ملخص البحث

اهتم مطران بالشعر القصصي، وعالج كثيرًا من مشكلات مجتمعه في ضوء هذا النمط الحكائي، وكانت قصيدة (الوردة والزنبقة) من القصائد التي اهتم فيها مطرانُ بقضايا المرأةِ، ويظهر فيها مبغِضًا الصراعَ المجتمعيَّ بين طبقتَي الأغنياءِ والفقراءِ، ويتخلل كلَّ هذا عاطفةٌ صادقة، مفعمةٌ بمعان إنسانية نبيلة؛ يشعّ من خلالها الأسى وتأثُّرُ الشاعرِ بالمعاناة التي مرت بها هذه الفتاة، وقد فرضتها ظروف لا ناقة لها فيها ولا جمل، وقد استطاع السارد أن ينقُل هذه التجرِبةَ الواقعيةَ بعبقرية شعرية، فأحكم حبكتها، مما جعل المتلقي يأسى هو الآخر لأسى تلك الفتاة.

فهذا البحث بعنوان (بلاغة سرد الحكاية الشعرية في قصيدة "الْوَرْدَة وَالزَّنْبَقَة" لخليل مُطْران (ت: ١٩٤٩م) إنها دراسة تهدف إلى بيان أهمية الألوان البلاغية، ودورها في سرد هذه الحكاية، وتأثيرِها في المتلقي، فلا تزال الأعمال السردية تعتمد على الأدوات البلاغية، وتقتنص من أشكالها.

الكلمات المفتاحية: (بلاغة – سرد – الوردة – الزنبقة)

Abstract: Matran was interested in narrative poetry, and dealt with many of the problems of his society in light of this narrative style. The poem “The Rose and the Lily” was one of the poems in which Matran was interested in women’s issues. In it, Matran appears to hate the societal conflict between the rich and the poor. All of this is permeated with sincere emotion, full of noble human meanings; through which the sorrow and the poet’s being affected by the suffering that this girl went through radiates, imposed by circumstances in which she had no part. The narrator was able to convey this realistic experience with poetic genius, and perfected its plot, which made the recipient feel sad for that girl’s sorrow as well.

This research is entitled (The Rhetoric of Narrating the Poetic Tale in the Poem “The Rose and the Lily” by Khalil Mutran (d. ١٩٤٩ AD). It is a study that aims to demonstrate the importance of rhetorical forms, their role in narrating this story, and their impact on the recipient. Narrative works still rely on rhetorical tools and take advantage of their forms.

Keywords: (rhetoric - narration - rose – lily)

المقدمة

بسم الله الفتاح العليم

الحمدُ لله ربِّ العالمين، وأشهدُ أن لا إلهَ إلا الله، وأشهد أن سيدنا محمدًا رسولُ الله صلى الله عليه والنبيين، وآلِ كلٍّ ومَن تبعهم بإحسانٍ إلى يومِ الدين، وبعدُ:

فإن للمرأة دورًا بارزًا في شعر مطران، وإن من أهم صفاتها في شعره صفةَ الانكسار، ومطرانُ يمدُّ يدَه إليها، ويرفعُها فوق الهوان الذي لحق بها، ملقيًا المسؤوليةَ على المجتمع المتحيزِ ضدَّها، إلا أنّ أبرزَ ما يلفت النظرَ عند مطران هو إسنادُه دور البطولة إلى المرأة في قصائده، فالزمن الذي كُتبت فيه تلك القصائدُ شهد دعوةً لتحرير المرأة، وإعطائها بعضًا من حقوقها، لكنّ مطران يستبق المصلحين الاجتماعيين، ويخلع على المرأة صفاتٍ تجعل الرجالَ الأشاوسَ يطلبون التساويَ بها[(١)].

وقصيدة (الوردة والزنبقة) من القصائد التي اهتم فيها الشاعر بقضايا المجتمعِ، وقضايا المرأةِ خاصة، وهي قصيدة لامية، تقع في تسعةٍ وأربعين بيتًا، نظَمها الشاعر على بحر الطويل، عروضها مقبوضةٌ وضربها كذلك. جمع لها الشاعر بين وحدة الموضوع وتعدد المحاور والمتواليات، فلم تخرج عن هذا الغرض المنشود، وهو بيانُ مأساةِ تلك الفتاة ومدى ضعفها وقلةِ حيلتها، ويظهر فيها مطران مبغضًا الصراعَ المجتمعيَّ بين طبقتَي الأغنياءِ والفقراءِ، ويتخلل كلَّ هذا عاطفةٌ صادقة، مفعمةٌ بمعانٍ إنسانية نبيلة؛ يَشع من خلالها الأسى وتأثُّرُ الشاعر بالمعاناة التي مرت بها هذه الفتاة، وقد فرضتها ظروف لا ناقة لها فيها ولا جمل، ثم استطاع الشاعر أن ينقُل هذه التجرِبةَ الواقعيةَ بعبقرية شعرية للمتلقي، أحكم الشاعر حبكتها، مما جعل المتلقي لهذه الحكاية يأسى هو الآخر لأسى تلك الفتاة.

وعليه فإن القصيدة تحكمها وحدة فنية، إلا أنها اشتملت على مجموعة من المقاطع، مما يمكن أن نطلق عليها المحاورَ والمتواليات، وهذا لا يقدح في وحدتها؛ فالوحدة الفنية من أولويات مطران في شعره، لكن هذا هو شأن القصائدِ الحديثة عامة، والسرديةِ منها خاصة، فمع أن "القصيدة الحديثة تتركب ـ سواء على مستوى نسجها النفسيّ والشعوريّ، أو على مستوى بنائها الفنيّ ـ من مجموعة من العناصر

---

(١) ينظر: الشعري والنفسي في تجربة خليل مطران، جورج طراد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع/٢٦، ١٩٨٣م، صـ١٣٠. الأشاوس: المتكبرون، الذين ينظرون بمؤخر العين تكبرًا. لسان العرب، ابن منظور، مادة: (شوس)، دار صادر ـ بيروت، الثالثة، ١٤١٤هـ.

والمكونات المتنوعة والمتنافرة في بعض الأحيان، فإن ثمّةَ وحدةً عميقة تؤلف بين هذه العناصر، وتتصهر فيها هذه المكوناتُ المتناثرةُ؛ لتصبح كيانًا واحدًا متلاحمًا متجانسًا، لا تنفك فيه ولا تتنافر"(١).

بل إن تعددَ المحاورِ والمتواليات في العمل السرديّ ضرورةٌ من ضروراته، فما تنوعُ الأمكنةِ أو الأزمنةِ داخلَ العمل السردي، وتنامي الأحداثِ، وظهورُ بعضِ الشخصياتِ في مواقفَ دون أخرى إلا من هذا القبيلِ، فلا غنى للسرد عن هذا، فما أشبهه بتعدد فصول المسرحية! وقد عدّه بعض السرديين من تعدد الوحدات النصية، فهي عندهم "وحدة نصية، أو وحدة قرائية يختلف طولها، وتؤلّف الفراغَ الأمثلَ الذي يمكن فيه ملاحظةُ الدلالة"(٢).

ولم يفتتح مطرانُ قصيدتَه بالسرد مباشرة، بل قدم بين يدي السردِ عنوانًا للقصيدة، ثم افتتح بمقدمةٍ مهّد فيها للسرد مبينًا حال الفتاةِ وحيرتَها، فتلك محاورُ ثلاثة، وبعدها تأتي متواليةُ السرد، وتسمى بالمقاطع السردية كذلك، وهي: "وحدةٌ سرديةٌ مركبةٌ من مجموع أحداث، تخضع في تتابعها لتطورٍ مخصوص"(٣). فالمتوالية السردية تشكل وحدةً كاملةً ذاتَ معنى، لتدل على سلسلة من الوظائف المترابطة، وتتميز عن غيرها بمجموعةٍ من الخصائصِ الشكليةِ والوصفيةِ والحواريةِ وغيرها، ومن مجموع المتواليات يتشكل البناء السردي(٤).

على أن ترتيبَ المتواليات داخلَ العملِ السرديّ لا يكون عشوائيًّا؛ بل لابد أن يكون ترتيبُها عن طريق التتابعِ الزمنيّ عبرَ تعاقبِ الأحداث وتسلسلِها، أو عن طريق التسلسل المنطقيّ بين الوظائف والوحداتِ الحكائية(٥).

وقد جاء هذا البحث بعنوان: (بلاغة سرد الحكاية الشعرية في قصيدة "الْوَرْدَة وَالزَّنْبَقَة" لخليل مُطْران ت: ١٩٤٩م) يتتبع محاورَ القصيدة ومتواليَاتِها، في ضوء المعطيات البلاغية، وأثرَها في تشكيلِ عناصر السرد ومكوناتِه، ونقلِ هذه التجربة إلى المتلقي.

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د/ علي عشري زايد، صـ٢٦، مكتبة ابن سينا ـ القاهرة، الرابعة، ٢٠٠٢م.

(٢) المصطلح السردي، جيرالد برنس، صـ١٢٤، تر/ عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ـ مصر، الأولى، ٢٠٠٣م.

(٣) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، صـ٤١١، الأولى، دار العين ـ مصر، ٢٠١٠م.

(٤) ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، د/ لطيف زيتوني، صـ١٤٢، مكتبة لبنان ناشرون، الأولى، ٢٠٠٢م

(٥) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، صـ٣١، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، المغرب، الأولى، ١٩٩١م.

الدراسات السابقة:

كثرت الدراسات التي تناولت الشعرَ القصصيَّ عند مطران، وكانت في مجملها دراسات أدبية، تبحث عن القيمة الفنية لهذا النمط الشعري، ومنها:

– خليل مطران وشعره القصصي، ماجستير للباحث/ نازك المازري، كلية اللغة العربية ـ جامعة أم درمان الإسلامية ـ السودان، ١٩٩٩م.

– صورة المرأة في شعر خليل مطران، ماجستير للباحث/ يوسف عبد المجيد فالح، جامعة مؤتة ـ الأردن، ٢٠١١م.

– القصة الشعرية عند خليل مطران، ماجستير للباحثة/ نسيبة محمد إبراهيم، جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية – السودان، ٢٠٠٤م.

– عبقرية خليل مطران في الغزل والتصوير، محمد سامي الدهان، مجلة المجمع العلمي العربي، ع/٣٥، ١٩٦٠م.

فهذه دراساتٌ أدبيّة، وهذا ظاهر من خلال عناوينِ تلك الموضوعاتِ، تحمل في طياتها عددًا من أبيات القصيدة موضوعِ البحث، ومن أبيات غيرها. على أنني لم أقف على دراسة لبلاغةِ السرد في هذا الشعر القصصيّ، لا في هذه القصيدةِ موضوعِ البحث ولا في غيرها، مع ما في هذا الشعر من مقومات السرد، وانتشار أفانين البلاغة بين ربوعه، فكان هذا دافعًا من دوافع تلك الدراسة.

منهج البحث وخطته:

اقتضتْ طبيعةُ البحثِ أنْ يعتمدَ المنهجَ الوصفيَّ للدراسةِ، وجاء في مقدمة وتمهيد ومبحثين، وخاتمةٍ وفهارسَ:

المقدمة: اشتملت على أهمية البحث ومنهجه وخطته.

التمهيد: (التعريف بالشاعر، وتحرير المصطلحات) واشتمل على:

أولاً: مطران حياته وشعره.

ثانيًا: السرد مفهومه وعناصره.

المبحث الأول: البنيةُ التمهيديّةُ للحكاية الشعريّة وبلاغتُها.

وفيه ثلاثة محاور:

المحور الأول: بين يدَي عنوانِ القصيدةِ ومقدمتِها.

المحور الثاني: استهلالٌ القصيدة على لسان الفتاة.

المحور الأخير: تأثر الروضِ والمنزلِ بشقاء الفتاة.

المبحث الثاني: متواليات سردِ الحكايةِ الشعرية وبلاغتُها.

وفيه خمس متواليات:

المتوالية الأولى: بداية الحكاية حال خروجها إلى روضة البيت.

المتوالية الثانية: تسلسل الأحداث وظهورُ الوردةِ والزنبقةِ وصولاً إلى الحبكة.

المتوالية الثالثة: صراعٌ داخليٌّ لدى الفتاةِ ومفاجأةٌ بحقيقة حال البطلين.

المتوالية الرابعة: تأزُّمُ الحكاية لدى الفتاةِ والوصولُ إلى النهاية.

المتوالية الأخيرة: تعقيبُ الفتاةِ وتلخيصُ الحكاية.

ثم كانت الخاتمة، سجلت بها أهمّ النتائج، وأردفتها بثبَت المصادر والمراجع، ثم فهرسِ الموضوعات.

التمهيد:

التعريف بالشاعر، وتحرير المصطلحات

أولاً: مطران حياته وشعره

نسبه وحياته:

هو خليل بن عبده بن يوسف مطران، ولد في لبنان سنة اثنتين وسبعين وثمانمائة وألف، لأبٍ لبنانيّ مسيحيّ وأم فلسطينيّة، في أسرة عربيّة خالصة تتفرع من **الأزد**، وقد نشأ خليل مطران في بيت هادئ، يستهويه الجمال كيفما كان وأينما وجد في الطبيعة، أو مفاتن الحسان، أو بدائع الألحان. تعلم في مدارسَ أوّليةٍ في مدينة زحلة، وتنقل بينها وبين بعلبك، ثم التحق بالقسم الداخلي من الكلية **البطريركية**، واتصل بأستاذه الكبير **إبراهيم اليازجي**، وانتهل من موارد الثقافة الفرنسية وآدابها؛ حيث كانت الكلية البطريركية تحرص كل الحرص على نشر الثقافة الفرنسية، فجمع بين العربيةِ والفرنسية، وتعلم الإنجليزيةَ كذلك، وكان لذلك أثرٌ كبيرٌ في شعره(١).

وبعد تخرجه من الكلية بدأ ينظم الشعر، وسافر إلى فرنسا، ولم يَطُل مقامُه فيها، وعاد إلى مصر سنة اثنتين وتسعين وثمانمائة وألف، وعاش فيها منذ أن كان عمره عشرين سنة، وعمل بالصحافة، وأصدر مجلة سماها (المجلة المصرية) وهي مجلة نصف شهرية، ثم حولها يومية وسماها (الجوائب المصرية) وظل ينظم الشعر إلى أخريات حياته، لُقب بشاعر القطرين، وشاعر الأقطار العربية، توفي مساء الثلاثين من يونيه سنة ستٍ وأربعين وتسعمائةٍ وألف، ودُفن بالقاهرة، وقد أتمَّ

---

(١) يظر: محاضرات عن خليل مطران، محمد مندور، صـ٧ وما بعدها، مؤسسة هنداوي، بدون.

الأزد: "لُغَةٌ فِي الأَسْد تَجْمَعُ قَبَائِلَ وَعَمَائِرَ كَثِيرَةً فِي الْيَمَنِ. وأَزْدٌ: أَبو حَيٍّ مِنَ الْيَمَنِ، وَهُوَ أَزد بْنُ الْغَوْثِ بْنِ نَبْتِ بْنِ مَالِكِ بْنِ كَهْلَانَ بْنِ سَبَأٍ، وَهُوَ أَسْدٌ، بِالسِّينِ، أَفصح يُقَالُ: أَزد شَنُوءة وأَزْدُ عُمان وأَزْدُ السَّرَاةِ". لسان العرب، مادة: (أزد).

البطريرك (ج بطاركة أو بطارقة) كلمة يونانية مكونة من شطرين، ترجمتها الحرفية (الأب الرئيس) مدرسة البطريركية هي مؤسسة تدعم قيم الفضيلة والعلم والاحترام والتسامح مع الآخرين، بهدف تنمية شخصية فريدة. ينظر: شبكة المعلومات الدولية: https://ar.wikipedia.org/

اليازجي: هو: إبراهيم بن ناصيف بن عبد الله بن ناصيف اليازجي، ولد ببيروت سنة سبع وأربعين وثمانمائة وألف من الميلاد، تعلم اللغة والأدب، وصار عالمًا فيهما، وتعلم العبرية والسريانية والفرنسية، له ديوان شعر، وأعمال نثرية، وأصدر جريدة (البيان) وجريدة (الضياء) توفي في القاهرة، سنة ست وتسعمائة وألف من الميلاد، ثم نقل رفاته إلى بيروت. ينظر: الأعلام، لخير الدين الزركلي، ٧٦/١، ٧٧، دار العلم للملايين، الخامسة عشرة، ٢٠٠٢م.

السابعةَ والسبعين من عمره، وأقيم له مهرجان بعد وفاته؛ لتكريمه في القاهرة سنة سبع وأربعين وتسعمائة وألف(١).

نتاجُه الأدبي ومكانتُه الشعرية:

يتنوع النتاج الأدبي لخليل مطران بين القصائد الشعرية، والمؤلفات النثرية، والمترجمات الأجنبية، لكنَّ نتاجَه الشعريَّ أكثرُ حظًّا من غيره، وقد ساعده على ذلك موهبتُه الفطرية، ونشأتُه بين ربوع لبنان الساحرة، فنَظَم في أغراضٍ شتَّى؛ منها الرثاءُ والتهاني والأعراس. وقد مهد لنفسه طريقًا للشعر جمع فيه بين القديم العربي والجديد الغربي؛ حيث إنه لم يُسرف على نفسه من الصبّ في القوالب القديمة، وإنما اكتفي باللفظ الفصيح والمفردات السليمة من كل رائق وشائق في العربية، ولم يعد همُّه التمسكَ بأهداب القدماء لا في معانيهم، ولا تشبيهاتهم، ولا استعاراتهم، بل كان همُّه التعبيرَ عما في نفسه تعبيرًا حرًّا مستقيمًا، لا تحجبه تراكيبُ قديمةٌ، ولا أصدافُ خيالٍ تقليدية؛ فنتج عن ذلك أن القصيدة أصبحت عنده تعبيرًا نفسيًّا متكاملاً، وعملاً ذاتيًّا خالصًا؛ فتجلت فيها الوحدة الفنية، وقد استمد ذلك من نموذج القصيدة الغنائيّة عند الغربيين(٢).

يقول مطران موضحًا هذا المنهج في مقدمة ديوانه: "رأيت في الشعر المألوف جمودًا، فأنكرتُ طريقتَه لجهل حقيقته، حتى نضُجَ الفكرُ، واستقلت لي طريقةٌ في: كيف ينبغي أن يكون الشعرُ؟ فشرعتُ أنظِمُه لترضيةِ نفسي ... نعم، هذا شعر عصريٌّ، وفخري أنه عصريٌّ، وله على سابق الشعر مزيةُ زمانه على سالف الدهر، هذا شعر ليس ناظمُه بعبده، ولا تحمله ضروراتُ الوزنِ أو القافيةِ على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيحُ باللفظ الفصيح، ولا ينظرُ قائلُه إلى جمال البيت المفرد، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها، مع ندور التصور، وغرابة الموضوع، ومطابقةِ كلِّ ذلك للحقيقة، وشفوفِه عن الشعور الحُرّ، وتحرّي دقةَ الوصف، واستيفائه فيه على قدْر"(٣).

وقد كان الاتجاهُ القصصيُّ في شعره من أبرز اتجاهاته الشعرية، تلك القصص التي تتصل بالحياة

---

(١) ينظر: الأدب العربي المعاصر في مصر، د/ شوقي ضيف، صـ١٢١، ١٢٢، دار المعارف، الرابعة عشرة، ٢٠٠٨م. خليل مطران وشعره القصصي، صـ٣ وما بعدها.

(٢) ينظر: الأدب العربي المعاصر في مصر، صـ١٢٣ وما بعدها. خليل مطران وشعره القصصي، صـ١٧ وما بعدها.

(٣) ديوان الخليل، ٨/١، ٩ بتصرف وحذف، دار المعارف ـ القاهرة، ١٩٤٩م.

الواقعية، يبحث عن المشاعر الإنسانية، والمثل العليا، فأجرى القصة على لسان العقلاء وغيرهم، فكان لهذا وغيرِهِ رائدَ التجديد في الشعر العربي المعاصر؛ حيث "إن الإجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يُعتبر رائدًا للمدرسة الجديدة في الشعر العربيّ المعاصر، حتى لَيكاد يختطُّ طريقًا يشبه الطريق الذي اختطَّتْه في العصر العباسيّ مدرسةُ البديع، وعلى رأسها أبو تمام، في مواجهة مدرسة عمود الشعر، وعلى رأسها أبو عبادة البحتري، وذلك عندما يقارِن النقاد بين مدرسة البارودِيّ وأحمد شوقي وحافظ وغيرِهم، ممن ساروا على عمود الشعر العربيّ، والمدرسة الحديثة التي تُنتسب إلى مطران، وتمتد في جماعة أبولو خلال أحمد زكي أبو شادي وإبراهيم ناجي، ومَن سار على دربهم من الشعراء الناشئين في مصر وغيرها من البلاد العربية"(١).

(١) محاضرات عن خليل مطران، محمد مندور، صـ١٣. وينظر: الأدب العربي المعاصر في مصر، صـ١٢٧. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د/ عبد القادر القط صـ٩٥ وما بعدها، مكتبة الشباب ـ مصر، ١٩٩٨م.

ثانيًا: تحرير المصطلحات

السرد مفهومه وعناصره

جاء في لسان العرب: "السَّرْدُ فِي اللُّغَةِ: تَقْدِمَةُ شَيْءٍ إِلى شَيْءٍ تأْتي بِهِ متَّسقًا بعضُه فِي أَثر بَعْضٍ مُتَتَابِعًا، سَرَد الْحَدِيثَ وَنَحْوَهُ يَسْرُدُه سَرْدًا إِذا تَابَعَهُ، وَفُلَانٌ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًا إِذا كَانَ جَيِّد السِّيَاقِ لَهُ"(١). والسرد في الاصطلاح له تعريفات شتى، لكنها تدور في مجملها حول: "نقل الحادثة من صورتها الواقعيّة إلى صورةٍ لغويّة"(٢)، ويمكن تحديده بأنه "وسيلةُ توصيلِ القصّة إلى المستمع أو القارئ، بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي"(٣)، شريطةَ أن يتوفر له مقوماتُه الفنية "فللسرد وظائفُ توصيليّةٌ؛ لتنموَ الأحداثُ وتتطورَ، وتتحركَ فيه الشخوصُ، مسايِرةً للسرد أو مخالفةً له، وهنا يتعقدُ السردُ، وتتولدُ دراميتُه"(٤).

فالسرد في الأصل أداءٌ لغويٌّ، يتضمن إخبارًا عن أحداثٍ واقعيةٍ أو خياليةٍ، تقوم بها شخصيةٌ واحدة أو شخصياتٌ متعددة، ووصفَ تلك الأحداثِ بأسلوب مترابط منظم، من خلال راوٍ معينٍ، مراعيًا الظروفَ المكانية والزمانية التي تحيط بها، فالسرد هو الخيارات التِقَنيّة والإبداعية التي يتم بها تحويلُ الحكايةِ إلى قصّةٍ فنيّةٍ(٥). وبناءً عليه فإن السرد له عناصرُ أساسيةٌ يقوم عليها، ولا يستغني عن واحدة منها؛ إنها: (الحدث، الشخصية، الزمان، المكان، اللغة).

فالحدث هو: "الانتقال من حالة إلى أخرى في قصة ما، ولا قِوامَ للحكاية إلا بتتابع الأحداث ـ واقعيةً كانت أو متخيلة ـ وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرر"(٦). إن الحدث هو الجامعُ لتلك

---

(١) لسان العرب، مادة: (سرد).

(٢) الأدب وفنونه دراسة ونقد، د/ عز الدين إسماعيل، صـ١٠٤، ١٠٥، دار الفكر العربي ـ القاهرة، التاسعة، ٢٠١٣م.

(٣) نظرية المنهج الشكلي، الشكلانيون الروس، صـ١٥٣، تر: إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشئين المتحدين، ١٩٨٢م. وينظر: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الإبراهيم، صـ١٣، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ـ دمشق، ٢٠١١م.

(٤) بلاغة السرد، د/ محد عبد المطلب، صـ١١٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأولى، القاهرة، ١٩٧٤م.

(٥) البلاغة والسرد نحو نظرية سردية عربية، د/ محمد فكري الجزار، صـ٢٤٥، الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة، ٢٠١١م.

(٦) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، صـ١٤٥.

المكونات الأخرى، ونقطةُ التقائها؛ إذ إن "النظام الأكثر شيوعًا في دراسة الحدث هو ذاك الذي يقوم على ستةِ عواملَ أو وظائفَ يمكن ترجمتها بالذاتِ، وموضوعِ الرغبة، والمرسِلِ، والمرسَلِ إليه، والمساعدِ، والمعاكس؛ يبدأ الحدث عندما تنشأ رغبةٌ أو حاجة أو خوف (موضوع الرغبة) فتسعى إحدى القوى إلى تحقيق هذه الرغبة (الذات) متأثرةً بقوة محرّكة أو محرّضة (المرسل) وهادفة إلى إرضاء قوة أخرى (المرسل إليه) فتصطدم بقوة تعارضها (المعاكس) وتلاقي قوة تساعدها (المساعد)"[١].

والشخصية هي جزء من المكون السردي، ويراد بها "الفاعلُ الاجتماعيُّ المشتَبِك في مجموعة معقّدة من العلاقات مع سواه"[٢]. ومصطلح الشخصيّةِ يطلق غالبًا على المخلوقات في عالم الوقائع والمواقف المسرودة، وتتكون من خلال التشخيص؛ ذلك الذي يكشف اللثام عن السمات المميزة للشخصيّة، بذكر أوصافها من قِبل السارد، أو الشخصيةِ نفسها أو شخصيةٍ أخرى، وهو ما يُبرز دورَ الشخصية، ويحدد كونَها مهمةً أو أقلَّ أهمية، فعالةً أو غيرَ فعالةٍ، مستقرةً أو مضطربةً، سطحيةً أو عميقةً، ويمكن تصنيفها وفقًا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظاهرها .. إلخ[٣].

أما الزمان والمكان فهما عنصران من عناصر السرد الأساسية، ويكمن تعريفُ الزمنِ السرديّ بأنه "الزمنُ الحقيقيُّ أو المتخيَّل الذي تدور فيه أحداثُ القصة المرويّة"[٤]، وكذلك يكون المكان السردي هو المكان الحقيقيُّ أو المتخيَّل الذي تدور فيه أحداثُ القصة المرويّة، وهذان العنصران متعانقان غالبًا؛ ومن ثَمّ يمكن عدُّهما عنصرًا واحدًا، أُطلق عليه المعيار الزمكانيّ، وتلك هي "السمة الطبيعيّة والعلاقة بين المجموعتين الزمنيّة والمكانيّة، والمصطلح يشير إلى الاعتماد المتبادَل بين الزمان والمكان"[٥]. **وأما اللغة** فهي تلك "التشكيلاتُ اللغويّة التي يأخذها تنظيم الخبر المسرود أو

---

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية، د/ لطيف زيتوني، صـ٧٤.

(٢) البلاغة والسرد نحو نظرية سردية عربية، د/ محمد فكري الجزار، صـ٢٦١.

(٣) ينظر: المصطلح السردي، جيرالد برنس، صـ٤٢ : ٤٤.

(٤) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، صـ٢٣٠.

(٥) المصطلح السردي، جيرالد برنس، صـ٤٥. وينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، منة يوسف، صـ٣٢، صـ٣٢، ٣٣، دار الفارس ـ عمّان، الثانية، ٢٠١٥م.

المحكِيّ من هذه الشخصيةِ أو تلك"(١).

هذه هي العناصرُ الأساسيّة، وهناك عناصرُ أخرى تظهر من خلال السرد؛ إنها (السارد، المسرود له، الحوار، الصراع، الحبكة) **فالسارد والمسرود له** فاعلان ضمنيان، أما السارد فهو منشئ الخطاب، إنه الشخص الذي يروي حكايةً ويخبر عنها، ويستطيع أن يهيمن على عملية السرد، فيظهر فيها ضمير المتكلم إذا كانت قصتُه ذاتيةً، أو يتراجع حضوره في ضمير الغائب إذا كانت القصةُ غيريّةً، وأما المسرود له فهو شخص يوجَّه إليه الخطابُ، والمخاطب يمكن أن يكون غيرَ القارئ انطلاقًا من أن أيَّ خطاب لابد له من مخاطِب ومخاطَب، ولا بد من الاهتمام بالبعد الجماليّ والتأثيريّ الذي يتركه العمل السرديّ في المتلقي، بالإضافة إلى أن المتلقيَ حاكمٌ على هذا العمل الأدبي، مما يسهم في استكمال دراسةِ أركان الإرسال السردي(٢).

وأما الحوار فيُطلق على الحديث بين الشخصيات في القصة المسرودة، إنه "تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، والحوار نمطُ تواصلٍ، حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي"(٣). ومن خلال السرد أيضًا يظهر **الصراع** ويتمثل في مواجهة التحديات والصعاب، تخوضه الشخصيّة الرئيسة أو الثانويّة، لأجل الوصول إلى هدف معين؛ بحيث يقوم بمواجهة المصير، أو الوسط الاجتماعيّ، أو الطبيعيّ، أو يكونُ ضدَّ الآخرين فيتحققُ الصراع الخارجيّ، أو يدخلُ في صراع مع نفسه فيتحققُ الصراع الداخليّ أو النفسيّ(٤). **وأما الحبكة** ويطلق عليها العقدة كذلك، وهي من أهم العوامل التي تجذب انتباه المتلقي، إنها "تتمثل أساسًا في انتقاء الأحداث والأعمال المرويةِ وتنظيمِها، وهو ما يجعل من المادة السرديّة حكايةً موحَّدةً تامةً، لها بدايةٌ ووسطٌ ونهايةٌ"(٥).

---

(١) البلاغة والسرد نحو نظرية سردية عربية، د/ محمد فكري الجزار، صـ٢٧٩.

(٢) ينظر: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الإبراهيم، صـ٢٦، ٤١، ٤٤.

(٣) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد غلوش، صـ٧٨، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت، ١٩٨٥م.

(٤) المصطلح السردي، جيرالد برنس، صـ٥٠.

(٥) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، صـ١٤١. وينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد غلوش، صـ٦٤.

السرد الشعري

يأتي السرد في القالب الشعريّ مع ما تفرضه عليه ضرورات الوزن والقافية، ولا يتأتى هذا إلا لشاعر قد امتلك أدواتِه، وتمكّن من ناصية اللغة، وقد نتج عن ذلك ما يسمى بالسرديّةِ الشعريّة، أو القصيدةِ السرديّة؛ حيث "يطلق مصطلحُ القصيدة السرديّة على القصيدة التي تُبنى على السرد، بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر، وهو ما يقتضي أن يشتملَ النصُّ الشعريُّ على حكاية؛ أي على أحداثٍ حقيقيّةٍ أو متخيَّلةٍ تتعاقب، وتُشكِّل موضوعَ الخطابِ ومادتَه الأساسيّة، والقصيدةُ السرديّة جنس جامع تتدرج فيه القصيدة القصصيّة، وهي جنس فرعيٌّ هجين يقوم على تضافرِ الشكلِ الشعريّ والمحتوى القصصيّ؛ أي إن الحكايةَ في هذه الحالة تتوافر فيها المقوماتُ الأساسيّة التي تُشكّل عمودَ القصّة"(١).

فالسرد ليس على القالَب الشعريّ بعسير؛ إذ إن القصيدة الشعريّة "تجمع بين شكلين لكل منهما أهميةٌ كبرى في الأدب، وإذا كان الشعرُ يصور جانبَ الحياة نفسها ودقائقها ولحظاتها، فإن القصة الشعريّة تجمع بين هاتين الصورتين، وتجعلنا نحيي التجربةَ النفسيَّةَ الواحدةَ في نطاق أوسعَ، وأفقٍ أرحبَ"(٢). فالبنية السرديّة للنصّ الشعريّ تتميز بوجود صوت الراوي، الذي يعرض الأحداث، ويصوّر المواقف وفق رؤية خاصة، وتكون القصيدةُ فضاءً للحكي، ولِرَصْدِ حركات الشخصيات، وتصويرِ الأحداث، والانفعالاتِ، والأمكنةِ، وتتبعِ سيرورةَ الزمن؛ بحيث لا يُنَقَّل النصُّ الشعريُّ من طابعه الشعريّ؛ فتبقى لغةُ الشعر الفنيةُ مهيمنةً على النص، بإيقاعها الموسيقي، وأساليبها التركيبية والتصويرية، التي تجعله يتداخل مع بقية الأجناس الأدبية، ولا يفقد هويته المميزة التي تجعل السرد يندرج ضمن الشعر (٣).

والقارئ ديوانَ مطرانَ يجد الشاعرَ قد أكثر من القصائد القصصيّةِ الموضوعية، التي لا يعبِّر فيها

---

(١) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، صـ٣٤٧.

(٢) الدلالة العربية قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر الطلاق، صـ١٥٧، دار الشروق ـ عمّان، الأولى، ٢٠٠٢م.

(٣) ينظر: البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية/ نماذج من الشعر الجزائري، د. محمد عروس، مجلة إشكالات في اللغة والأدب ـ معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست الجزائر ، ع/١٠، ديسمبر ٢٠١٦م، صـ١٥٠.

الشاعر عن ذاته وعواطفه الخاصةِ فقط، بل يرصد عواطفَ الآخرين وما يعرض في حياتهم من أحداث تغري بالقصص، وقد طغت هذه الظاهرة على قصصه الشعريّ، بما تضمنته تلك القصائدُ من نزعةٍ ذاتيةٍ تصور وقعَ الحياة على وجدان الشاعر(١)، ولعله أراد أن ينقُل هذه المشاعرَ إلى المتلقي لديوانه، فقال في مقدمته: "وغاية ما أتمناه لدى القراء من الجزاء على هذه العبرِ المرويّةِ، والغرائبِ المحكيّة، والنوادرِ الممثلة، والصور المخيلة ـ التي نظمتُ أكثرها مسارقة من وقتي، بين سفري وحضري، وبين مذاهبي إلى أعمالي، ومتاركاتي لشواغلي وأشغالي ـ أن يشاركوني في وجداني في أثناء مطالعتهم لهذا الكتاب، فيرضَوا عن الفضيلة كما رضيتُ، ويأسَوا من الرذيلة كما أسيتُ، وأن يستفيدوا من مناصحاتي، ويتخذوا أدويةً لجراحاتهم من جراحاتي"(٢).

(١) ينظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د/ القط صـ٩٧.

(٢) الديوان ١/١٠.

المبحث الأول: البنيةُ التمهيديّةُ للحكاية الشعريّة وبلاغتُها.

لم يفتتح مطرانُ قصيدتَه بالسرد مباشرة، بل مهد له، فاختار عنوانًا للقصيدة، ثم افتتح بمقدمةٍ بيّن فيها حال الفتاةِ وحيرتَها، والتمهيد في العمل السردي: "وحدةٌ سردية تشير مسبقًا إلى مواقفَ أو أحداثٍ ستحدث وتُحكى فيما بعد"(١). وقد اشتملت البنية التمهيدية في قصيدة مطران على ثلاثة محاور، هي:

المحور الأول: بين يدَي عنوانِ القصيدةِ ومقدمتِها

إن مما يميّز الشعرَ في العصر الحديث اختيارَ عنوانٍ للقصيدة، فيكون مِفتاحًا لفهم معانيها، ومطرانُ وضع عنوانًا لقصيدته من عالم الطبيعة، إنها قصيدة: **(الوردة والزنبقة)** وقدّم لها قائلاً: **(حكاية فتاةٍ أُبْعِد عنها أليفُ صباها؛ لأن أهلَه - وهم أغنياءُ - أَبَوا تزويجَه منها، وهي فقيرةٌ. كتابٌ من ليلى إلى عزيز(٢))**

والوَرْدُ في اللغة: نَوْرُ كُلِّ شَجَرَةٍ وزَهْرُ كُلِّ نَبْتَة، وَاحِدَتُهُ وَرْدة، والزنبق: نَبَات لَهُ زهر طيب الرَّائِحَة، الْوَاحِدَة زنبقة(٣)، وقصيدة (الوردة والزنبقة) يسرد فيها مطران قصةً واقعيةً اجتماعيةً؛ إنها حكايةُ فتاةٍ فقيرةٍ - رمز إليها مطرانُ بالوردة - عشقتْ منذ صباها فتًى - رمز إليه مطران بعود الزَّنبَق - لكنّ أهله أبَوا تزويجَه منها؛ فقدّم الشاعر لتلك الحكايةِ مقدمةً على لسان هذه الفتاة، ظهر فيها جزعُها، واستحالةُ عودتها إلى ذلك الأليف. وبعدها لجأ الشاعر إلى الطبيعة يلتمس منها معادلاً لهذا الحب الضائع، فالفتاة تخرج عند الفجر إلى حديقةٍ، لعلها تجد فيها متنفَّسًا يخفف عنها وقْع الألم، فتقع عينُها على وردة حزينة مستكينة، ويقع بجوارها عودٌ فارعٌ من الزَّنْبَق، ويفد أبوها فيكشف لها عن صلة عاطفية بين الوردة وعود الزَّنْبَق، ترمز - دون أن يدري - إلى تلك الفُرقة التي تعانيها الفتاة، فيجسدان لها حالها مع ذلك الأليف، وهكذا تصبح الطبيعةُ في القصيدة هي الوجهَ الآخر لحكايةِ العاشقَينِ، يتّحد فيها الرمز والحقيقة في عينَي الفتاة، فترى نفسها في مأساة تلك الوردة، فيمزج الشاعر بين عواطف البشر وعناصر الطبيعة ولا شك أننا نلمس في هذه المقارنة بين حال الزهرتين

---

(١) المصطلح السردي صـ١٢٢.

(٢) الديوان ١/١٣٤.

(٣) ينظر: لسان العرب مادة: (ورد). المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق الدولية، الرابعة، ٢٠٠٤م، مادة: (زنبق).

وحال المحبين شيئًا من خيال الرومانسية[١] الجامح، وإسرافها العاطفيّ الذي يخلع على مظاهر الطبيعة كثيرًا من صفات الأحياء ومشاعرهم[٢].

وقدّم الشاعر لقصيدته بما يبرز واقعيتها؛ فقال: **(حكاية فتاة أُبْعِد عنها أليف صباها)** أما عن معنى الحكاية فقد اختُلف في الفرق بين السرد والحكاية، ولعل الأَولى أن تُطلَق "الحكاية أو المبنى الحكائيُّ كنقيض للمتن الحكائيّ أو الخطابِ، وهي مجموعةُ الوقائعِ والمواقف المسرودة حسْب ترتيبها أو مساقِها الزمنيّ"[٣]، وعليه فإن السرد إنما يقع على الحكاية؛ إذ إنه "الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة، وتسمّى هذه الطريقة سردًا، وذلك أن قصةً واحدةً يمكن أن تُحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسيّ"[٤]. لقد سرد مطران تلك الحكايةَ التي وقعت لهذه الفتاةِ، مبيّنًا سبب مأساتِها، فقال: **(لأن أهله ـ وهم أغنياء ـ أَبَوا تزويجه منها، وهي فقيرة)** ثم أجرى القصة ملقيًا الضوءَ على حالها لا حالِ الفتى؛ فقال: **(كتابٌ من ليلى إلى عزيز)** ولعل هذا تصريح باسمهما بعد الرمز.

التشويقُ والمفاجأةُ بين عنوانِ القصيدة ومقدمتِها:

يظهر عنصرُ التشويق تشويقِ المخاطب منذ الوهلة الأولى، والنظرةِ العجلى لهذه القصيدة؛ حيث اختار لها مطرانُ عنوانًا تذهب معه نفسُ المتلقي كلَّ مذهب، ففي الوقت الذي يجد فيه المتلقي عنوانَ القصيدة: **(الوردة والزنبقة)** يتوارد على ذهنه استفهاماتٌ كثيرة؛ ماذا أراد الشاعر بهما؟ أهما زهرتانِ على الحقيقة، أم رمزانِ لأناسٍ أسقط الشاعر عليهما حوادثَ جرت لهذين الشخصين؟ ثم ما نوعُ العلاقةِ بين الوردة والزنبقة؟ أهي علاقةُ أخوةٍ، أم علاقةُ الحبِ والعشق، أم علاقةُ الصداقة، أم

---

(١) الرومانسية: حركة أدبية فرنسيّة، ازدهرت في فرنسا في القرن التاسع عشر الميلادي من عام عشرين وثمانمائة وألف، إلى عام خمسين وثمانمائة وألف، وأهمّ خصائصها شدّة العناية ب (الأنا) والتعبير عن الشعور بالوحدة والحزن الناشئ عن القلق. ينظر: معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، صـ١٨٩، مكتبة لبنان ـ بيروت، الثانية، ١٩٨٤م.

(٢) ينظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د/ عبد القادر القط، صـ١٠٠ : ١٠٣ ومابعدها.

(٣) المصطلح السردي، جيرالد برنس، صـ٨٣ بتصرف يسير.

(٤) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، صـ٤٥. وينظر: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الإبراهيم، صـ ١٥: ١٨.

غيرُ ذلك؟ وهذه التساؤلات التي دارت بخَلد المتلقي حتمًا تجعله يتابع المسير مع الشاعر؛ حتى يجدَ ما يروي غُلّتَه، ويُجيبَ عن استفساراته، فتحقَّقَ عنصرُ التشويق من الاختيار الرمزيّ المناسب لهذه القصيدة؛ بما يضمن لها المشاركةَ الفعالة بين المبدع والمتلقي كليهما؛ حيث إن "الوسيلة الأكثر فعاليةً لإثارة الانتباه والمرتبطة ارتباطًا وثيقًا باستمالة المتلقي هي إثارةُ التشويقِ لديه"(١).

ثم يأتي التقديم لهذه القصيدة: **(حكاية فتاة أُبْعِد عنها أليف صباها)** فيجد المتلقي أن الشاعر قد استعارهما للفتاة وأليفِها، استعارتان تصريحيتان توحيان بمدى المشابهةِ بين حال الزهرتين والأليفين، فيتحقق عنصر المفاجأة؛ إن الوردةَ بانكسارها وعودَ الزنبق بشموخه لهما أظهرُ عناصرِ الطبيعة الدالة على حال هذين الأليفين، فلا يجد المتلقي بُدًّا بعد هذه المفاجأة من التطواف في القصيدة ليعرفَ حكايةَ العاشقَين؛ فإن النفوسَ بالقصص متعلقةٌ، وبمعرفةِ نهاياتها مستمسكةٌ.

(١) بلاغة الترتيب والسرد، محمد الولي، مجلة علامات، ع/٦، ١٩٩٦م، صـ٧١.

المحور الثاني: استهلالُ القصيدةِ على لسانِ الفتاة

استهل مطران قصيدته بفاتحةٍ جاءت على لسان الفتاة، قبل الدخول إلى سرد أحداث قصَّته، فالفتاة تشكو حالها، وتبين مدى قسوةِ أليفها وأهلِه، حتى إنه لم يعد هناك أملٌ في الوِصال مرة أخرى، وهذا الاستهلال من الأهمية بمكان؛ لأن بداية النص الأدبيّ من أكثر أجزائه ومفاصله أهميةً وإثارةً للانتباه، وهو منطلَقُ الاتصال الحقيقيّ بين النص ومؤلّفه من جهة، وقارئه من جهة أخرى، فالنصُّ يحتاج منذ الفاتحة إلى الإقناع بقيمته، ففاتحة النص إذن تعلن بدايةَ نصّ جديد قد تسعى إلى تبرير وجوده، والإقناع بجدواه(١)، كما أن "المقدمةَ للكلام ـ كما لا يخفى على من له قدمُ صدقٍ في نهج البلاغة ـ نازلةٌ منزلةَ الأساسِ للبناء"(٢). لقد أراد مطران أن يهيّئ السامعَ والقارئ لتلقي القصةِ، فلم يندفعْ إليها دفعةً واحدةً، وإنما عرّف بملابساتها، حتى تجد موقعًا وقبولاً لدى المتلقين، فيقول: [من الطويل]

١ مَلَامَتُكُمْ عَذْلٌ لَوِ الْحُبُّ يَعْدِلُ وَإِرْشَادُكُمْ عَقْلٌ لَوِ الْقَلْبُ يَعْقِلُ
٢ رَمَانِي الْهَوَى سَهْمًا أَصَابَ حُشَاشَتِي فَكَيْفَ عَلَى مَا أَشْتَكِي مِنْهُ أُعْذَلُ؟
٣ ذَرُونِي وَشَأْنِي إِنَّهُ لَوْ نَفَى الْأَسَى مَلَامٌ لَخَفَّفْتُ الَّذِي أَتَحَمَّلُ
٤ كِتَابَ حَبِيبِي أَنْتَ خَيْرُ تَعِلَّةٍ لِقَلْبِي وَقَدْ أَعْيَى الطَّبِيبُ الْمُعَلِّلُ
٥ كَشَفْتَ ظَلَامَ الشَّكِّ عَنْ وَجْهِ حُبِّهِ فَلَاحَ كَبَدْرِ التَّمِّ وَاللَّيْلُ أَلْيَلُ
٦ وَنَبَّهْتَ ظَنِّي لِلْعِدَى وَهْوَ غَافِلٌ عَلَى حِينَ عَيْنِي مِنْ جَوىً لَيْسَ تَغْفُلُ
٧ أَبَانُوهُ عَنِّي فَابْتَلُوهُ بِقَاتِلٍ مِنَ الدَّاءِ وَالدَّاءُ الَّذِي بِيَ أَقْتَلُ
٨ فَلَيْسَ عَلَى قُرْبِ الْمَزَارِ بِعَائِدِي وَمَا بِيَ أَنْ أَسْعَى إِلَيْهِ فَأَفْعَلُ
٩ تَنَاظَرُ دَارَانَا وَيَحْجُبُنَا نَوىً يُعِيدُ حَدِيدَ اللَّحْظِ وَهْوَ مُفَلَّلُ
١٠ وَلَوْ أَنَّ بَعْدَ الْعُسْرِ يُسْرًا مُؤَمَّلًا وَلَكِنْ غَدَوْنَا وَالْحِمَامُ الْمُؤَمَّلُ(٣)

.

(١) ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي، صـ٣٠٢، ٣٠٣.

(٢) مفتاح العلوم، لأبي يعقوب السكاكي، تح/ عبد الحميد هنداوي، صـ٣٩٨، دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان، الثانية، عام٢٠١١م.

(٣) الديوان ١/ ١٣٤، ١٣٥.

لعل الافتتاحاتِ من أشد ما يعانيه السارِدُ في حكاياته، والشاعر في قصيدته؛ إذ إن "الكاتب يحرص منذ المستهلِّ على شدّ انتباه القارئ، وأسرِهِ في شباك النصّ، إما بإغرائه بالجديد في اللغة والشكل والموضوع، وإما بتشويقِه إلى اكتشاف مجاهلَ سرديةٍ، متدرجًا من العامّ إلى الخاصّ، ومن الهدوء إلى الحركة والتوتر، أو يكون المستهَلُّ إخبارًا يضع المرويَّ له مباشرةً في قلب الأحداث وفي مواجهةِ أكثرِ الشخصيات فاعلية، وإما غير ذلك، على أنّ خططَ الإغراء من الكثرة والتنوع بمكانٍ إلى حدٍ يمكن معه القولُ: إن كلَّ فاتحةٍ نصّيّةٍ تمثل حالةً خاصة"(١).

ومطرانُ نطق بلسان الفتاة؛ لقد وجّهت خطابًا إلى أهل ذلك الأليف، بعدما صدر منهم اللوم؛ بسبب حبّها وتعلّقها بهذا الغنيّ الذي ارتفع عن مستواها الماديّ والاجتماعيّ؛ فقالت: **(مَلَامَتُكُمْ عَدْلٌ لَوِ الْحُبُّ يَعْدِلُ)** وهو استهلال جيد؛ لأن الخطاب يدعو إلى المشاركة بين المتكلم والمخاطبين، بين الشاعر والمتلقين، ففيه جذبٌ للانتباه، ودليلُ أهمية موضوع القصيدة. ولعل البداءةَ بتوجيه الخطاب ليس تقليدًا للسابقين من الشعراء منذ العصرِ الجاهليّ، الذين اعتادوا خطابَ أصحابِهم في مطالع قصائدهم؛ كقول امرئ القيس: [من الطويل]

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ(٢)

فليس تلقيدُ القدماءِ من جملةِ اهتمامات مطران، ولعل الصاحبَين متخيَّلان عند امرئ القيس، ولم يصدر منهما ما يستوجب نكرَهما، أما الخطاب في قوله: **(ملامتكم)** ففيه مخاطبة اللائمين من أهل حبيبها وعشيرته، فقد صدر منهم ما يستوجب نكرهم. واللوم هو "تنبيه الْفَاعِل على موقع الضَّرَر فِي فعله، وتهجينُ طَرِيقَته فِيهِ"(٣)، وأضافه إليهم، فهم جهة صدوره، ثم أخبر عن الملامة بالمصدر، فقال: **(ملامتكم عدل)** للمبالغة في وصف هذه الملامة، فإنه "إذا قيل: رجل عدل، فكأنه وُصِف بجميع الجنس مبالغة"(٤)، وكذلك الأمر في قوله: **(وإرشادكم عقل)** فإذا أضيف إلى ذلك حسنُ التقسيم؛ حيث أتى في الشطر الثاني بما يقابله في الأول، والتصريعُ بين الشطرين لظهرت

---

(١) معجم السرديات، محمد القاضي، صـ٣٠٣، ٣٠٤ بتصرف.

(٢) ديوان امرئ القيس، تح/ محمد أبو الفضل إبراهيم، صـ٨، دار المعارف، الخامسة، ١٩٩٠م.

(٣) معجم الفروق اللغوية، لأبي هلال العسكري، تح/ الشيخ بيت الله بيات، صـ٤٧١، مؤسسة النشر الإسلامي، الأولى، ١٤١٢هـ.

(٤) الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني، ٢٠٤/٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الرابعة، بدون.

براعة المطلع وحسن الاستهلال.

ومما تجدر الإشارة إليه أن معنى هذا البيتِ وثيقُ الصلةِ بمضمون الحكاية كلها، فكان هذا البيتُ بحقٍّ مفتاحًا لما يأتي في باقي القصيد "والشعرُ قُفْلٌ أولُه مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوِّد ابتداءَ شعره؛ فإنه أولُ ما يَقرع السمعَ، وبه يُستدل على ما عنده من أول وهلة"(١). وفاتحة مطرانَ هذه لا تقف عند هذا الحد، إنما هي حكمة تجري مجرى المثل، فهي كالقاعدة العامّةِ تندرج تحتها تلك القضيةُ المجتمعيّة ـ التي عُني بها، وكان بصدد الكشف عنها ـ وغيرُها، فتكون علاقةُ الاستهلال بباقي القصيدة علاقةَ عموم بخصوص.

وأما البيتُ الثاني إلى البيت العاشر فقد أبدع الشاعر في هذه الأبيات، فكانت بمثابة التهيئةِ للمتلقي لما يأتي في حكايته، وقد أحسن فيها على مستوى الألفاظ والتراكيب والصور؛ **فأما على مستوى الألفاظ** "فمدار البلاغة على تخير اللفظ، وتخيّرُه أصعبُ من جمعه وتأليفه"(٢)، وقد أحسن الشاعر تخيُّرَ ألفاظه وسبْكَها، فلن "تجد أحدًا يقول: هذه اللفظةُ فصيحةٌ، إلا وهو يعتبر مكانَها من النظم، وحسنَ ملاءمةِ معناها لمعاني جاراتها، وفضلَ مؤانستها لأخواتها، وهل قالوا: لفظةٌ متمكنة، ومقبولة، وفي خلافِه: قلقةٌ، ونابية، ومستكرهة، إلا وغرضُهم أن يعبّروا بالتمكّن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلقِ والنُّبُوّ عن سوء التلاؤم، وأن الأُولى لم تَلِقْ بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لِفْقًا للتالية في مؤدّاها؟"(٣).

وألفاظ مطران سارت في درب واحد، فخلّفت جوًّا نفسيًّا وشعوريًّا واحدًا؛ ومنها قوله: **(حشاشتي ـ تعلة ـ المفلل)** فالأُولى في البيت الثاني، في قوله: **(رَمَانِي الْهَوَى سَهْمًا أَصَابَ حُشَاشَتِي)** والحُشاشَة: "رُوح الْقَلْبِ ورَمَقُ حَيَاةِ النفْس ... والحُشَاشة: بَقِيَّةُ الرُّوحِ فِي الْمَرِيضِ"(٤)، ولا يخفى ما في التعبير بهذه الكلمة من مزيةٍ على غيرها مما قد يؤدي معناها، أو يقومُ مقامَها، فلم يقل: أصاب

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق القيرواني، تح/ محمد محيي الدين عبد الحميد، ٢١٨/١، دار الجيل، الخامسة، ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م.

(٢) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح/ مفيد قميحة، صـ٣٢، دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان، الثانية، ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٩م.

(٣) دلائل الإعجاز صـ٤٤، ٤٥.

(٤) لسان العرب مادة: (حشش) بحذف.

قلبي، أو أصاب نفسي؛ إن هذه الكلمة تصور المعاناة التي تكابدها هذه المرأةُ، فمِن قسوة الحياة عليها لم تعد تملك إلا بقيةً من نفْس أو رُوح، وهي تناسب أيضًا الجوَّ النفسيَّ والشعورَ العام في القصيدة كلها؛ فقد سيطر على الفتاة مسحةُ الحزن، مما جعلها تبحث عن شيء تتعلل به، فكان قوله: **(كِتَابَ حَبِيبِي أَنْتَ خَيْرُ تَعِلَّةٍ لِقَلْبِي)**.

والتعلة من قولهم: "عَلَّه بِطَعَامٍ وَحَدِيثٍ وَنَحْوِهِمَا: شَغَلَهُ بِهِمَا؛ يُقَالُ: فُلَانٌ يُعَلِّل نفسَه بتَعِلَّةٍ، وتَعَلَّل بِهِ أَي تَلَهَّى بِهِ وتَجَزَّأَ، وعَلَّلتِ المرأَةُ صَبِيَّها بِشَيْءٍ مِنَ المَرَق ونحوه ليَجْزأَ بِهِ عَنِ اللَّبن"(١)، إن هذه الفتاةَ لم تجد سلوانًا إلا في الذكريات الماضية، التي لم يبقَ منها سوى كتابِ هذا الأليفِ ورسالتِه إليها أيام الوصال، فأخذت تعلل نفسَها به، فصارت كالطفل؛ تعلله أمه بما يسد جوعته من مرق وغيره، فملأت الفراغَ الذي خلَّفه الفراقُ بالنظر في هذا الكتاب كلما اشتاقت إلى أليف صباها، ولم يفُت مطرانَ مسحةُ الحزن هنا أيضًا؛ فقد أشار إلى الكمد الكامن في قلب هذه الفتاة بحذف أداة النداء، في قوله: **(كتاب حبيبي)** ثم بنداء ما لا يعقل، وتشبيهِه بالعقلاء؛ فلما لم تجد السلوانَ من العقلاء الْتَمَسَتْهُ من غيرهم، وهذا دليل الوَحدة التي أصابت الفتاةَ بعد الفراق، وهذا مما ضاعف الحزن بعدما ألمَّ بها الداء، حتى **(أَعْيَى الطَّبِيبُ الْمُعَلِّلُ)** وهو من قولهم: "أَعْيَا الْمَاشِي: كَلَّ"(٢)، لقد عجز الطبيب عن مداواته، فالعلة قد استفحلت واستحكمت، والفتاة تعلل قلبها بكتاب حبيبها بعدما ملّ الطبيب وسئمَ، وفقد الأملَ في مداواته.

أما لفظة المفلل، في قوله:

تَنَاظَرُ دَارَانَا وَيَحْجُبُنَا نَوىً يُعِيدُ حَدِيدَ اللَّحْظِ وَهْوَ مُفَلَّلُ

فالفَل: الكسر، يقال: "تَفَلَّلَتْ مَضاربه أَي تَكَسَّرَتْ"(٣)، وفي اختيار هذه اللفظة استمرارٌ للجو النفسي الحزين الذي عاشته الفتاة، وقد وضع مطران قارئه فيه منذ البداية، إن هذه الكلمة بما تحمله من معنى الانكسار توحي بأن الأليفين كُتب عليها أن يفترقا، فلم يعد لهما في اللقاء نصيب، حُرّمت عليهما النظرة، وإن كانت فهي خاطفةٌ عابرة، يعيدها الفراق متكسرة بعدما كانا يأنسان بها. وفي

(١) لسان العرب مادة: (علل).
(٢) السابق، مادة: (عيا).
(٣) السابق، مادة: (فلل).

البيت مفارقة تصويرية[١]؛ فإنه في الوقت الذي تناظر فيه بيتا الأليفين، ووقع كلاهما إزاء الآخر ـ وهذا ما يدعو إلى اللقاء والمؤانسة ـ إلا أن الواقع كان بعكس ذلك، فلم يعد هناك أمل فيما يتمناه الأليف من أليفه ولو قليلاً، فالمفارقة التصويرية تمثّل بنيةَ البيت بتوظيف الشاعر للطباق المفجّر للتضاد بين تناظر الدارين وحجب النوى بينهما، وبين حديدٍ ومفلل.

إن ألفاظَ هذه المقدمةِ كلِّها تسير في ذلك الدربِ العاطفيِّ البائسِ اليائسِ لهذه القصة، وكذلك قوله: **(سهمًا، أشتكي، الأسى، أعيى، ظلام الشك، الليل أليل، للعدى، الداء، الدواء، أقتل، نوى، الحِمام ... إلخ)** ومما تجدر الإشارة إليه على مستوى الألفاظ أيضًا أنّ هذه الأبيات التي جاءت على لسان الفتاة لم تصرح باسم الأهلِ أهلِ أليفها ولا صفتِهم، بل ما ذُكرت أفعالُهم إلا مسندةً إلى ضميرهم دون التصريح بهم، مثل: **(ملامتكم، إرشادكم، ذروني، أبانوه، ابتلوه)** إن قلب الفتاة قد امتلأ كمدًا وغضبًا، حتى انتهى بها الأمر إلى أنها لم تعد تُطيقُ ذكرَهم، أو تجعلُ اسمَهم يجري على لسانها؛ فهم "الخصم الرئيسي للبطل، والسرد الذي يدور حول صراع شخصيّ يتمّ بين شخصيتين رئيسيتين، لهما غايات متضادة، هما البطل أو النصير والخصم"[٢].

<u>أما على مستوى التراكيب</u> فقد طغى الأسلوب الخبريّ التقريريّ على مقدمة القصيدة، يتخلله بعض الأساليب الإنشائية كالاستفهام في قوله: **(فَكَيْفَ عَلَى مَا أَشْتَكِي مِنْهُ أُعْذَلُ؟)** وفيه معنى التعجب، والنداء في قوله: **(كِتَابَ حَبِيبِي)** وفيه معنى التحسر. وقد ظهر أسلوب الشرط بوضوح في مقدمة القصيدة، فقد جاء أربعَ مرات، اثنتين في البيت الأول، وواحدةً في الثالث، وواحدةً في العاشر، وأداته (لو) في هذه المواطنِ كلِّها، وإنها تأتي "للشرط في الماضي مع القطع بانتفاء الشرط؛ فيلزم انتفاء الجزاء؛ كانتفاء الإكرام في قولك: (لو جئتَني لأكرمتك) ولذلك قيل: هي لامتناع الشيء لامتناع غيره، ويلزم كونُ جملتيها فعليتين، وكونُ الفعل ماضيًا؛ فدخولها على المضارع في نحو قوله تعالى: ﴿ لَوۡ يُطِيعُكُمۡ فِي كَثِيرٖ مِّنَ ٱلۡأَمۡرِ لَعَنِتُّمۡ ﴾ [الحجرات: ٧] لقصد استمرار الفعل فيما

---

(١) المفارقة التصويرية تقوم على أساس حدوث التناقض بين طرفين متقابلين، أو على فكرة الاختلاف بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير آخر تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف. ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د/ علي عشري زايد، صـ١٣٠.

(٢) المصطلح السردي صـ٢٦.

مضى وقتًا فَوَقْتًا"[١].

فأداة الشرط (لو) "تكون حرفَ امتناع لامتناع إذا دخلت على جملتين موجبتين، نحو قولك: لو قام زيدٌ لأحسنتُ إليك"[٢]. وقد جاءت (لو) في المواضع هذه وشرطُها مثبت فيها جميعًا، وحُذف جوابُها في ثلاثة منها، فهذا قوله: **(لَوِ الْقَلْبُ يَعْقِلُ، لَوِ الْحُبُّ يَعْدِلُ)** جاء بالشرط مكررًا مرتين في الشطرين لمعنى التعجب والنفي، فما عدَل الحب، ولا عقَل القلب، وربما يكون فيه معنى التمني، وحُذف صدرُ الشرط والجوابُ في كليهما، والتقدير: لو يعقل القلب لخففَّ عني الحزن والأسى، وكثرةُ الحذف تنبئ عن نفس مفعمة بالأسى والحزن.

وقوله: **نَرُونِي وَشَأْنِي إِنَّهُ لَوْ نَفَى الْأَسَى مَلَامٌ لَخَفَّفْتُ الَّذِي أَتَحَمَّلُ**

وقعت اللام في جواب (لو) وإنها لتأتي في جوابها كثيرًا، يراها بعض اللغويين لازمةً؛ بحيث إنها لا تحذف من جوابها إلا ضرورةً، وقال بعضهم: إنها لا تقع في جوابها إلا إذا كانت بعد قسم ظاهرٍ أو مقدرٍ[٣]، وفائدتها "تأكيدُ ارتباطِ الجملة الثانية بالأولى"[٤]، وعليه فإنه لما لم يُجْدِ الملام نفعًا في نفي الأسى، فإن الفتاة لا تزال تحمل منه الكثيرَ والكثير، فلم يزُل، ولم ينقص منه شيء.

وقوله: **وَلَوْ أَنَّ بَعْدَ الْعُسْرِ يُسْرًا مُؤَمَّلًا وَلَكِنْ غَدَوْنَا وَالْحِمَامُ الْمُؤَمَّلُ**

ولِيَت (أنّ) المفتوحةُ الهمزةِ (لو) ويُقدّر فعل الشرط قبلها، أي: لو ثبت أنّ[٥]، وحُذف الجوابُ أيضًا، وحذفُهما يعكس الأزمةَ الخانقة التي تمر بها تلك الفتاة، فلم يتسع المقام لكثير من القول سوى ما يفي بمتطلبات المعنى؛ فيَختار الساردُ أخصرَ الطرق المؤديةِ إليه.

---

(١) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، ١/١٧٨، ١٧٩، مكتبة الآداب ـ القاهرة، الأولى، ١٤٣٠هـ ـ ٢٠٠٩م.

(٢) رصف المباني في شرح حروف المعاني، المالقي، تح/ أحمد الخراط، صـ٢٨٩، مجمع اللغة العربية ـ دمشق، د ـ ت.

(٣) ينظر: رصف المباني صـ٢٤٢،٢٤١.

(٤) شرح المفصل، لابن يعيش، تح/ إميل بديع يعقوب، ٥/١٤٢، دار الكتب العلمية، بيروت، الأولى، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م.

(٥) ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، لابن هشام، تح/ محمد محيي الدين عبد الحميد، ١/٢٨٥، دار الطلائع ـ القاهرة، ٢٠٠٩م.

وأما على مستوى الصور فقد رسمت الأبياتُ في ذهن المخاطب صورةً كلية، تمتد خيوطها من خلال مجموعة من العلاقات الخارجيةِ التي كشفت عن علاقة الفتاة بأليفها، وعلاقتِها بأهله، بعدما أُرغم الأليفان على الفراق، والعلاقاتِ الداخلية؛ حيث إن هذه الصورةَ الكليّةَ يتخللها مجموعةُ من الصور الجزئيّة، ومن ذلك قوله: **(الْحُبُّ يَعْدِلُ، الْقَلْبُ يَعْقِلُ، رَمَانِي الْهَوَى سَهْمًا أَصَابَ حُشَاشَتِي، كَشَفْتَ ظَلَامَ الشَّكِّ، وَيَحْجُبُنَا نَوى، فَابْتَلُوهُ بِقَاتِلٍ، فَلَاحَ كَبَدْرِ التَّمِّ ... إلخ)** وأكثر هذه الصورِ من قبيل الاستعارة، التي حَملت على عاتقها تجسيدَ المعاني، حتى لكأن المتلقي يراها في صورةٍ مُحسّة، أدركتها عيناه كما أدركها لُبُّه، فالاستعارة كما يقول الإمام عبدُ القاهر: "إن شئتَ أرتْك المعانيَ اللطيفةَ التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتْها العيون"(١).

المحور الأخير: تأثرُ الروضِ والمنزل بشقاءِ الفتاة

انتهى المحور الماضي من القصيدة وقد ارتسم في وجدان المتلقي صورةٌ كاملة لتلك القضية الاجتماعية التي كان الشاعر بصدد رصدها، وعانى من أجلها، ويأتي هذا المحور يكشف عن حال الفتاة وقد عظُمت مأساتها حتى أصاب شقاؤها ما حولها من عناصر الطبيعة، فقال الشاعر على لسانها:

١١ شَقِيتُ وَعَمَّتْ شِقْوَتِي مَا يُحِيطُ بِي فَمَا سَلِمَتْ رَوْضٌ وَلَمْ يَنْجُ مَنْزِلُ(٢)
١٢ وَكُنْتُ أَرَى الْأَزْهَارَ أَسْعَدَ حَالَةً فَأَحْسُدُهَا وَالسَّعْدُ بِالزَّهْرِ أَمْثَلُ
١٣ فَأَلْفَيْتُ أَنْ لَا حَيَّ إِلاَّ مُعَذَّبٌ وَأَشْقَى ذَوِي الْآلَامِ مَنْ يَتَعَقَّلُ
١٤ مَعَاهِدُ صَفْوِي فِي الصِّبَا بَانَ صَفْوُهَ كَأَنَّ الَّذِي فِي النَّفْسِ لِلدَّارِ يَشْمَل

هذا المحور هو حلقة الوصل؛ فحكاية الزهرتين لم تبدأ بعد، لكن الشاعر جعل هذا المقطعَ نقطةَ

---

(١) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح/ محمود شاكر، صـ٤٣، دار المدني بجدة، الأولى، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.

(٢) وقفت على طبعتين لديوان الخليل؛ الأولى طبعة دار الهلال بالقاهرة، ونشرته دار المعارف عام ١٩٤٩م، وهي المعتمدة، والأخرى طبعة دار الجيل بيروت، ونشرته دار مارون عبود، وقد سقط منها هذا البيت. ينظر: ديوان الخليل، ٤٦٦/٢، ط/ دار الجيل ـ بيروت، ش/ دار مارون عبود، بدون.

التحول بين مقدمة القصيدة وسردِ الحكاية، وقد أبدع في هذا التحولِ؛ فانتقل من فكرة إلى أخرى، دون أن يشعُرَ المتلقي بانتقاله، فقد تعانق كلامُه وأخذ بعضُه بحُجَز بعض، كأنه أُفرغ فى قالَب واحدٍ، وهذا دليلُ رسوخِ القدم في باب الشاعرية؛ فعلى حسب اقتدارِ الشاعر يكون حسنُ التخلصِ(١).

وقد ترك الشاعر الفتاة تخبر عن معاناتها، كما كانت القصيدة في محورها الأول والثاني؛ فكان الخطاب المباشر "وفي حالة الخطاب المباشرِ ينسحب الراوي من الاضطلاع بوظيفته ويترك الشخصيةَ تُعبّر عن نفسها، ليس بصوتها فقط، بل بذاتيتِها، وثقافتِها، وموقعِها، وموقفِها، وهنا يحضر ضميرُ المتكلمِ ظاهرًا أو مقدرًا"(٢). فاكتسبت التجربة بذلك حيوية وتأثيرًا لا يكون حالَ الإخبار عنها؛ لأن "الراوي يترك مكانَه للشخصية لتُعبّرَ بصوتها ولهجتها وألفاظها، مما يعطي النصَّ حيويةً وقوةَ تعبيرٍ، وحين تتولى الشخصية الكلامَ بنفسها تصبح ضمائرُ التكلم والخطاب وعلامات المكان والزمان في كلامها تابعةً لعالمها"(٣). فهذا قوله على لسان تلك الفتاة:

شَقِيتُ وَعَمَّتْ شِقْوَتِي مَا يُحِيطُ بِي فَمَا سَلِمَتْ رَوْضٌ وَلَمْ يَنْجُ مَنْزِلُ

فهذا البيت كاشف عن معاناتها، لقد تأثر الروض والمنزل بهذه المعاناة، وجاء التعبير بالاسم الموصول (ما) ليفيد العمومَ والشمول، فلم تترك المعاناةُ شيئًا إلا تركتْ عليه أثرًا، وجاء قولها: **(فَمَا سَلِمَتْ رَوْضٌ وَلَمْ يَنْجُ مَنْزِلُ)** تصعيدًا للمعنى، وإذا كان هذا شأنَ الحجرِ والشجرِ ـ وهما من غير العقلاء ـ فكيف يكون حالُ العقلاء؟! وجاء قوله: **(روض، منزل)** نكرةً للعموم، فلم يقتصرْ الشقاء على بيتها وروضها، وأكد هذا المعنى في البيت الرابعِ عشرَ، فقال: **(كَأَنَّ الَّذِي فِي النَّفْسِ لِلدَّارِ يَشْمَل)** فجعل الشقاءَ يعُمّ البيئة المحيطة، من الدار والروض وغيرهما، ومصدر التأكيد هنا استعمال (كأن) وليست هنا للتشبيه، بل إنها تُقَرّب هذا المعنى ـ وقد بدا مستحيلاً ـ من الواقع والحقيقة، بعدما بالغ في إثبات المعاناة والشقاوة، ثم جمع كلَّ ما في النفس إجمالاً باستعمال الاسم الموصول (الذي) وقدم المتعلق (للدار) على الفعل للتوكيد كذلك.

---

(١) ينظر: كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، ٣٣٠/٢ وما بعدها، دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان، د ـ ت.

(٢) البلاغة والسرد نحو نظرية سردية عربية، د/ محمد فكري الجزار، صـ٣٠٢، ٣٠٣ بتصرف.

(٣) معجم مصطلحات نقد الرواية صـ٩١.

وأتى البيت الثاني عشرَ والثالثُ عشر يكشفان عن ظنّ الفتاةِ في الأزهار؛ حيث كانت تراها أسعدَ حالاً، لكنّ ظنَّها خاب، عندما وجدتْها معذبةً هي الأخرى؛ وختم الشاعر هذين البيتين بالجملة التذييلية، فقال: **(وَالسَّعْدُ بِالزَّهْرِ أَمْثَلُ)** وقال: **(وَأَشْقَى ذَوِي الْآلَامِ مَنْ يَتَعَقَّلُ)** وفي كليهما تصعيدٌ للمعنى وتوكيد، وهذا شأنُ التذييل، قال العسكري: "وللتذييلِ فى الكلام موقعٌ جليل، ومكانٌ شريف خطير؛ لأن المعنى يزداد به انشراحًا والمقصدَ اتضاحًا، ... فهو إعادة الألفاظ المترادفةِ على المعنى بعينه، حتى يظهرَ لمن لم يفهمْه، ويتوكّدَ عند مَن فهمَه، وهو ضدّ الإشارة والتعريض؛ وينبغى أن يُستعمَلَ فى المواطن الجامعة، والمواقفِ الحافلة؛ لأن تلك المواطنَ تجمع البطيءَ الفهمِ، والبعيدَ الذهن، والثاقبَ القريحة، والجيّدَ الخاطر، فإذا تكررت الألفاظُ على المعنى الواحدِ توكّد عند الذهن اللَّقِن، وصحّ للكليل البليد"(١).

ومما سبق نستنتجُ أن الشاعر ألقى مزيدًا من الضوءِ على حال الفتاةِ، وأليفها وأهلِه، والعلاقاتِ القائمةِ بين هذه الأطراف، التي تمثّل صلبَ السرد وعمودِه، وتنبئ عن حالة الصراع، الذي يكوّنُ مادةَ السرد وأحداثِه فيما بعد، فما مقدمتُه واستهلالُه إلا وصفٌ للشخصيات، والأحداثِ والصراعات، وقد اضطلع هذا الوصف بدوره في الكشفِ عن طبيعة السرد في القصيدة؛ فالوصفُ نشاطٌ فنيٌّ يمثّل الأشياءَ والأشخاصَ والأمكنةَ، وهو أسلوبٌ من أساليب القصّ، يتّخذ أشكالاً لغويّةً، ويخضع لبِنْيَةٍ أساسيّةٍ تشمل خصائصَ الموصوف وعناصرَه، ويمكن أن يتشعّبَ الوصف فيمتدَّ إلى ما لا نهاية، بفضل عملياتٍ وصفيةٍ تكشف بِنْيَتَه التشجيريّةَ؛ بحيث يؤدّي الوصفُ وظائفَ تعليميّة، وإبداعيّة، وتمثيليّة، وهذه الوظائفُ هي التي تتحكم في موطنه من النصّ السرديّ وفي بَدْئه وختمِه(٢).

---

(١) كتاب الصناعتين صـ٤١٣، بحذف. اللقِن: سريع الفهم. لسان العرب مادة: (لقِن)

(٢) ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي، صـ٤٧٢.

المبحث الثاني: متواليات سردِ الحكايةِ الشعريّة وبلاغتُها

بعدما انتهى مطران من التمهيد للحكاية، كانت البداية الفعلية لمتواليات السرد، وقد ضمت خمسَ متواليات على النحو الآتي:

المتوالية الأولى: بدايةُ الحكايةِ حالَ خروجِها إلى روضةِ البيتِ

رسم الشاعر صورة كليةً لهذه المعاناة في وجدان المتلقي، في المحاور السابقة، وجاءت هذه المتوالية تمثل بدايةَ سرده، وتكشف عن حكاية الفتاة حال خروجها إلى الروض، فقال:

١٥ **وَرَوْضَــةُ إِينَاسِــي وَلَهْــوِي تَحَوَّلَــت ... فَـلَا حُسْـنُهَا يُسْـلِي وَلَا الشَّـدْوُ يَشْـغَلُ**
١٦ **تَفَقَّــدْتُهَا وَالْفَجْــرُ يَفْــتَحُ جَفْنَــهُ ... كَمَــا انْتَبَــهَ الْوَسْــنَانُ وَالْجَفْــنُ مُثْقَــلُ**
١٧ **فَطُفْتُ عَلَى الْأَزْهَارِ فِي أَمْنِ نَوْمِهَا ... أُنَبِّهُهَــــا جَــــذْبًا إِلَــــيَّ فَتُجْفِــــلُ**
١٨ **أُحَــاوِلُ سُــلْوَانًا بِتَشْــكِيلِ طَاقَــةٍ ... فَأَقْتُــلُ مِنْهَــا مَــا أَشَــاءُ وَأُثْكِــلُ**
١٩ **وَمَـا كُنْـتُ مَـنْ يَجْنِـي عَلَيْهَـا خَلَائِقًـا ... ضِــعَافًا وَلَكِــنْ جِنَّــةُ الْيَــأْسِ تَحْمِــلُ**

. .

ابتدأ السارد بذكر المكان في البيت الخامسِ عشرَ، فقال: **(وَرَوْضَةُ إِينَاسِي وَلَهْوِي تَحَوَّلَت)** والواو للاستئناف؛ لاستقلاليّة معنى ما قبلها عما بعدها، والروض هو الظرف المكانيّ للحدث، وإنّ مما يميز مطرانَ في شعره الامتزاجَ بالطبيعة، وقد اختار منها مكان الحدث، وألقى عليه مزيدًا من الوصف، وحدّد أبعادَه في هذا الموضعِ، وهذا التحديدُ يجعلُ المكانَ يتّخذُ مظهرًا دقيقًا للغاية، فهو الذي يخوض فيه بطلُ الحكاية؛ ليكون شاهدًا على نموّ الأحداث وتطورِها(١).

والشاعر لم يكتفِ بذكر مكان واحد، بل تشَكَّل من خلال الأبيات ومجموعِ المحاور الفضاءُ الكاملُ للحكاية كلِّها، فهذا قوله: **(فَلَيْسَ عَلَى قُرْبِ الْمَزَارِ بِعَائِدِي)** وقال: **(فَمَا سَلِمَتْ رَوْضٌ وَلَمْ يَنْجُ مَنْزِل)** وقال: **(وَرَوْضَةُ إِينَاسِي وَلَهْوِي تَحَوَّلَت)** وعليه فقد تعددت الأمكنة، "وما دامت الأمكنةُ في الروايات غالبًا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفُّها جميعًا، إنه العالَمُ الواسع الذي يشمل مجموعَ الأحداث الروائية، فالمقهى، أو المنزلُ، أو الشارع، أو الساحة كلٌّ واحد منها يُعتبر مكانًا محدّدًا، ولكن إذا كانت الروايةُ تشمل هذه الأشياءَ كلَّها، فإنها جميعًا تشكل فضاءَ

(١) ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون صـ٤١٨.

الرواية"[١].

ولما كان الإنسانُ يرى في الطبيعة أثرًا لما في نفسه ـ ففي حال سرورِهِ يظنُّ الطبيعةَ فَرِحةً لفرحه، وفي حال حزنِه واستيائه يراها تأسى لأساه ـ أخبرَ عن الروضة بقوله: **(تَحَوَّلَت)** أي من الإيناس إلى الوَحْشة. وقد استعان الشاعر بجملةٍ من العناصر البلاغية في سبيل إبراز هذا المعنى، الذي ملأ على الفتاة كيانَها، فلم تعد ترى حُسن الروض، ومن ذلك الإضافةُ في قوله: **(وَرَوْضَةُ إِينَاسِي وَلَهْوِي)** فلم يقل: وروضة منزلي، بل أضاف المكانَ لما كان يقع فيه، فهي موضع الأنسِ واللهو في الماضي، لكنها **(تَحَوَّلَت)** لِمَا نزل بها من غم وكرب، وفي إسناد التحول إلى ضمير الروض مجازٌ عقليٌّ لعلاقة المكانية، وهذا بعث للشعور والإحساس في الروض، فاستحالت حالته بعدما أصاب الفتاةَ الشقاءُ.

وقوله: **(فَلَا حُسْنُهَا يُسْلِي وَلَا الشَّدْوُ يَشْغَلُ)** جملتان تؤكدان ما قبلهما، والأَولى أن تكونا نتيجةً وجزاءً لاقترانهما بالفاء، وقد أكدهما السارد بتقديم الاسم، والإخبارِ عنهما بالمضارع، وحذفِ متعلق الفعلين، فلم يقل: فلا يسليني حسنها، ولا يَشغلُني الشدو، وأضاف الحسنَ إلى ضمير الروض؛ لأنه منبعُه ومصدرُه، لكن الشدوَ والغناء يكون من البلابل التي تأتي الروضَ، واعتادت الفتاةُ سماعَ صوتِها، فناسب ذلك تعريفُ الشدو (بأل) التي للعهد الذهنيّ، وإنها تدخل على النكرة "فتحدد المراد من تلك النكرةِ، وتحصرُه في فرد معيّن تحديدًا أساسُه عِلمٌ سابق في زمنٍ انتهى قبل الكلام، ومعرفةٌ قديمة في عهد مَضَى قبل النطق، وليس أساسُه ألفاظًا مذكورةً في الكلام الحالي، وذلك العلم السابق ترمز إليه (أل) العهدية، وتدل عليه، وكأنها عنوانُه"[٢].

وقوله:

تَفَقَّدْتُهَا وَالْفَجْرُ يَفْتَحُ جَفْنَهُ كَمَا انْتَبَهَ الْوَسْنَانُ وَالْجَفْنُ مُثْقَلُ

هذا البيت هو إعلانٌ لمقدمة الحكبةِ السرديةِ، اختار السارِدُ هذه اللفظةَ **(تفقدتها)** لما لها من إيحاءٍ ببنيتها وصيغتها، أما البنية "فالتَّفَقُّدُ: تَطَلُّب مَا فَقَدْتَه"[٣]، وأما صيغتها "صِيغَةُ التَّفَعُّلِ تَدُلُّ عَلَى

(١) بنية النص السردي، د/ حميد لحمداني، صـ٦٣.

(٢) النحو الوافي، عباس حسن، ٤٢٣/١، دار المعارف ـ القاهرة، الثامنة عشرة، ٢٠١٢م.

(٣) لسان العرب، مادة: (فقد).

التَّكَلُّفِ، وَالتَّكَلُّفُ: الطَّلَبُ، وَاشْتِقَاقُ تَفَقَّدَ مِنَ الْفَقْدِ يَقْتَضِي أَنَّ تَفَقَّدَ بِمَعْنَى طَلَبِ الْفَقْدِ"(١)، وعليه فإن هذه الفتاةَ لم تخرج إلى روضة بيتها إلا بحثًا عن آمالها الضائعةِ، وعمّا فقدته من أُنسها أيامَ الوصال، وتجتهد في طلب ما يسلّيها بعدما أصابها اليأسُ من تلك الحياةِ، إنها لم تفقد شيئًا محسًّا أو جزءًا من روضتها، لكنها فقدت سعادةً اعتادت لُقياها كلما نزلت تلك الروضةَ.

وقوله: **(وَالْفَجْرُ يَفْتَحُ جَفْنَهُ)** تقييد بالحال، وفيه تصريح بزمان الحدث، وبهذا يكون الاقتران بين مكانِ الحدث وزمانِه في بيتين متتاليين، ولهذا الاقتران أهميتُه؛ من حيث إنه يستحيلُ "تناوُلُ المكانِ بمعزلٍ عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناوُلُ الزمان في دراسة تنصَبّ على عمل سرديّ دون أن لا ينشأَ عن ذلك مفهومُ المكان، في أي مظهرٍ من مظاهرِه"(٢). وأما التصريح بالزمن فقد كان السارد يمكنه إغفالُه، وعندها يدرك المتلقي أن الحدث كان في زمن من ليل أو نهار، لكنه لما نصّ على الزمن زاد من معاناة الفتاة، إنها تفقدت الروضَ والفجرَ، وهذا إن دل فإنما يدل على سهرٍ طويل في الليل، خلّفه بُعد الأليف، وما أحست به من وَحدة بعد فراقه.

وجاءت الاستعارة المكنية تجسد الفجر، فإنه يفتح جفنه بعد نوم ورقاد، وهذا الخيال يضفي على الصورة قتامة وحزنًا؛ فالفجر قد رقد لكن الفتاة لم ترقد، إنها ظلت ترقب الليل وتعاني الوَحدة في سكونه، حتى إذا بزغ أولُ الفجر هرعت إلى الروض، حتى تجدَ من يؤنس وحدتَها. والشاعرُ قد كشف عن الفضاء الزمانيّ كما كشف عن الفضاء المكانيّ؛ فهذا قوله: **(وَاللَّيْلُ أَلْيَلُ)** وقوله: **(وَالْفَجْرُ يَفْتَحُ جَفْنَهُ)**.

وقوله: **(كَمَا انْتَبَهَ الْوَسْنَانُ وَالْجَفْنُ مُثْقَلُ)** تشبيه لتنبه الفجر بتنبه الوسنان، وهو "النَّائِمَ الَّذِي لَيْسَ بمُسْتَغْرِقٍ فِي نَوْمِهِ، والوَسَنُ: أَول النَّوْمِ"(٣)، ولعل الشاعر أراد بالوسنان الفتاةَ، فقد ثقل جفنها بهجران النوم، فليس لها منه نصيب سوى السِّنَةِ، كما أثقلته الهموم كذلك، وعليه فالسارد وضع الظاهر موضع المضمر، فلم يقل: **(كما انتبهت)** للدلالة على أنها لم تستغرق في نومها، ولم يكحل النُّعاس عينها إلا بُرهة، وأتى قوله: **(والجفن)** معرَّفًا بأل دون الإضافة، فلم يقل: جفني مثقل؛ لما في

(١) التحرير والتنوير، للطاهر بن عاشور، ٢٤٥/١٩، الدار التونسية للنشر ـ تونس، ١٩٨٤هـ.

(٢) تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، د/ عبد الملك مرتاض، صـ٢٢٧، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥م.

(٣) لسان العرب، مادة: (وسن).

الإضافة من التخصيص، وقد ذكرت قبلها الوسنان، وهو وصف عام على كل من يتأتى منه الوسن.

ثم يعمق الشاعر من فكرة سكون الكون وهدوئه حال بزوغ الفجر، في الوقت الذي أصاب الفتاةَ فيه الأرقُ، فلم تذقْ للنوم طعمًا، فقال:

فَطُفْتُ عَلَى الْأَزْهَارِ فِي أَمْنِ نَوْمِهَا أُنَبِّهُهَا جَذْبًا إِلَيَّ فَتُجْفِلُ

لقد استيقظ الفجر، لكنّ الكونَ ما زال في سُباته، فطافت الفتاة على الأزهار توقظُها في سرعة ولهفة، وقد صور الشاعرُ هذه السرعةَ باستعمالِ أداة العطف (الفاء) فلم تمهل الأزهارَ حتى طلوعِ الشمس، بل عمدت إليها بطاقة مفعمة بالكآبة والحزن، تبعث فيها الحركةَ، لعلها تجد عندها سُلوانًا لما أصابها. وفي قوله **(فَطُفْتُ عَلَى الْأَزْهَارِ)** رسمٌ لصورة الفتاة في حملها على الأزهار، في شدة وعنف، وذلك باستعمال الفعل (طاف) وهو "يَدُلُّ عَلَى دَوَرَانِ الشَّيْءِ عَلَى الشَّيْءِ، وَأَنْ يُحَفَّ بِهِ ثُمَّ يُحْمَلُ عَلَيْهِ"(١)، ثم بتعديةِ هذا الفعل بالحرف (على) دون (الباء) وفي اللغة: "طافَ بِهِ حامَ حَوْله، وأَطَافَ بِهِ وَعَلَيْهِ: طَرَقَه لَيْلًا ... وَلَا يَكُونُ الطَّائِف إِلَّا لَيْلًا، وَلَا يَكُونُ نَهَارًا"(٢)، فتعدية الفعل بالحرف (على) دليل على أن الفعل قد صدر من نفس يملؤها الحنق والضيق.

ثم تكون الصورة الخيالية في قوله: **(فِي أَمْنِ نَوْمِهَا أُنَبِّهُهَا)** تدعم المجاز السابق في قوله: **(وَالْفَجْرُ يَفْتَحُ جَفْنَهُ)** فالفجر قد انتبه، والأزهار ما زالت في أمن نومها، فما كان من الفتاة إلا أن طافت عليها تنبهها، فالنوم من الأزهار والتنبيه من الفتاة جعلها صورةً تمثيلية، ثم كان تمامُها في قوله: **(فَتُجْفِلُ)** وهذه الصورة كشفت عن بونٍ شاسعٍ بين حال الفتاة والأزهار، فالأزهار ليس عندها ما يؤرقها، أو يَشغل بالَها، فنامت ملءَ الجفون، ويناسب هذا المعنى التعبيرُ بلفظة (أَمْن) فقد كان نومُها آمنًا من كل ما يعكر صفوه، أما الفتاة فكانت على نقيض ذلك، ثم جاءت الجملة الحالية **(أُنَبِّهُهَا)** تعكس الشعور بالوحدة لدى الفتاة، فذهبت تبحث عمن يؤنسها ويسلّيها، وقد جاء الفعل على صيغة المضارع الذي يفيد التجددَ والاستمرار، كأنه يقع الآن تحت بصر المخاطب، يراه بعينه كما تسمعه أذنه.

وقد قيد السارد هذه الجملة بقوله: **(جذبًا إلي)** وهذا القيد يحتمل أن يكون مفعولاً مطلقًا، وهو عنصر

---

(١) معجم مقاييس اللغة، تح/ عبد السلام محمد هارون، مادة: (طوف) دار الفكر، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.

(٢) لسان العرب، مادة: (طوف) بحذف.

توكيد في جملته "ليس مؤكِّدًا لعامله، ولا مبينًا للنوع، ولا للعدد، وإنما هو قِسم برأسه يفيد التوكيد، والمصدر المؤكِّد على هذا: هو كل مصدر فضلةٍ غيرِ تابع، دل على معنى ما تقدمه من مفرد أو جملة"(١). ويحتمل أن يكون مفعولاً له، وهذا بيان لسبب وقوع الفعل، فما نبهتْ الأزهارَ إلا للجذب، وما كان الجذبُ إلا إليها. ثم تمتدّ الصورة في قوله **(فَتُجْفِلُ)** فتكشف عن موقف الأزهار من الفتاة، إنها لم تستجب لها هذه المرة، وإنما أرادت أن تتمادى في سُباتها، غيرَ عابئةٍ بمعاناة الفتاة، وهذا من قولهم: "أَجْفَل إذا شَرَد، فَذَهَبَ"(٢)، كما أن السارد استعمل أداة الربط (الفاء) إنها مدةٌ زمنيةٌ قصيرة، تلاحقت فيها الأحداثُ، دون تمهلٍ أو استبطاء، وتكشف عن لهفة الفتاة وسرعتِها وجدّيّتِها في البحث عما يخفف عنها الآلام. وإذا كان هذا هو حالَ الأزهار، فإنه لا يختلف كثيرًا عن حال المحيطين بالفتاة من البشر، فلم يعبأ أحد بحالها، ولم ينتبهوا لتلك المأساة.

وفي البيت الثامنِ عشرَ يكشف السارد عن سبب تفقد الروض والطواف على الأزهار، فيقول:

أُحَاوِلُ سُلْوَانًا بِتَشْكِيلِ طَاقَةٍ فَأَقْتُلُ مِنْهَا مَا أَشَاءُ وَأُثْكِلُ

المُحَاوَلَة: "مُطَالَبَتُكَ الشيءَ بالحِيَل، وَكُلُّ مَنْ رَامَ أَمرًا بالحِيَل فَقَدْ حَاوَلَه"(٣)، والفتاة تحتال حتى تجد ما يجعلها تنسى الهموم، وقد جاءت كلمة **(سُلْوَانًا)** نكرةً للتقليل؛ فإنها لا تطمع إلا في قدر من سُلوان ينسيها بعضَ ما كان؛ لأنها تدرك استحالة السُلوانِ الذي ينسيها جميعَ ما بها. وقد جمع مطرانُ في هذا الشطر **(أُحَاوِلُ سُلْوَانًا بِتَشْكِيلِ طَاقَةٍ)** بين القديم والحديث؛ فقد تأثر بالثقافة العربية التراثية حيث قال: **(أُحَاوِلُ سُلْوَانًا)** وكان من عادة العربي إذا عشق أو حزن على أمر، أن يجدّ في طلب السُلوان، فهو عندهم: مَا يُشْرَبُ فيُسَلِّي، والسُّلْوَانُ والسُّلْوَانَةُ شيءٌ يُسْقاهُ العاشِقُ لِيَسْلُوَ عَنِ المرأَة، السُّلْوَان دواءٌ يُسْقاهُ الحزِينُ فيَسْلو، والأَطِبَّاءُ يُسَمُّونه المُفَرِّحَ(٤). أما قوله: **(بِتَشْكِيلِ طَاقَةٍ)** فإنه يقترب بها من لغة عصره، ولعله تفرد بها دون غيره من الشعراء، وهي تبرز عجز الفتاة عن تحمل الأسى، فلم يعد بها طاقةٌ على تَحَمّلها، فأرادت أن تكتسب طاقةً ـ ولو يسيرة ـ تقاوم بها ملماتِ الحياة، وتعالج بها الآلام.

---

(١) معاني النحو، د/ فاضل صالح السامرائي، ١٥٤/٢، دار الفكر ـ عمان ـ الأردن، الأولى، ٢٠٠٠م.

(٢) لسان العرب، مادة: (جفل).

(٣) لسان العرب، مادة: (حول).

(٤) ينظر: السابق نفسه.

وقد فصل مطرانُ هذا الشطرَ عن سابقه، فلم يقل: وأحاول، لكنه قال: (فطفت، أنبهها، أحاول) وهذان الآخران حالان؛ فقد اتحد المسند إليه في هذه الأفعال جميعها، واتحد زمن الأحداث كذلك، فما كان الطواف على الأزهار إلا تنبيهًا لها، وما كان التنبيهُ إلا محاولةَ السُّلوان، ولو أتى بها معطوفةً ما اتحد الزمنُ، ولكانت الثانيةُ مغايرةً الأولى والثالثةُ كذلك، وعليه "فإن الفصل لا يقع في وظيفة بناء المتوالية مطلقًا، إنما يقع ـ وبشكل مباشر ـ على زمن الوحدة السردية الأولى، سواء بالنسبة للسرد نفسه كما في الاتحاد التام والتفسير، أو بالنسبة لتلقّيه كما في التأكيد"(١).

قوله: **(فَأَقْتُلُ مِنْهَا مَا أَشَاءُ وَأُثْكِلُ)** امتدادٌ للحالة الشعوريّةِ البائسةِ اليائسةِ التي طغت على الفتاة، لقد هانت الأزهار عليها، كما هانت الفتاة على غيرها، فراحت تجذب الأزهارَ في غير رأفة، وتسطو عليها في غير شفقةٍ، فاستعارت القتلَ لهذه الصورةِ الصعبة، وقد كان لصورةِ (القتل) حضورٌ ليس باليسير في هذه الحكاية الشعرية، حيث قال السارد: **(رَمَانِي الهَوَى سَهْمًا أَصَابَ حُشَاشَتِي، وَالدَّاءُ الَّذِي بِيَ أَقْتُلُ، وَلَكِنْ غَدَوْنَا وَالْحِمَامُ المُؤَمَّلُ، فَأَقْتُلُ مِنْهَا مَا أَشَاءُ وَأُثْكِلُ)** وهذا دليل تعانق الأفكار والمعاني، وعمق التجربة، وشدةِ الألم والحسرة؛ لأن التكرار "إلحاح على جهة هامة في العبارة، يُعنَى بها الشاعر أكثرَ من عنايته بسواها، وذلك كامن في كل تكرار يخطر على البال، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة، تفيد الناقدَ الأدبيَّ الذي يدرس النصّ، ويحلل نفسيّة كاتبه؛ لأنه يضع في أيدينا مفتاحَ الفكرة المتسلطة على الشاعر، أو هو هندسةٌ عاطفيّة للعبارة، يحاول الشاعر فيه أن ينظِمَ كلماتِه؛ بحيث يقيم أساسًا عاطفيًّا من نوع ما"(٢).

وجاء التقديم **(منها)** على المفعول، يفيد الاختصاصَ بمعونة السياق، فلم تقتل غيرها، ولم تأتِ عليها جميعًا بالقتل، وإنما أهلكت بعضَها حنقًا وغيظًا، وأتى المفعول معرَّفًا بالموصول **(ما أشاء)** للإبهام وعدم التعيين، ثم قال: **(وأثكل)** وهو امتداد للمجاز قبله، وتأكيدٌ وتصعيد للصورة الخيالية، والثُّكْل "الْمَوْتُ وَالْهَلَاكُ، والثُّكْل والثَّكَل، بِالتَّحْرِيكِ: فِقْدانُ الْحَبِيبِ، وأَكثر مَا يُسْتَعْمَلُ فِي فُقْدان المرأَةِ زَوْجَها، وَفِي الْمُحْكَمِ: أَكثر مَا يُسْتَعْمَلُ فِي فُقْدان الرَّجُلِ والمرأَة وَلَدَهما"(٣)، وعليه فإن الثكل في طوره الاستعمالي أخصُّ من القتل، وقد أضفى به الشاعر صفاتِ الأحياء العقلاء على الأزهار؛

---

(١) البلاغة والسرد، الجزار، صـ٢٩٢.

(٢) التكرير بين المثير والتأثير، د/ عز الدين علي السيد، صـ٢٨٠، عالم الكتب ـ بيروت، ١٩٨٦م.

(٣) لسان العرب، مادة: (ثكل).

حيث يجري بينها كما بين العقلاء من روابطَ وعلاقاتٍ. ثم راحت الفتاة تبرئ نفسها من قتل الأزهار، فقالت:

وَمَا كُنْتُ مَنْ يَجْنِي عَلَيْهَا خَلَائِقًا ضِعَافًا وَلَكِنْ جِنَّةُ الْيَأْسِ تَحْمِلُ

إن هذا البيت في شطره الأول يثير الدهشةَ والعَجب؛ كيف قدّمت اعترافًا بالجناية على الأزهار، ثم تنفي في هذا البيت أن تكون الجانيةَ؟! فيأتي عجُزُه جوابًا على هذا السؤال، وهذا دليلٌ على أن قول السارد: **(وَمَا كُنْتُ مَنْ يَجْنِي عَلَيْهَا)** فيه إيجاز بالحذف، تقديره: وما كنت من يجني عليها بإرادتي، فقد نفت الجناية عن نفسها مقيدة بهذا القيد، وحُذِف لدلالة المقام عليه؛ فالفتاة لم تقتل الأزهار حبًّا في ذلك، وإنما حملتها جِنة اليأس، ويناسب هذا المعنى التعبيرُ بالموصول وصلته، فقال: **(من يجني)** دون التعريف (بأل) فلم يقل: وما كنت الجاني عليها؛ لأن التعريف (بأل) فيه مزيدُ إلصاقِ الفعل بها، وجاء الفعل بصيغة المضارع للمذكر دون المؤنث، فلم يقل: وما كنت من تجني عليها؛ حملاً على لفظ **(مَن)** دون معناها، وهذا تأكيد على أن الجانيَ الحقيقيَّ خفيٌّ عبر عنه الشاعر بقوله: **(وَلَكِنْ جِنَّةُ الْيَأْسِ تَحْمِلُ)**.

قوله: **(خَلَائِقًا ضِعَافًا)** حالان، قُيِّدَتْ بهما الجملة، وفيها تعريض بعشيرة ذلك الأليف، فقد جنَوا عليها حالة كونها ضعيفة، وهذا دليلُ دناءةِ الطبع، لكن الفتاة لم تجن على الأزهار لضعفها، وإنما حملها على ذلك اليأس. وفي البيت قَصرٌ وتخصيص؛ فإنه لما نفى الجنايةَ عنها ـ وهي واقعة ـ ثبتت لغيرها بطريق اللزوم، وقد أثبته لفاعله، لملابسته له، فقد كان اليأس هو الدافعَ لارتكاب الجناية.

قوله: **(وَلَكِنْ جِنَّةُ الْيَأْسِ تَحْمِلُ)** لكن "حرف استدراك، ومعنى الاستدراكِ أن تسُبَ حكمًا لاسمها، يخالف المحكومَ عليه قبلها، كأنك لما أَخبرت عن الأول بخبر، خفتَ أن يُتوهم من الثاني مثلُ ذلك، فتداركتَ بخبره"[(١)]. وقد تكرر هذا الحرفُ (لكن) في قصيدة مطران ثلاثَ مرات[(٢)]، أتت في جميعها تفيد التوكيد والقصر، وإنها في هذا الموضع تخفف من وطأة العَجب والدهشة من نفي الفتاة الجنايةَ عن نفسها بعد اعترافها بذلك، فأتت (لكنّ) لتستدرك التوهمَ الواقعَ قبلها.

---

(١) الجنى الداني في حروف المعاني، للمرادي، تح/ فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، صـ٦١٥، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، الأولى، ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٢م.

(٢) البيت العاشر، والتاسع عشر، والثاني والأربعون.

وقوله: **(جِنَّةُ الْيَأْسِ)** تعبيرٌ انفرد به مطران، ربما لا نجده عند غيره، ولم تتكرر في شعره، والتعبير بها هنا يوحي بتمكن اليأس من الفتاة، وتَحَكّمِه في أفعالها، فصارت إلى الجنون أقربَ، حتى إنها لا تدرك أفعالها، وعليه فلا ملامةَ عليها في قتل الأزهار وتكلها. وفي البيت تقديم للمسند إليه على قوله: (تحمل) وحذف المتعلق، والتقدير: ولكن تحملني جنة اليأس على ذلك؛ فقدّم المسند إليه لإفادة تقوية الحكم؛ لأن فيه تكرارًا للإسناد، فهاتان جملتان، الأولى اسمية، والأخرى فعلية وقعت خبرًا عن المسند إليه، ولو قدّم الفعلَ لكانت جملةً واحدة، ولا شك أن الحكم يتقوى بتكرار الإسناد، ويتقرر في ذهن السامع(١)، لكنّ هذا الأسلوب قد يتخطى التوكيد إلى إفادة القصر؛ إذا ثبت أنه لا فاعل لهذا الفعل سوى المسند إليه المتقدم؛ وعليه فإن التقديم هنا لأجل التوكيد والقصر معًا. وأما الحذف فلأجل التفخيم والتهويل والعموم؛ فإن السارد هوّلَ من جنة اليأس؛ فهي الدافعةُ لفعل الجناية؛ والحذف جعل قولَه: **(جِنَّةُ الْيَأْسِ تَحْمِلُ)** يجري مجرى المثل.

المتوالية الثانية: تسلسلُ الأحداثِ وظهورُ الوردةِ والزنبقةِ وصولاً إلى الحبكة

التسلسل: "مصطلح دالٌّ على تتابع المقاطع السردية التامّة في نصّ سرديّ، فإذا انتهى مقطعٌ بدأ مقطعٌ آخر، وعلى هذا النحو تتتالى المقاطع أو القصصُ خطيًّا، دون أن تتداخل فيما بينها"(٢). وفي تسلسل للأحداث تقع عينُ الفتاة على وردة مستكينةٍ ترى فيها نفسَها ألمَها وحسرتَها، ومن يتأمل هذا المقطع يجدْه واسطةَ العقدِ في هذه الحكايةِ الشعرية، فإذا كان المقطع السابق بدايةَ السرد فهذا المقطعُ قد حاز حبكته، يقول السارد:

٢٠ إِلَــى أَنْ بَــدَتْ لِــي وَرْدَةٌ مُسْــتَكِينَةٌ .كَــأَنَّ دُمُــوعَ الْفَجْــرِ فِيهَــا تَهَلَّــلُ

٢١ لَهَــا طَلْعَــةُ الْجَــاهِ الْمُؤَثَّــلِ وَالصِّــبَا وَفِــي الْوَجْــهِ تَقْطِيــبٌ لِمَــنْ يَتَأَمَّــلُ

٢٢ تَلُــوحُ عَلَيْهَــا لِلْكَآبَــةِ وَالْأَسَــى مَخَايِــلُ دَقَّــتْ أَنْ تُــرَى فَتُخَيَّــلُ

٢٣ وَيُكْسِــبُهَا مَعْنَــى الْحَيَــاةِ ذُبُولُهَــا لَدَى نَاظِرِيهَا فَهْيَ فِي النَّفْسِ أَجْمَلُ

٢٤ مَلِيكَــةُ ذَاكَ الــرَّوْضِ جَــاوَرَ عَرْشَــهَا مِــنَ الزَّنْبَــقِ الْعَــاتِي مَلِيــكٌ مُكَلَّــلُ

٢٥ أَغَــرُّ الْمُحَيَّــا كَالصَّــبَاحِ نَقِيُّــهُ لَــهُ قَامَــةٌ كَــالرُّمْحِ أَوْ هِــيَ أَعْــدَلُ

٢٦ إِذَا مَــا اسْــتَمَالَتْهُ إِلَــى الْــوَرْدَةِ الصَّــبَا فَــلَا يَثْنِــي كِبْــرًا وَلَا يَتَحَــوَّلُ(٣)

---

(١) ينظر: مفتاح العلوم صـ٢٩١ وما بعدها.

(٢) معجم السرديات صـ٩١.

(٣) المؤثل: الثابت الدائم، لسان العرب مادة: (أثل). مخايل: جمع مَخِيلَة ـ بِفَتْحِ الْمِيمِ ـ وهي السَّحَابَةُ، لسان العرب مادة: (خيل).

.

قوله: **(إِلَى أَنْ بَدَتْ لِي وَرْدَةٌ مُسْتَكِينَةٌ)** يمثل عنصرَ مفاجأةٍ للفتاة في الحكاية، وللمتلقي في السرد، وتشهد على تحول مسار الحكاية؛ فما انتهت الفتاة عن قتل الأزهار إلا برؤية تلك الوردة؛ لأن المفاجأة "تُحبط التوقعات المتعلقة بما سوف يحدث، ويُعَدّ توليدُ المفاجأةِ ذا أثر على نحوٍ خاص، عندما يكون مؤسَّسًا جيّدًا على ما حدث من قبل، وأنّ ما يحدث بالفعل يشكل التفاعل بين المفاجأة والتشويق، وهي إحدى مظاهر الحبكةِ الجيدة"(١).

ومما يعضد عنصرَ المفاجأة قولُه: **(إلى أن)** التي تفيد تغيُّرَ المسار، وكسر رتابة النص، وإنها لتأذنُ بوقوف الحدث الذي قبلها وانقطاعِه، ثم زاد من عنصر المفاجأةِ حين قال: **(بدت)** ولم يقل: ظهرت؛ ذلك لأن "الظُّهُور يكون بِقصد وَبِغير قصد؛ تَقول: استتر فلَانٌ، ثمَّ ظهر، وَيدل هَذَا على قصده للظهور، وَيُقَال: ظهرَ أَمرُ فلَان، إِن لم يقْصد لذَلِك ... والبُدُوُّ مَا يكون بِغَيْر قصد؛ تَقول: بدا البرق، وبدا الصُّبْح، وبدت الشَّمْس، وبدا لي فِي الشَّيْء؛ لِأَنَّك لم تقصد البُدُوَّ"(٢). لقد كان ظهور تلك الوردةِ المستكينة أمام ناظري الفتاة دون قصد أو بحث، بل كان صدفةً عن غير عمد، وهذا ما أزعجها، وجعلها تُقلع عن إهلاك الأزهار؛ لترى مأساةَ تلك الوردةِ، والسببَ وراء استكانتها وخضوعها.

وقوله: **(وَرْدَةٌ مُسْتَكِينَةٌ)** أتت بالتنكير لبيان مدى ضعفها وعجزها عن مقاومة هذا الضعف، فما كان منها إلا أن استكانت، والمستكينة: الخاضعة الذليلة، من قوله: استكان: إذا خضع وذلَّ، قال ابن منظور: "والاسْتِكانة: اسْتِفْعالٌ مِنَ السُّكون"(٣)، وفيه نظر؛ لأنها لو كانت كذلك لصارت الكلمة (استِسكان) حتى يستقيم استفعال من سكن؛ لكنّ (مستكين) اسمُ فاعل مشتقٌ من فعل "متداخلٍ بين الأجوف والصَّحيح: تداخَل (ك و ن) أو (ك ي ن) أو (س ك ن) فقيل: إنه مأخوذٌ من (ك و ن) وهو (اسْتَفْعَل) من (الكَوْن) أي انتقل من كونٍ إلى كونٍ، وقيل: إنه من (ك ي ن) والكَيْنُ: لحم باطن الفرج؛ لذلّ ذلك الموضع ومهانته، ولأَن الْخَاضِعَ الذَّلِيلَ خَفِيٌّ، فَشَبَّهَهُ بِذَلِكَ لأَنه أَخفى مَا

(١) قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر/ السيد إمام، صـ١٩٤، ميريت للنشر والمعلومات ـ القاهرة، الأولى، ٢٠٠٣م.

(٢) معجم الفروق اللغوية، صـ٣٤٤.

(٣) لسان العرب، مادة: (كون).

يَكُونُ مِنَ الإنسان، وقيل: إن أصلَه (س ك ن) من السُّكون؛ بمعنى: الخضوع والذّلة، ووزنُه على هذا الأصل (افْتَعَالَ)"[١].

والأولى ـ والله أعلم ـ أن تكون استفعال من (كون) بمعنى انتقل من حال إلى حال، لكنه خاصٌّ بحالة الانتقال إلى الذلة والانكسار، أما معنى السكَن فلعله ليس من معاني هذه اللفظة في سياقاتها المتعددة، وفي بيت مطرانَ خاصة؛ إذ لا معنى لقوله هنا: إن الوردة قد سكنت الروضَ، فهذا مما لا يَحتاج السارد إلى بيانه.

ومن الجدير بالذكر أن الشاعر انقطع عن السرد، وأفرد مساحةً يَذكر فيها أوصافَ تلك الوردةِ؛ فبدأ أوصافها بقوله: **(مُسْتَكِينَةٌ)** في البيت العشرين، وتتابعت الأوصافُ بعدها، حتى كان قوله: **(مَلِيكَةُ ذَاكَ الرَّوْضِ)** في البيت الرابع والعشرين، والسارد "قد يستندُ إلى الوِحدة السردية أو أحدِ عناصرها ليوقِف الزمنَ السردي؛ متوسلاً بالوصف أو ما يسمى بالوقفة الوصفية، ولمّا كان هذا الوصف محمولاً على واحد أو أكثرَ من عناصر الوحدة السردية، فإنها تُعد إطنابًا، فزمن الوِحدة السردية قد يتوقف، بينما ألفاظ الوحدة ما زالت تفيض بيانًا لفائدةٍ هي الوصف"[٢].

إن التركيز على أوصاف الوردة ونعوتها يجعلُها كالمرئية أمام عيني المتلقي، لِما اشملت عليه من الأحوال والهيئات، "ولمّا كان أكثرُ وصفِ الشعراءِ إنما يقع على الأشياء المركبةِ من ضروب المعاني، كان أحسنَهم وصفًا من أتى في شعره بأكثرِ المعاني التي الموصوف مركبٌ منها، ثم بأظهرِها فيه وأولاها، حتى يحكيَه بشعره، ويمثّله للحسّ بنعته"[٣]. وإذا كان هذا حالَ الوصف في الشعر عامة، فإن الوصف في العمل السردي "لا يخضع لنظام محدد، ولا يحتكم إلى بنية معروفة، تمكّن القارئَ من التعرف بيسرٍ على مكوناته، ومن توقُّعِ ظهورِها في مواطنَ معلومةٍ، وتدفعُه في

---

(١) تداخل الأصول اللغوية وأثره في بناء المعجم، عبد الرزاق بن فراج الصاعدي، ٤٧١/١، ٤٧٢ بتصرف، عمادة البحث العلمي، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، الأولى، ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م. وينظر: لسان العرب، مادة: (سكن).

(٢) البلاغة والسرد، الجزار، ٢٩٤ بتصرف.

(٣) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح/ د/ محمد عبد المنعم خفاجي، صـ١٣٠، دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان.

الآنِ نفسِه إلى مواصلة القراءة، والمحافظة على حبل التواصل مع النص وصاحبِه"[١].

فهذه الأوصاف رسمت صورةً كاملةً للحالة التي كانت عليها هذه الوردةُ - التي هي في الأصل أوصافُ الفتاة صاحبةِ المحنة - على مستوى الألفاظ، والأساليب، والصور؛ أما الألفاظ فهذا قوله: **(دُمُوع، تَقْطِيب، الْكَآبَة، الْأَسَى، ذُبُولُهَا)** التي تخلق جوًّا شعوريًّا يسيطر عليه الأسى والحزن، ويجعل مضمونَ هذه الأوصافِ ذا علاقة وطيدةٍ بمحاور الحكاية كلها؛ حيث يسير معها في ذات الدرب الكئيب الْمُتَنَمِّ. وأما على مستوى الأساليبِ فقد طغى الأسلوب الخبريُّ على ذكر هذه الأوصاف، كما هو شأن الحكي والسرد في المقاطع كلِّها؛ ولعل هذا هو الأصل في الأعمال السردية "فنحن - مع السرد - إزاء سيادة مطلقة للأسلوب الخبري، وحضورُ جملةٍ إنشائيةٍ هو حضورٌ تابعٌ وثانويٌّ، وليس له أدنى تعلقٍ بسردية السرد، وإنما هي عَرَض لأدائه اللغويّ"[٢].

وأما على مستوى الصور، فقد تخلل هذه الأوصافَ مجموعةٌ من الصور، نتج عنها تشخيص الفجر، فجعل له دموعًا، وتشخيصُ الوردة، فجعل لها وجهًا أصابه التقطيب، وجعل ذبولها يُكسبها معنى الحياة، وجمع لها بين سوء الحال مع حسن الجوهر، إنه جمال الروح، مع عُبوس الوجه، لقد تكاتفت تلك الصورُ جميعُها فرسمت للوردة صورةً كليةً، كأنّ المخاطَب يراها بعينه، كما سمعت أوصافَها أذنُه، على حد قول العسكري "ينبغى أن تعرفَ أن أجودَ الوصف ما يستوعبُ أكثرَ معاني الموصوف، حتى كأنه يصوّر الموصوف لك فتراه نصب عينك"[٣].

ثم استأنف السارد قائلاً:

مَلِيكَةُ ذَاكَ الرَّوْضِ جَاوَرَ عَرْشَهَا مِنَ الزَّنْبَقِ الْعَاتِي مَلِيكٌ مُكَلَّلُ

بنى السارد الوصف في قوله: **(مليكة ذاك الروض)** على حذف المسند إليه، فتلك وِجْهةٌ يلجأ إليها الشاعر عندما يقصد معنى جديدًا، وتكون بينه وبين ما قبله صلة معنوية؛ لأن الكلامَ المستأنفَ كالجوابِ عن سؤالٍ يُثيره الكلام قبله[٤]، وهو مع قلة اللفظ يعطي كثافةً تصويرية للمخبَر عنه،

---

(١) الوصف: خصائصه ووظائفه في النص السردي، ماهر الجوينى، مجلة مسارات، صـ١٢٠، ع/ ٥، شتاء ٢٠١٦م.

(٢) البلاغة والسرد، الجزار، صـ٢٨٥.

(٣) كتاب الصناعتين، صـ١٤٥.

(٤) ينظر: دلائل الإعجاز، صـ١١٢.

والحذف فيه من التفخيم ما لا يكون حال الذكر، وفيه فائدةُ ربطِ النصّ وسبكِه، فلو قال: هي مليكة، لاستقلت الجملة عما قبلها، ولم يكن لها هذا التلاحمُ الكائنُ حالَ الحذف.

قوله: **(جَاوَرَ عَرْشَهَا مِنَ الزَّنْبَقِ الْعَاتِي مَلِيكٌ مُكَلَّلُ)** هو الظهور الأول لعود الزنبقة في مشاهد السرد، حدد الشاعر علاقتَه بالوردة؛ إنها علاقة المجاورة، والشاعر جعلها علاقةً تقوم على قدم المساواة؛ فقد جعل الوردة مليكةَ ذاك الروض، وناسب ذلك أن جعل لها عرشًا، على طريقة ما يكون للملوك، ثم جعل الزنبقَ مليكًا هو الآخر. وبهذا يكون ظهورُ العودِ هو حبكةُ الحدث، تلك "التي تنتظم حولها مشكلةٌ وحلُّها، ويحكمها السؤال التالي: ماذا يحدث بعد ذلك؟"(١). فما كانت تلك الحكاية الشعريةُ إلا لأجل الوردة وعود الزنباق، وهما يمثلان الفتاة وأليفها.

ثم أعطى السارد للعُود مساحةً من الوصف في هذا البيت وما يليه، فقال: **(مِنَ الزَّنْبَقِ الْعَاتِي)** فوصفه بالعتو، مقدِّمًا هذا الوصفَ على المسند إليه "والعَاتِي: الجَبَّار، وَجَمْعُهُ عُتَاةٌ، والعَاتِي: الشَّدِيدُ الدُّخُولِ فِي الفَسَاد المُتَمَرِّدُ الَّذِي لَا يقبلُ موعِظَة"(٢). ثم ذكر المسندَ إليه بوصفٍ من أوصافِ الزنبقة، فهو **(مَلِيكٌ مُكَلَّلُ)** فهيئته تشبه هيئةَ الملوكِ حالةَ كونِهم يلبسون التيجان، وهذا دليلُ شموخِه وكبريائه.

ثم يتمادى السارِدُ في وصف هذا العود، فيقول:

أَغَرُّ الْمُحَيَّا كَالصَّبَاحِ نَقِيُّهُ لَهُ قَامَةٌ كَالرُّمْحِ أَوْ هِيَ أَعْدَلُ

وفيه استئنافٌ وإيجازٌ بالحذف، والأغر: "الأَبيض مِنْ كُلِّ شَيْءٍ، وَقَدْ غَرَّ وجهُه يَغَرُّ ـ بِالْفَتْحِ ـ غَرَرًا وغُرّةً وغَرارةً: صَارَ ذَا غُرّة أَو ابْيَضَّ"(٣)، وهذا الوصفُ أتى على (أفعل) وليس فيه معنى التفضيل؛ وإنما أُريد به إثباتُ الوصف لهذا العود، لكنّ تفضيله على الوردة في هذا الشأن مما لا يتحملُه السياق. والبيت فيه كثافةٌ تصويرية؛ حيث جعل للعود وجهًا على سبيل المجاز في قوله: **(أَغَرُّ الْمُحَيَّا)** ثم شبّه نضارته بالصباح في قوله: **(كَالصَّبَاحِ نَقِيُّهُ)** وقدّم أداةَ التشبيه والمشبهَ به على المشبه، والأصل أن يقال: نقيُّه ـ وهو النضارة والبهاء ـ كالصباح، ولعل هذا التقديمَ عنصرٌ من مؤكدات المشابهة.

---

(١) معجم السرديات، محمد القاضي، صـ١٤٢.

(٢) لسان العرب، مادة: (عتا).

(٣) لسان العرب، مادة: (غرر).

قوله: **(لَهُ قَامَةٌ كَالرُّمْحِ أَوْ هِيَ أَعْدَلُ)** تشبيه؛ شبه العودَ ـ في الاستقامة، وعدم الانحناء ـ بالرمح، ثم أوغل في هذا المعنى؛ فجعل قامةَ العود أكثرَ استقامةً من الرمح، على طريق تصعيد المعنى، والمبالغة فيه؛ فقد ألحق العودَ بما هو أقوى منه في الصفة، وهو الرمح؛ ثم زاد عليه بقوله: **(أَوْ هِيَ أَعْدَلُ)** للدلالة على أن العود قد بلغ في هذه الصفةِ مبلغًا عظيمًا، وهذا تدرّجٌ في إثبات المعاني، وجاء المسندُ إليه نكرةً؛ فقال: **(لَهُ قَامَةٌ)** ولم يقل: قامته، للتفخيم، والتنبيهِ على أن العودَ له قامة مغايرةٌ لقامة الوردة. وعليه فإن السارد ذكر أوصافَ هيئةِ العود، بما يدل على الترف والنعيم بذكر نضارته، وعلى المكانة الاجتماعية التي فاق بها الوردة ـ مع كونه مجاورًا لها ـ بذكر كبريائه، في استقامته وعدم انحنائه، وأكد هذا المعنى بقوله بعده:

إِذَا مَا اسْتَمَالَتْهُ إِلَى الْوَرْدَةِ الصَّبَا فَلَا يَنْثَنِي كِبْرًا وَلَا يَتَحَوَّلُ

إن الانحناء لم يكن من طَبْع عود الزنباق، ولو أجبرته ريح الصبا لعاند وتكبر، والسارد أكد هذا المعنى بأداة الشرط **(إذا)** التي تأتي حين يكون الجوابُ مقطوعًا بثبوته، ثم أتى بـ **(ما)** الزائدة للتوكيد، وقال: **(اسْتَمَالَتْهُ)** دون أمالته؛ للدلالة على أن الريح لم تقوَ على إمالته، فالريح تريد استمالتَه إلى الوردة، فكان منه الصدُّ والإباءُ، والتقييدُ في قوله: **(إِلَى الْوَرْدَةِ)** جعل الريح كأنها تعرف حال الوردة، فأشفقت عليها باستمالة العود، فقدم القيدَ للتقوية والاهتمام.

قوله: **(فَلَا يَنْثَنِي كِبْرًا وَلَا يَتَحَوَّلُ)** جوابُ الشرطِ ونتيجتِه، أكّده الشاعرُ بترادفِ الجملتين، وانْثَنَى أَي انْعطف، وانْحَنَى وَانْطَوَى، وَكُلُّ شَيْءٍ عَطَفْتَهُ فَقَدْ ثَنَيْتَهُ[1]، وجيء به على صيغة المضارعةِ للدلالة على وقوع الاستمالة من الريح مرةً بعد مرةٍ، فلم تجد منه سوى تجدد الصدِّ والرفضِ. والقيدُ **(كبرًا)** منصوبٌ على الحال أو المفعولِ له، فحيث حُمل على الحال فهو بيانٌ لهيئة العود عند رفض الانحناء، وحيث حُمل على المفعول لأجله فالكبرُ هو المانع من الانحناء، والسبب في عدم الاستمالة أو التحول، فيكون أثرُه أعظمَ، وخطرُه أشدَّ. ولعل في قوله: **(وَلَا يَتَحَوَّلُ)** حذف القيد؛ لدلالة القيد السابق عليه، والمعنى ولا يتحولُ كبرًا كذلك، وفي الفعل هنا معنى زائد على سابقه؛ لأن العود لا ينثني، ولم يرض الانحناء، وهو مع ذلك لم يتحولْ عن وجهته، حتى ضنّ على الوردة بالنظرة.

---

(١) ينظر: لسان العرب، مادة: (ثني).

إن هذه الأوصافَ التي ذكرها السارد للعود تكشف عن مكانة كلا الحبيبين وموقفِه من الآخَر؛ بحيث إننا إن عقدنا مقارنةً بين أوصاف الوردة التي ذكرها الشاعر، وأوصافِ عود الزنباق، بدا أوجهُ التشابهِ والاختلافِ بينهما؛ فكلاهما مليكٌ؛ لكن الوردةَ يعتريها الحزنُ والانكسار، أما العود فيعتريه الأنفةُ والشموخ، وهذا يدل دلالة واضحةً على مدى تعاطفِ السارِدِ مع إحدى الشخصيات، مع الشخصيةِ المغلوبة على أمرها، وتلك حبكةٌ أخرى من حبكات السرد؛ إنها "حبكة الميلودراما، وتتبني على سلسلة من النوائب تحِلّ ببطلٍ ضعيفٍ، ولكنه يكسِب عطف القارئ؛ لأنه لا يستحقُّ ما حلّ به، وتنتهي القصةُ بفاجعةٍ تثيرُ شفقةَ القارئ"(١).

(١) معجم السرديات، محمد القاضي، صـ١٤٢.

المتوالية الثالثة: صراعٌ داخليٌّ لدى الفتاةِ ومفاجأةٌ بحقيقةِ حالِ البطلين

الصراعُ من مكونات السرد ذلك الذي "ينمو من تفاعلِ قوًى متعارضةٍ: أفكارٍ ومصالحَ وإراداتٍ، في حبكة، ويمكن القول: إن الصراع هو المادة التي تُبنى منها الحَبكة"(١). ومنه صراع خارجيٌّ وداخليٌّ، وقد تبيّن من خلال المتواليات السابقةِ انخراطُ الشخصيةِ الرئيسةِ الفتاةِ في صراع خارجيٍّ مع محيط مجتمعها من الأليف وأهله، وقد انعكس هذا على حال الوردة مع عود الزنباق كما صوره مطران، ولم تكد الفتاة تتخلصُ من هذا الصراع الخارجيّ حتى دخلت في صراع نفسيّ كشف عنه السارد في هذه المتوالية؛ حيث قال:

٢٧ **فَبَيْنَـــا يَـــدِي تَمْتَـــدُّ آنًـــا إِلَيْهِمَـــا ... وَيَمْنَعُنِـــي الْإِشْـــفَاقُ آنًـــا فَأَعْـــدِلُ**
٢٨ **وَيَبْدُو جَبِينُ الصُّبْحِ وَهْوَ مُعَصَّبٌ ... بِتَـــاجٍ كَـــأَنَّ التِّبْـــرَ فِيـــهِ مُخَضَّـــلُ**
٢٩ **وَمَـا تَتَشَـظَّى شَمْسُـهُ فِـي اشْـتِعَالِهَا ... تَشَـظِّيَ قَلْبِـي وَهْـوَ بِالشَّـوْقِ مُشْـعَلُ**
٣٠ **إِذَا وَالِـــدِي قَـــدْ طَـــوَّقَتْنِي يَمِينُـــهُ ... وَفِـي وَجْهِـهِ دَمْـعٌ مِـنَ الْعَيْنِ مُرْسَـلُ**

لقد بدا الصراع النفسيّ الداخليّ متأزّمًا منذ الوهلة الأولى في هذه المتوالية، ذلك الذي يتميز بأنه "صراعٌ داخلَ الشخصية، وفي هذا النوع قد تكون القوى الخارجيةُ مهمةً، وقد تظهر شخصياتٌ أخرى في القصة، ولكنّ البؤرةَ تكمنُ في كل الأحوال فيما تكابده الشخصيّة الرئيسةُ من اضطرابٍ واهتياجٍ عظيمين"(٢). وبدا كذلك من سرد هذه المتوالية أن السارد لم يستغنِ من الاستطراد، والإسهاب في ذكر أوصاف الشخصيات، فكان يقطع السرد ويعود، والتتابع السرديّ يظهر من خلال الخطوط الرئيسة للسرد؛ فالفتاة خرجت إلى الروض؛ تقتل ما تشاء من الأزهار، حتى بدت تلك الوردةُ المستكينةُ، وقد جاورها ذلك العودُ العاتي، فتباطأتْ عن قتلِها الأزهارَ وتُكْلِها، وترددت في ذلك؛ فَيَدُها تمتدّ إليهما بالقتل، والإشفاقُ عليهما يمنعها.

وقد ابتدأ السارد تلك المتواليةَ بقوله: **(فَبَيْنَا يَدِي تَمْتَدُّ)** ولفظة **(بَين)** ظرف للمكان، وَقيل: للزمان، فإذا لحقتها الْألف لَزِمت الظَّرْفِيَّةَ الزمانية، والإضافةَ إلى الْجملة الاسمية كثيرًا، والفعليةِ قليلاً، وفيها

(١) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، صـ٢٢٢، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، الأولى، ١٩٨٦م.

(٢) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، صـ٢٢٣.

معنى الشرطِ والمفاجأةِ، وتحتاج إلى جواب[١]، وتأتي (إذا) الفجائيةُ في جوابها، وهي حرفٌ، ولا يليها إلا جملةٌ اسميةٌ، وتأتي للحال، ولا تقعُ صدرًا[٢].

وعليه فإن المتلقيَ أمام عنصرين يأذنان بتحوّل نشاطِ الشخصيّةِ الرئيسةِ، هذان العنصران يتمثلان في وجود **(بينا)** في الشرط **(وإذا)** في جوابها، ولما كانت الفتاةُ تحكي حدثًا مضى زمنه ناسبَ هذا التعبير بقولها: **(بينا ... إذا)** ويكونُ عنصرُ الزمنِ حاكمًا على نوع السرد وآلياته؛ إنه السرد الاسترجاعيُّ، وهو قسيمُ السردِ الاستباقيِّ بالنظر إلى زمن الحدث مقارنةً بزمن سرده، "فالاسترجاع مفارقةٌ زمنيةٌ تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادةً لواقعةٍ أو وقائعَ حدثتْ قبل اللحظة الراهنة (أو اللحظةِ التي يتوقف فيها القصُّ الزمنيّ لمساق من الأحداث؛ ليدع النطاقَ لعمليةِ الاسترجاعِ)"[٣].

وقد اشتملت هذه المتواليةُ على عنصرَي المفاجأة والتشويق؛ أما المفاجأةُ فكانت بالتعبير بقوله: **(بينا ... إذا)** وكان التشويقُ بإطالة جملة الشرط بعد **(بينا)** ولكلٍّ دلالته؛ فعنصر المفاجأة من عناصر السرد الجمالية، فهو الذي يحرك الأحداثَ، ويصور ما يعتمل داخل الشخصيات لحظةَ وقوعِ المفاجأة، ممّا يسترعي عنايةَ المتلقي ويشوّقُه، وهو أسلوبٌ مثيرٌ؛ لأنّه ناشئٌ عن تقاطعٍ داخلَ النفسِ بين ما يُتوقع حدوثُه وما يحدث واقعًا، ويكسِر لحظاتِ الترقب والانتظار عند المتلقي؛ ليصابَ بالدهشةِ والانفعال[٤].

وأما التشويقُ فقد تحققَ بإطالة الشرط؛ حيث امتدت جملةُ الشرط لثلاثةِ أبياتٍ بما يوحي بامتداد المعاني، وتكالبِها على السارد، والتشويقُ عنصرٌ يحتفظ باهتمام المتلقي للسرد، ويضمن التواصلَ بينه وبين المبدع؛ فالنفوسُ لا تطمئن إلا باكتمال المعاني، والمعنى لا يتحققُ بالشرط وحده، فيلزمه متابعةُ السارد؛ حتى يصل إلى الجواب، تلك المتابعة تجعله يتساءل: كيف حدث هذا؟ وما سببه؟

---

(١) ينظر: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، السيوطي، تح/ عبد الحميد هنداوي، ٢٠٣/٢ وما بعدها، المكتبة التوفيقية – مصر، بدون. لسان العرب، مادة: (بين).

(٢) ينظر: الجنى الداني في حروف المعاني، صـ٣٧٣.

(٣) المصطلح السردي صـ٢٥. وينظر: البلاغة والسرد، الجزار صـ٢٧٣.

(٤) عنصر المفاجأة في مشاهد لقاء موسى –عليه السلام– بربه –سبحانه– في القرآن، د. منصور بن عبد العزيز المهوس، مجلة جامعة طيبة: للآداب والعلوم الإنسانية، السنة السابعة، ع/ ٢٠، صـ٢٤٧، ٢٤٨.

وماذا بعد ذلك؟ وهكذا[١]. وهذا الشرط يكشف عن الصراع الداخليّ، الناتج عن الحَيرة بين الإهلاك والإبقاء، يتتابعان في زمنين وإن تقارب العهد بينهما، فكانت الرغبة في الإهلاك آنًا، والإشفاقُ آنًا آخر، مما جعل السارِدَ يؤكد هذا المعنى في كثافة تصويرية خيالية، شخّص خلالها الإشفاقَ، فكان حائلاً بين الفتاة وما تريد، وجعلها تعدِل عن رغبتها، مما يوحي بغلبة الإشفاق وسطوته، والتشخيصُ "تعالٍ بالغرض، وتفخيمٌ منه؛ إذ صِير إلى حيز ما يُشاهد، ويُلمَس، ويُعايَن"[٢].

ثم يتتابع الحدثُ بمرور الزمن؛ فقد تفقدت الفتاة روضتَها **(وَالفَجْرُ يَفْتَحُ جَفْنَهُ)** وحدث حينها ما حدث، ثم استهلّ ضوءُ الصباح، فجعل السارِدُ له جبينًا معصوبًا بتاجِه، فهو مجازٌ مركب؛ فقد شبه الصبح أولَ ظهوره ـ وقد خالطه ضوء الشمس ـ بملك معصَّبِ الجبين بالتاج. فُتحت الصورة باستعارةِ الجبين لأول النهار؛ لأن الجبينَ هو طلعةُ الإنسان ومقدّمتُه "مَا بَيْنَ الحاجِبَيْن مُصْعِدًا إِلَى قُصاصِ الشَّعْرِ"[٣]، فهذا قاسم مشترك بين طرفي الاستعارة، جعلت عنصرَ الزمن في العمل السرديّ أكثرَ دقةً وتحديدًا، يتتابع ببطء، فكأن المتلقيَ يجد زمنَ الحكاية لا يطول عن زمن سردها، فزمنُ الحكاية مساوٍ زمنَ سردِها، وهذا هو عنصر التطابق الزمني، "وفيه يتطابق الزمن السردي مع زمن القصة، وهنا يحضر المفهوم البلاغي (المساواة)"[٤]، لكنه لا يُبحث هنا عن مساواةِ اللفظ المعنى، بل مساواةِ زمنِ الحكاية زمنَ سردِها. كما أن تحديد الزمن **(جبين الصبح)** يضفي بظلاله على هذه الصورةِ وحالِ الفتاة؛ لأن ظهورَ الصبح يوحي بانفراجةٍ كانت ترنو إليها، ويأذن ببث الحركة في الكون بعد الهدوء والسكون، وتجدّدِ الأمل، وتبدّلِ الأحوال بعد توالي الكُرَب ليلاً.

والشاعر لم يكتف باستعارة الجبين لأول النهار حتى جعلَه معصَّب الرأس، فهذه قيود تتوالى، فالحال: **(وهو معصَّب)** جملة وجب اقترانُها بالواو؛ لأنها اسميةٌ، والمسندُ إليه ضميرُ ذي الحال، وكونها جملةً آكدُ من إفرادها، فهذا دليلٌ على زيادة إلصاق الحال بصاحبها وثبوتِها له. ولم يكتف بذلك حتى جعل التعصيبَ تاجًا؛ حيث عظّمَه وفخّمَه وهوّل من شأنه بالتنكير.

قوله: **(كَأَنَّ التِّبْرَ فِيهِ مُخَضَّلُ)** الحرف (كأن) له حضورٌ بارزٌ في حكاية مطران؛ فقد عبر به ستَّ

---

(١) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، صـ٨٨.

(٢) الخصائص ٤٤٥/٢.

(٣) لسان العرب، مادة: (جبن).

(٤) البلاغة والسرد، الجزار، صـ٢٧٩.

مرات في قصيدته[١]، وخبرُها في تلك المواضعِ كلِّها مشتقٌ، وقد اختُلف في دلالة (كأن) في هذه الحالة؛ فقيل: إن كان خبرُها اسمًا جامدًا أفادت التشبيه، وإن كان مشتقًّا أفادت الشك، بمنزلة ظننت، وإذا كان خبرُها فعلاً، أو جملةً، أو صفةً، فهي للظنّ والحسبان، نحو: كأن زيدًا قام، وكأن زيدًا أبوه قائمٌ، وكأن زيدًا قائمٌ. وقيل: تكون للتقريب؛ وذلك في نحو: كأنك بالشتاء مقبِل، والمعنى على تقريب إقبال الشتاء. وقيل: إن (كأن) في هذا كله للتشبيه، فإذا قلتَ: كأن زيدًا قائمٌ، كنتَ قد شبّهت زيدًا، وهو غيرُ قائمٍ به قائمًا، والشيءُ يشبَّه في حالةٍ ما بنفسه في حالةٍ أخرى[٢].

والسياق هو من يحدد تلك المعانى؛ ولعل الأَولى أن يقال: إن هذه الجملةَ **(كَأَنَّ التِّبْرَ فِيهِ مُخَضَّلُ)** اشتملت على صورة تخييلية، ليس مصدرُها التشبيهَ بـ (كأن) بل مصدرُها استعارةُ التبر –وهو الذهب – لشعاع الشمس وقت شروقها، وهذا هو تخضيب تاج الصباح وَضَوْئِه، فكان شعاعُها بمثابة الذهب الذي يخضَّب به تاجُ الصباح، كما هي العادة في تخضيبِ تاجِ الملوك. وعليه فإنّ حمْل معناها على التشبيه فيه كثيرٌ من التمحل؛ إذ لا معنى لأن يشبِّه تاجَ الصباحِ حالة كونه غيرَ مرصع بالذهب، بنفسه حالة كونه مرصعًا به، لكنه أراد وصفَ التاج، وإلحاقَه بتاج الملوك في كل هيئاته.

قوله: **(وَمَا تَتَشَظَّى شَمْسُهُ فِي اشْتِعَالِهَا تَشَظِّيَ قَلْبِي)** هي صورة تشبيهية، ولعلها من التشبيه المقلوب؛ وصورته أنه نفى عما هو الأصلُ في الصفة أن يكون قد بلغ فيها مبلغ الملحق به في هذه الصفة، والشَّظِيَّة: شِقّةٌ مِنْ خَشبٍ، أَو قَصَبٍ، أَو عَظْمٍ، وقد تكون الشَظِيّةُ مِنْ نارٍ[٣]، وعليه فإن السارد شبّه اتقادَ النارِ في قلبِ الفتاة باتقاد الشمس، وقد نتج عنها الشعاعُ الذي خضّب تاجَ الصباح، لكنه لم يُبْقِ التشبيهَ على هذه الحال، بل جعل اتقادَ النار في قلب الفتاة أشدَ من اتقاد الشمس، فنفى حصولَ الصفة في الشمس كحصولها في قلب الفتاة، وهذا يعكس مدى الشقاء التي تعانيه، ثم قال: **(وَهْوَ بِالشَّوْقِ مُشْعَلُ)** بيانًا لسبب الاتقاد وعلّتِه.

إن مطران لم يفتأ يعطي أوصافًا لكلّ عنصرٍ من عناصر السرد ومراحله، وهذا يكشف اللثامَ عن

---

(١) ينظر مواضع (كأن) في البيت الرابع عشر، والعشرين، والحادي والثلاثين، والثامن والأربعين، والتاسع والأربعين.

(٢) ينظر: الجنى الداني في حروف المعاني، صـ٥٧٢.

(٣) لسان العرب، مادة: (شظي).

تلك المكوّنات، وهذا من الأمور التي لا بد أن يقوم بها السارد؛ لأنه يؤدي في العمل السرديّ وظائفَ أساسيّةً لا محيدَ عنها، ومنها التنسيقُ، وهي تخصّ التنظيمَ الداخليَّ للخطاب، وتتمثل في إبراز مفاصلِ الحكاية الكبرى، والربطِ بين أجزائها، وضبطِ ما بينها من علاقات، وتنظيمِ زمن الحكاية بالإضمار والارتداد والاستباق وغير ذلك، والتصرفِ في طرائق إدراج أقوال الشخصيات، واختيار نمط الخطاب المناسب لنقلها، ومع ذلك فإنه ينهض بوظائفَ ثانويةٍ أخرى، كالوظيفة التفسيرية التي يؤديها الخطابُ التفسيريُّ؛ لتقديم شروحٍ لبعض عناصرِ الحكاية(١).

ثم يأتي بعدها جوابُ **(بينا)** يقول:

٣٠ إِذَا وَالِـدِي قَـدْ طَـوَّقَتْنِي يَمِينُـهُ وَفِـي وَجْهِـهِ دَمْـعٌ مِـنَ الْعَيْنِ مُرْسَـلُ
٣١ فَقَبَّلْتُـهُ ظَمْـأَى كَـأَنَّ بِمُهْجَتِـي لَظَـى النَّـارِ وَالشَّـيْبُ الْمُقَبَّـلُ مَنْهَـلُ
٣٢ فَقَـالَ وَمَـا يَـدْرِي بِمَوْقِـعِ قَوْلِـهِ لِمَـا هُـوَ مِـنْ أَمْـرِي وَأَمْـرِكَ يَجْهَـلُ
٣٣ شَـفِيقًا بِحَـالِ الزَّهْـرَتَيْنِ فُـؤَادُهُ شَـفِيعًا بِمَـا فِـي وُسْـعِهِ يَتَوَسَّـلُ
٣٤ بُنَيَّـةُ، عَفْـوًا عَنْهُمَـا فَكِلَاهُمَـا شَـقِيٌّ يَـوَدُّ الْمَـوْتَ وَالْمَـوْتُ مُمْهِـلُ
٣٥ فَـلَا تَسْـبِقِي سَـيْفَ الْقَضَـاءِ إِلَيْهِمَـا عَلَـى أَنَّـهُ يَشْـفِيهُمَا لَـوْ يُعَجِّـلُ

فلو تابع السردَ لقال: إذا والدي قد طوقتني يمينُه، فقبّلتُه ظمأى، فقال: بنيةُ، عفوًا عنهما ...، لكنّه أبطأ من حركة السرد وسرعته، بكثرة التفصيل، وهذا يكشف عن حدة الصراع النفسيّ للفتاة، وإبطاءُ السردِ هو "الطرفُ الآخر المقابلُ لتسريع حركة السردِ الروائيّ، وفيه تبرُز تِقْنِيَّتان زمنيّتان؛ هما تِقْنِيَّة المشهد وتِقْنِيَّةُ الوصف، وهما تِقْنِيّتان تعملان على تهدئة حركة السرد إلى الحد الذي يُوهم القارئَ بتوقف حركة السرد عن النموّ تمامًا، أو بتطابق الزمنين: زمنِ السرد وزمنِ الحكاية ... والإبطاءُ المفرْط الذي يقوم به المشهد على حساب حركة السرد الروائيّ لا يأتي عبثًا، أو بهدف إيقافِ نموِّ حركةِ السرد، بل هو إبطاءٌ فنيٌّ، من شأنه أن يُسهم في الكشف عن الأبعاد النفسيّة والاجتماعيّة للشخصياتِ الروائيّة"(٢).

إنّ الساردَ أراد أن يصور للمتلقي عبر الوصف ما تعتلج به مشاعرُ الشخصيتين: الفتاة والأب، وما

(١) ينظر: معجم السرديات، صـ٤٧٣.

(٢) تقنيات السرد من النظرية إلى التطبيق صـ١٣٢، ١٣٣ بحذف.

ينعكس من مظاهر تلك المشاعر الداخلية على ملامحهما الظاهرة المرئية وسلوكهما الحركيّ، فكأنّ المتلقيَ يناظر الحدث ويعيش تفاصيله، وهذه إضافة مهمة لوظيفة إبطاء حركة السرد وزمنِه.

قوله: **(إِذَا وَالِدِي قَدْ طَوَّقَتْنِي يَمِينُهُ)** قدّم الاسمَ بعد (إذا) وفارقت معنى الشرط وتمحضت للفجاءة، وقالت: (والدي) دون أبي لما فيه من تخصيصِ الدلالة؛ لأن "الوالد لا يطلق إلا على من أولدَك من غير واسطة، والأب: قد يطلق على الجدّ البعيد"(١)، ولعل ذكرَ الوالد فيه صفاتُ الشفقةِ والرحمةِ والتآلف والتحابّ ما ليس في غيره، وإنّ الفتاة أحوجُ ما تكونُ إلى هذه المعاني التي تبثُّ فيها الأمل. إن ظهورَ الوالد في هذا الوقت كان بمنزلة عودةِ الروح إلى الجسد، ولذلك فإن المشاركةَ الفعالة بين الشخصيّة الرئيسة ووالدها خفّفت عنها كثيرًا من وطأة الصراع النفسي، وكشفت من حال الزهرتين ما كان سببًا في سلوانها، وكان أولَ مظاهرِ الشفقةِ بحال ابنته قولُها: **(طَوَّقَتْنِي يَمِينُهُ)** أي صارت حولَها كالطوق(٢)، وما قام به أبلغُ في تخفيف رَوع الفتاة من النطق، ولعله أحسّ بمعاناتها بسهرها وأرقِها ليلاً، وقد دلّ على ذلك وصفُ حالِه بقولها: **(وَفِي وَجْهِهِ دَمْعٌ مِنَ الْعَيْنِ مُرْسَلُ)** فهذه الأفعالُ التي قام بها والدُها تحملُ دلالاتٍ هي أبلغُ من دلالاتِ الكلمات، وأدخلُ في رصد الحدث السرديّ من مجرد النطق.

ثم إن الفتاة قد التزمتْ الصمتَ، كاشفةً عما بداخلها تجاه والدها بالأفعال، فقالت: **(فَقَبَّلْتُهُ ظَمْأَى)** والتقبيلُ يحمل معنى التكريمِ لذلك الوالد، لكنّ التقييد بالحال **(ظمأى)** يضيف إلى هذا المعنى معانيَ أُخر؛ إن ظمأَها لم يكن إلى الماء، بل كان إلى شفقة الوالد وعطفه؛ لأن الأفعال الصادرةَ عن الشخصياتِ في نصّ سرديّ غيرُ معزولةٍ بعضِها عن بعض، بل تمثل شبكةَ الصور التي تكوّنُ صورة الخطاب؛ فصورة الابتسام، والإشارة، والالتفات، وغيرِها تحمل دلالاتٍ ربما يعجز النطقُ عن القيامِ بها(٣).

لقد أحست الفتاة بالشفقة والرحمة من أبيها فكانتا كالماء الذي يطفئ لظى نارِها، فقالت: **(كَأَنَّ بِمُهْجَتِي لَظَى النَّارِ وَالشَّيْبُ الْمُقَبَّلُ مَنْهَلُ)** "والمُهْجةُ خالِصُ النفْسِ"(٤)، ولعل المرادَ بها هنا القلبُ،

---

(١) معجم الفروق اللغوية، صـ٥٦٦.

(٢) ينظر: لسان العرب، مادة: (طوق).

(٣) ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي، صـ٢٧٧.

(٤) لسان العرب، مادة: (مهج).

وهي صورة استعاريّة تمثيليّة؛ حيث شبّه السارِدُ الألَمَ الذي تشعر به الفتاةُ بلظى النار تلتهب في فؤادها، فكان التقربُ والتودُدُ إليها من إبيها منهلاً وبَرْدًا يُطفئ من حرارتها ولهيبها، وهذا يدلّ على عِظم أثر دور والدها في تخفيف العبء عن كاهل الفتاة، ويفسّرُ سرعةَ الاستجابة ورد فعل الفتاة باستعمال حرف العطف (الفاء) في قولها: **(فَقَبَّلْتُهُ ظَمْأَى)**.

ثم شرع الوالد ينطق؛ لهداية ابنته الحَيْرَى، فنشأ حوار اكتفت فيه الفتاة بالسماع دون تجاذب أطراف الحديث، وظل هذا الحوار طاغيًا على المشهد السرديّ إلى نهاية الحكاية، وإذا كان الحوار مكوّنًا من مكونات العمل السرديّ، يقوم على المشافهة المتبادلة بين اثنين أو أكثر(١)، فإنه لم يكشف هنا عن الشخصيّة وتوجهِها بقدر ما كشف عن نفسٍ مفعمةٍ بالأسى، لم تستطع ولوج حوارٍ يقوم على الأخذ والرد.

والحوارُ أثناءَ السرد له بُعد آخر؛ حيث يقوم بكسر رتابة النص المسرود، ويجعلُه أكثرَ قبولاً لدى المتلقين؛ لأن السارِدَ يلجأ إلى أسلوبِ الحوار "للتخلص من جمود الأسلوب الأدبي من خلال استخدامِ ألفاظٍ وتعابيرَ وصيغٍ نحْويّةٍ مستفادةٍ من اللغة الحية، بتقويةٍ أو إضعاف أو كشفِ التعاطف بين الشخصيات، بتنويع وجهاتِ النظر من الحكاية، بالانتقال من موضوعيّة الراوي إلى ذاتيّة الشخصيّة، ومن المعرفة إلى الشعور"(٢). ومطرانُ ابتدأ البيتَ الثانيَ والثلاثين بقوله: **(فقال)** ولم يفصح عن مقول القول إلا في البيت الرابعِ والثلاثين، فاصلاً بين القول ومقوله، وقد اعتاد مطرانُ ذكرَ الحدثِ وما تلَبّس به من أوصافٍ وأحوال، فقوله:

فَقَالَ وَمَا يَدْرِي بِمَوْقِعِ قَوْلِهِ لِمَا هُوَ مِنْ أَمْرِي وَأَمْرِكَ يَجْهَلُ
شَفِيقًا بِحَالِ الزَّهْرَتَيْنِ فُؤَادُهُ شَفِيعًا بِمَا فِي وُسْعِهِ يَتَوَسَّلُ

كثرت القيود فيهما، فجملة **(وَمَا يَدْرِي ...)** تقييد بالحال، وما كادت تنتهي حتى أدخل فيها مطرانُ حالاً أخرى، فقال: **(بِمَوْقِعِ قَوْلِهِ)** ليكون كثرةُ التقييدِ دليلاً على توارد الخواطر، وتزاحم المعاني على ذهن السارد؛ فوالد الفتاة نطق بما يراه من حال الوردة وعود الزنباق دون درايةٍ بالسبب في معاناة الحبيبين: الفتاةِ وأليفِها، لعله يعلم الصراعَ النفسيّ الذي يسيطر على الفتاة، لكنه لا يدري سببَه، والدراية "نفيُ السَّهو عما يَرِدُ على الإنسان فيَدريه؛ أي يفهمُه ...، والدرايةُ علمٌ يشتمل على المعلوم

(١) ينظر: المصطلح السردي، صـ٥٩.
(٢) معجم مصطلحات نقد الرواية، صـ٨٢.

من جميع وجوهه"[١]، وعليه فإن نفيَ الدرايةِ هو قلبٌ لتلك المعاني، فهذا الوالدُ يخبِر عن حال الزهرة وجارِها فأسقطتْه الفتاةُ على نفسها وأليفها لشدة الموافقة والمشابهة بين أحوالهما. ثم كان تعديةُ الفعلِ باللام إلى مفعولِه، وعبّر بالاسمِ الموصول لغرض التفخيم والتهويل، وروايةُ الديوان بجر **(وَأَمْرِكَ)** والواو للعطف، ولو نصب لكان أولى، وتكون (الواو) للاستئناف، وأمرَك معمول ليجهل، وقدّمه للتقوية والاهتمام.

وصيغة المبالغة في قوله: **(شَفِيقًا)** منصوبةٌ على الحاليّة سدت مسد الخبر، وتستعمل هذه الصيغة لمن صار الوصف بها كالطبيعة لمن صدر منه؛ حيث يدل على الثبوت ومعاناة الأمر وتكراره؛ حتى صار خِلقةٌ فيه[٢]، وعليه فإن الشفقة من عادة والد الفتاة وطبعه، وهذا ما دفعه للشفاعة للعودين عند الفتاة، وإنقاذهما من الإهلاك، فلم يكن **(شَفِيقًا)** فحسب، بل كان **(شَفِيعًا)** كذلك، وجاء التعبير بصيغة المبالغة هنا أيضًا دون اسم الفاعل، فلم يقل: شافعًا؛ لقد ألح في شفاعته، حتى استشفع لهما **(بِمَا فِي وُسْعِهِ يَتَوَسَّلُ)** والاسم الموصول دالٌّ على العموم والإبهام؛ فقد جاء بجمع من الشفعاء، فلو ردت الفتاة شفاعةَ واحد لقبِلت شفاعةَ الآخر، "والوُسع: الجِدةُ والطاقةُ، وَقِيلَ: هُوَ قَدْرُ جِدةِ الرَّجُلِ، وقَدْرُه: ذاتُ الْيَدِ"[٣]، والإبهام فيه معنى التفخيمِ والتهويل من شأن الشفعاء. ثم يكون مقولُ القول:

بُنَيَّـةُ عَفْــوًا عَنْهُمَا فَكِلَاهُمَـا شَقِيٌّ يَوَدُّ الْمَوْتَ وَالْمَوْتُ مُمْهِلُ

فَلَا تَسْبِقِي سَيْفَ الْقَضَاءِ إِلَيْهِمَا عَلَى أَنَّهُ يَشْفِيهُمَــا لَوْ يُعَجِّـلُ

إن السرد طغى بطبيعته على حكاية مطرانَ، تلك التي تجعل السارِدَ يُكثر من الإخبار دون الإنشاء، والمتلقي يلحظ كثافةً إنشائيّةً في هذين البيتين، جمع فيهما الشاعرُ بين النداء والأمر والنهي، والمسوغ لذلك أن مطران بصدد حكاية الأقوال الصادرة من الطرفين كليهما؛ بحيث إنه لا فرق في الخطاب المسرود بين ما أصلُه حركاتٌ، ومواقفُ، وحالاتٌ نفسيّةٌ، ومنطوقاتٌ صادرةٌ من الشخصيات[٤].

---

(١) معجم الفروق اللغوية، صـ٢٣٠، ٢٣١ بحذف.

(٢) ينظر: معاني الأبنية في العربية د/ فاضل صالح السامرائي، صـ١٠٢، ١٠٣، دار عمار ـ عمان، الثانية، ١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٧م.

(٣) لسان العرب، مادة: (وسع).

(٤) ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، صـ٩١.

وأول ما نطق به والد الفتاة قولُه: **(بُنَيَّـةُ)** وقد كان موفّقًا في ذلك؛ فنادى دون أداة؛ إعلانًا بقرب المنادى في المكان والمنزلة، وفيه دلالةٌ أخرى؛ فقد نزل الرجلُ بالروض فرأى الفتاة تُثْكِل وتُهلك الأزهار، فأسرع لإنقاذ الوردة وجارِها من يد الفتاة، فنادى دون أداة مخافةَ فوتِ الفرصة، هذه السرعة الزمنية التي أخفاها مطران بكثرة التفصيل وذِكر الأوصاف، ولو توالى سرد الأحداث لقال: **(إِذَا وَالِدِي قَدْ طَوَّقَتْنِي يَمِينُهُ، فَقَبَّلْتُهُ، فَقَالَ: بُنَيَّةُ...)** فكأن الوالدَ يسابق الزمنَ لإنقاذ الزهرة وعود الزنباق. وأتى بصيغة التصغير الدالة على التحنُّن والتحبُّب، وتحمل في طياتها قدرًا عظيمًا من التودّد إلى المنادى، وهذا يناسب الاستعطاف الذي صاحبَ شفاعته وشفقتَه بالأزهار، وللتصغير هنا دلالةٌ أخرى؛ فالفتاة ما زالت في مقتبل العمر، قليلةُ الخبرة، كثيرةُ الحيرة، وقد ناسب التصغيرُ هذا المعنى، من حيث إن "تصغير الاسمِ دليلٌ على صغر مسماه، فهو حليةٌ وصفةٌ للاسم"(١).

وقوله: **(عَفْـوًا عَنْهُمَا)** جاء الأمر بصيغة المصدر النائب عن الفعل الأمر؛ فهو أقوى وأثبتُ من الفعل، فالمصدر هو الحدث المجرد، والفعل هو الحدث المقترِن بالزمن، فالأمر بالمصدر يفيد الدوامَ واللزوم، بخلافِ الفعل فهو موضوعٌ للحدث والتجدد(٢)، وعليه فإنّ المتكلمَ يلجأ إلى هذه الصيغة عندما تكونُ عنده رغبةٌ ملحّةٌ على إنفاذ مخاطَبِه ما أمره به.

وهذه جملةٌ أتى بها السارِدُ جوابًا للنداء(٣)، فالنداء لا يستقل بالدلالة وحدَه، حتى يُضمَّ إليه ما يتمِّم معناه، فلا يقصد المتكلمُ النداءَ لذاته، إنما يأتي به لتنبيه المخاطبِ لما يُذكر بعده غالبًا، فيكون جوابُ النداء حاملاً الغرضَ منه؛ لأنه في أصل معانيه يأتي للتنبيه، ويضاف إليه معنًى آخر يُعرَف من صفة المنادَى عليه، كقولهم مثلاً في المدح: يا رحيمُ، أو يُفهم الغرضُ من جملة جواب النداء، والغايةُ من اقتران النداء بجوابه دون الاستغناءِ بالجواب ـ وكثيرًا ما يكون جوابُ النداء أمرًا أو نهيًا ـ أن يتنبّه المخاطب، فيتهيَّأُ ذهنه لتلقّي ما يريده المنادِي، ولعل هذا يدخل تحت عمومِ ما أشار إليه الإمامُ عبدُ القاهر حيث يقول: "وجملةُ الأمر أنه ليس إعلامُك الشيءَ بغتةً غفلًا، مثْلَ إعلامِك

---

(١) شرح المفصل، ٣/٣٩٤.

(٢) ينظر: معاني النحو ٢/١٦٧.

(٣) مصطلح (جواب النداء) ذكره بعض النحويين المعاصرين، ينظر: الموجز في قواعد اللغة العربية، سعيد بن محمد بن أحمد الأفغاني، صـ٤٠١، ٤٠٦، دار الفكر – بيروت، ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م.

له بعْدَ التنبيهِ عليه والتقدمةِ له؛ لأنَّ ذلك يَجْري مَجْرى تكريرِ الإعلام في التأكيد والإحكام"[١]. ثم إن اجتماعَ النداء والأمرِ دليلُ نجاحِ التواصلِ بين طرفي الحوار بين الشخصيات داخلَ العمل السرديّ؛ لأنه إذا كان على المرسِل القيامُ بوظيفة التعبيرِ أو بيان تأثُّرِه وانفعاله، فإن على المرسَل إليه القيامَ بوظيفة الفهم والإدراك، التي يعبَّر عنها خصوصًا بالنداء والأمر[٢].

ثم اقترن الأمر بما يكون أدعى إلى الاستعطاف، وبيان علته، فقال والدها: **(فَكِلَاهُمَا شَقِيٌّ يَوَدُّ الْمَوْتَ)** فأخبر بصيغة المبالغة لتأكيد إثباتِ الوصف للمسند إليه، ثم كان التقييدُ بالحال في قوله: **(وَالْمَوْتُ مُمْهِلُ)** وهذا مما يثير الشفقةَ بالزهرتين. وقوله: **(فَلَا تَسْبِقِي)** نهيٌ متعلقٌ بما قبله، ولعلّ الفاءَ واقعةٌ في جوابِ شرط مقدر، كأنه قال: فإذا كان الأمر كذلك **(فَلَا تَسْبِقِي سَيْفَ الْقَضَاءِ إِلَيْهِمَا)** فشبّه القضاء بالسيف، بجامع الإمضاء في كلٍّ، وهنا تكمن المفارقة؛ ففي الوقت الذي ينهى الوالدُ ابنتَه عن القضاء على هاتين الزهرتين، يكشف عن تمني كلاهما الموت، فيقول: **(عَلَى أَنَّهُ يَشْفِيهُمَا لَوْ يُعَجِّلُ)** على أن (لو) فيها معنى التمني.

---

(١) دلائل الإعجاز صـ١٣٢.

(٢) ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، صـ١١.

المتوالية الرابعة: تأزُّمُ الحكاية وفراقُ الحبيبين والوصولُ إلى النهاية

تابع والد الفتاة حديثَه، يكشف عن حال الزهرة وعود الزنباق منذ تجاورا، وكيف أَلِف كلٌّ منهما الآخر؟ إلى أن بدا الجفاء، وأصبح الودُّ بينهما مُحالاً، وصارا يتمنيان الموت، فلا ريب في بلوغ الحبكة ذروتَها في هذه المتوالية، وهو ما يسمى بأوج الحبكة، تلك التي "تشير في البلاغة الأدبية إلى جزءٍ من الشعر أو النثر، تبلغ فيه الحبكةُ أو العقدةُ قوتَها؛ إذ تأتي كإعلان عن فاجعة أو نهايتها. ويطلَق (أوجُ الحبكة) على أقصى درجاتِ التأزّم، في عمل قصصيٍّ، ويُعد (أوجُ الحكاية) إعلانًا عن نهاية غيرِ معلنةٍ"(١). وهنا يستأنف الوالد الحكيَ، فيقول:

٣٦ حَبِيبَانِ سُرَّا سَاعَةً ثُمَّ عُوقِبَا	طَوِيلاً كَذَاكَ الدَّهْرُ يَسْخُو وَيَبْخَلُ
٣٧ وَإِنَّ لِهَذَيْنِ الْعَشِيقَيْنِ حَادِثًا	غَرِيبًا بِوُدِّي أَنْ أَرَى كَيْفَ يَكْمُلُ؟
٣٨ فَقَدْ جَاوَرَتْ هَذِي الْوَفِيَّةُ إِلْفَهَا	إِذِ الْإِلْفُ مَيَّاسُ الْمَعَاطِفِ أَمْيَلُ
٣٩ فَكَانَ إِذَا مَرَّتْ بِهِ نَسَمُ الصَّبَا	يُسِرُّ إِلَيْهَا سِرَّ مَنْ يَتَغَزَّلُ
٤٠ يُدَاعِبُهَا جُهْدَ الصَّبَابَةِ وَالْهَوَى	وَيُعْرِضُ عَنْهَا لَاعِبًا ثُمَّ يُقْبِلُ
٤١ وَيَرْشُفُ كُلٌّ مِنْ جَبِينِ حَبِيبِهِ	نُمُوعَ النَّدَى خَمْرًا رَحِيقًا فَيَثْمَلُ
٤٢ وَلَكِنَّهُ لَمْ يَلْبَثِ الْغُصْنُ أَنْ جَفَا	فَلَمْ تَثْنِ عِطْفَيْهِ جَنُوبٌ وَشَمْأَلُ
٤٣ فَشَقَّ عَلَيْهَا بَيْنُهُ وَهْوَ جَارُهَا	وَبَاتَتْ لِفَرْطِ الْحُزْنِ تَذْوِي وَتَنْحُلُ
٤٤ وَعَمَّا قَلِيلٍ يَقْضِيَانِ مِنَ الْجَوَى	وَإِنْ صَحَّ ظَنِّي فَهْيَ تَهْلِكُ أَوَّلُ

.

بدأت المتوالية بحذف المسند إليه، على طريقة القطع والاستئناف، أما الاستئناف فإنه يُعد ضرورةً من ضرورات السرد؛ إذ إن "الاستئنافَ له وظيفتُه في إنجاز السياق، وسبْك مكوناته دَلاليًّا؛ إنه التِّقنيَة الأساسيّةُ لسرد الراوي؛ إذ إن ملفوظ الراوي يتسم بالجزئية بشكلٍ ملازم، وبالتالي فمعظم جُمَلِه هي جملٌ استئنافيّة أساسًا، لاكتمال المعنى الكليّ"(٢). وأما الحذف فله قيمته البلاغية؛ إنه عنصر من عناصر التماسك النصيّ بين المتواليات؛ فقوله: **(حَبِيبَانِ)** وثيقُ الصلة بما قبله، ولا يستقلّ بالدلالة دونه، لأجل حذف المسند إليه، فالحذف عادةٌ قَبْلِيّة، يُذكر عادةً في الجملة السابقة، والمتلقي

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد غلوش، صـ٦٤.

(٢) البلاغة والسرد، الجزار، صـ٢٨٨ بتصرف.

يسترشد به للبحث عن العنصر المحذوف، مما يمكّنه من ملء الفراغ الذي يُخَلِّفُه الحذف، ومِن ثَمّ نجد في الجملة فراغًا بنيويًّا يهتدي القارئ إلى مِلْئِه اعتمادًا على ما ورد في النصّ سابقًا، فلابد من الاعتماد على البنية السابقة لاسترجاع العنصر المحذوف(١). ويشهد الحذف أيضًا على حضور "وظيفةِ التواصل، وهي تخصّ علاقةَ الراوي بالمرويّ له، وتظهر حين يتّجهُ الأولُ إلى الثاني؛ إما للتأثير فيه، وإما للتثبّت من وجود التواصل بينهما"(٢).

ثم كان عنصر الزمن حاضرًا؛ في قوله: **(سُرَّا سَاعَةً ثُمَّ عُوقِبَا طَوِيلاً كَذَاكَ الدَّهْرُ يَسْخُو وَيَبْخَلُ)** فجعل السرورَ ساعةً، وهذا يدل على قِصر مدةِ الوصل، فلم يمهلهم القدر، ودلّ على ذلك أيضًا تنكير لفظةِ **(ساعة)** ثم عوقبا بعدها زمنًا طويلاً، فبنى الفعل للمجهول؛ لأجل التفخيم والتهويل، ثم استعار سخاءَ الدهر لساعة السرور، واستعار بخلَ الدهر لطول زمن الفراق، وفيه دلالة على مدى الأنس بين الأليفين حال الوصال، والألم الذي نزل بساحتهما حال الفراق.

ثم ذكر الراوي حالَ الزهرتين إجمالاً حين قال: **(وَإِنَّ لِهَذَيْنِ الْعَشِيقَيْنِ حَادِثًاغَرِيبًا)** مؤكدًا على العلاقة بينهما؛ فقد ذكرهما مرةً بقوله: **(حَبِيبَانِ)** وأخرى بقوله: **(الْعَشِيقَيْنِ)** ولعل ذكر صفةِ العشق بعد المحبة تصعيدٌ للمعاني؛ فإنه لا يكون العشقُ حتى تتمكنَ المحبةُ من النفوس "والعشق أيضًا هو الشهوة التي إذا أَفْرَطَتِ، وامتنع نيلُ ما يتعلق بها، قَتَلَتْ صاحبَها، ولا يقتل من الشهوات غيرُها، ألا ترى أن أحدًا لم يمت من شهوة الخمر والطعام والطِيب، ولا من محبة داره أو ماله، ومات خلق كثير من شهوة الخلوة مع المعشوق والنيل منه"(٣)، وهذه المعاني تناسب حال الفتاة وأليفها ـ وقد أسقطه مطرانُ على الزهرة والزنبقة ـ من حيث كُتب عليهما الفراق، ولا أدل على ذلك من ذكر القتل المترتب على الفراق في تلك الحكاية. ثم جاء قوله: **(حادثًا)** منكَّرًا، وقيّده بالوصف **(غريبًا)** لأجل التفخيمِ والتهويلِ.

إن مطرانَ انتهى في الحكاية عند فراق الأليفين، ولم يذكر ما كان منهما بعد ذلك، وكيف كانت حياتُهما بعد الفراق؟ فاكتفى بذكر المعاناة، ورصدِ تلكَ الظاهرةِ الاجتماعيّة، وعليه فإنه أنطقَ والدَ الفتاة بقوله: **(بِوُدِّي أَنْ أَرَى كَيْفَ يَكْمُلُ؟)** لقد تركَ مطرانُ مجرياتِ الأمور بعد ذلك للمتلقي تذهب

(١) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، صـ٢١، المركز الثقافي العربي، الأولى، ١٩٩١م.
(٢) معجم السرديات، صـ٤٧٤.
(٣) معجم الفروق اللغوية، صـ٣٥٩.

فيها نفسه كل مذهب؛ لذلك تمنى الوالد هنا أن لو عرف كيف تكمل الحكاية؟ يقول الراغب: "الودّ: محبّة الشيء، وتمنّي كونِه، ويُستعمل في كلّ واحد من المعنيين، على أن التّمنّي يتضمّن معنى الودّ، لأنّ التّمنّي هو تشهّي حصول ما تَوَدُّهُ"(١).

قوله: **فَقَدْ جَاوَرَتْ هَذِي الْوَفِيَّةُ إِلْفَهَا إِذِ الْإِلْفُ مَيَّاسُ الْمَعَاطِفِ أَمْيَلُ**

جاء التفصيلُ في هذا البيتِ وما بعده لِمَا أجملَه في قوله: **(حَادِثًاغَرِيبًا)** وقدّم الإجمالَ ذلك "أنّا نعلم أن الجملة أبدًا أسبقُ إلى النفوس من التفصيل، وأنت تجد الرؤية نفسَها لا تصل بالبديهة إلى التفصيل، لكنك ترى بالنَّظَر الأوَّل الوصفَ على الجملة، ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر ....، وبإدراك التَّفصيل يقع التفاضُل بين راءٍ وراءٍ، وسامعٍ وسامعٍ، وهكذا"(٢)، هذا فيما يخصّ طرفيِ الخطاب، أما ما يخصّ مضمونَ الخطاب "فإن المعنى إذا أُلقي على سبيل الإجمال والإبهام، تشوقتْ نفسُ السامع إلى معرفته على سبيل التفصيل والإيضاح، فتتوجّه إلى ما يَرِد بعد ذلك، فإذا ألقي كذلك تمكن فيها فضلَ تمكن، وكان شعورها به أتمَّ، أو لتكملَ اللذةُ بالعلم به ...، واللذة عَقِيبَ الألم أقوى من اللذة التي لم يتقدمْها ألم، أو لتفخيم الأمر وتعظيمه"(٣).

والسارد استأنف (بالفاء) حتى يتحققَ التماسكُ النصيّ؛ مؤكّدًا تجاورَ الأليفين، لكنّه ذكر الزهرةَ بصفتها، فقال: **(هَذِي الْوَفِيَّةُ)** ليؤكد بهذا الوصف على وفائها، وأنها لم تكن سببًا في القطيعة، وهذا ما تؤكده الإضافة في قوله: **(إِلْفَهَا)** فقد ألفت عن إخلاصٍ ووفاءٍ، ثم فُرض عليها الهِجران، فليس لها فيه ناقةٌ ولا جمل. ثم إنه لم يذكر الزنباق إلا بكونه إلفًا؛ وفي الوقت ذاته يرى في نفسه شموخًا حال بينه وبين إدامة الوصال، ولذلك قيد السارد الجملة بالظرف، فقال: **(إِذِ الْإِلْفُ مَيَّاسُ الْمَعَاطِفِ أَمْيَلُ)** والظرف **(إذ)** يدل على ما مضى من الزمان، قال سيبويه: "(إذ) هي لما مضى من الدهر، وهي ظرفٌ بمنزلة مع"(٤)، وعند النظر في الدلالة الاستعماليّة لهذا الظرف هنا نجد أنه دل على الحال؛ لأن هذه الصفةَ المذكورة **(مَيَّاسُ الْمَعَاطِفِ أَمْيَلُ)** متحققةٌ الآن، وكان في ماضيه مسرورًا

---

(١) المفردات في غريب القرآن، للراغب الأصفهاني، تح/ صفوان عدنان، صـ٨٦٠، الدار الشامية ـ دمشق، الأولى، ١٤١٢هـ.

(٢) أسرار البلاغة، صـ١٦٠، بحذف.

(٣) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ٣٤٦/٢، بحذف.

(٤) الكتاب، تح/ عبد السلام محمد هارون، ٢٢٩/٤، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، الثالثة، ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م.

بهذا الجوار، وهذا ما أثبته السارد في البيت بعده، ولو كانت دلالته على الماضي دلالةً حتميّة في استعمالاته جميعِها فإنه هنا للماضي القريب من الحال.

وفي اللغة: "غُصْنٌ ميَّاسٌ: مائِلٌ، وَقَالَ اللَّيْثُ: المَيْسُ ضَرْب مِنَ المَيَسانِ فِي تَبَخْتُرٍ وتَهادٍ كَمَا تَمِيس العَروس...، ورجلٌ مَيَّاسٌ وجارِية مَيَّاسَة إِذا كَانَا يَتَبختران فِي مِشْيَتِهِما"(١)، والمعاطف جمع "مِعْطَفُ وَهُوَ مِثْلُ مِئْزَر وإِزَار ...، وَكَذَلِكَ مِعْطَف وعِطَافٌ، وَقِيلَ: المَعَاطِفُ الأَرْدِيَةُ لَا وَاحِدَ لَهَا، واعْتَطَفَ بِهَا وتَعَطَّفَ: ارْتدى، وَسُمِّيَ الرِّداء عِطَافًا لوقُوعه عَلَى عِطْفَي الرَّجُلِ، وَهُمَا نَاحِيَتَا عُنُقِهِ"(٢)، وفي قوله: **(مَيَّاسُ الْمَعَاطِفِ أميل)** كثافة تصويرية؛ من حيث إضافةُ المَيْسِ إلى المعاطف، وإطلاقُ المعاطف على ناحيتَي العنق، وإضفاءُ صفاتِ العقلاء على عود الزنباق، فإنه يميل عن جهة الوردة إلى الأخرى، فتلك صفةُ العود وهذا دأبه؛ إنه شامخٌ متكبر، والسارد هنا بصدد عقد مقارنة خفيّة بين حال الأليفين، فكل ما ثبت صفةً لأحدهما ثبت ضدُّه للآخر.

وقوله:

فَكَانَ إِذَا مَرَّتْ بِهِ نَسَمُ الصَّبَا يُسِرُّ إِلَيْهَا سِرَّ مَنْ يَتَغَزَّلُ

أتى السارد بالفعل **(كان)** وهو فعل ماض، ولعله هنا للماضي المتجدد، بمعنى أن هذا كان ديدنَ العود فيما مضى، فقد أسرّ إلى الفتاة كثيرًا كلما مرت به رياح الصَّبَا. ثم كان التقييد بالظرف **(إذا)** والأصل أن يكون التعبير "بـ (إذا) فيما عُلمَ أنه كائنٌ"(٣)، وهذا فيما دلت **(إذا)** فيه على الاستقبال، لكنها استُعملت هنا لحكاية الماضي، بدليل دخولها في جملة **(كان)** فاستعمالها أصاب موقعًا حسنًا؛ من حيث كان السارد يحكي أمرًا مضى وانتهى زمنه، وأراد استرجاعَه. وجمع **(نَسَم الصَّبَا)** للكثرة، والدلالة على أن هذا قد وقع من العود كثيرًا، وهذا يناسب دلالة **(كان)** على الماضي المتجدد مرةً بعد مرةٍ.

ثم كان من تمام حكاية الحال أن قال: **(يُسِرُّ إِلَيْهَا سِرَّ مَنْ يَتَغَزَّلُ)** تشبيهًا مؤكَّدًا حين حذَف الأداة، فجعل إسرارَ العود للوردة إسرارَ من يتغزل، بل إنه كان يتغزل حقًّا، بدليل ما كان بينهما من مودة وأُلفة. وبعدها يكشف السارد عن متانة العلاقة بين الأليفين، فيقول:

---

(١) لسان العرب، مادة: (ميس) بحذف.

(٢) لسان العرب، مادة: (عطف) بحذف.

(٣) دلائل الإعجاز، صـ٨٢.

يُـدَاعِبُهَا جُهْـدَ الصَّـبَابَةِ وَالْهَـوَى وَيُعْـرِضُ عَنْهَـا لَاعِبًـا ثُـمَّ يُقْبِـلُ
وَيَرْشُـفُ كُـلٌّ مِـنْ جَبِـينِ حَبِيبِـهِ دُمُـوعَ النَّـدَى خَمـرًا رَحِيقًـا فَيَثْمَـلُ

.

كان العود يداعب الوردة "والمُداعَبةُ: المُمازَحةُ"(١)، وقيّد ذلك الفعل بالمتعلق **(جُهْدَ الصَّبَابَةِ وَالْهَوَى)** وهو مفعول لأجله يبيّن سبب الممازحة والمداعبة، فما مازحها إلا لأن العشق والهوى قد بلغ بينهما ما بلغ. لكنّ العود **(يُعْرِضُ عَنْهَا لَاعِبًا ثُمَّ يُقْبِلُ)** إنه بين إعراض وإقبال، لكنه قيّد الإعراض بحالة كونه **(لَاعِبًا)** حتى لا يظن أنه أعرض عنها نافرًا، ثم إنه يُقبل إليها مرة أخرى، حيث إنه لا يُطيق الفراقَ، ولا يصبرُ عليه.

وقوله: **(وَيَرْشُفُ كُلٌّ مِنْ جَبِينِ حَبِيبِهِ)** "الرَّشْفُ: المَصُّ، وتَرَشَّفَه وارْتَشَفَه: مصَّه، والرَّشِيفُ: تَناوُلُ الْمَاءِ بالشَّفَتَيْنِ، وَقِيلَ: الرَّشْفُ والرَّشِيفُ فَوْق المَصّ"(٢)، وعبر السارد بالرشف دون المصّ لمناسبة السياق "فالرَّشُوفُ: الْمَرْأَةُ الطَّيِّبَةُ الْفَمِ"(٣)، وقطَع كلمةَ **(كلّ)** عن الإضافة، وعوض عنها التنوين للعلم بالمحذوف. ثم بيّن أن كلاً منهما ارتشف الندى الواقعَ على جبين الآخر، وشبه هذا الندى في هيئته بالدمع، في قوله: **(دُمُوعَ النَّدَى)** من إضافة المشبه به إلى المشبه، فهما يتساقطان قطرةً بعد قطرةٍ، ثم شبه الندى بالخمر الرحيق، في الأثر الناتج عن تناوُلهما، فكلاهما يصل بصاحبه إلى الثَّمَل، "والثَّمَل: السُّكْر، ثَمِل ـ بِالْكَسْرِ ـ يَثْمَل ثَمَلًا، فَهُوَ ثَمِل: إذا سَكِر وأَخذ فِيهِ الشَّرابُ"(٤).

هذا ما كان بين الأليفين حال الوصال، لكن مودتهما لم تدم طويلاً، فسَرْعَان ما تبدلّت أحوالِهما، فقال السارد:

وَلَكِنَّهُ لَمْ يَلْبَثِ الْغُصْنُ أَنْ جَفَا فَلَمْ تَثْنِ عِطْفَيْهِ جَنُوبٌ وَشَمْأَلُ

استأنف بالواو، وأتى قوله: **(لكنه)** يأذن بوجود مفارقة بين ما قبلها وما بعدها، لأنه لما ذَكر من حالهما ما ذَكر فإن المتلقي قد يتوهم أن هذا الوصال قد تبعه ما يَسُرّ كليهما، فإذا بالسارد يستعمل حرف الاستدراك لنفي هذا التوهم، ورفعِ هذا الاحتمال. ثم أتى ضميرُ الشأن متصلاً بهذا الحرف،

---

(١) لسان العرب، مادة: (مزح).
(٢) السابق، مادة: (رشف).
(٣) السابق نفسه.
(٤) السابق، مادة: (ثمل).

ذلك الذي يأتي فيما عظُم فيه الأمرُ واشتد "فقولهم: هو زيد عالم، وهي عمرو شجاع، مكانَ (الشأنُ زيد عالم، والقصةُ عمرو شجاع) ليتمكنَ في ذهن السامع ما يعقبُه، فإنّ السامعَ متى لم يفهم من الضمير معنى بقِيَ منتظرًا لعُقْبَى الكلام؛ كيف تكون؟ فيتمكن المسموع بعده في ذهنه فضْل تَمَكّنٍ، وهو السر في التزام تقديم الشأن أو القصة"(١).

قوله: **(لَمْ يَلْبَثِ)** أي ما أبطأَ وما تأخّر(٢)، وهذا دليلُ قِصر المدّة الزمنيّة التي تمَّ فيها الوصال، وذكر العودَ باسم **(الغصن)** تحقيرًا لشأنه، فإنه أعرض عن الوردة **(فَلَمْ تَثْنِ عِطْفَيْهِ جَنُوبٌ وَشَمْأَلُ)** ولم تعد الريح تستطيع إمالته، وتلك كناية عن التكبر الغرور. وهذا يذكّر المتلقي ما كان من أول القصيدة، فقد شكت الفتاة حالها، وقالت في البيت الثامن: **(فَلَيْسَ عَلَى قُرْبِ الْمَزَارِ بِعَائِدِي)** وعليه فإن حكايةَ الوردة والزنبقة هنا قد قصّت أحداثًا تكشفت في مقدمة القصيدة، فما حكاه كان من باب السرد التذكيري؛ حيث تعود القصة إلى حَدَث من أحداثها مضى وانصرم، ويضطلع التذكير في الغالب بوظيفة تعديل دلالة الأحداث الماضية، أو نقضها، أو إضفاءِ دلالةٍ على ما لم يكن منها دالاً(٣).

وقوله:

فَشَقَّ عَلَيْهَا بَيْنُهُ وَهْوَ جَارُهَا وَبَاتَتْ لِفَرْطِ الْحُزْنِ تَذْوِي وَتَنْحُلُ

قدّم المتعلقَ **(عَلَيْهَا)** على المسند عليه **(بَيْنُهُ)** للتقوية والاهتمام، وربما أفاد القصر؛ فقد اشتد الأمر على الوردة وحدها، وفيه تعريضٌ بالعود، فإنه لم يهتمّ بأمر الفراق، ولم يعبأ به، كيف يعبأ به وهو الذي أوقعه وأوجده؟! واشتدّ الأمر على الوردة؛ لأن الإعراضَ وقَع مع قرب المزار؛ ولذا قيد السارِدُ الجملةَ بالحال، فقال: **(وهو جارُها)** فلو أنهما افترقا في المكان لكان أهون، ثم إن الألم النفسيّ لم يقف عند هذا الحدِّ، فالوردة **(بَاتَتْ لِفَرْطِ الْحُزْنِ تَذْوِي وَتَنْحُلُ)** قدّم المتعلق **(لِفَرْطِ الْحُزْنِ)** على المسند **(تَذْوِي وَتَنْحُلُ)** لبيان العلة والسبب في الذبول، لقد كان للحزن أثرٌ عظيم على الوردة حتى ظهر عليها.

وقوله:

وَعَمَّا قَلِيلٍ يَقْضِيَانِ مِنَ الْجَوَى وَإِنْ صَحَّ ظَنِّي فَهْيَ تَهْلِكُ أَوَّلُ

---

(١) بغية الإيضاح، ١/١٣٤، ١٣٥.

(٢) لسان العرب، مادة: (لبث).

(٣) ينظر: معجم السرديات، صـ٨٧.

أدلى فيه السارد برأيه فيما رأى من حال الوردة وجارِها؛ فإن الجوى حتمًا يقضي عليهما، لكنّه رأى أن الوردة تهلك قبل الزنبقة، فيما غلب عليه ظنّه، وتلك وظيفةٌ من وظائف السرد "وتتجلى حين يعبّر الراوي عن رأيه في القصة داخلَ القصة، سواء تعلق الأمر بالحكاية أو الخطاب نفسه"(١). والجوى: "الحُرْقة وشدَّة الوَجْدِ مِنْ عِشْقٍ أَو حُزْن"(٢)، وقوله: **(وَإِنْ صَحَّ ظَنِّي فَهْيَ تَهْلِكُ أَوَّلُ)** دليل على أن ما أصابها جراء هذا الفراقِ أضعافَ ما أصاب العودَ، فلما ازدادت الهموم، وتكالبت الآلام، كانت إلى الهلاك أسرع.

ويضاف إلى ذلك أن قوله: **(وَعَمَّا قَلِيلٍ ...)** استشرافٌ ونُبُوءَةٌ لما يقع مستقبلاً، وما يكون نتيجةً للمقدمات التي ذكرها السارد، وهذا هو السرد الاستباقيّ، ويعرف بأنه "القفزُ على فترة ما، من زمن القصة، وتجاوُزُ النقطةِ التي وصلها الخطاب؛ لاستشراف الأحداث، والتطلعِ إلى ما سيحصل من مستجداتٍ في الرواية"(٣).

(١) معجم السرديات، صـ٤٧٤.

(٢) لسان العرب، مادة: (جوا).

(٣) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، صـ١٣٢، المركز الثقافي العربي، الأولى، ١٩٩٠م.

المتوالية الأخيرة: تعقيبُ الفتاةِ وتلخيصُ الحكايةِ

بعدما انتهى الوالد من سرد حكاية الوردة والزنبقة، شرعت الفتاة تعقّب على تلك الحكاية، وبدا هذا التعقيبُ تلخيصًا للحكاية كلِّها، والتلخيصُ أو الإجمالُ مصطلح يُطلَق في السرديات على "مواضعَ في القصة يرِد السرد فيها مختصرًا، وللمجمَل شكلان؛ مجملُ الأفعال، ومجملُ الأقوال ...، المتمثلة في اختزال وقائعَ قد تستغرق أيامًا، أو أشهرًا، أو أعوامًا في حيّزٍ من النصّ، قد تمتد إلى بضعة أسطرٍ، أو فقراتٍ، أو صفحاتٍ، دون تفصيل للأعمال أو الأقوال"(١). وقد سماها بعض السرديين الخاتمة، وهي تمثل "الفصلَ الأخير في بعض أشكال السرد، ويجيء بعد حل العقدة، ولكن لا يجب الخلطُ بينه وبينها، والخاتمةُ تساعد على تحقيق الهدف"(٢).

فلئن حوت المتواليةُ السابقة خاتمةَ الحكاية، فإن هذه المتواليةَ قد اشتملت على خاتمة القصيدة كلها، وإنها ليست ركنًا من أركان الحكاية السرديّة إلا أنها ذاتُ أهمية، من حيث "حظيت خواتيمُ النصوصِ والخطاباتِ باهتمامِ السرديات ...، والبلاغةُ العربية قد نبّهتْ على ضرورة أن يتأنقَ المتكلم في ثلاثة مواضعَ من كلامه، وهي الابتداءُ، والتخلصُ، والانتهاءُ؛ لأنه آخرُ ما يعيه السمعُ، ويرتسمُ في النفس"(٣). يقول مطران على لسان الفتاة:

٤٥ فَـوَا رَحْمَتَـا هَـذِي حَقِيقَـةُ حَالِنَـا رَآهَـا أَبِـي فِـي الزَّهْـرَتَيْنِ تَمَثَّـلُ
٤٦ بَكَـى جَزَعًـا لِلزَّهْـرَتَيْنِ وَلَـوْ دَرَى لَصَـانَ لَنَـا الـدَّمْعَ الَّـذِي رَاحَ يَبْـذُلُ
٤٧ هُمَـا صُـورَتَانَا فِـي الْهَـوَى وَحَـدِيثُنَا حَـدِيثُهُمَا بَـيْنَ الْأَزَاهِـرِ يُنْقَـلُ
٤٨ أُقَبِّـلُ ذَاكَ الْغُصْـنَ كُـلَّ صَـبِيحَةٍ كَـأَنِّيَ لِلنَّـائِي الْحَبِيـبِ أُقَبِّـلُ
٤٩ وَأَنْظُـرُ أُخْتِـي فِـي الشَّـقَاءِ كَـأَنَّنِي أَرَانِـي بِمِـرْآةٍ أَمُـوتُ وَأَنْبُـلُ

فاسم الإشارة في قوله: **(هَذِي حَقِيقَةُ حَالِنَا)** يشير إلى الحكاية كلّها، أشارت به الفتاة إلى حكاية الوردة والزنبقة، وقد سمعتها من والدها، ورأت أنها تماثل تلك التجربة القاسية التي مرت بها، وعليه فإن التلخيص هنا ليس تلخيصًا بمفهومه الاصلاحي في السردية، بل هو تلخيص للحكاية التي

(١) معجم السرديات، صـ٣٧٣. وينظر: المصطلح السردي، صـ١٥.

(٢) المصطلح السردي صـ٧٦.

(٣) معجم السرديات، صـ١٦٤. وينظر: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، ٧١٣/٤.

سبق تفصيلها، لتتمكن الفتاة من إلحاقها بتجربتها، وإسقاطِها على مأساتها. وقد ابتدأ السارد هذه المتوالية بقوله: **(فَوَا رَحْمَتَا)** إنه نداء الحسرة، اختار له الساردُ الأداة **(وا)** وإنها "حرف نداء، مختصٌّ بباب الندبة، فلا ينادَى به إلا المندوبُ، نحو: وازيداه، والندبة هي: نداء المتفجَّعِ عليه، والمتوجَّعِ منه"(١). فأسلوب النداء هنا يحمل معنى الحسرةِ والتعجب لمَا صار إليه أمر الفتاة، "ويبدو أنّ التعجبَ بزيادة الألفِ في الآخِر أكثرُ ما يكون فيما كان فيه عاطفةٌ قويةٌ عميقةٌ، فيُمَدُّ الصوتُ إظهارًا لذلك، نحو: يا حسرتاه، يافرحتاه، قال تعالى: ﴿ **أَن تَقُولَ نَفْسٌ يَٰحَسْرَتَىٰ عَلَىٰ مَا فَرَّطتُ فِي جَنۢبِ ٱللَّهِ** ﴾ [الزمر: ٥٦]"(٢). فالوالد نطق بما في نفس الفتاة، فقصّ حكايتها بما رآه في الزهرتين، فكان قولها: **(رَآهَا أَبِي فِي الزَّهْرَتَيْنِ تَمَثُّلُ)** دليلاً على المماثلة التامة بين ما سمعت، وما تعاني من ألم الفراق.

ثم إن الوالد لمّا رأى حال الزهرتين لم يتمالك، فما كان منه إلا أن:

بَكَى جَزَعًا لِلزَّهْرَتَيْنِ وَلَوْ دَرَى لَصَانَ لَنَا الدَّمْعَ الَّذِي رَاحَ يَبْذُلُ

بكى الوالد ليخففَ من لوعته، وقيّد البكاءَ بسببه؛ إنه الجزع لحال الزهرتين "وَالْجَزَعُ: نَقِيضُ الصَّبْرِ، وَهُوَ انْقِطَاعُ الْمُنَّةِ عَنْ حَمْلِ مَا نَزَلَ"(٣)، وقوله: **(وَلَوْ دَرَى)** حذف المتعلق، والتقدير ولو درى ما نحن فيه، والحذف يناسب التلخيص والختام؛ فالإيجاز من مقومات الخواتيم، ثم كان جواب **(لو)**: **(لَصَانَ لَنَا الدَّمْعَ الَّذِي رَاحَ يَبْذُلُ)** فإن الفتاة أولى بهذا الدمع من الزهرة، لكنها رفعت العتاب عن أبيها؛ فلم يكن يعلم تلك المعاناة التي تعانيها، ونطق بها دون قصد، وقد أكدت على تلك المماثلة بين حال الزهرتين وحال الأليفين، فقالت:

هُمَا صُورَتَانَا فِي الْهَوَى وَحَدِيثُنَا حَدِيثُهُمَا بَيْنَ الْأَزَاهِرِ يُنْقَلُ

فحكاية الزهرتين هي حكاية الأليفين، لا فرق بينهما، بل أصبح حالُهما محلَّ حديث الأزهار في الروض، كما كان حالُ الأليفين محلَّ حديث الناس، إنها صورة تمثيلية جسدت الأزهار، وجعلت لها حديثًا كالعقلاء، وجرى بينهما ما يجري بين البشر من العشق، والفراق، والمعاناة، والحديث،

(١) الجنى الداني في حروف المعاني، صـ٣٥١.
(٢) ينظر: معاني النحو ٢٩١/٤، ٢٩٢.
(٣) معجم مقاييس اللغة، مادة: (جزع). الْمُنَّةِ: القوة. لسان العرب، مادة: (منن).

وغير ذلك. ولمّا أيقنت الفتاة أنه لا مفرَّ للوردة من المعاناة، ما كان من الفتاة إلا أن استسلمتْ هي الأخرى لقَدَرِها، فقالت:

أُقَبِّــلُ ذَاكَ الْغُصْــنَ كُــلَّ صَــبِيحَةٍ كَــأَنِّيَ لِلنَّــائِي الْحَبِيــبِ أُقَبِّــلُ
وَأَنْظُــرُ أُخْتِــي فِــي الشَّــقَاءِ كَــأَنَّنِي أَرَانِــي بِمِــرْآةٍ أَمُــوتُ وَأَذْبُــلُ

إنها تقبل الغصن؛ حيث رأت فيه صورة أليفها، كما رأت في الوردة صورتَها، وأخذت تواسي أختَها في الشقاء، وقد كانت تذبل يومًا بعد يوم، فأيقنت أنه لا مفر من نهاية محتومة، حين قالت: **(أَرَانِي أَمُوتُ وَأَذْبُلُ)**.

وهكذا تكون حكايةُ مطرانَ قد انتهت دون الكشف عن حلِّ لمعاناة الفتاة، غير أنها وجدت سلوانًا بالوردة – وقد رأت فيها نفسها، وعرفت أنها ليست وحيدةً في الشقاء – والزنباقِ التي راحت تتودد إليه كأنها تتودد إلى أليفها، ولعل هذا ما يرغّب في الحكاية، ويجعل الانفعالَ بها أشد، وتعاطفَ القارئ مع الفتاة لا ينقطع.

الخاتمة

اهتم مطرانُ بالشعرِ القصصيّ، وشغل الخيالُ فيه قدرًا كبيرًا، يعالج من خلاله قضايا المجتمعِ، وقضايا المرأةِ خاصة، يمدُّ يدَه إليها، ويرفعُها فوق الهوان الذي لحق بها، ملقيًا بالمسؤولية على المجتمع المتحيزِ ضدَّها، مبغضًا الصراعَ المجتمعيَّ بين طبقتَي الأغنياءِ والفقراءِ، ويظهر هذا جليًّا من خلال قصيدته (الوردة والزنبقة).

اشتملت قصيدة (الوردة والزنبقة) على مجموعة من المقاطع، مما يمكن أن نطلق عليها المحاورَ والمتواليات، بدأت باختيار عنوانٍ للقصيدة، وانتهت بتعقيب الفتاة تلخيص الحكاية على لسان الشخصية الرئيسة، لكن تعدد المحاور والمتواليات لا يقدح في وحدتها، بل إنه ضرورةٌ من ضرورات السرد، فما تنوعُ الأمكنةِ أو الأزمنةِ داخلَ العمل السرديّ، وتنامي الأحداثِ، وظهورُ بعضِ الشخصياتِ في مواقفَ دون أخرى إلا من قبيل تعدد المحاور والمتواليات.

ليس السرد على القالَب الشعريّ بعسيرٍ، بل إن القصيدة السردية فضاءٌ للحكي، ترصد حركات الشخصيات، وتصور الأحداثَ، والانفعالاتِ، والأمكنةَ، والأزمنةَ؛ بحيث لا يُنقَل النصُّ الشعريُّ من طابعه الشعريّ.

عنوان القصيدة مفتاح لفهم معانيها، ومطرانُ وضع عنوانًا لقصيدته من عالم الطبيعة (الوردة والزنبقة) وقدّم لها بمقدمة تكشف عن مراده منها؛ فجمع لها بين عنصرَي التشويق والمفاجأة، ومزج بين عواطف البشر وعناصر الطبيعة، ولا شكّ أننا نلمس في هذه المقارنة شيئًا من خيال الرومانسية.

استهل مطران قصيدته بفاتحةٍ جاءت على لسان الفتاة، فشرعتْ تشكو حالها، وتُبيّن مدى قسوةِ أليفها وأهلِه، بعدما صدر منهم اللومَ ـ بسبب حبّها وتعلّقها بهذا الغنيّ الذي ارتفع عن مستواها الماديّ والاجتماعيّ ـ فحازت القصيدة على براعة الاستهلال، ونالت الحكايةُ بذلك تعاطفَ المتلقين مع تلك الفتاة منذ الوهلة الأولى.

سارت ألفاظ مطرانَ في القصيدة كلها في درب واحد؛ إنه الدرب العاطفيّ البائس اليائس، فخلّفت جوًّا نفسيًّا وشعوريًّا واحدًا؛ على أن الفتاة لم تصرح باسم الأهلِ أهلِ أليفها ولا صفتِهم، بل ما ذُكرت أفعالُهم إلا مسندةً إلى ضميرهم دون التصريح بهم، لأن قلبَها قد امتلأ كمدًا وغضبًا، حتى انتهى بها الأمر إلى أنها لم تعد تُطيقُ ذكرهم، أو تجعلُ اسمَهم يجري على لسانها.

طغى الأسلوب الخبريُّ التقريريّ على القصيدة كلها، وتنوعت أغراضه، ومنها إظهار التحسر، وذكرُ الأوصاف، وغيرُ ذلك، ولعل هذا هو الأصلُ في الأعمال السرديّة؛ حيث يسود الأسلوب الخبريّ سيادةً مطلقة، وحضورُ جملةٍ إنشائيةٍ هو حضورٌ تابعٌ وثانويٌّ، وليس له أدنى تعلقٍ بسرديّة السرد، وإنما هي عرْض لأدائه اللغويّ.

كان حضور الأساليبِ الإنشائيّة نادرًا في قصيدة مطران، وأظهر مواطنها حينما يكون مطرانُ بصدد حكاية الأقوال الصادرة من الطرفين حال الحوار بين الفتاة ووالدها، فلم يأت الاستفهامُ سوى مرة، والنهيُّ كذلك، وجاء الأمرُ مرتين، والنداءُ ثلاثًا، واقترن النداء بالأمر، فكان جوابًا له في البيت الخامس والثلاثين؛ فالنداء لا يستقل بالدلالة وحده، حتى يُضَمَّ إليه ما يتمم معناه، والغايةُ من اقترانِ النداء بجوابه ـ وكثيرًا ما يكون جواب النداء أمرًا أو نهيًا ـ أن يتنبّه المخاطبُ، فيتهيأ ذهنه لتلقي ما يريده المنادِي.

كان للصورة بأنواعها المختلفة حضورٌ بارز في قصيدة مطران؛ فهناك الصورة الكلية، التي تمتد خيوطُها عبر مجموعةٍ من العلاقات الخارجيّةِ والداخليّة، وتخللها مجموعةُ من الصور الجزئيّة، وأكثر هذه الصور من قبيل الاستعارة والتشبيه، لغرض تجسيد المعاني، حتى لكأن المتلقي يراها في صورةٍ مُحسّة، أدركتها عيناه كما أدركها لُبّه.

ترك مطران الفتاةَ تخبر عن معاناتها، فكان الخطابُ المباشر، وتحقق هذا حين انسحب مطرانُ من الاضطلاع بوظيفته، وترك الشخصية تعبر عن نفسها، بصوتها ولهجتها وألفاظها، مما يعطي النصّ حيوية وقوة، ولما تولت الشخصيّة الكلامَ بنفسها أصبح لضمائر التكلم سيادةٌ على غيرها.

كانت الوحدات السرديّة تتوالى من خلال مجموعة من الروابط، منها الأدوات والحروف، والقطعُ والاستئناف، فتلك وِجْهةٌ يلجأ إليها الشاعرُ عندما يقصد معنى جديدًا، وتكون بينه وبين ما قبله صلة معنوية؛ إذ إن الاستئنافَ له وظيفته في إنجاز السياق، وسبك مكوناته، والحذفَ عنصرٌ من عناصر التماسك النصيّ، وهو ضرورة من ضرورات هذا النمط الأسلوبيّ، ويعدّ من ضرورات السرد كذلك فهو عادةٌ قَبْلِيّة، يُذكر المحذوف في الجملة السابقة، والمتلقي يسترشد به ليكملَ الفراغ الذي خلّفه الحذف. وكذلك تتوالد الوحدات السرديّة في قصيدة مطران عن طريق الإجمال والتفصيل، فالمعنى إذا أُلقي على سبيل الإجمال والإبهام، تشوقت نفس السامع إلى معرفته على سبيل التفصيل والإيضاح.

كثرت القيودُ في الحكاية السرديّة عند مطران؛ فكان التقييد بالشرط، ومتعلقاتِ الفعل، وغيرها، تلك القيود التي تربي الفائدة، وتُخصص الدلالة، كما عُني مطران بتوكيد الخطاب السرديّ، عن طريق التذييل، وأدوات التوكيد، والتقديم، والتكرار، وغير ذلك. ومن هذا الإفصاحُ عن الزمان والمكان وتحديدُهما أكثر من مرة، فإنما تختلف أحوالُ الشخصيات وأنماطُ السرد باختلاف الأزمنة والأمكنة.

أحسنَ مطرانُ سبكَ الحكاية من خلال تسلسل الأحداث وصولاً إلى الحبكة، والكشفِ عن الصراع الداخلي والخارجي لدى الشخصية الرئيسة، والصراع يُعد المادة التي تبنى عليها الحبكة، وصولاً إلى النهاية. واتكأ على كثير من تقنيات السرد وألوانه، كالسرد الاسترجاعيّ، والتذكريّ، والاستباقيّ، مما يؤكد أن حكاية مطرانَ قائمةٌ على أصولِ السرد المنهجية.

أبطأ الشاعر من حركة السرد وسرعته أحيانًا، بل ربما انقطع عنه، متوسلاً بما يسمى بالوقفة الوصفية، تلك التي تُعد إطنابًا، فزمن الوحدة السردية يتوقف، لكن ألفاظ الوحدة ما زالت تفيض بالوصف، فالتركيز على أوصاف الشخصية ونعوتها يجعلها كالمرئية أمام عيني متلقي الحكاية، لما اشمل عليه من الأحوال والهيئات.

ظلت حكايةُ مطرانَ دون وضع حدّ لمعاناة الفتاة، غير أنها وجدت سلوانًا بالوردة والزنباق، ورأت أنها ليست وحيدةً في الشقاء، ولعل هذا ما يرغّب في الحكاية، ويجعل الانفعال بها أشد، وتعاطفَ القارئِ مع الفتاة لا ينقطع.

ثبت المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم
- الأدب العربي المعاصر في مصر، د/ شوقي ضيف، دار المعارف، الرابعة عشرة، ٢٠٠٨م.
- الأدب وفنونه دراسة ونقد، د/ عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي ـ القاهرة، التاسعة، ٢٠١٣م.
- أسرار البلاغة، لأبي بكر عبد القاهر الجرجاني، تح/ محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، الأولى، ١٤١٢هـ ـ ١٩٩١م.
- الأعلام، لخير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، الخامسة عشرة، ٢٠٠٢م.
- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب ـ القاهرة، الأولى، ١٤٣٠هـ ـ ٢٠٠٩م.
- بلاغة السرد، د/ محد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأولى، القاهرة، ١٩٧٤م.
- البلاغة والسرد نحو نظرية سردية عربية، د/ محمد فكري الجزار، الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة، ٢٠١١م.
- البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الإبراهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ـ دمشق، ٢٠١١م.
- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الأولى، ١٩٩٠م.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، المغرب، الأولى، ١٩٩١م.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د/ عبد القادر القط مكتبة الشباب ـ مصر، ١٩٩٨م.
- التحرير والتنوير، للطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر ـ تونس، ١٩٨٤هـ.
- تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، د/ عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥م.
- تداخل الأصول اللغوية وأثره في بناء المعجم، عبد الرزاق بن فراج الصاعدي، عمادة البحث العلمي، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، الأولى، ١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠٢م.
- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، منة يوسف، دار الفارس ـ عمّان، الثانية، ٢٠١٥م.
- التكرير بين المثير والتأثير، د/ عز الدين علي السيد، عالم الكتب ـ بيروت، ١٩٨٦م.

- الجنى الداني في حروف المعاني، للمرادي، تح/ فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، الأولى، ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٢م.
- الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الرابعة، بدون.
- خليل مطران وشعره القصصي، ماجستير للباحث/ نازك المازري، كلية اللغة العربية ـ جامعة أم درمان الإسلامية ـ السودان، ١٩٩٩م.
- الدلالة العربية قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر الطلاق، دار الشروق ـ عمّان، الأولى، ٢٠٠٢م.
- ديوان الخليل، دار المعارف ـ القاهرة، ١٩٤٩م.
- ديوان الخليل، ط/ دار الجيل ـ بيروت، ش/ دار مارون عبود، بدون.
- ديوان امرئ القيس، تح/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، الخامسة، ١٩٩٠م.
- رصف المباني في شرح حروف المعاني، لأحمد بن عبد النور المالقي، تح/ أحمد محمد الخراط، مجمع اللغة العربية ـ دمشق، د ـ ت.
- شرح المفصل، لابن يعيش، تح/ إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، الأولى، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م.
- صورة المرأة في شعر خليل مطران، ماجستير للباحث/ يوسف عبد المجيد فالح، جامعة مؤتة ـ جامعة مؤتة، ٢٠١١م.
- عبقرية خليل مطران في الغزل والتصوير، محمد سامي الدهان، مجلة المجمع العلمي العربي، ع/٣٥، ١٩٦٠م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق القيرواني، تح/ محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الخامسة، ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د/ علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا ـ القاهرة، الرابعة، ٢٠٠٢م.
- القصة الشعرية عند خليل مطران، ماجستير للباحثة/ نسيبة محمد إبراهيم، جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية – السودان، ٢٠٠٤م.
- قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر/ السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات ـ القاهرة، الأولى، ٢٠٠٣م.
- الكتاب، لسيبويه، تح/ عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، الثالثة، ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م.

- الكتاب، تح/ عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، الثالثة، ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م.
- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح/ مفيد قميحة، دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان، الثانية، ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٩م.
- كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان، د ـ ت.
- لسان العرب، دار صادر ـ بيروت، الثالثة، ١٤١٤هـ.
- لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، الأولى، ١٩٩١م.
- محاضرات عن خليل مطران، محمد مندور، مؤسسة هنداوي، بدون.
- نظرية المنهج الشكلي، الشكلانيون الروس، تر: إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشئين المتحدين، ١٩٨٢م.
- المصطلح السردي، جيرالد برنس، صـ٤٢ : ٤٤، تر/ عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ـ مصر، الأولى، ٢٠٠٣م.
- معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، الأولى، دار العين ـ مصر، ٢٠١٠م.
- معجم الفروق اللغوية، لأبي هلال العسكري، تح/ الشيخ بيت الله بيات، مؤسسة النشر الإسلامي، الأولى، ١٤١٢هـ.
- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، الأولى، ١٩٨٦م.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد غلوش، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت، ١٩٨٥م.
- معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان ـ بيروت، الثانية، ١٩٨٤م.
- معجم مصطلحات نقد الرواية، د/ لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، الأولى، ٢٠٠٢م.
- معجم مقاييس اللغة، تح/ عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ ـ ١٩٧٩م.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق الدولية، الرابعة، ٢٠٠٤م.
- معاني الأبنية في العربية د/ فاضل صالح السامرائي، دار عمار ـ عمان، الثانية، ١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٧م.
- معاني النحو، د/ فاضل صالح السامرائي، دار الفكر ـ عمان ـ الأردن، الأولى، ٢٠٠٠م.

- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، لابن هشام، تح/ محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع - القاهرة، ٢٠٠٩م.
- مفتاح العلوم، لأبي يعقوب السكاكي، تح/ عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، الثانية، عام٢٠١١م.
- المفردات في غريب القرآن، للراغب الأصفهاني، تح/ صفوان عدنان الداودي، الدار الشامية - دمشق، الأولى، ١٤١٢هـ.
- المنهاج شرح صحيح مسلم بن الحجاج، للنووي، دار إحياء التراث العربي - بيروت، الثانية، ١٣٩٢هـ.
- الموجز في قواعد اللغة العربية، سعيد بن محمد بن أحمد الأفغاني، دار الفكر – بيروت، ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م.
- النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف - القاهرة، الثامنة عشرة، ٢٠١٢م.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح/ د/ محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان.
- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، السيوطي، تح/ عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية – مصر، بدون.

الرسائل والأبحاث:

- خليل مطران وشعره القصصي، ماجستير للباحث/ نازك المازري، كلية اللغة العربية - جامعة أم درمان الإسلامية - السودان، ١٩٩٩م.
- بلاغة الترتيب والسرد، محمد الولي، مجلة علامات، ع/٦، ١٩٩٦م.
- البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية/ نماذج من الشعر الجزائري، د. محمد عروس، مجلة إشكالات في اللغة والأدب - معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست الجزائر ، ع/١٠، ديسمبر ٢٠١٦م.
- الشعري والنفسي في تجربة خليل مطران، جورج طراد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع/٢٦، ١٩٨٣م.
- عنصر المفاجأة في مشاهد لقاء موسى –عليه السلام– بربه –سبحانه– في القرآن، د. منصور بن عبد العزيز المهوس، مجلة جامعة طيبة: للآداب والعلوم الإنسانية، السنة السابعة، ع/ ٢٠.
- الوصف:خصائصه ووظائفه في النص السردي، ماهر الجوينى، مجلة مسارات، ع/٥، شتاء ٢٠١٦م.
- شبكة المعلومات الدولية

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
ملخص البحث	٣٣٩
المقدمة	٣٤٠
التمهيد التعريف بالشاعر، وتحرير المصطلحات	٣٤٤
أولاً: مطران حياته وشعره	٣٤٤
ثانيًا: تحرير المصطلحات (السرد مفهومه وعناصره)	٣٤٧
السرد الشعري	٣٥٠
المبحث الأول: البنيةُ التمهيديّةُ للحكاية الشعريّة وبلاغتُها.	٣٥٢
المحور الأول: بين يدَي عنوانِ القصيدةِ ومقدمتِها	٣٥٢
المحور الثاني: استهلال القصيدة على لسان الفتاة	٣٥٥
المحور الأخير: تأثرُ الروضِ والمنزل بشقاءِ الفتاة	٣٦١
المبحث الثاني: متواليات سردِ الحكايةِ الشعرية وبلاغتُها	٣٦٤
المتوالية الأولى: بدايةُ الحكايةِ حالَ خروجِها إلى روضةِ البيتِ	٣٦٤
المتوالية الثانية: تسلسلُ الأحداثِ وظهورُ الوردةِ والزنبقةِ وصولاً إلى الحبكةِ	٣٧١
المتوالية الثالثة: صراعٌ داخليٌّ لدى الفتاةِ ومفاجأةٌ بحقيقةِ حالِ البطلين	٣٧٨
المتوالية الرابعة: تأزُّمُ الحكاية وفراقُ الحبيبين والوصولُ إلى النهاية	٣٨٨
المتوالية الأخيرة: تعقيبُ الفتاةِ وتلخيصُ الحكايةِ	٣٩٥
الخاتمة	٣٩٨
ثبت المصادر والمراجع	٤٠١