جماليات السرد: قراءة في المقامة البشرية لبديع الزمان الهمذاني

يوسف محمود عليمات

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن

الملخص

تحاول هذه الدراسة أن تكشف عن الوظيفة الجمالية التي يؤديها السرد من خلال نموذج الدراسة: المقامة البشرية، وذلك في مستويين:

الأول: نظري يسعى إلى تحديد السردية وطروحاتها الفكرية في الدرس النقدي المعاصر.

والثاني: إجرائي يركز على فحص بنية المقامة البشرية، والكشف عن الأنساق الثقافية المتوارية خلف المعطيات الجمالية للخطاب السردي.

أولاً - تأطير نظري: في الوظيفة الجمالية للسرد

يمكن القول بداءة: إن جمالية الأدب بشكل عام تكمن في اللغة وما تضمره من طاقات إشارية ونسقية تسهم في خلق عوالم وموضوعات لامتناهية.

وبناء على ذلك، فإن النص الأدبي في منظور الدراسات النقدية في مرحلة ما بعد الحداثة Post-Modernism لم يعد واقعة جمالية فحسب، بل إن اللغة الجمالية في النص الأدبي تشكل بدورها معماراً فنياً يتسم بالمراوغة والانزياح، بحيث يضحي النص واقعة ثقافية تتوسل بالتشكيلات الجمالية لتمرير الأنساق المخاتلة. ولذلك فإن "كل نص هو نظام من الإشارات المنظمة وفقاً للشيفرات الأساسية والثانوية التي تعكس قيماً، ومواقف، ومعتقدات، وادعاءات، وممارسات"[1]، ولهذا يبدو النص "لغزاً يحدثنا عن الاجتماعي- التاريخي من خلال ما قد يبدو عنصراً جمالياً أو روحياً أو أخلاقياً فحسب"[2].

يعرف جيرار جينيت Gerard Genette السرد بأنه "عرض لحدث، أو سلسلة من الأحداث، واقعية أو خيالية بواسطة اللغة، وبخاصة اللغة المكتوبة"[3]. فالسردية Narratology، إذن، هي "العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوباً وبناءً ودلالة"[4].

ويؤكد جينيت أن "الحكاية (أي الخطاب السردي) لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية...، ولأنها ينطق بها شخص ما، وإلا لما كانت في حد ذاتها خطاباً...، إنها تعيش، بصفتها سردية، من علاقتها بالقصة التي ترويها، وتعيش بصفتها خطاباً من علاقتها بالسرد الذي ينطق بها[5]. ويمكن تمييز أحداث المتن السردي بفعل "المتتاليات السردية sequences narratives التي تمثل الوظائف المتتابعة التي تشغلها الشخصيات (ابتعاد، وحظر، وخرق الحظر، وتلقي الغرض السحري، والعودة....إلخ)"[6].

وقد أشار رولان بارت R.Barthes إلى أن "الحكي حاضر في الأسطورة، والخرافة، والأمثولة، والحكاية، والقصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة،

والدراما، والملهاة، والإيماء، واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق، والسينما، والأنشوطات، والمنوعات، والمحادثات"[7]. ولذلك يمكننا القول: إن السرديات "تندرج، بوصفها اختصاصاً جزئياً يهتم بـ"سردية"الخطاب السردي، ضمن علم كلي هو البويطيقا التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بـ "الشعريات" التي تبحث في "شعرية الخطاب"[8].

ويعزى اجتراح مصطلح Narratology المنحوت من سرد Narrative وعلم Logy إلى تودوروف الذي صاغه عام 1969م، بيد أن الباحث الذي استقامت على جهوده السردية في تيارها الدلالي هو فلاديمير بروب الذي بحث في أنظمة التشكل الداخلي للخرافة الروسية، إذ تمكن من دراسة الأشكال والقوانين التي توجه بنية الحكاية الخرافية[9]. ويعد علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات كلود ليفي ستراوس، ثم تنامى هذا الحقل في أعمال دارسين بنيويين آخرين، منهم البلغاري تزفيتان تودوروف، والفرنسي ألغردا جوليان غريماس، والأمريكي جيرالد برنس[10].

وقد خضع مصطلح السرد لتحديدات وتغيرات، فيما بعد، فرضها دخول تيارات فكرية ونقدية أخرى، كما تجلى ذلك في أعمال رولان بارت في فترة ما بعد البنيوية، وفي أعمال فريدريك جيمسون في إطار المنظور الماركسي[11].

ومن هذا المنظور، يمكن القول إجمالاً: إنَّ السردية "تنتظم في تيارين أساسيين: السردية اللسانية كما تجلت في جهود جيرار جينيت، وتودوروف، وبارت، وهو تيار يعنى بدراسة الخطاب السردي في مستويات التركيب والعلائق التي تربط الراوي بالمتن الحكائي، والسردية الدلالية، كما تجلت في جهود بروب، وبريمون، وغريماس، وهو تيار يعنى بالبنى العميقة التي تتحكم بمظاهر الخطاب، وصولاً إلى تحديد قواعد وظائفية للسرد"[12].

ويرى جوناثان كولر Jonathan Culler أن شعرية السرد The Poetics of Narratology تحاول أن تفهم عناصر السرد، وتحلل الكيفية التي تنجز من خلالها السرديات المعنية نتائجها. لذا فإن نظرية السرد، بحسب كولر، يمكن أن تكون مدركة بوصفها محاولة لتفسير القدرة السردية، مثلما تعد اللسانيات، تماماً،

محاولة لتوضيح القدرة اللغوية Linguistic competence، ويمكن أن تكون النظرية، في هذا المقام، مدركة بوصفها توضيحاً Setting forth لمعرفة أو فهم ثقافي بدهي[13].

يضمر المتخيل السردي في بنيته العميقة أنساقاً ثقافية مراوغة تعكس حركياتها الجدلية تمثيلات Representations ومواضعات اجتماعية وثقافية، وإشكاليات وجودية تستوجب كفاءة معرفية من لدن القارئ العارف بغية تفكيك هاته الأنساق وقراءة محمولاتها.

ويؤكد إيفانكوس أنه "بدون تدخل الحدث الاجتماعي – التاريخي الذي يحكم مواضعة Convention التخيل مثلما يرتبط بعملية تقويم دلالية من نوع جمالي (أي "جديد"، و"أصيل"، و"متفرد"..إلخ)، لا يمكن أن يفهم نوع العملية التي تتضمن النظر إلى ظاهرة ما على أنها ظاهرة أدبية[14]. وقد قال يوري لوتمان: إن الأدب بمثل ما هو قانون Codigo لغوي، فإنه قانون خارج اللغة extralingnistico أو المعيار Norma، ويفهم على أنه عملية نفسية اجتماعية، تصف أو تمنح "تكافؤاً" للخطاب الفني، وهذا التكافؤ لا ينفصل عن العملية الاجتماعية للإنتاج والاستقبال[15].

لذا يرى جينيت أنَّ "حركة السرد وتشكله في علاقات داخلية تنتظم بها الشخصيات في سياق نسقي هي في الوقت نفسه حركة نهوض الرؤية لعالم "القص ذاته"[16]. كما ذهب رولان بارت R. Barthes عام 1966م إلى أن السرد "لا يقترن بجودة الأدب ورداءته؛ لأن السرد عالمي، ومتعالٍ على التاريخ، وهو ببساطة موجود حيث توجد الحياة"[17]. وهذا ما أكده الناقد (وايت) عام 1981م عندما قال: "أن نجدد الاهتمام بأمر السرد، فهذا يعني، أن ندعو إلى التفكير في طبيعة الثقافة، وربما في الطبيعة البشرية نفسها"[18].

وأما غريماس فقد بيّن أن "البنيات السردية تدرك ضمن أنظمة لا يشترط ضرورة اعتمادها على اللغات الطبيعية؛ إذ إن ثمة فرقاً جوهرياً بين مستويين من مستويات التمثيل والتحليل هما: المستوى المرئي، والمستوى الخفي للسرد، وباندماجهما يتشكل الإطار البنيوي الشامل الذي تتجلى فيه تمظهرات السرد

الداخلية"[19]. وهذا يعني "أن البنية الكبرى في فن السرد ينبغي أن تتضمن أحداثاً وأفعالاً وصفية كثيرة، بحيث لا تقتصر على وصف حالة أولى أو أخيرة من سلسلة أحداث عرضية؛ أي أن ضروب السرد القصصية قد تكون لها بنيات شمولية سردية"[20].

ولهذا فإن اللعبة السردية – كما يقول غريماس – تكمن في ثلاثة مستويات متميزة[21]:

- الأدوار: وهي الوحدات العاملية الأولية وتقابل حقولاً وظيفية متماسكة تدخل في تركيب نوعين من الوحدات الأوسع.
- الفاعلون Les acteur: وهم وحدات في الخطاب (النص المادي).
- العاملون Les actants : وهم وحدات في القص (الحكاية المرورية).

وإذا كانت التمثيلات السردية تقنية كلامية (خطية وافتراضية)، متضمنة الوظائف السيميائية والاستدلالية والاستقرائية[22]، فإنّ هاته التمثيلات النصية تنذر بطمس أو محو الفجوة واللاانسجام في الإنتاج النصي، إذ إنها تتبنى الإشارة، وتجعل الفضاء السردي متجانساً، وتفرغه كذلك من التناقضات، جاعلة شيفراتها في هرمية ثابتة ومتوازنة، فضلاً عن أنها تجيز لها أن تستجوب أو تناقض بعضها بعضاً[23]. وقد وصف ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt هاته التمثيلات بـ "التمثيلات الماكرة" The Cunning of Representations [24]، وهذا يعني أن "كل التمثيلات هي نظام من الإشارات التي تدل أكثر من أن "تمثل"، والتي تعمل كذلك ضمن مرجعية أساسية بالنسبة للشيفرات أكثر من أن تكون واقعية[25]. وهكذا، فإن الكلمات، كما يقول هيجل، "دلائل التمثيلات"، وليس لها من وظيفة أخرى غير استحضارها في وعي المتلقي"[26].

ويؤكد بول دي مان Paul de man أن للنص الأدبي مناطق عمى[27]، وانطلاقاً من هذا المفهوم فإن النص السردي بوصفه خطاباً ثقافياً، أو معطىً تجريبياً، كما يقول غريماس[28]، يغدو حاملاً للأنساق الثقافية المتعامية، والتي

تشي بفضاءات إنسانية وزمكانية ذات طبيعة إشكالية. ومن هنا يبدو النسق الثقافي، في منظور الدراسات الثقافية، "مواضعة اجتماعية، ودينية، وأخلاقية، وجمالية..، تفرضها في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنياً المؤلف وجمهوره..."[29].

واستناداً إلى فكرة نسقية المواضعات الاجتماعية التي تتوارى في ما وراء اللغة في البنى النصية، فإنه لا يمكن للنقد النصي أن يغض الطرف عن الوظيفة التي تؤديها الفاعلية الإيديولوجية في حركية الأنساق. ذلك أن الإيديولوجيا، كما يشير كلاوس موللر Claus Muller تمثل أنظمة اعتقاد متكاملة تكفل تفسيرات للواقع السياسي، وتؤسس أهدافاً جمعية لطبقة أو جماعة، أو للمجتمع ككل في حالة الإيديولوجية المسيطرة، ولهذه الأنظمة عنصر تقييمي تربط فيه الإيديولوجيات الأحكام السلبية أو الإيجابية وتصلها بأحوال المجتمع أو الأهداف السياسية[30].

وبناءً على هذا، فإننا نلحظ أن عمليات إنتاج التأثير الجمالي في الأدب تعود في آن واحد إلى[31]:

1 - التضادات التي تحققها وتطورها التشكيلات النصية في الإيديولوجيا الأدبية.

2 - صيغة التماثلات الإيديولوجية التي تنتج عبر التمثيل أو الأداء القصصي.

3 - موقع التأثيرات الجمالية الأدبية في إنتاج الإيديولوجيا المهيمنة.

وفي ضوء الإطار التنظيري السابق، فإن القراءة الثقافية تفحص نص المقامة البشرية لبديع الزمان الهمذاني بوصفها نصاً ثقافياً يرتبط بسياقات ثقافية وإيديولوجية منتجة. فالثقافة، في رؤية الدراسة الآنية، تعد محركاً فاعلاً للموضوعات الإنسانية والأنساق الثقافية التي تستتر وراء الجمالي وإيقاعاته المخاتلة، فالثقافة كما يبرهن لوتمان "ليست مستودعاً"، وإنما هي آلية لبناء عالم، ومولدة للنموذج أو الرؤية التي نملكها عن ذلك النموذج[32].

ووفقاً لهاته الرؤية، فإن "قراءة النص هي، بشكل من الأشكال، قراءة

لواقع المجتمع الذي نشأ فيه، كما أن قراءة واقع المجتمع هي أيضاً قراءة للنصوص التي أبدعها ذاك المجتمع "[33].

ثانياً - الإجراء: قراءة في المقامة البشرية

2-1 جماليات الأسلوب والعنونة

تنفرد بنية المقامة البشرية بسمات أسلوبية مغايرة لتلك السمات التي تكشفها القراءة الفاحصة في بنية المقامات الأخرى لبديع الزمان الهمذاني[34].

وأول ما يلفت انتباه الناقد الثقافي في هاته المقامة، أسلوبياً، خلوها من الإيقاع السجعي الذي يمثل قيمة وظيفية محورية في المقامات. وقد جاء غياب الإيقاعات السجعية منسجماً، والحال هذه، مع موتيف الصعلكة الذي تتمحور حوله المقامة. وإذا كان الإيقاع، رمزياً، يشير إلى ضرب من النظام، فإن غيابه في هاته المقامة يتناغم مع فكرة الصعلكة التي تمثل في جوهرها ثورة على النظام. وينضاف إلى ذلك أن التداخل بين تخوم النص السردي (النثري) والنص الشعري (الحكائي) يفرض حضوراً مهيمناً ودالاً في بنية المقامة، إذ إنه يعكس في دلالته حقيقة الفعل الإبداعي للهمذاني الشاعر الناثر.

هذا ما يمكن للمتلقي العارف أن يلحظه في الهيكلية الشكلية للمقامة؛ التي تغدو على تماسٍّ وثيق بالبنية العميقة للنص وما تحمله في جوانبها من أنساقٍ ثقافية مخاتلة. وأمَّا التشكيل الداخلي للمقامة، فإنّه يخيب توقعات المتلقي ويثير دهشته، إذ إن هذا التشكيل ينطوي على تحولات موضوعاتية جذرية لم تكن مألوفة في بنيات المقامات الأخرى.

فالتحول الطارئ في هاته المقامة يتمحور حول موضوعة الصعلكة، التي تضحي بديلاً مشروعاً لموضوعة "الشحاذة" أو "الكدية" ذات الحضور المكثف في مقامات الهمذاني، كما أن صورة البطل "أبو الفتح" الإسكندري صاحب المغامرات والبطولات في معمارية المقامات سرعان ما تتلاشى، لتتجلى صورة البطل الصعلوك في المقامة البشرية.

يضمر عنوان المقامة "المقامة البشرية"[35] – كما هو الحال في عناوين مقامات الهمذاني – أنساقاً سيميائية ذات طاقات فاعلة في إنتاج المعاني المتشابكة دلالياً في متن المقامة؛ أي أن العنوان يكون عتبة نصية تمتد فاعلياتها إلى العتبات المشكلة لبنية الخطاب.

وانطلاقاً من سيميائية العنوان، فإن خاصية "البشر: السعادة" تبدو قضية مركزية في أحداث المقامة مفتتحاً ومنتهى.

وترتبط "البشارة" في الثقافة الإنسانية بقانون المفاجأة والانتظار غير المتوقع، وقد تحقق هذا "اللامتوقع" في بنية المقامة شكلاً ومضموناً كما أومأت الدراسة سابقاً.

إذن، نتوقع من بديع الزمان الهمذاني أن يجعل المقامة البشرية نصاً للدهشة والمتعة بحيث تتأسس تجلياته على أحداثٍ غير متوقعة. ومن هنا يأتي حديث الراوي في بداية المقامة "حدثنا عيسى بن هشام" مفتاحاً لعوالم الدهشة والانفعال. فالحديث لغة يرتبط بمعنى الجديد والعجيب، وهذا الجديد المدهش ترويه ذات ساردة ظلت تجسد بحضورها المركزي الثابت في بنية المقامات علامة سيميائية ثقافية تبرز ثقافة القصّ، الذي تؤديه شخصية ساردة يعزز السند سلطتها وقوتها التأثيرية في إغواء المتلقي، وفي توليد أنساقٍ لا متناهية من المفاجآت والتحولات.

وسواء أكان عيسى بن هشام في مقامات الهمذاني شخصية حقيقية أم متخيلة، فإنّ التحديد الاسمي لهاته الشخصية، هو تحديد لهويتها في مسارات القص. فالتحديد بطبيعته وجود وحياة، ولهذا فإن فضاءات القص في المقامات هي التي تمنح هذه الشخصية سلطة مهيمنة، إذ يعكس قولها أو سردها الإخباري حقيقة تحكمها بتراتبية الأحداث وتوالداتها النسقية.

ولذلك "تكتسب شخصية عيسى بن هشام تجسيداً خارج نصي، وتصبح أستاذاً لمؤلف ذلك التخييل..، إنّه "الأخباري" مستودع المعرفة وراوي تراثٍ

محاط بإجلال خاص، وباختصار فهو صوت التراث، صوت هو في ذات الوقت طريق يسلكه في منعرجاته وعقباته ومفاجآته، الهمذاني وأساتذته ومقلدوه"[36].

ويفتتح عيسى بن هشام حديثه بجملة ثقافية تامة المعنى، تختزل بنيتها التركيبية أنساقاً ثقافية تتضح معالمها وتفاصيلها في متن المقامة نفسها، وهذه الجملة هي: "كان بشر بن عوانة العبدي صعلوكاً"[37].

تمثل "كان" في الحكاية العربية الرسمية والشعبية لازمة تكرارية تفصح في جوهرها عن تصورات وتجليات لكينونة الحدث ومن ثم عجائبيته.

وأما "بشر بن عوانة العبدي"، فقد ارتبط عنوان المقامة باسمه، فسميت "المقامة البشرية". ويبدو التماهي الإشاري بين العنوان والمتن وشيجاً؛ فالاسم "بشر" يعني الاستبشار وتوقع الخبر/الحدث الجميل، كما أن الاسم "عوانة"، يجعل بشراً منسوباً إلى ثقافة العون والإيثار[38].

ومن اللافت للانتباه، أنّ "كان" القاصّة في هاته المقامة تكشف عن هويتين دالتين لشخصية البطل. فالهوية الأولى تبرهن على شرعية البطل من خلال تأكيد شرعية نسبة "بشر بن عوانة"، مما يعطي البطل إحساساً بشرعية الذات في الوجود.

وهوية أخرى وظيفية/ مستعارة تنتمي في حركياتها الجدلية إلى عالم الصعلكة، وهو العالم الذي مهدت له الجملة الثقافية بالصفة الاسمية/ المنسوبة "العبدي".

وهكذا، فإن إشارة القصّ تنفتح من البداية على نسقين فكريين متضادين هما: بشر بن عوانة/ النسب الحقيقي/ هوية القبيلة، والعبدي الصعلوك/ النسب الثانوي/ عالم العبيد والصعاليك. وهي نسقية جدلية سنجد أصداءها المتعالقة لاحقاً.

فالمقامة، كما تبدي القراءة الثقافية، تجلّي مركزية الصراع بين مجتمع القبيلة ومجتمع الصعلكة الذي يتخذه بديع الزمان الهمذاني عبر قناعه "بشر بن عوانة" نسقاً ثقافياً لتمرير رؤيته الكونية لموضوعات الوجود؛ أي أنّ المقامة

بمعنى آخر توظّف ما جاء في المخيال الثقافي الجاهلي حول إشكالية العلاقة بين الفرد/ الصعلوك والمجتمع. فقد كانت هذه العلاقة مشوبة بالتوتر الذي يصل حدّ القطيعة والتمرد، ومن ثم انتهاك مبدأ العقد الاجتماعي من قبل الصعلوك الذي يسعى جاهداً في نهاية المطاف إلى تأسيس عالم جديد أو مجتمع جديد يتبنى فكره ورؤيته.

وهكذا فإن تجربة الصعلكة التي مارسها الصعاليك في العصر الجاهلي ضد تسلط مجتمعهم، تغدو تجربة جديرة بالتمثل في رؤية الهمذاني، فقد "كان بديع الزمان يعيش معاناة حقيقية وتجربة قاسية، غير أنه لم يستطع أن يحقق مطامحه، وهي مطامح المجتمع البرجوازي الناشئ، فانتقم لإخفاقه بصياغة هذا النموذج الفني الذي عرَّى من خلاله واقع المجتمع العباسي المتفسّخ، وكشف مواطن الضعف فيه"[39]. وقد بث الهمذاني شكواه من عصره في غير موضعٍ في شعره، يقول مثلاً:[40]

قبحاً لهذا الزمان ما أربُه ... في عملٍ لا يلوحُ لي سببُهْ[41]
ماذا عليه من الكرام فما ... تظهر إلا عليهم نُوبُهْ[42]
ألم يجد في سواكم سعةً ... مَمَّن يسوّي برأسه ذَنبُهْ
لا يعرفُ الضيفُ أين منزله ... ولا يرى المجد أين منقلبُهْ
مالي أرى الحرّ ذاهباً دمه ... ولا أرى النذلَ ذاهباً ذهَبُهْ

2-2 تشكل الذات وتجليات الفعل

تنطوي حركة بشر/ الصعلوك في هاته المقامة على أفعاله أو مغامراته في إطار عالم الصعلكة، إذ إنَّ حركته هاته القائمة على المغامرة والدهشة تجسد، بتخطيها الفضاءات المكانية والزمانية، اختراقاً وكشفاً قصديين لبنية مجتمع القرن الرابع الهجري، وحقيقة أنساقه الثقافية.

وهذا المعنى سرعان ما يتحقق في هاته المقامة عندما تتجلّى أولى مغامرات الصعلوك[43]:

فأغار على ركبٍ فيهم امرأة جميلة، فتزوّج بها، وقال: ما رأيت كاليوم، فقالت:

أعجبَ بِشْراً حَوَرٌ في عَيْني وساعِدٌ أبيضُ كاللُّجَيْنِ[44]
ودُونَهُ مَسْرَح طَرْف العَيْنِ خَمْصَانَةٌ تَرْفُلُ في حِجْلَيْنِ[45]
أَحْسَنُ مَنْ يمشي على رِجْلينِ لوضَمَّ بِشْرٌ بَيْنَها وبَيْني
أدامَ هَجْري وأَطالَ بَيْني ولو يَقيسُ زيْنَها بِزَيْني[46]
لأسْفَرَ الصُّبْحُ لِذي عَيْنينِ

قال بِشرٌ: ويْحَكَ مَنْ عَنَيْتِ؟ فقالت: بِنْتَ عمِّكَ فاطمة، فقال: أهي من الحُسن بحَيْثُ وَصَفْتِ؟ قالَتْ: وأَزْيَدُ وأكثر. فأنشأ يقول:

وَيْحَكِ يا ذات الثَّنايا البِيضِ ما خِلْتُني مِنْكِ بِمُسْتَعيضِ
فالآنَ إذْ لَوَّحْتِ بالتَّعْريضِ خَلَوْتِ جَوَّاً فاصْفِري وَبِيْضي[47]
لا ضُمَّ جَفْنايَ على تَغْميضِ ما لَمْ أُشُلْ عِرْضِي منَ الحَضِيضِ[48]

فقالَتْ:

كَمْ خَاطِبٍ في أَمْرِها أَلَحَّا وَهْيَ إليكَ ابنَةُ عمٍّ لَحَّا[49]

إن حدث الإغارة في ثقافة الصعلوك أداة فاعلة لإثبات قدرة الذات وإظهار سلطتها أمام الآخر. وفي المقامة البشرية تبدو صورة الذات المتصعلكة على صراع دائم مع مفردات الوجود؛ لأنها ذات حريصة على قلب المبدأ السائد في ثقافة المجتمع القبلي الذي يؤكد مركزية الفعل الجمعي. ووفقاً لهذا، فإن الصعلوك يرى في ذاته مركزاً لكل شيء، فهو السيد الذي تثبت بطولاته نفوذه السلطوي مقابل هامشية الآخر/ الجمعية ودونيته.

ونلحظ في هذا النص أن فعل الصعلوك/ بشر "بديع الزمان" مسيطر على فعل الجماعة: "فأغار على ركب..". وقد جاء حدث الإغارة مجملاً دون تفصيل؛ لأن الحدث المنجز في عالم الصعلكة عادة ما يكون سريعاً ومؤكد

الحسم بانتصار الذات المتصعلكة. فالصعلوك يرفض الهزيمة لأن الهزيمة تقترن في ثقافته بمفهوم الدونية والتهميش والإقصاء.

وكما يتجلى في النص السابق، فإن بشراً ينتصر على الركب على الرغم من أن هذا الركب كان مجهولاً في عدده وعدته بالنسبة للصعلوك، وهو ما يوحي به التنكير في لفظة "ركب".

ويغدو فعل الصعلوك القناع هذا عملاً مشروعاً ونبيلاً في رؤيته، لأنه ينزع من خلال حركياته الدائبة إلى تأكيد مفهوم التملك والهيمنة الذي كان مفهوماً محرماً على الصعلوك في إطار القبيلة. وقد بدت هذه الهيمنة عندما يتغلب بشر على الركب، ويظفر بالجمال الإنساني الماثل في صورة المرأة الجميلة.

ولا شك في أن حدث الإغارة يكرس من زاوية أخرى أسطورة الفعل البطولي في عالم الصعلكة. فالركب لم يكن قادراً على حماية "الأنثى الجميلة"؛ مما يجعل الركب متصفاً بالسلبية، ويعزز في الوقت نفسه شرعية الاستحواذ من قبل الصعلوك/بشر القناع على قيم الجمال في الحياة. وهذا ما يتحقق للصعلوك عندما يؤسس علاقة تعاضدية بين الفعل الجميل (فأغار..) وناتج هذا الفعل "فتزوج بها"، الأمر الذي يبعث على السرور والإعجاب كما في قول بشر: "ما رأيت كاليوم".

وفي هذه الجملة، يختزل بشر مسيرته التاريخية العابقة بأحداث الغزو وأمارات الدهشة، إذ ينفي قيمة الزمن الماضي ويثبت أهمية الزمن الآني، ليعلن أن إغارته هذه التي تسردها المقامة تمتاز بالفرادة ومتعة الفعل. ولكن حالة البهجة بحدث الهيمنة سرعان ما تتلاشى بشكل مفاجئ عبر تداخل الشعري بالسردي (النثري)، وتقاطع الصوت الأنثوي (المرأة الجميلة) مع الصوت الفحولي المتصعلك (بشر).

إن الصوت الأنثوي الذي كان نكرة دون تحديد اسمي/علامي (امرأة جميلة) يشي بحقيقة الغربة التي تواجهها هذه المرأة في العالم الجديد/عالم

الصعلكة؛ أي أنها تتحول من ملكية المجموع الذي تنتمي إليه إلى ملكية فردٍ أدخلها إلى عالمه بمنطق القوة.

ولذلك فقد لجأت المرأة إلى توظيف اللغة الشعرية بوصفها أداة مخاتلة تتوسل بها بغية التعامل مع واقعها القسري الجديد.

2-3 نسقية الحوار ومخاتلات القص الأنثوي

يتصادى موقف المرأة هنا مع موقف شهرزاد في ألف ليلة وليلة، عندما لجأت إلى مخاتلات الحكي وفتنة السرد للتخلص من محنة القتل التي تبناها شهريار ثقافة في التعامل مع الأنثى بعد خيانة زوجته(50).

ويتدخل الشعر بوصفه كلاماً منظماً وجميلاً في الحيلة والخداع، إذ تسرد المرأة الفاتنة تفصيلات الحدث الصعلوكي، وتفصح عن التنكير "امرأة جميلة" ليصبح معرفة. فهي، مثلاً، ترصد مشهد الإعجاب الذي تملك الصعلوك بعد أن استقطبها إلى عالمه، حيث يكشف ذلك المشهد مسارات الفتنة الجسدية في الأنثى: العيون الجميلة التي تشبه الظباء، والساعد الأبيض الذي يشبه اللجين/ الفضة.

إن هذا التوصيف الأنثوي المتسم بالصدقية يضمر فيما وراءه جملة من المفاهيم النسقية المرجأة التي تتخذها المرأة المأسورة أداة للنقد ومن ثم للتحايل على الصعلوك. فالمرأة واجهت الفعل الجميل في عالم الصعلوك بالقول الجميل، إذ يمكن لهذا القول السحري أن يطمس قيمة الفعل البطولي من خلال بلاغة القص.

ومن المفاهيم التي يضمرها الحكي المخاتل في قول المرأة، مفهوم البياض/ الجمال/ المرأة، حور العين، الساعد الأبيض، والسواد/ القبح، بشر/ العبدي. فالدلالة اللونية التي تثيرها المرأة في سردها تحمل ثنائية ضدية متصادمة الأقطاب، عالم الأنثى الجميل بما فيه من سيادة وثبات في إطار المجموع/ الركب، وعالم الصعلوك/ بشر، قناع الهمذاني الذي يبدو في رؤية المرأة نسقاً ثورياً فوضوياً وهامشياً ينذر بالخطر والموت، مما يشي بأن المرأة، بوصفها

نموذجاً إنسانياً ونسقاً اجتماعياً، ترفض عالم الصعلكة الجديد، وتحاول اصطناع مخاتلات سردية مكثفة بغية الفكاك من واقعها المأزوم.

وتمضي المرأة في توظيف الجمال الأنثوي بوصفه نموذجاً للسرد المراوغ، وحيلة نسقية تمارسها تجاه نسقها المضاد/ الصعلوك.

فإذا كان الصعلوك معجباً بصنيعه في الاستحواذ على الركب والمرأة لدرجة النشوة والاعتداد بسلطة الذات، فإن هذا الصعلوك، كما تضمر القراءة الفاحصة، يتصف بالغباء في رؤية المرأة الجميلة "ودونه مسرح طرف العين. . . ".

وتأتي الأنثى الأخرى التي تتميز بجمال مطلق يفوق جمال المرأة (الصوت الأنثوي الأسير)، لتشكل حيلةً إغوائية بتركيزها على ثقافة الجسد: "خمصانة ترفل في حجلين. . . . ، أحسن من يمشي على رجلين"، بحيث تستحث الصعلوك على التخلي عن العالم الأنثوي الجميل (المرأة السبية)، وتتوجه للبحث عن ذلك العالم الأنثوي الغائب.

إن العالم الأنثوي الغائب الذي تصفه (زوجة الصعلوك) بالحسن الإنساني المطلق (أحسن من يمشي على رجلين) يخفي في دلالته معنى العمى الرؤيوي عند الصعلوك/ بشر، الأمر الذي يجعل من هيمنته على المرأة الحاضرة فعلاً طائشاً وزائفاً. ومن الملاحظ أيضاً في عبارة "أحسن من يمشي على رجلين" أن المرأة الشاعرة ما زالت تؤمن بدونية الصعلوك؛ فعالمه بما فيه من حركة وبطولات دائمة لا يمكن أن يكون في نظرها أحسن "صيغة التفضيل" من أفعال الآخرين وأوصافهم.

وتستمر المرأة ممارسة فعل الإغواء الكلامي على الصعلوك المنتصر، إذ نلحظ أنها تكثف من ضمير الغائب في أثناء حديثها عن المرأة الحلم "ترفل. . . ، لو ضم بشر بينها وبيني. . ، ولو يقيس زينها بزيني. . . ". فهي باتت تدرك أن ثقافة الصعلكة قائمة على حب الهيمنة والرغبة الجامحة في ارتياد آفاق الغائب المجهول لإثبات حضورها البطولي. وقد جاء تأطير السرد بتقنية تكثيف ضمير الغائب أسلوباً قصدياً واعياً في قتل حدث الصعلكة الراهن أو

الانشغال بالأنثى الراهنة، ومن ثم تأسيس متاهات تشوق الصعلوك لتجاوزها بغية الهيمنة على الأنثى الغائبة التي كان الصعلوك في عمىً عنها.

وأما أسلوب المقارنة الكائن بين العالم الأنثوي المعاين والأنثوي الآخر المفقود، فإنه محاولة إغوائية أخرى لإقناع الصعلوك بزيف فعله. فالمقارنة تسعى إلى تأسيس تضاد منطقي في إطار فكرة الجمال، وكأن المرأة الساردة تحاول أن تؤكد حقيقة التضاد في حياة بشر، لكي تحقق ما ترنو إليه من خلاصٍ أبدي من عالم الصعلكة "أدام هجري وأطال بيني".

لقد تمكنت زوجة بشر من خلق عالم أنثوي أجمل من عالمها بفعل استحداث أدوات نسقية كان لها أثرها الضاغط على الصعلوك الباحث عن فلسفة الجمال. فقد وجهته من خلال سلطة الحكي نحو عالم غائب ينشغل به عن عالمه الآني، مما يجعل الصعلوك يتحول من آسر إلى أسير، وليتحول مرضه الرؤيوي إلى صحة رؤيوية في مسار الحياة "لأسفر الصبح لذي عينين".

ولكن التسريد الأنثوي في الأبيات الشعرية السابقة كان غامضاً وملغزاً؛ لأنه لم يفصح عن هوية المرأة الغائبة، ولذلك يتداخل النثر مع الشعر مرة أخرى بغية التوضيح والإفصاح. وهو ما يلمس في هذه الحوارية:

"قال بشر: ويحك من عنيت؟ فقالت: بنت عمك فاطمة، فقال، أهي من الحسن بحيث وصفت؟ قالت: وأزيد وأكثر..." (51)

لم تكن المرأة الجميلة التي تزوجها بشر محددة الاسم في المقامة، وعدم التحديد الاسمي يرتبط سلفاً بحس الاغتراب الذي تعانيه المرأة في عالم الصعلكة. ويتكرر هذا المعنى في القول الشعري بحيث لم يتحدد اسم المرأة الغائبة لتكريس معنى الاغتراب وانتقاء الحياة.

وتكشف الحوارية النثرية بين بشر وزوجته الجميلة عن تحولات جذرية في مفهوم السلطة والاستحواذ. فبعد أن كان فعل الصعلكة مهيمناً على الجسد الأنثوي بكلية صفاته الجمالية، فإن هذا الفعل سرعان ما يضحي رهينة لسلطة

الحكي/ القول الأنثوي كما يدل على ذلك أسلوب الاستفهام الماثل في الجملتين التاليتين: "ويحك من عنيت؟"، "أهي من الحسن بحيث وصفت؟".

ومما لا شك فيه أن الاستفهام يضمر في بنيته قيماً نسقية سالبة بحق الصعلوك أو عالمه. ففي الاستفهام إضمار لغياب البعد المعرفي عند الصعلوك، بحيث يغدو امرأً جاهلاً يرضخ لفتنة الأنثوي (إلغاء العقل وتفعيل العاطفة)، ومتلقياً مستسلماً لسلطة الأنثوي وفكره بغية البحث عن إجابات دالة.

وتعمد امرأة بشر إلى تعزيز مفهوم العمى في عالم زوجها عندما تجيبه عن سؤاله بالإفصاح عن اسم المرأة المنتظرة بقولها: "بنت عمك فاطمة"؛ أي أن بشراً كان غافلاً عن الجمال الأنثوي في إطار قبيلته/ المجتمع الذي ينتسب إليه. وتضمر جملة "بنت عمك فاطمة" جدلية ضدية تتمحور حولها علاقة الصعلوك بقبيلته، وتتجسد هاته الجدلية في ثنائية: الاتصال والانفصال.

ويبدو أن حالة العمى التي شخصها الحكي الأنثوي عند بشر تدور في إطار هاته الثنائية. فالرجل الصعلوك عندما ينفصل عن قبيلته يبادر إلى تكريس معنى التعامي عن المسلمات والمحرمات، بل إنه يرى أسباب الاتصال مع القبيلة تغدو ضرباً من المحال. وهذا القول تعضده أخبار الصعاليك والذؤبان الذين خلعتهم قبائلهم، وأعلنت براءتها من جرائرهم. وبناء على هذا، فإن الاسم الأنثوي الجديد "فاطمة" يحمل في طياته علامة سيميائية تعزز فكرة الانفصام في ثقافة الصعلوك؛ لأن فاطمة مشتقة من الفطم أي القطيعة[52].

وقد كانت المرأة (زوجة بشر) ذكية في إثارة مثل هاته الإشكالية الجدلية بالنسبة للشاعر، لتفرض عليه تحدياً باختراق العالم الحقيقي عالم القبيلة لا عالم الركب الذي تنتمي إليه. وهي من دون شك تنجح في استفزازه ومن ثم إخراجه من عالم الصعلكة لعبور عالم القبيلة، وهو ما يتجلى في المحاورة الشعرية التالية بين بشر وزوجته، فأنشأ يقول:

وَيْحَكِ يا ذات الثَّنايا البِيضِ ... ما خِلْتُني مِنْكِ بِمُسْتَعيضِ
فالآنَ إذْ لَوَّحْتِ بالتَّعْريضِ ... خَلَوْتِ جَوَّاً فاصْفِري وَبِيْضي

لا ضُمَّ جَفْنايَ على تَغْميضِ ما لَمْ أُشُلْ عِرْضِي منَ الحَضِيضِ

فقالت:

كَمْ خَاطِبٍ في أَمْرِها أَلَحَّا وَهْيَ إليكَ ابنَةُ عمٍّ لَحَّا

تتضمن هذه الأبيات إشارات سيميائية تكشف في حركيتها حقيقة الصراع بين فكرين متناقضين يكونهما نسق بشر القناع/ نسق المرأة الجميلة. وتقدم الجملة الندائية "يا ذات الثنايا البيض"، علامة سيميائية تعزز في مدلولها طبيعة ذلك التعارض، إذ نلحظ أن الشعر يتساوق مع السرد النثري في رفضه تحديد اسم المرأة التي استحوذ عليها بشر، لتكتفي بالصفة "ذات الثنايا البيض"، وهذه الصفة تطرح نسقية اللون مرة أخرى بوصفها علامة استعلائية تفترض أو تضمر حضور النقيض اللوني/السواد الذي يجسد عالم الصعلكة. وقد انكشفت في هذه الأبيات فاعلية الحضور الأنثوي المضاد وتأثيره على الصعلوك المتمرد بشكل جلي. فالنسق الفحولي بسبب سلطة السرد يضطر إلى مجاراة النسق الأنثوي وانتهاج صنيعه عندما ينظم الشعر بوصفه أداة للتعبير عن انفعالاته الراهنة، أي أنه يضحي متأثراً لا مؤثراً على المستوى القولي/التعبيري.

وعلى الرغم من محاولة النسق الصعلوكي إظهار جبروته من خلال سلطة الصوت كما تمثلها عبارة "ويحك" التي تكررت مرتين نثراً وشعراً، فإن سياق النص يظهر أن سلطة الصوت تغدو فعلاً زائفاً يتناقض تماماً مع حقيقة انخراط الشاعر في عالم الجمال وإذعانه لصوت السرد الأنثوي.

إن استحضار بشر لصفة "ذات الثنايا البيض" يوحي بمدى إحساسه بالطبقية والبون الشاسع بين عالمه والعالم الآخر الذي تمثله زوجته، ولعل أداة النداء "يا ذات الثنايا البيض.." تعكس، بحق، مفهوم البعد الفكري والنفسي بين هذين العالمين.

ونلحظ في هاته الأبيات أيضاً أن الشاعر الصعلوك يخضع لسلطة المحكي الأنثوي مرة أخرى؛ إذ تحمل عبارتاه "يا ذات الثنايا البيض"، "ما خلتني عنك بمستعيض"، اعترافاً صريحاً بسلطة النقيض، واستسلاماً مؤكداً لإرادته وحيله

النسقية، بحيث تصبح اللحظة الآنية والواقع الراهن ملزماً له الحفاظ على فحولته، وصورته المتصعلكة، بفعل التخلي عن المرأة الجميلة التي شكل إعراضها، قولاً وعملاً، أداةً تثير حمية الصعلوك الراضخ لسلطة الجمال الأنثوي، وجعله يشعر بقيمة التعالي "ثنائية الفوقية والدونية"، مما يحقق مبتغى المرأة في الخلاص من عالم الصعلكة:

فالآنَ إذْ لَوَّحْتِ بالتَّعْريضِ خَلَوْتِ جَوَّاً فاصْفِري وَبِيْضي

لقد عاد بشر إلى حميته أو عصبيته بفعل الإغراء القولي الذي انتهجته الأنثى، إذ إنها أثارت مسألة "العرض" بوصفها قيمة ثقافية تنفرد بالقداسة في الفكر الإنساني، فكانت هذه المسألة حيلة جديدة جاءت لتؤسس توترات وقلاقل حادة في حياة الصعلوك:

لا ضُمَّ جَفْنايَ على تَغْميضِ ما لَمْ أُشُلْ عِرْضِي منَ الحَضِيضِ

ومن اللافت في هاته الحوارية الشعرية أن صوت الأنثى لا يني عن الهدوء أو ممارسة الحيل الخطابية، وهو ما يبدو في صوتها:

كَمْ خَاطِبٍ في أَمْرِها أَلَحَّا وَهْيَ إليكَ ابنَةُ عمٍّ لَحَّا

وينطوي هذا الكلام على معنى مضمرٍ يندرج بكليته في إطار التضاد الفكري بين الصوتين المتحاورين. فالنسق الأنثوي يولد من تجربته أنساقاً ومفاهيم مكررة لاستفزاز الصعلوك؛ كما أن المرأة في سيرورة سردها تكرس مفهوم "الآخرية Otherness"؛ فهي تنظر للصعلوك على أنه "آخر"، وكذلك الحال بالنسبة للصعلوك القناع في تعامله معها. ولكنها في هاته المرة تسعى إلى استحداث آخر جديد تمكنت من ترسيخه في النهاية، يتمثل في صورة "الخاطب الغريب" على كثرته/ تعدده، والذي يلح بالاستحواذ على ابنة عم الصعلوك.

تتكرر فكرة الاستحواذ في البيت الأخير ولكن بأسلوب مغاير للفكرة التي كانت في بداية المقامة على الرغم من بدوّ أمارات للتشابك بين الصورتين. ففي هذا المشهد نلحظ أن عبارة "كم خاطب.." تقترن بالكثرة المطلقة والمجهولة للجماعة الخاطبين الذين يسعون إلى الظفر بالجمال الأنثوي؛ أي أن حركة

الجماعة هنا جاءت لتكون ضاغطاً نفسياً على الفرد/الصعلوك، بينما كانت الجماعة/الركب في مقدمة السرد خاضعة لهيمنة الصعلوك.

ومن المعاني النسقية التي تضمرها الأبيات الشعرية التي يتلفظ بها الصعلوك، أن المرأة جعلت بشراً ينتقد فعل الصعلكة، وثقافة الهيمنة من حيث لا يدري. ففي قوله:

لا ضُمَّ جَفْنايَ على تَغْميضِ ما لَمْ أُشُلْ عِرْضِي منَ الحَضِيضِ

مساءلة واتهام بقبحية الفعل الصعلوكي، فإذا كان بشر يحرم على الآخرين الاستحواذ على ابنة عمه/النموذج الجمالي، فكيف يبيح لنفسه الاستحواذ على الآخر/الغريب؟

2-4 جدلية الانفصال والاتصال

على أية حال، لقد كان بشر خاضعاً لهيمنة السرد الأنثوي وإرادة الأنثى في نهاية الأمر، وقد كانت حركته التالية دليلاً على تحوله من واقع الصعلكة إلى دائرة القبيلة، يقول الراوي[53]:

"ثمَّ أرسَلَ إلى عمه يخطب ابنته، ومنعه العمُّ أُمْنِيَّتَهُ، فآلى ألا يُرعيَ على أحَدٍ مِنْهُم إن لم يُزَوِّجْهُ ابنته[54]، ثمَّ كَثُرت مضراته فيهم، واتصلت معراته إليهم[55]؛ فاجتمع رجال الحي إلى عمه، وقالوا: كف عنا مجنونك، فقال: لا تلبسوني عاراً، وأمهلوني حتى أهلكه ببعض الحيل، فقالوا: أنت وذاك، ثم قال له عمه: إني آليت أن لا أزوج ابنتي هذه إلا ممن يسوق إليها ألف ناقة مهراً، ولا أرضاها إلا من نوق خزاعة[56]، وغرض العم كان أن يسلك بشر الطريق بينه وبين خزاعة فيفترسه الأسد؛ لأن العرب قد كانت تحامت عن ذلك الطريق، وكان فيه أسد يسمى داذاً، وحية تدعى شجاعاً، يقول فيهما قائلهم:

أَفْتَكُ مِنْ داذٍ ومِنْ شُجَاعِ إنْ يَكُ دَاذٌ سَيِّدَ السِّبَاعِ
فَإِنَّهَا سَيِّدَةُ الأَفَاعِي

تتدخل ذاكرة الراوي/عيسى بن هشام بوصفها شاهداً على سيرة الصعلوك القناع، ومراقباً لتطورات السرد المليئة بالمفاجآت.

لم يقم بشر في هذا النص بعد أن استجاب لمخاتلات القص الأنثوي باقتحام الضد الآخر الماثل في صورة القبيلة/المجتمع؛ لأنه يدرك أن تصورات الآخر القبلي حوله محاطة بالتأزم والشكوك. وتأتي جملة "ثم أرسل إلى عمه يخطب ابنته" لتدل بوضوح على هذا المعنى.

وقد كانت توقعات بشر حول هاته المسألة - أي علاقة الصعلوك بالمجتمع صائبة كما يشي التسارع الزمني في الأحداث "ومنعه العم أمنيته".

وتكشف القراءة الثقافية الفاحصة لبنية هذا المقطع أن المرأة (زوج بشر) استطاعت أن تحول أحداث الصعلكة من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي للقبيلة، وبذلك يكون فعل الصعلكة موجهاً تجاه القبيلة لا نحو الأنثى أو العالم الغريب الذي لا يمت للصعلوك بصلة.

إن علاقة الصعلوك بقبيلته "علاقة الهمذاني بمجتمعه" مشوبة بمعاني التوتر والرفض والإقصاء؛ لذا فإن ما قام به "العم" من منع للتواصل/الاندماج مع الصعلوك من خلال تزويجه ابنته، يؤكد حقيقة الصورة السالبة المتحصلة في واعية المجموع عن الصعلكة وأفرادها؛ حيث يمثل "العم" هنا نسقاً علامياً يحيل إلى القبيلة نفسها.

إلا أن رفض العم/صوت القبيلة يجابه هو الآخر بصوتٍ رافضٍ مضاد من قبل الصعلوك، الذي يلجأ إلى توظيف ثقافة التصعلك القائمة على مبدأ الهيمنة والقوة، إذ يأخذ بشر على نفسه عهداً بتكريس مفهوم الموت والقتل في حياة هذا المجموع إن لم يحقق أمنيته: "فآلى ألا يرعي على أحد منهم إن لم يزوجه ابنته".

يجتمع في فكر الصعلوك دائماً فلسفتان ضديتان هما: الحب والموت/القتل. وكل فلسفة منهما تضمر أنساقها الخاصة تداخلاً وتقاطعاً لتقديم رؤية/رؤى نافذة إزاء قضايا الوجود.

وقد تجلت هاتان الفلسفتان في فضاءات السرد في المقامة البشرية، فكانتا محوراً فاعلاً في توالد الأنساق الثقافية والعلامات السيميائية. فالهاجس المسيطر على فكر بشر/الصعلوك القناع هو الرغبة الجامحة في تأكيد انتصار الذات والاستحواذ على الجمال الأنثوي في هذه الحياة، بيد أن هذا الهيام في الجمال يكون دائماً مسيجاً بسورة الخطر أو الموت، مما يفرض تلازمية حتمية بين الحب والموت. ومن ثم، فإن أهم السمات التي تميز حركة الصعلوك المبادرة والمباغتة عند مواجهة الخصم/النسق الضدي، وكذلك صدقية الفعل عند التهديد والوعيد، وهو ما يمكن أن يلمح في وصف الراوي: "ثم كثرت مضراته فيهم، واتصلت معراته إليهم".

إن حركية الفعل الصعلوكي ها هنا تشكل بدورها ممارسة قصدية بغية قمع إرادة المجموع النسقي، وإفشال مخططه التآمري بحق الصعلوك، ومن ثم الاستسلام لإرادته، والعمل على تحقيق مبتغاه. ونظراً لتأزم أحداث الصراع بين الصعلوك والقبيلة/المجتمع وإحساس القبيلة ذاتها بسلطة الصعلوك وسطوته من خلال تفعيله لثقافة العار "معراته"، والسلب والنهب والقتل في المجتمع، كان اجتماع رجال الحي اعترافاً بالتقهقر أمام سلطة الصعلوك.

وهكذا فإن لغة التفاهم أو الاتصال بحسب عبارة الراوي "واتصلت معراته إليهم" لا يمكن أن تضمن هيبة الذات المتصعلكة إلا بفرض شروطها وإملاءاتها الخاصة؛ أي أنها ترفض أن تكون تابعة أو متلقية لتعاليم المجموع.

ويكتسي صوت الجماعة الصارخ: "كف عنا مجنونك" أهمية بالغة في الدلالة على أن فعل الصعلكة يقترن، كلياً، بثقافة الجنون، فالجنون في عالم الصعلكة يعكس حقيقة الرغبة في التملك التي تنتاب الصعلوك بسبب معايشته تجربة الفقد/العيش في إطار الجماعة، مما يسهم في غياب التعقل والاتزان.

وقد كان هذا الجنون سبباً في الركون إلى فكرة المؤامرة التي جسدها الحوار الدائر بين العم ورجال القبيلة، حيث يتفق المجموع على اتخاذ الحيلة وسيلة لإهلاك بشر والتخلص منه. ومن هنا، فإن أحداث هاته المقامة تبدو ذات

حركة دولابية في توليد المعاني المتمحورة حول ثيمة الحيلة، كما يتضح في الخطاطة الآتية:

المرأة الجميلة ← الحيلة (بلاغة الحكي) ← الغائية. (الموت/ إقصاء الآخر/ الصعلوك)

القبيلة/ المجتمع ← الحيلة (بلاغة الحوار) ← الغائية (الموت/ إقصاء الآخر/ الصعلوك/ بديع الزمان).

لقد كان العم/ نسق القبيلة ذكياً في التعامل مع ثقافة الجنون عند الصعلوك؛ إذ إن التخبط أو التسرع في مواجهته يؤدي حتماً إلى العار الذي كان يخشاه "لا تلبسوني عاراً". فالمواجهة مع الصعلوك تعني بالمحصلة هزيمة العم/ النسق الجمعي أمام الصعلوك، ومن ثم الهيمنة على ابنته بمنطق القوة، وهذا بدوره يمثل عار الدهر في ثقافة المجتمع.

ونلحظ العم هنا يقلد المرأة الجميلة في أسلوب التحايل على الصعلوك. فالمرأة، كما لاحظنا، ولدت في روح الصعلوك "حمية الجاهلية" بغية إثبات قدرة الذات على تحدي الآخر، وكان هدفها المضمر من ذلك قتل بشر بفعل القبيلة. وهكذا يضع العم بشراً أمام تحد جديد ظاهرُه الإذعان لشرط الصعلكة، وباطنه الرغبة في قتل بشر بأسلوب الحيلة:

"ثم قال له عمه: إني آليت أن لا أزوج ابنتي هذه إلا ممن يسوق إليها ألف ناقةٍ مهراً، ولا أرضاها إلا من نوق خزاعة - وغرض العم كان أن يسلك بشر الطريق بينه وبين خزاعة فيفترسه الأسد؛ لأن العرب قد كانت تحامت عن ذلك الطريق، وكان فيه أسد يسمى داذاً، وحية تدعى شجاعاً".

جاءت الحيلة هنا لتكون نقطة البداية في الحوار/ التواصل بين الضدين (الصعلوك/ العم/ القبيلة). وقد حاول العم أن يخضع بشراً لشروطه التعجيزية حتى يزوجه ابنته. ولا غرو في أن التعجيز الذي يمارسه العم ناجم، والحال هذه، عن عجزه/ عجز القبيلة/ المجتمع عن الهيمنة على الصعلوك. ومن ثم، فقد كان تحقيق مطلب العم متعذر الحصول في البرهة الآنية؛ لأنه شرط استحالي يرتبط بالثروة والغنى "ألف ناقة مهراً"، وهو جانب غائب في حياة الصعلوك الذي يلازم الفقر والجوع حياته بصورة دائمة.

ويتجاوز الصعلوك عالم الصعلكة إلى عالم القبيلة، وقد كان هذا التجاوز مؤسساً على ثقافة القتل/الدم، كما لاحظنا. وقد بدا التجاوز مؤرقاً للقبيلة؛ لأنها ترفض أن يخضع شرفها/ابنتها لسيطرة الصعلوك كما كان حال المرأة الجميلة، إذ سعت القبيلة إلى استحداث العقبات الكأداء أمام عبور الصعلوك، من خلال توسلها بالحيلة أداة لإلغاء تجاوزاته.

لقد حاولت المرأة الجميلة تجاوز محنة الوقوع في دائرة الصعلكة من خلال قتل الصعلوك بفعل الآخر (الجماعة)؛ لأنها تعي جيداً مدى عجزها عن ذلك، ويبدو أن القبيلة أخذت تواجه تجاوز الصعلوك نحوها من خلال استيلاد محددات قهرية "ولا أرضاها إلا من نوق خزاعة"، تخرج الصعلوك من حيز القبيلة، ومن ثم قتله بتجاوز الآخر الذي تجسد بصورة مضمرة في حكاية الأسد والأفعى.

2-5 نسقية القناع وثقافة التخريف

توظف الخرافة في المقامة البشرية بوصفها بنيةً صغرى في إطار البناء الكلي للمقامة؛ أي أنها بنية فاعلة ومؤثرة تتشابك أنساقها السيميائية مع جدليات الصراع المتشكل بين الصعلوك وأنساقه المضادة.

ومن المسلمات المعروفة في تجربة الصعاليك، أن الصعلوك يتمسك دائماً بثقافة الرفض التي تضحي عقيدة ومبدأ لديه. ونلحظ بشراً في هذا النص يرفض فكرة الخوف/الإرهاب الذي توظفه القبيلة من خلال اتكائها على المخيال الثقافي الجمعي "لأن العرب قد كانت تحامت ذلك الطريق، ، . " .

فالعرب/المجموع تتحامى ذلك الطريق خوفاً من الأذى والموت، إلا أن الصعلوك يتجاوز ثقافة الموت بالاختراق وثقافة الإصرار على تحدي المجهول؛ لأن الموت في رؤيته مفتاح الحياة والوجود "إن بشراً سلك ذلك الطريق. . . " . وتحدد الحكاية الخرافية، كما نرى، مكامن الخطر التي تعترض الصعلوك في رحلة السفر/الشقاء الجديد: (خزاعة: القبيلة القوية المشهورة، والأسد داذاً، الملك: السيد في المخيال الجمعي، والأفعى: السيدة رمز الشر واللعنة في

المخيال الثقافي العربي). فقد كانت الحية "تؤدي دوراً مهماً في الجماعات القديمة من مطاردة المدنسين، الذين يرتكبون الجرائم البشعة ضد رفاقهم في العشيرة أو الدم، والذين نظر إليهم رفاقهم بوصفهم ممثلين للأرواح الشريرة في الجماعة"[57].

ومن ثم يمكن توضيح مسار الصعلوك في رحلة الموت على النحو التالي:

بشر/ الصعلوك ← (حركة/ سفر) ← (الأسد: الموت) ← (الأفعى: شجاع: الشجاعة: الموت) ← (خزاعة: الهدف: الموت).

وتصر الثقافة القبلية على تمرير حيلها وممارساتها التخويفية تجاه الصعلوك في إطار الحكاية الخرافية، عندما تستعين بصوت الشعر في إذاعة الخوف والإحباط في نفس النسق المضاد/ الصعلوك:

أَفْتَكُ مِنْ داذٍ ومِنْ شُجَاعِ إنْ يَكُ دَاذٌ سَيِّدَ السِّبَاعِ
فَإِنَّهَا سَيِّدَةُ الأَفَاعِي

ويضمر القول الشعري هنا وظيفة/ وظائف نفسية تثير حفيظة الصعلوك؛ لأنها ترتبط بثنائية إشكالية تكوّن أسّ القطيعة بينه وبين مجتمعه. فالبيت الشعري يضمر ثنائية السيد/ العبد، كما يبدو في عبارتي "سيد السباع" و"سيدة الأفاعي". فالثقافة، إذن، تتغلغل في ثنايا الشعر لتجعل "السيد أو السيدة" مهيمناً وفاتكاً بالآخر الدوني.

ترصد الخرافة في هاته المعلقة عادة جاهلية كانت سائدة عند العرب هي "ثقافة الحمى"[58]. فالقبيلة/ خزاعة التي يقصدها بشر لتحقيق مأربه تبدو من الثراء والسلطة والمنعة ما يجعلها تحمي أرضها ومالها من الأعداء. ولذا فإن وجود (الأسد) و(الأفعى) الذي يحول دون وصول الصعلوك إلى خزاعة يجسد، أسطورياً، ثقافة التعزيم والتعويذ التي تتحصن بها القبيلة ضد تجاوزات أو دنس الآخر/ العدو. وبهذا يتصادم بشر في رحلته هاته مع الأسد الرمز الفحولي للسلطة، والأفعى الرمز الأنثوي الذي يرتبط وجوده في الثقافة الإنسانية بفكرة

الطرد الآدمي (إشارة إلى طرد آدم وحواء من الجنة)، أي أنها تطرد الصعلوك المدنس عن حمى القبيلة/ المجتمع المقدس الذي يضمن له لذة الظفر بالأنثوي الجميل/ فاطمة ابنة عمه.

إن رحلة البطل في الحكاية الخرافية، وما يصاحبها من آلام وأخطار تتشابه من حيث المضمون مع كثير من الحكايات الأسطورية في الفكر الإنساني، والتي يواجه فيها البطل السندبادي محنة الشقاء وصنوف الابتلاءات التي يكرسها القدر في حياته[59].

ولكن هذا التشكيل الخرافي المؤسس لموت الصعلوك لا يمكن أن يقهر الصعلوك أو يرهبه؛ إذ يمضي السارد في اختزال السيرورة الزمنية، ليصنع التحولات النسقية التي تنسجم مع فكر الصعلكة، حيث يصبح السيد (الأسد) أو السيدة (الأفعى) تحت سلطة العبد/ المسود (الصعلوك). يقول السارد[60]:

"ثم إن بشراً سلك ذلك الطريق، فما نصفه حتى لقي الأسد، وقَمَصَ مُهْرُهُ[61]، فَنَزَلَ وعَقَرهُ، ثم اخترط سيفه إلى الأَسدِ[62]، واعتَرضَهُ، وقَطَّهُ، ثم كَتَبَ بدمِ الأسد على قميصه إلى ابنة عمه:

أَفاطِمُ لَوْ شَهِدْتِ بِبَطْنِ خَبْتٍ ... وَقَدْ لاقى الهِزَبْرُ أَخَاكِ بِشْرا[63]
إذاً لَرَأَيْتِ لَيْثاً زارَ لَيْثاً ... هِزَبْراً أَغْلَباً لَاقى هِزَبْرا[64]
تَبَهْنَسَ إذْ تَقاعَسَ عَنْهُ مُهْرِي ... مُحاذَرَةً، فقلتُ: عُقِرْتَ مُهرَا[65]
أَنِلْ قَدَمَيَّ ظَهْرَ الأَرْضِ؛ إنّي ... رأيتُ الأَرْضَ أَثْبَتَ منكَ ظَهْرَا
وقُلتُ لَهُ وقَدْ أَبْدى نِصَالاً ... مُحَدَّدَةً وَوَجْهاً مُكْفَهِرَّا[66]
يُكَفْكِفُ غِيْلَةً إحْدى يَديْهِ ... وَيَبْسُطُ للوُثُوبِ عَليَّ أُخْرى[67]
يُدِلُّ بِمِخْلَبٍ وبِحَدِّ نَابٍ ... وبِاللَّحَظَاتِ تَحْسَبُهُنَّ جَمْرا[68]
وفي يُمْنايَ ماضِي الحَدِّ أَبْقَى ... بِمَضْرِبِهِ قِرَاعُ الموتِ أُثْرَا[69]
أَلَمْ يَبْلُغْكَ ما فَعَلَتْ ظُباهُ ... بِكَاظِمَةٍ غَدَاةَ لَقيتُ عَمْرا[70]
وقلبي مثْلُ قَلْبِكَ ليسَ يخْشى ... مُصاوَلَةً فكيفَ يَخافُ ذَعْرَا؟!

وأَنْتَ تَرومُ لـلأَشْبالِ قُوتاً ... وأَطْلُبُ لابنَةِ الأعْمامِ مَهْرَا
فَفيمَ تَسومُ مِثْلي أَنْ يُوَلِّي ... ويَجْعلَ في يديْكَ النَّفْسَ قَسْرا؟[71]
نَصَحْتُكَ فالْتَمِسْ يا ليْثُ غيري ... طَعاماً؛ إِنَّ لَحْمِيَ كَانَ مُرَّا
فلمَّا ظَنَّ أَنَّ الغِشَّ نُصْحي ... وخَالَفَني كأني قُلْتُ هُجْرا[72]
مَشَى وَمَشَيْتُ مِنْ أَسَدَيْنِ رَاما ... مَرَاماً كانَ إِذْ طَلَبَاهُ وَعْرَا
هَزَزْتُ لَهُ الحُسامَ فَخِلْتُ أَنِّي ... سَلَلْتُ بِه لدى الظَّلْماءِ فَجْرا
وَجُدْتُ لَهُ بِجائِشَةٍ أَرَتْهُ ... بِأَنْ كَذَبَتْهُ ما مَنَّتْهُ غَدْرَا[73]
وَأَطْلَقْتُ المُهنَّدَ من يَميني ... فَقَدَّ لَهُ مِنَ الأَضْلاعِ عَشْرا
فَخَرَّ مُجدَّلًا بِدَمٍ كأَني ... هَدَمْتُ بِهِ بِنَاءً مُشْمَخِرًّا[74]
وقُلْتُ لَهُ: يَعِزُّ عَليَّ أَنّي ... قَتَلْتُ مُناسبي جَلَداً وَفَخْرا
وَلكنْ رُمْتُ شَيْئاً لَمْ يَرُمْهُ ... سِوَاكِ، فَلَمْ أُطِقْ يا ليثُ صَبْرا
تُحاولُ أَنْ تُعَلِّمني فِراراً! ... لَعَمْرُ أَبيْكَ قَدْ حَاوَلْتَ نُكْرا
فَلا تَجْزَعْ؛ فَقَدْ لاقَيْتَ حُرَّاً ... يُحاذِرُ أَنْ يُعَابَ؛ فَمُتَّ حُرَّا
فإِنْ تَكُ قَدْ قُتِلْتَ فلَيْسَ عاراً ... فَقَدْ لاقَيْتَ ذا طَرَفَيْنِ حُرَّا[75]

تمهد الخرافة، إذن، لجدلية الصراع بين بشر وأدوات النسق الجمعي "الأسد والأفعى"، إذ تعوّل القبيلة على الخرافة بوصفها حدثاً خارقاً، وحلماً يتجاوز حدود الزمان والمكان وسلطة الإنسان الصعلوك. ومن ثم، فإن السارد يحفز المتلقي على إثارة تساؤلات وتوقعات حول مصير الصعلوك بعد أن أحيط بمثل هاته المآزق التي تؤرقه في رحلته العبثية.

ويتموضع السرد في إطار أفق الانتظار بين تقاطعين أساسيين تدور حولهما الرهانات المتعلقة بمصير البطل، أولهما: نثري اختزالي للحدث والمسافة الزمنية، حيث يستبشر البطل بقتل الأسد، حيث يقول السارد:

"ثم إن بشراً سلك ذلك الطريق، فما نصفه حتى لقي الأسد، وقمص مهره، فنزل وعقره، ثم اخترط سيفه إلى الأسد، واعترضه، وقطعه. . . ".

وثانيهما شعري جمالي استطرادي يعكس تبجح الشاعر بلذة الانتصار على الأسد، حيث يلجأ الصعلوك إلى الوقوف عند الجزئيات والتفصيلات، ليحوّل بطولته إلى ملحمة شعرية سائرة.

ومن الملاحظ في هذا الصراع أن الصعلوك يعتمد على أدواته الثقافية الخاصة في مواجهة الموت (المهر، والسيف)، بل إنه قد يتخلى عن بعض أدواته إن أحس بخذلانها كما كان صنيعه بعقر مهره (أي قتل ثقافته المتخاذلة)، بينما تنهزم القبيلة أمام ذاتها وأمام الآخر أيضاً؛ لأنها تعوّل على أدواتٍ خارجية (الأسد، الأفعى). وعليه فإن أسطورة الذات المتصعلكة تغدو أسطورة حقيقية على مستوى الفعل والوجود، مما يؤكد تغلبها على الأسطورة الزائفة (القبيلة/ المجتمع) التي تعلق حماية كيانها/ كيانه على خرافاتٍ وآمالٍ زائفة.

ولذلك ترى الدراسة أن قتل الأسد ومن ثم الأفعى في هاته المقامة من قبل الصعلوك، إنما هو ترميز نسقي لقتل الآخر (القبيلة/ المجتمع)، وإلغاء ثقافته الخرافية المستقرة في ذاكرة الجماعة.

وتكرس لذة الانتصار بالنسبة للصعلوك ثنائية ضدية هي: المعرفة، الكتابة/ الجهل، كما تكشف ذلك الجملة النسقية "ثم كتب بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمه. . . ".

فالمعرفة، هنا، أداة تدحض التصورات التي نسجتها الذاكرة القبلية حول جهل الصعلوك، كما أنها في الوقت نفسه تنقض فاعلية الآخر أو فاعلياته الخرافية المرتبطة بالجهل. وهكذا يكون الطريق الذي سلكه البطل، على الرغم من خطورته، سبيلاً للمعرفة والفتوحات والإنجازات التي تجسد أسطرة الذات.

لقد كان إنجاز المهمة سريعاً على صعيد النثر، إذ كان بشر حريصاً على طمس معالم الدنس أو الفعل القبيح المخفي (حيلة العم/ نسق القبيلة) بثقافة التطهير/ الدم "ثم كتب بدم الأسد على قميصه". وهو يقصد بذلك توجيه بشارة مفاجئة وسيئة للقبيلة/ المجتمع بإحباط مؤامراتها وحيلها الماكرة.

وأما الأبيات الشعرية التي تبلغ أربعة وعشرين بيتاً، فإنها جاءت مفصلة

لأحداث الصراع بين بشر والأسد. ويفتتحها بشر باستدعاء ابنة عمه "فاطمة" عبر أسلوب النداء الذي يشي بحقيقة قربها الروحي والنفسي منه، لتكون شاهدة على الصراع بين نسقين ضديين متكافئين:

أَفاطِمُ لَوْ شَهِدْتِ بِبَطْنِ خَبْتٍ وَقَدْ لاقى الهِزَبْرُ أَخَاكِ بِشْرا
إذاً لَرَأَيْتِ لَيْثاً زارَ لَيْثاً هِزَبْراً أَغْلَباً لَاقى هِزَبْرا

في مستهل رسالته لابنة عمه يحاول الشاعر/الصعلوك أن يحول التصور الخرافي الذي كونه الوعي الجمعي إلى مشهدية حقيقية. فصورة الأسد الأسطوري المخيفة تتنزل في فضاء النص الشعري لترمز إلى الموت كما يبدو في الإشارات الواصفة التي يبثّها الصعلوك: "وقد لاقى الهزبر أخاك بشراً...، إذاً لرأيت ليثاً زار ليثاً... هزبراً أغلباً لاقى هزبراً...، تبهنس إذ تقاعس عنه مهري... وقد أبدى نصالاً محددةً..."

ويبين الشاعر الصعلوك في موطن توصيفه أسطورة الآخر/الأسد صورة كيدية للأسد بوصفه نسقاً ثقافياً يمثل السلطة/القبيلة، إذ يمارس الأسد أسلوب المجتمع في التحايل والتمويه والمراوغة والترهيب من أجل قتل الصعلوك:

يُكَفْكِفُ غِيْلَةً إحْدى يَديْهِ وَيَبْسُطُ للوُثُوبِ عَليَّ أُخْرى
يُدِلُّ بِمِخْلَبٍ وبحَدِّ نَابٍ وبِاللَّحَظَاتِ تَحْسَبُهُنَّ جَمْرا

ولذلك فإن الشاعر/الصعلوك يفضح مؤامرات المجموع وحيله من خلال مواجهة القناع/الأسد، إذ يكشف الشاعر مهارته وقدراته الخارقة في تعرية هذا القناع الذي يتهاوى كيانه الأسطوري شيئاً فشيئاً أمام جبروت الصعلكة.

يتكئ الشاعر الصعلوك، كما يتضح في النص، على ثقافته الذاتية عند الاصطدام بأدوات الموت؛ فهو على سبيل المثال يرضخ تصورات الآخر/القبيلة إلى فكره وثقافته، كما يلمح ذلك في تحويله هوية الأسد "داذاً" المجهول إلى هوية جديدة تنسجم ومنطقه الخاص "الهزبر، الليث".

وينبني فكر الصعلوك، ثقافياً، على ممارسة العنف والقوة في مواجهة الخصم، إذ يشكل عشقه للموت وإقباله عليه ضاغطاً نفسياً يحبط الآخر ويرهبه؛

أي أن الصعلوك يواجه آخره المضاد بالحيل وأدوات الخوف ذاتها، كما يتجلى في حواريته مع الأسد/ القناع:

وفي يُمْنايَ ماضِي الحَدِّ أَبْقَى بِـمَـضْـرِبِـهِ قِـرَاعُ الـمـوتِ أُثْـرَا
أَلَـمْ يَـبْـلُـغْـكَ مـا فَـعَـلَـتْ ظُـبـاهُ بِـكَـاظِـمَـةٍ غَـدَاةَ لَـقـيـتُ عَـمْـرا
وقلبي مثْلُ قَلْبِكَ ليسَ يخْشى مُصاوَلةً فكيفَ يَخافُ ذَعْرَا؟!

يؤدي أسلوب الحوار، بين الصعلوك والأسد وظيفة دالةً تشي بحرص الشاعر على التقرب من الآخر، وإبلاغه حقيقة الذات المتصعلكة، وما تملكه من مقومات بطولية ماضوياً وآنياً "ما فعلت ظباه بكاظمة. . .، وقلبي مثل قلبك ليس يخشى. . . ".

وانطلاقاً من صورة الاعتداد بتاريخ الذات لدى الصعلوك، فإن مصلحته في الحياة تتقدم على مصلحة الآخرين:

وأَنْـتَ تَـرومُ لـلأَشْـبـالِ قُـوتـاً وأَطْـلُـبُ لابـنَـةِ الأَعْـمـامِ مَـهْـرَا
فَـفـيـمَ تَـسـومُ مِـثْـلـي أَنْ يُـوَلِّـي ويَجْعلَ في يديْكَ النَّفْسَ قَسْرا؟
نَصَحْتُكَ فالْتَمِسْ يا ليْثُ غيري طَـعـامـاً؛ إِنَّ لَـحْـمِـيَ كَـانَ مُـرَّا

يغدو الموت في هذا النص قيمة محورية تسيطر على فكر النسقين المتضادين بشر/ المجتمع/ الأسد. فالصعلوك يرى في موت الآخر سبباً فعلياً للحياة وتحقيق المتعة الجمالية/ الأنثوية، "وأطلب لابنة الأعمام مهراً"، والآخر/ المجتمع يجد في قتل الصعلوك حلماً بالأمن وحفظ الهوية والكيان.

ولهذا تجيء استفهامات الصعلوك في إطار الحوارية متراوحة بين التقرير لفعله البطولي "ألم يبلغك ما فعلت ظباه"، والإنكار لمؤامرات المجتمع في جعله شخصاً شاذاً يعيش في دوامة أبدية من الخوف والقتل "فكيف يخاف ذعراً؟، ففيم تسوم مثلي. . .؟".

وإذا كان المجتمع يصنف الصعلوك في دائرة "المدنس" الذي يستحل إباحة دمه، فإن الصعلوك يوظف مفهوم "التحريم" بصورة مغايرة؛ إذ يرى في

صعلكته نموذجاً يستحق الاحترام والتقديس، كما أن انتهاك حدود هذا النموذج المقدس بالقتل والمؤامرة يدخل في دائرة المحرم "إن لحمي كان مراً".

ويحرص الشاعر/الصعلوك على إظهار البعد الإنساني في عالم الصعلكة؛ بحيث يبدو معنى الحياة في الوجود شيئاً مركزياً، بينما يتخذ الموت قيمة ثانوية. وهذا المعنى يمكن أن يلحظ في النصيحة التي أسداها الصعلوك للقناع/الأسد بأن يفسح له المجال للعبور لقاء ضمان حياته: "نصحتك فالتمس يا ليث غيري...، فلما ظن أن الغش نصحي.."

ولكن هذا الجانب الإنساني يصبح في رؤية الآخر/القناع واقعاً زائفاً وضرباً من الكذب والهذيان "وخالفني كأني قلت هُجرا".

إن رفض الآخر/المجتمع الاعتراف بإنسانية الصعلوك، والادعاء بأنها إنسانية كاذبة تحضه على تحويل الثانوي/الموت إلى محوري:

مَشَى وَمَشَيْتُ مِنْ أَسَدَيْنِ رَاما مَـرَامـاً كـانَ إذْ طَـلَـبَـاهُ وَعْـرَا
هَزَزْتُ لَهُ الحُسامَ فَخِلْتُ أَنِّي سَلَلْتُ بِه لدى الظَّلْماءِ فَجْرا
وَجُـدْتُ لَـهُ بِـجـائِـشَـةٍ أَرَتْـهُ بِـأنْ كَـذَبَـتْـهُ مـا مَـنَّـتْـهُ غَـدْرَا
وَأَطْلَقْتُ المُهنَّدَ من يَميني فَـقَـدَّ لَـهُ مِـنَ الأَضْـلاعِ عَـشْـرا
فَـخَـرَّ مُـجـدَّلًا بِـدَمٍ كـأَنـي هَـدَمْـتُ بـهِ بِـنَـاءً مُـشْـمَـخِـرًّا

ولهذا فإن صراع الشاعر/الصعلوك مع الأسد/قناع المجتمع تجسيد للصراع بين الخير والشر أو الفجر والظلام على حد تعبيره "سللت به لدى الظلماء فجرا".

وفي إطار هاته الجدلية، يوهم الصعلوك خصمه بالخوف والانهزام "بأن كذبته ما منته غدراً"، مما يشي بازدرائه للظلم والتعنّت في ثقافة المجتمع، وليولد في نفس الآخر إحساساً متعاظماً بالفخر الزائف بالذات؛ ولكي يثبت في الوقت نفسه أن نتيجة الفعل الزائف تكون قاسية ومأساوية. وفي هذا السياق تمثل قولة الشاعر "هدمت به بناءً مشمخراً" جملة نسقية تدل على انهيار البناء أو النسيج الاجتماعي أمام سلطة الصعلكة.

وبعد أن ينهار البناء/ القناع أمام سطوة الصعلوك، يتجلى الصوت الشعري متفرداً في الحوار، إذ يقول:

وقُلْتُ لَهُ: يَعِزُّ عَليَّ أَنّي قَتَلْتُ مُناسبي جَلَداً وَفَخْرا
وَلكنْ رُمْتُ شَيْئاً لَمْ يَرُمْهُ سِوَاكِ، فَلَمْ أُطِقْ يا ليتُ صَبْرا
تُحاولُ أَنْ تُعَلِّمني فِراراً! لَعَمْرُ أَبيْكَ قَدْ حَاوَلْتَ نُكْرا
فَلا تَجْزَعْ؛ فَقَدْ لاقَيْتَ حُرَّاً يُحاذِرُ أَنْ يُعَابَ؛ فَمُتَّ حُرَّا
فإنْ تَكُ قَدْ قُتِلْتَ فلَيْسَ عاراً فَقَدْ لاقَيْتَ ذا طَرَفَيْنِ حُرَّا

إن مخاطبة القناع الميت في هاته الأبيات تؤكد تبجح الذات المتصعلكة بانتصارها، وكأن الصعلوك يستبدل ثقافة التمثيل الجسدي بثقافة التمثيل الكلامي. فالصعلوك يحس في البرهة الآنية بامتلاء الذات التي شرخت مملكة الجسد، وأبطلت مفاهيم الدونية والعبودية والتمييز في الذهنية المجتمعية، بحيث يكون القتل الجسدي للآخر عند الصعلوك وأداً لتلك المفاهيم السالبة، وانبعاثاً لحرية الجسد المتصعلك "فقد لاقيت حراً يحاذر أن يعاب..، فقد لاقيت ذا طرفين حراً".

ولا يكتفي الصعلوك، وهو يخاطب النسق المضاد، بفكرة الفخر بالنسب فحسب، وإنما يرى أن نسبه أصيل ونسب الآخر فرعي، حيث يتعالى الصعلوك بنسبه وشرفه على مجتمعه "فمت حراً،.، فإن تك قد قتلت فليس عاراً..".

وقد شكلت نهاية الأسد فرصة ناجحة للصعلوك للعبور من أجل مواجهة القناع الخرافي الثاني، والذي يصوره السارد بقوله: "فلمَّا بلغت الأبيات عمه ندم على ما منعه تزويجها، وخشي أن تغتاله الحية، فقام في أثره، وبلغه وقد ملكته سورة الحية[76]، فلما رأى عمه أخذته حمية الجاهلية، فجعل يده في فم الحية وحكم سيفه فيها، فقال:

بِشْرٌ إلى المجْدِ بعيدٌ هَمُّهُ لـمَّا رآهُ بالعَرَاءِ عَمُّهُ[77]
قَدْ ثَكِلَتْهُ نَفْسُهُ وأُمُّهُ جاشَتْ بِه جائِشَةٌ تَهُمُّه[78]
قامَ إلى ابنٍ للفَلا يَؤُمُّهُ فَغَابَ فيه يَدُهُ وكُمُّه[79]
ونَفْسُهُ نَفْسي وسَمِّي سَمُّهُ

فلما قتل الحية قال عمه: إني عرضتك طمعاً في أمرٍ قد ثنى الله عِناني به، فارجع لأزوجك ابنتي. . . "[80].

لا يخبرنا السارد في المقامة البشرية عن الكيفية التي وصلت بها الرسالة الشعرية إلى عم بشر، كما تغيب في الآن نفسه صورة أو صوت فاطمة التي وجه الشاعر/الصعلوك أبياته إليها، عندما يشير السارد إلى تلقي والد فاطمة لهاته الأبيات "فلما بلغت الأبيات عمه. . . ".

ربما يضمر السرد المقتضب تفاصيل كثيرة فيما يتعلق بهاته المسألة، إذ يمكن أن يكون صوت الشاعر قد وصل فاطمة، إلا أن سلطة المجتمع التي تنتمي إليها الأنثى وتعيش في كنفها تقمع الصوت الأنثوي، وتحد من ظهوره استناداً إلى منظومة القيم والتقاليد الحاكمة وقتذاك. وهذه الهيمنة الفحولية تكاد تكون نسقاً فاعلاً في طمس عاطفة المرأة وانفعالاتها في الأدب العربي: شعراً ونثراً؛ إذ تختفي من المشهد الأدبي صورة المرأة التي تعبر فيه عن غزلها بالحبيب أو الحنين إليه؛ نظراً لوجود الرقيب الأبوي الذي لا تخفى عليه خافية، والذي يكون أمر المنع أو الوصل في إطار سلطته.

وترى القراءة الثقافية أن تأثر عم بشر، وخوفه على ابن أخيه لم يكن حاصلاً بدافع المحرك القرابي/النسب، بقدر ما هو خوفٌ من الصعلوك الذي حطم أسطورة الأسد أو القناع الرئيس في ثقافة المجموع، مما جعل العم يدرك حتمية الانتصار على القناع الثانوي/الأفعى.

ولهذا، فإن حركة العم وتظاهره باستدراك الخطأ أو الفعل التآمري الذي ارتكبه بحق الصعلوك، يأتي بمنزلة المحاولة الزائفة لتبرئة ساحته من مؤامرة الاغتيال، ولإنقاذ نفسه من المساءلات التي ستحدث بعد عودة البطل من رحلته.

ولم تفلح محاولة العم في إنقاذ بشر من مواجهة الأفعى "وبلغه وقد ملكته سورة الحية"، إلا أن وجوده على مسرح الحدث كان محفزاً للصعلوك على قتل الأفعى "فلما رأى عمه أخذته حمية الجاهلية"، ودالاً على قدرة الصعلوك على

إحداث الانقلاب في عالم المجتمع، وذلك عندما يجعل عمه متآمراً على قناعه الأسطوري/ الأفعى.

وأما الأبيات الشعرية التي تلخص تفوق الصعلوك على القناع الثانوي للنسق المضاد، فإنها تقل عدداً عن الأبيات التي نظمت في الصراع مع الأسد/ القناع الرئيس. ولا غرابة في ذلك، على المستوى الدلالي؛ لأن احتفاء الصعلوك بقتل الأسطورة الكبرى/ الأسد يشكل علامة سيميائية دالة على إمكانية تغلبه على أية أسطورة ثانوية محتملة.

إضافة إلى أن الإجراءات التي نفذها بشر في عراكه مع الأسد/ القناع الفحولي تغني عن تكرارها في نموذج الأفعى الأنثوي، ولذلك جاءت الأحداث في متن السرد النثري مطابقة لها في متن السرد الشعري.

أشارت القراءة الثقافية في موضع سابق إلى أن الحية في المخيلة الميثولوجية ترتبط بفكرة الشر الذي طرد الآدمي الأول من جنته. ويستحضر الصعلوك هذا الحدث الكامن في الوعي الإنساني حول صورة الحية، فيراها في إطار قضيته رمزاً للشر الذي يحول بينه وبين الوصول إلى جنته (المجد الأنثوي). ونلحظ بشراً يحاول في مشهد الصراع مع الحية أن يضفي عليها صفات فحولية حينما يقول:

قامَ إلى ابنٍ للفَلا يَؤُمُّهُ فَغَابَ فيه يَدُهُ وكُمُّهُ
ونَفْسُهُ نَفْسي وسَمِّي سَمُّهُ

فالضمائر الذكورية تشير إلى إصرار الصعلوك على أن يكون الخصم مكافئاً له، ومتميزاً بصفاته الفحولية "قام إلى ابن للفلا يؤمه".

وبناءً على هذا، فإن الحية في المتن الشعري تتسم بخاصية "الفحولة"، كما يوحي سمها في رؤية الصعلوك بفكر المجتمع الذي يحمل كل ما هو قاتل ومضاد لفلسفة الصعلكة.

ولا تختلف أدوات بشر في حالة الصراع مع الأفعى عنها في مشهد الصراع مع الأسد، فالسيف يتحول إلى مادة سامة تتصدى لسموم الخصم/

الأفعى القناع؛ أي أن بشراً يحرص على تقمص أدوات الثقافة الجمعية ذاتها عندما يحتدّ الصراع.

وبعد أن تتحقق لذة الانتصار/بشارة النصر على الأفعى يبدو مسار الرحلة في تحقيق الهدف سهلاً؛ الأمر الذي يدفع العم/نسق المجتمع إلى الانصياع لقدرة الصعلوك، والاعتراف بالخطيئة التي ارتكبها، مسوغاً عدم المضي في الاحتيال بنفاذ أمر القدر "في أمرٍ قد ثنى الله عِناني عنه". وهذه صيغة لفظية تتغلف باللفظ الديني/المفهوم القدري بغية التمويه والبحث عن مخرج للمأزق الذي وقع فيه نسق المجتمع. لقد استسلم عم بشر للأفعال العجائبية التي أدهشته، مفضلاً الموافقة على تلبية أمنية الصعلوك، بدلاً من الخضوع قسراً لهيمنته.

2-6 ثقافة الهيمنة وبلاغة المفارقة

يبدو أنّ لحظة الاعتداد بإنجازات الذات المتصعلكة، ومن ثمَّ إرهاصات الاحتفاء الكرنفالي بها على صعيد المجموع/المجتمع لم تحظَ بالديمومة والتحقق في نهاية السرد. فالمنجز البطولي لتلك الذات يأخذ، والحال هذه، بالتلاشي أمام زمن الصعلكة الجديد/الغلام الأمرد الذي يشرع بممارسة نفوذه وهيمنته على السلطتين: الأبوية (الأب: بشر الصعلوك)، والاجتماعية (عمّ بشر + فاطمة)، وذلك من خلال استحداث قانون المفارقة. يقول الراوي:

"فلما رجع جعل بشر يملأ فمه فخراً، حتى طلع أمرد كشق القمر على فرسه مدَجَّجاً في سلاحه[81]، فقال بشر: يا عم إني أسمع حس صيد[82]، وخرج فإذا بغلام على قيد[83]، فقال: ثكلتك أمك يا بشر! أن قتلت دودة وبهيمة تملأ ماضغيك فخراً؟[84] أنت في أمانٍ إن سلمت عمك، فقال بشر: من أنت لا أم لك؟! قال: اليوم الأسود والموت الأحمر، فقال بشر: ثكلتك من سلحتك[85]، فقال: يا بشر ومن سلحتك؟ وكر كل واحد منهما على صاحبه، فلم يتمكن بشر منه، وأمكن الغلام عشرون طعنة في كُلْيَةِ بشر، كلما مسه شبا السنان حماه عن بدنه إبقاء عليه[86]، ثم قال: يا بشر كيف ترى؟ أليس لو أردت لأطعمتك أنياب

الرمح؟ ثم ألقى رمحه واستل سيفه فضرب بشراً عشرين ضربة بعرض السيف، ولم يتمكن بشر من واحدة، ثم قال: يا بشر سلم عمك واذهب في أمان، قال نعم، ولكن بشريطة أن تقول من أنت، فقال: أنا ابنك، فقال: يا سبحان الله ما قارنت عقيلة قط فأنى لي هذه المنحة؟[87] فقال: أنا ابن المرأة التي دلتك على ابنة عمك، فقال بشر:

تلك العصا من هذه العُصَيَّه هل تلدُ الحيَّةُ إلا الحيه![88]

وحلف لا ركب حِصَاناً، ولا تزوج حَصاناً[89]، ثم زوج ابنة عمه لابنه "[90].

لقد كانت اعترافات العم سبباً في عدم اكتمال الرحلة إلى قبيلة خزاعة لتحصيل مهر المحبوبة/ فاطمة. وقد أسهمت هذه الاعترافات التي تسلم بهيمنة الصعلوك في إثارة نوازع الفخر والكبرياء لديه "فلما رجع جعل بشر يملأ فمه فخراً"؛ إذ إنَّها برهنت أن ثقافة الصعلكة أجدى نفعاً من ثقافة المال "نوق خزاعة" عند مواجهة التحديات.

ولكن هذا الفخر لم يدم طويلاً وإنما كان لحظياً، عندما يفجؤنا السرد بالغلام المدجج الذي يجعل رحلة الإياب نقمة لا تختلف عن رحلة الذهاب/ رحلة الأمل كما مر بنا.

فالصراع يتجدد بين نموذجين إنسانيين متكافئين يتبادلان الشتائم والتعارك والحوار المتأزم، إنه صراع بين نسقين ينتميان إلى عالم الصعلكة: الابن الصعلوك/ الأب الصعلوك.

وقد أبدى الابن الصعلوك سخفه واستهجانه للمجد الذي يدعيه والده: "ثكلتك أمك يا بشر! أن قتلت دودة وبهيمة تملأ ماضغيك فخراً!".

فالمجد الأسطوري الذي حققه الأب الصعلوك يتحول في رؤية الابن إلى مجدٍ واهم زائف؛ والعلة في ذلك تكمن في أن الصعلكة تعود مرة أخرى لفرض نفسها، ولتمنع الأب الصعلوك من التصالح مع المجتمع والدخول في عالمه. فالنقد اللاذع الذي يتبناه الابن هو نقد موجه للأب الذي لم يوظف أمجاده

وأفعاله البطولية من أجل الصعلكة وقيمها؛ إذ إن دخول الأب في حدود المجتمع يعد انسياقاً وخضوعاً واستسلاماً في رؤية الابن الصعلوك.

وتأسيساً على هذا، فإن المتلقي يلمح مفارقات وتحولات جذرية في مشهد الصراع بين الصعلوكين. فالصعلوك الأكبر/الأب يضحي رجلاً ضعيفاً ومهزوماً أمام الصعلوك الجديد/الأصغر بسبب دخوله في العالم المضاد للصعلكة "فلم يتمكن بشر منه..، وأمكن الغلام عشرون طعنة في كلية بشر.." .

وأما النموذج الصعلوكي الجديد فهو يجمع صفات الرجولة بكل ما تحويه من بأس وإبداع وبطولة وجمال "حتى طلع أمرد كشق القمر.."، لأن هاته الملامح لا يمكن أن تتكون، كما يشي السرد، إلا في مجتمع الصعاليك.

وهكذا تغدو التضحية من أجل المجتمع في رؤية الصعلوك استجداءً يبعث على السخرية "أن قتلت دودة وبهيمة.." ؛ لأن الأصل في ثقافة الصعلوك أن يكون المجتمع خاضعاً لفكره ومبادئه؛ وهو المطلب الذي يتحقق للصعلوك عندما يحض والده على تسليم عمه/النسق الجمعي "يا بشر سلم عمك واذهب في أمان" .

ويندهش بشر في نهاية المقامة عندما يكتشف أن الغلام المدجج هو ابنه، الذي يعيده إلى ذاكرة الصعلكة أو تاريخه في الصعلكة كما تجلى في بداءة السرد. وقد جعلت الدهشة بشراً، في غمرة الانفعال، يقرر مبدأ في التناسخ والحلول حيث لا يولد الصعلوك إلا صعلوكاً:

تلك العصا من هذه العُصَيَّه هل تلدُ الحيَّةُ إلا الحيه!

لقد كانت نهاية بشر إيذاناً بانبعاث صعلوكٍ/فينيق جديد يخلي له الأب ساحة الصعلكة، ويمنحه ناتج رحلة الشقاء في الحياة "ثم زوج ابنة عمه لابنه" . ومن ثم فإنَّ انبعاث هذا الصعلوك يلغي بطبيعة الحال مشهد العبور إلى حدود المجتمع، ويجعل العلاقة بين عالم الصعلكة وعالم المجتمع مؤسسة على جدلية التضاد.

وينضاف إلى ذلك أنَّ حركية السرد في نهاية المقامة تنفتح، أسلوبياً، وبشكل دائري مغلق على بداية القصّ ومتنه. فالملحظ الاستنتاجي الذي يتجلى للقارئ العارف هو أن فكرة الهيمنة أو الاستحواذ المعرفي على العالم تبدو نسقاً محورياً ثابتاً في بنية هاته المقامة. فالفاتحة السردية تأسست - كما رأينا - على هيمنة الصعلوك على الركب والمرأة (الإنسان النكرة)، ومن ثمَّ استحواذ الصعلوك على أدوات المجتمع الثقافية في مواجهة الخصم (ثقافة الخرافة: الأسد والأفعى).

وأخيراً يؤسس السرد مرة أخرى لإنتاج الهيمنة بولادة الزمن الإنساني الجديد (الغلام الأمرد) بعد أن استنفد الصعلوك الأكبر/الأب وسائل الصراع من أجل إثبات كينونة الذات أمام سلطة المجتمع. وهذا يلمح، رمزياً، في رؤية الهمذاني إلى أن مسارات الصعلكة لا يمكن أن يؤطرها مكان أو يوقفها زمن، فهي دائماً خارج الزمان والمكان. وقد جاءت هيمنة الغلام الأمرد في نهاية السرد هيمنة شمولية، وترجمة لحلم الصعلوك بالهيمنة على المجتمع المعرفة (العم + فاطمة: أنساق المجتمع)، بعد أن اعترف كل منهما (بشر + ابنه) بلذة الحرمان من الأم/القبيلة كما بدا في الحوارية بين بشر وابنه:

"فقال بشر: من أنت لا أمَّ لك؟! قال: اليوم الأسود والموت الأحمر، فقال بشر: ثكلتك أمك من سلحتك، فقال: يا بشر ومن سلحتك. . . " .

الخاتمة

لقد كان السرد في المقامة البشرية حدثاً جمالياً ينطوي في داخله على حيلٍ نسقية رامزة تجسد في حركيتها علاقة بديع الزمان الهمذاني بعصره، وكذلك رؤية الهمذاني الناقدة لكيفيات التعامل مع أحداث ذلك العصر بما فيه من تحولات وتقلبات.

وقد برهن الهمذاني عبر الدلالات النسقية المتوارية في بنية الخطاب السردي أنَّ الصعلكة تمثل حلاً مثالياً ناجحاً في الصراع من أجل البقاء، وحفظ كيان الذات في مجتمعٍ متأزم ينعدم فيه الأمن، وتغيب فيه حرية الفرد. فالصعلكة

وحدها في رؤية الهمذاني، وكما بدا في مغامرات قناعه/بشر، هي التي تجلب البشر والسعادة للإنسان، وتعطل مؤامراتِ تهميشه أو إلغاء وجوده من قبل الآخر/المجتمع. وهذا القول يؤكد ما ذهب إليه مصطفى ناصف عندما بين أنَّ "في المقامات مراجعات لتاريخ الشخصية العربية، مراجعات ترمي إلى التحرير من خلال ملامح لا تخلو من طفولة وجرأة واتهام"[91].

الهوامش والمراجع

(1) - Chandler, Daniel, Semiotics: The Basics, Routledge (London), 2002,P.157.

(2) مجموعة من الكتاب: "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي"، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، **سلسلة عالم المعرفة**، عدد 221، مايو/أيار 1997، ص190.

(3) مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد"، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 240، ديسمبر/كانون الأول، 1998، ص252.

(4) إبراهيم، عبد الله: **السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص17.

(5) جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، ط2، مصر: المشروع القومي للترجمة، 1997، ص40.

(6) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص218.

(7) يقطين، سعيد: **الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي**، ط1، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997، ص19.

(8) الكلام والخبر، ص23.

(9) ينظر: السردية العربية، ص18.

(10) الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد: **دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً**، ط3، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2002، ص174.

(11) دليل الناقد الأدبي، ص174.

(12) إبراهيم، عبد الله: **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص95.

(13) ينظر: كولر، جوناثان: **مدخل إلى النظرية الأدبية**، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، ط1، مصر: المشروع القومي للترجمة، 2003، ص118.

(14) إيفانكوس، خوسيه: **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة: حامد أبو أحمد، القاهرة: مكتبة غريب، 1991، ص ص108-109.

(15) نظرية اللغة الأدبية، ص83.

(16) العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط1، بيروت: دار الفارابي، 1999، ص89.

(17) بيرون، بول: السردية: حدود المفهوم، ترجمة: عبد الله إبراهيم (ضمن كتاب السردية العربية: مرجع سابق)، ص252.

(18) السردية: حدود المفهوم، ص252.

(19) ينظر: السردية: حدود المفهوم، ص257.

(20) دايك، فان: **النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي**، ترجمة: عبد القادر قنيني، ط1، المغرب. لبنان: إفريقيا الشرق، 2000، ص204.

(21) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص219.

(22) - Stockwell, Peter, Cognitive: An Introduction Poetices, Routledge, London, 2002, P.154.

(23) - Weimann, Robert, Text, Author-Function and Society: Towards asociology of Representation and Appropriation in modern Narrative, Literary Theory Today: Edited by: Peter Collier and Helga Geyer-Ryan, Cornell university Press, Ithaca, New York, 1990, P.91.

(24) - Ibid., P.92.

(25) - Semiotics: The Basics, P.161.

(26) كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، الدار البيضاء. المغرب: دار توبقال للنشر، 1986، ص201.

(27) ينظر: دي مان، بول: **العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر**، تحرير: فلادغوزيتش، ترجمة: سعيد الغانمي، القاهرة: المشروع القومي للترجمة، 2000، ص167.

(28) ينظر: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص219.

(29) كيليطو، عبد الفتاح: **المقامات: السرد والأنساق الثقافية**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ط2، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2001، ص8.

(30) أيزابرجر، آرثر: **النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية**، ترجمة: وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، ط1، القاهرة: المشروع القومي للترجمة، 2002، ص ص 102-103.

(31) - Balibar, Etienne, and Macherey, Pierre: On Literature as Ideological From (1974), Marxist, Literary Theory: Areader, Edited by: Terry Eagleton and Drew Milne, Blakweel Publishers Ltd (UK), 1996, P.283.

(32) نظرية اللغة الأدبية، ص85.

(33) كاظم، نادر: **المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003، ص330.

(34) بديع الزمان الهمذاني: "أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى بن سعيد الهمذاني، الحافظ المعروف ببديع الزمان؛ صاحب الرسائل الرائقة، والمقامات الفائقة، وعلى منواله نسج الحريري مقاماته واحتذى حذوه، واقتفى أثره، واعترف في خطبته بفضله. . . . وهو أحد الفضلاء الفصحاء، روى عن أبي الحسين أحمد بن فارس صاحب "المجمل" في اللغة وعن غيره، وله الرسائل البديعة والنظم المليح، وسكن هراة من بلاد خراسان، وتوفي سنة ثمان وتسعين وثلثمائة". ينظر: ابن خلكان: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، المجلد الأول، حققه: إحسان عباس، ط1، بيروت: دار صادر، 1968، ص ص 127–129. وينظر كذلك: النيسابوري، أبو منصور عبد الملك الثعالبي: **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، الجزء الرابع، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1983، ص ص 293–295.

(35) الهمذاني، بديع الزمان: **المقامة البشرية، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، تأليف: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الكتب العلمية، (د.ت)، نص المقامة ص ص 484-449. وينظر حول وجوه المشاكلة والاختلاف في عنوان المقامة البشرية: الغذامي، عبد الله: "القمر الأسود أو النص القاتل" **مجلة فصول**، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الثاني، المجلد الثالث عشر، صيف 1994، ص 40 وما بعد.

(36) المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ص19.

(37) المقامة البشرية، ص449.

(38) ابن منظور: لسان العرب، مادتا: بشر، وعون.

(39) المقامات والتلقي، ص350.

(40) الهمذاني: **ديوان بديع الزمان الهمذاني**، دراسة وتحقيق: يسرى عبد الغني عبد الله، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1987، ص ص 39–40.

(41) أربه: غايته.

(42) نوبه: أحداثه ومصائبه.

(43) المقامة البشرية، ص ص452–458.

(44) الحور في العين: اتساعها، وهو أن يشتد بياض بياض العين وسواد سوادها، وتستدير حدقتها وترق جفونها ويبيض ما حولها. اللجين: الفضة.

(45) طرف العين: نظرها. الخمصانة: الضامرة الكشح، الخفيفة البطن. الحجلان: تثنية حجل، وهو الخلخال.

(46) الهجر: الإعراض. البين: الفراق.

(47) لوحت: عرضت. خلوت جواً فاصفري وبيضي: أي خلا جوك من القرين.

(48) لا ضم جفناي: أي لا ذقت النوم. أشل: أرفع. الحضيض: القرار من الأرض عند منقطع الجبل وأسفله.

(49) ابنة عم لحّا: أي قريبة النسب.

(50) ينظر: **ألف ليلة وليلة: الكتاب الأول**، بيروت: دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، 2001، ص ص16-15.

(51) المقامة البشرية، ص456.

(52) ابن منظور، مادة (فطم).

(53) المقامة البشرية، ص ص 458-461.

(54) آلى: حلف وأقسم. لا يرعي على أحد: لا يبقي عليه.

(55) معرّاته: جمع معرَّة، وهي الأذى والمساءة والشر.

(56) خزاعة: إحدى قبائل العرب.

(57) أنس الوجود، ثناء: **رمز الأفعى في التراث العربي**، ط1، بيروت: مكتبة الشباب، 1984، ص74. وينظر حول رمزية الأفعى: روابنية، حفيظة: ا"لتجليات الموضوعاتية والرمزية للحية في نماذج من الشعر القديم"، **مجلة التواصل**، الجزائر: جامعة عنابة، عدد 4، جوان، 1999، ص ص 80-107.

(58) كان من عوائد العرب في الجاهلية أن ينفرد العزيز منهم بالحمى لنفسه كالذي كان يفعله كليب بن وائل، فإنه كان يوافي بكلب على نشاز من الأرض. وهو المكان المرتفع. ثم يستعويه ويحمي ما انتهى إليه عواؤه من كل الجهات ويشارك الناس فيما عداه حتى كان ذلك سبب قتله. ينظر حول ثقافة الحمى: الألوسي، محمود شكري: **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، الجزء الثالث، عني بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمد بهجة الأثري، بيروت: دار الكتب العلمية، (د.ت)، ص ص 31-36.

(59) مثال ذلك ما فعله أوديب عندما قتل الوحش المفترس في رحلة العودة إلى طيبة. ينظر:

- Sophocles, Ocdipus The King, Translated and Introduced by Don Taylor, Methuen Drama, London Ltd, 1986, P.31-35.

(60) المقامة البشرية، ص ص 461-478.

(61) قمص الفرس: أي رفع يديه معاً وطرحهما معاً وعجن برجليه.

(62) اخترط سيفه: سلّه.

(63) بطن خبت: موضع.

(64) الهزبر: الأسد.

(65) تبهنس: تبختر.

(66) أبدى: أظهر. النصال: جمع نصل، وهو حديدة السيف والسهم والرمح. المكفهر: العابس.

(67) غيلة: خدعة واغتيالاً.

(68) يُدل: يتيه ويظهر تكبره. اللحظات: العينان.

(69) الأثر: أثر الجرح بعد البرء.

(70) الظبى: جمع ظُبة وهي حدّ السيف. كاظمة: موضع.

(71) تسوم: سامه الخسف: أولاه إياه وأراده عليه. القسر: الظلم والقهر.

(72) الهُجر: الهذيان والخرافة.

(73) الجائشة: النفس.

(74) مجدلاً: مصروعاً. المشمخر: الشامخ.

(75) ذو طرفين: أي أبوين معروفين أصيلين.

(76) سورة الحية: سطوتها.

(77) الهم: الهمة. العراء: الفضاء لا يستتر فيه بشيء.

(78) جاشت: هاجت. الجائشة: الحية الهائجة. تهمه: تريده.

(79) ابن الفلا: الحية. يؤمه: يقصده.

(80) المقامة البشرية، ص ص 479–480.

(81) أمرد: حليق الرأس. مدججاً في سلاحه: لابس سلاحه.

(82) حس صيد: خبر صائد.

(83) القيد: السلاسل.

(84) الماضغان: شفتا الفم.

(85) سلحتك: رمت بك من بطنها وقذفتك.

(86) شبا السنان: طرفه.

(87) ما قارنت عقيلة: ما تزوجت امرأة.

(88) تلك العصا من هذه العصية: مثل من أمثال العرب، أصله "إن العصا من العصية"، ومعناه أنَّ الشيء الجليل يكون في بدء أمره صغيراً.

(89) الحَصان: المرأة العفيفة.

(90) المقامة البشرية، ص ص 480–484.

(91) ناصف، مصطفى: "محاورات مع النثر العربي"، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 218، فبراير/ شباط 1997، ص219.

* * *

The poetics of Narratology: A Reading of Al-Maqameh Al-Bishriyyah of Badie Azzaman Al-Hamadani

Yousef Oliemat

This study explores the two fold aesthetic function of narration in Al-Maqameh Al-Bishriyyeh. While the first function is theoretical aiming at determining Narratology and its intellectual contents in Contemporary criticism, the second is procedural emphasizing the examination of the structure of Al-Maqameh Al- Bishriyyah and exploring the cultural patterns underlying the aesthetic contents of the narrative discourse.

❊ ❊ ❊