أنَّ أبطال الرواية من محبّي الشعر؛ لذلك نقلوهُ حرفيًّا في كلامهم.

وتُبيّن أنَّ الرواية حاورَت نماذج من الشعر العربي القديم، ووظَّفَت شيئًا من حكايات أصحابه، واستوعبت دخول تلكم النماذج فيها، وتمكَّنت كاتبتها من ربط الماضي بالحاضر، وإعادة تشكيله بما ينسجم ورؤاها الفنِّية.

ويتكشَّف أنَّ استدعاء الشعر القديم في الرواية قد جاء لتأكيد تجربة، كانت الشخصية الروائية قد مرَّت بتجربة مشابهة لها، أو لنفي حالة معيَّنة عن هذهِ الشخصية؛ لعدم مرورها بتجربة مماثلة لتجربة الشاعر، الذي نقلت شعره، وتكشَّف كذلكَ أنَّ الاستدعاء كانَ -أحيانًا- وسيلةً لكشفِ دواخل بعض الشخصيات الروائية، وأداةً للَفْت الانتباه وشدِّه إلى الأحداث الروائية المستورة أو المخفيّة.

إعلان عدم تضارب المصالح

يتعهد الباحثان أنه لا يوجد أي تضارب للمصالح من جراء نشر هذا البحث.

الدعم المادي للبحث

لم يحصل البحث على أي دعم مادي

المراجع العربية

ابن الرومي، علي بن العباس، 1994، ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار، دار الكتب العلمية، بيروت.

ابن الملوح، قيس، 1979، ديوان مجنون ليلى، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، القاهرة.

ابن حجر، امرؤ القيس، 1958، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4، دار المعارف، القاهرة.

ابن عادياء، السموأل، 1951، ديوان السموأل، تحقيق: عيسى سابا، دار صادر، بيروت.

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، 2002، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة.

أبو تمام، حبيب بن أوس، 1913، ديوان الحماسة، دار القلم، بيروت.

أبو نواس، الحسن بن هانئ، 1962، ديوان أبي نواس، دار صادر، بيروت.

الأندلسي، ابن عبد ربه، 1984، العقد الفريد. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

البحتري، أبو عبادة، 1964، ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ط2، دار المعارف بمصر، القاهرة.

الجندي، درويش، 1958، الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.

الحارثي، جوخة، 2012: سيدات القمر، ط1، دار الآداب، بيروت.

الزمخشري، أبو القاسم جار الله، 1987، المستقصى في أمثال العرب، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت.

العقّاد، عباس محمود، 1938، ابن الرومي حياته من شعره، ط2، مطبعة حجازي، القاهرة.

الغوث، مختار، 1994، السموأل أخباره والشعر المنسوب إليه، دار الشواف، الرياض.

القاضي، محمّد، وآخرون، 2010، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس.

المتنبي، أبو الطيب، 1983، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت.

المعري، أبو العلاء، 1957، سقط الزند، دار صادر، بيروت.

إيمان، شهروري، 2017، توظيف التراث في الرواية الجزائرية رواية شعلة المايدة وقصص أخرى لمحمد مفلاح، جامعة د. مولاي الطاهر "سعيدة"، الجزائر.

بوعزة، محمّد، 2010، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر.

تودوروف، تزفيطان، 1990، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء.

تودوروف، تزفيتان، 1996، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

جينيت، جيرار وآخرون، 1989، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، ط1، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء.

حسين، طه، 1958، تجديد ذكرى أبي العلاء، ط5، دار المعارف، القاهرة.

حسين، طه، 1980، مع المتنبي، ط12، دار المعارف، القاهرة.

حكيمة، كميش، 2013، توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية رواية "الأرض والدم" لمولد فرعون أنموذجا، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عبد الرحمان ميرة، الجزائر.

ريفارا، رينيه، 2015، لغة القصة: مدخل إلى السرديات التلفُّظيّة، ترجمة: محمد نجيب العمامي، ط1، منشورات البحث العلمي جامعة القصيم، المملكة العربية السعوديّة.

زايد، علي عشري، 1997، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة.

زيتوني، لطيف، 2002، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار للنشر، بيروت.

شكري، غالي، 1979، التراث والثورة، ط2، دار الطليعة، بيروت.

عباس، إحسان، 1987، فن الشعر، ط4، دار الشرق، عمّان.

قاسم، نادر، 1994، التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة من عام (1967- 1993)، رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، الأردن.

وتار، محمّد رياض، 2002، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

Translated references:

Abbas, Ihsan, 1987, Art of Poetry, (4 ed), Dar Al Sharq, Amman.

Abu Tammam, Habib bin Aws, 1913, Diwan Al-Hamasah, Dar Al-Qalam, Beirut.

Abu Nawas, Al-Hasan bin Hani, 1962, Diwan of Abi Nawas, Dar Sader, Beirut.

Al-Akkad, Abbas Mahmoud, 1938, Ibn Al-Rumi His Life from His Poetry, (2 ed), Hijazi Press, Cairo.

Al-Andalusi, Ibn Abd Rabbo, 1984, the unique contract. 1st floor, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut.

Al-Buhturi, Abu Ubadah, 1964, Diwan Al-Buhturi, investigation: Hassan Kamel Al-Serafy, (2 ed), Dar Al-Maaref in Egypt, Cairo.

Al-Ghouth, Mukhtar, 1994, Al-Samawal, his news and poetry attributed to him, Dar Al-Shawaf, Riyadh.

Al-Harthy, Jokha, 2012: Women of the Moon, (1 ed), Dar Al-Adab, Beirut.

Al-Jundi, Darwish, 1958, Symbolism in Arabic Literature, Nahdet Misr Library, Cairo.

Al-Marri, Abu Al-Ala, 1957, The Fall of the Zind, Dar Sader, Beirut.

Al-Mutanabbi, Abu Al-Tayeb, 1983, Al-Mutanabbi's Diwan, Beirut Printing and Publishing House, Beirut.

Al-Qadi, Mohamed, and others, 2010, Dictionary of Narratives, Dar Muhammad Ali Publishing, Tunisia.

Al-Zamakhshari, Abu al-Qasim Jarallah, 1987, The Investigation into the Proverbs of the Arabs, (2 ed), Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut.

Bouazza, Mohamed, 2010, Narrative Text Analysis, Techniques and Concepts, Al-Kifar Publications, Algeria.

Genet, Girard and others, 1989, Narrative Theory from the Point of View to Focusing, translated by: Naji Mustafa, 1st Edition, Dar Al-Khattabi for Printing and Publishing, Casablanca.

Hakima, Kamish, 2013, Employment of Folklore in the Algerian Novel, The Novel "Land and Blood" for the Birth of Pharaoh as a model, an unpublished master's thesis, Abd Al-Rahman Mira University, Algeria.

Hussein, Taha, 1958, renewing the memory of Abi Al-Ala,

5th floor, Dar Al-Maaref, Cairo.
Hussein, Taha, 1980, with Al-Mutanabbi, 12th edition, Dar Al-Maaref, Cairo.
Ibn Adia, Al-Samawal, 1951, Diwan Al-Samawal, investigation: Issa Saba, Dar Sader, Beirut.
Ibn Al-Malouh, Qais, 1979, Diwan Majnun Laila, investigation: Abdel-Sattar Ahmed Farrag, Dar Misr for Printing, Cairo.
Ibn Al-Roumi, Ali ibn Al-Abbas, 1994, Diwan Ibn Al-Roumi, investigation: Hussein Nassar, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, Beirut.
Ibn Hajar, Imru' Al-Qays, 1958, Diwan of Imru' Al-Qays, investigation: Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, (4 ed), Dar Al-Maaref, Cairo.
Ibn Qutaiba, Abdullah bin Muslim, 2002, Poetry, and Poets, Dar Al-Hadith, Cairo.
Iman, Shahrouri, 2017, Employing Heritage in the Algerian Novel, The Novel of the Mayeda Torch and Other Stories by Muhammad Muflah, the University of Dr. Moulay Taher "Saida", Algeria.
Qasim, Nader, 1994, Communication with Heritage in the Modern Palestinian Arab Novel (1967-1993), an unpublished Ph.D. thesis, University of Jordan, Jordan.
Rivara, Rene, 2015, The Language of the Story: An Introduction to Verbal Narratives, translated by: Muhammad Najeeb Al-Amami, (1 ed), Edition, Scientific Research Publications, Qassim University, Saudi Arabia.
Shukri, Ghaly, 1979, Heritage and Revolution, (2 ed), Dar Al-Tali'a, Beirut.
Todorov, Tzvetan, 1990, Poetry, translated by: Shukri Al-Mabkhout and Raja Ben Salama, Dar Toubkal, Casablanca.
Todorov, Tzvetan, 1996, Mikhail Bakhtin, The Dialogue Principle, translated by: Fakhri Saleh, The Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut.
Wattar, Muhammad Riyad, 2002, Employing Heritage in the Contemporary Arab Novel, Publications of the Arab Writers Union, Damascus.
Zaytouni, Latif, 2002, A Dictionary of Novel Criticism Terms, (1ed), Edition, Dar Al-Nahar Publishing, Beirut.
Zayed, Ali, 1997, Recalling the Heritage Personalities in Contemporary Arab Poetry, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo.

سيرة ذاتية مختصرة للباحثين

معتصم باسم غوادره

مدرّس متفرّغ في جامعة النجاح الوطنية، كلية العلوم الإنسانية- قسم اللغة العربية، باحث في اللغة والنقد الأدبي الحديث.

عبد الخالق عبد الله عيسى

أستاذ مشارك في جامعة النجاح الوطنية، كلية العلوم الإنسانية- قسم اللغة العربية، باحث متخصِّص في الأدب العربي القديم.