جامعة الملك سعود
كلية الآداب
مجلة الآداب
ردمد ٣٦٢٠-١٠١٨

King Saud University
College of Arts
Journal of Arts
ISSN 1018-3620

مجلة الآداب، م ٣١، ع ١، ص ص ٥١-٨٣، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠١٩م/ ١٤٤٠هـ)

Journal of Arts, Vol. 31 (1), pp 51-83 , © King Saud University, Riyadh (2019 /1440H.)

حضور السرد الرحلي في قصيدة مشاهد من رحلة ابن بطوطة المسمَّاة " تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار" للشاعر فوزي عيسى

أبو المعاطي خيري الرمادي

أستاذ الأدب والنقد المشارك بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض ، المملكة العربية السعودية

(قُدِّم للنشر في ٢٠/ ١/ ١٤٣٩هـ، وقُبل للنشر في ٢/ ٢/ ١٤٤٠هـ)

الكلمات المفتاحية : القصيدة، السرد، الفنون البصرية، الرحلة، الموضوعية.

ملخص البحث: استعانت القصيدة المعاصرة بمعطيات العديد من الفنون الأدبية وغير الأدبية، للانتقال بالشعر من حيز الغنائية إلى فضاءات الموضوعية، فلا تكاد تخلو قصيدة من استعانة بطاقات السرد القصصي والروائي والرحلي، وتعتمد قصائد عديدة على تقنيات الكتابة المسرحية، وتتوسل أخرى بآليات بلورة المعنى في الفنون البصرية. هذا الانفتاح على العوالم غير الشعرية غيّر شكل القصيدة، ووسّع دائرة دلالتها، وجعل للشعر مفهومًا يختلف عن مفهومه في تراثنا العربي.

The Presence of the Travels Narrative in Scenes from the Journey of Ibn Battuta Travel Called "Masterpiece of the Nobles in the Strangeness of the Wonders and Wonders of Travel" of the Poet Fawzi Issa Amodel

Abu elmaaty Khiri Alramady
Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, King Saud University

(Received 20/1/1439; Accepted for publication 2/2/1440H)

Keywords: Poem, narration, visual arts, journey, objectivity.

Abstract: The contemporary poem has used many literary and non-literary works to move poetry from lyrical to thematic spaces. There is almost no poem from the use narratives. Many poems rely on the techniques of playwriting. Others beg for mechanisms to crystallize the meaning in the visual arts. This openness to non-poetic worlds changes the form of the poem and expanded the circle of its significance and makes a concept of poetry that differs from its concept in our Arab heritage.

توطئة

العلاقة بين الشعر العربي والسرد القصصي علاقة ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ، ففي أشعار الجاهليين، لاسيما امرؤ القيس، وعنترة، والمنخل اليشكري، اعتماد ظاهر على طاقات السرد القصصي في إبراز الأفكار، وتجسيد المعاني، بلغت هذه العلاقة مبلغًا من الرقي في العصريْن الأموي والعباسي، فاقتربت القصيدة من القصة القصيرة بمفهومها الحديث، وأصبح لها بداية ووسط ونهاية تنفرج عندها العقدة وتتكشف الأحداث، ولعل شعر الفرزدق، وعمر بن أبي ربيعة، وأبي نواس، وأبي فراس الحمداني خير مثال على تمثل الروح القصصية، والاعتماد على طاقات الحكي في صناعة القصيدة في هذين العصرين، ففي أشعارهم مزج واضح بين الشعري والقصصي، ودراية بالحدود الفاصلة بينهما.

وبعد العصر العباسي ظل التوسل بمعطيات القص سمة من سمات القصيدة العربية، حتى في فترات انطفاء وهج الشعر في العصر العثماني، فقد كان بعض الشعراء يعتمدون على معطيات القص وآلياته في نقل رؤاهم وتجسيد أفكارهم، بغية الوصول إلى كافة شرائح المجتمع الميال بطبعه إلى الحكي، مثل: عبدالله الإدكاوي في بعض مدائحه، ونور الدين العسيلي في قصائده الوصفية، والشبراوي في بعض قصائده الغزلية[1]. وفي مرحلة النهضة التي حمل لواءها محمود سامي البارودي، ومن بعده أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، استمر التوسل بآليات السرد القصصي، فصاغ البارودي بعض قصائده في قالب قصصي، وعلى الدرب نفسه سار شوقي، وحافظ، والرصافي[2]، لكن "طرائق صوغهم السردي لمواد حكاياتهم الخام _ بالرغم من ذوبان كثير منها بشكل جوهري في بنية الشعر _ ظلت بسيطة، بخاصة فيما يتعلق ببناء الزمن، والشخصيات، وأنماط السرد ومظاهره (ثائر، ٢٠٠٩م: ٦٨).

بلغت هذه الآليات مبلغًا من الرقي في قصائد الشعراء المنتمين لمدارس الديوان، وأبوللو، والمهجر،

---

(١) انظر الأدب المصري في ظل الحكم العثماني. لـ محمد السيد كيلاني، دار الفرجاني، القاهرة، طرابلس، لندن، (بدون) ص ١٤٦، ٢١٥، ٢١٦، ٢٢٢.

(٢) انظر بائية البارودي التي مطلعها: (سواي بتحنان الأغاريد يطرب... وغيري باللذات يلهو ويعجب). ديوان محمود سامي البارودي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٣م، ص ٤٥، وقصيدة حافظ إبراهيم (غادة اليابان)، ديوان حافظ إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ص ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣،٣٢٤، وقصائد شوقي التعليمية التي جاءت على لسان الحيوان، وقصيدتي الرصافي (هولاكو والمستعصم، وأبو دولامة والمستقبل)، ديوان الرصافي، شرح مصطفى السقا، دار الفكر العربي، ط(٤)،١٩٥٣م، ص ٣٧٢، ٣٧٨.

وبخاصة خليل مطران، الذي عُدَّ "أول شاعر نظَّم شعرًا قصصيًا بالمعنى المعروف" (مجلة الرسالة، ١٩٤٩م)، في العصر الحديث؛ ففي قصائده تتضافر عناصر الحكي، من سرد، وحوار، ووصف، وحبكة، مع عناصر الشعر المتوثب بموسيقاه وإيقاعاته، منجزة نصوصًا تجمع بين الشعريّ والقصصيّ، نجحت هذه النصوص في أن تكوّن "نصوصًا توليدية في المجتمعات النصوصية في العالم العربي بعامة، وفي لبنان ومصر والمهجر والعراق بخاصة" (الموسى، ٢٠١٢م: ٣٩).

وبعد ظهور شعر التفعيلة أصبح للسرد القصصي مكان بارز في النظم الشعري المتحرر من قيود الوزن والقافية؛ فقد منح عدم التقيد بعدد التفعيلات الشاعر حرية الاسترسال، وساعدته حرية التعامل مع مكونات التفعيلة على إدارة الحوار، واستغلال طاقات الوصف، ورسم الشخصيات، فاقتربت بعض القصائد من القصة القصيرة بشكل ملحوظ، حتى إن البعض راقه أن يطلق على هذا الشكل الجديد اسم القصة القصيدة.

لم يكتف الشعراء المعاصرون بذلك، فراح بعضهم يستعين بمعطيات السرد الرحلي المتجذر في الواقعي بسرد أخبار ممكنة الوقوع، والمستحضر فضاءات زمانية ومكانية تنهل من العجائبي والغرائبي والأسطوري، منتقلين بالقصيدة نقلة نوعية أخرى.

انتخبت الدراسة قصيدة (مشاهد من رحلة ابن بطوطة... المسمَّاة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار)، للشاعر الدكتور فوزي عيسى[1]، مدونة لها، وهو انتخاب مقصود؛ فالقصيدة تستحضر نصًا رحليًا، له طبيعته السردية الخاصة، بالإضافة إلى ارتباط مضمونها الوثيق بأحداث مجتمعية، برزت بعد أحداث الربيع العربي.

تنطلق هذه الدراسة من فرضية، مضمونها انعكاس الطبيعة البنائية للرحلة على بناء القصيدة، وتحاول الإجابة عن بعض الأسئلة، مثل: ما أثر التوسل بمعطيات السرد الرحلي على القصيدة؟ هل وازن الشاعر بين الشعري والسردي لتبقى للقصيدة خصوصيتها؟ ما الذي أضافته معطيات السرد الرحلي للقصيدة المعاصرة؟

تتكون الدراسة التي ستعتمد على المنهج الإنشائي بالإضافة إلى بعض معطيات المنهج السيميائي، من تمهيد يوضح المقصود بمصطلح (سرد)، ومفهوم السرد الرحلي، وأربعة مباحث: الأول العنوان عتبة

---

(١) أكاديمي وشاعر مصري، ولد عام ١٩٤٩م بمركز حوش عيسى في محافظة البحيرة، حصل على درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى عام ١٩٧٨م. عمل أستاذًا للأدب العربي بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، وتولى رئاسة قسم اللغة العربية فيها، صدر له مؤخرًا الأعمال الشعرية الكاملة عن دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع.

سردية رحلية، تقف فيه الدراسة على العلاقة بين العنوان وحضور السرد الرحلي داخل النص، والعلاقة بين العنوان الرئيس والعناوين الفرعية، والثاني عناصر السرد الرحلي، تقف الدراسة فيه على الوصف، والسرد الذي ستدرس تحته الحكاية، والراوي، والشخصيات، والحوار، والثالث السرد الرحلي وتعدد التيمات، والرابع السرد الرحلي والإيقاع. وتنتهي بخاتمة توضح أهم النتائج.

سبقت هذه الدراسة بدراسات عديدة تناولت الحضور السردي في الشعر، منها: (آليات السرد في الشعر العربي) لـ عبد الناصر هلال، و(السرد الشعري وشعرية ما بعد الحداثة)، لـ عبدالرحمن عبدالسلام محمود، و(البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية.. نماذج من الشعر الجزائري)، لـ محمد عروس، و(البنية السردية في الخطاب الشعري.. قصيدة عذاب الحلاج للبياتي أنموذجًا) لـ هدى الصحناوي، و(الفعل السردي في الخطاب الشعري.. قراءة في مطولة لبيد)، لـ أحمد مداس، و(البنية السردية في قصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو لنازك الملائكة)، لـ أزهار فنجان، و(مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة) لـ حاتم الصكر، لكنها لم تسبق بدراسة تبحث عن حضور السرد الرحلي في القصيدة.

١-مفهوم السرد

١-١ السرد لغة

السرد في المعاجم القديمة: الحديث يتابع بعضه بعضًا " (الفراهيدي، ٢٠٠٣م: ٢٣٥)، و" يستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه، وسرد الحديث والقراءة أي أجاد سياقها" (الرازي، ١٩٩٩م: ١٢٤). وهو - أيضًا - " جودة سياق الحديث"، والسرد: الخرز في الأديم، بعضها في بعض " (ابن منظور، ٢٠٠٣م: ٢١١). والمعنى نفسه ورد في المعاجم الحديثة؛ فصاحب (محيط المحيط) يقول: سرد الأديم سردًا وسِرادًا خرزه، والشيء يسرده سردًا ثقبه، والدرع نسجها والحديث والقراءة أجاد سياقها، والصوم تابعه، والقرآن قرأه بسرعة، وسرِد الرجل سردًا صار يسرد صومه.. والسرد اسم جامع للدروع والحلق؛ لأنَّه سرد فثقب"(البستاني،١٩٨٧م: ٤٠٥).

الملاحظ على المعطيات المعجمية للفظة سرد انحصارها بشكل كبير في تتابع الحديث مع التماسك والترابط، وهي المعطيات نفسها المرتبطة في المعاجم بلفظة قص، يقال: " قصصت الشيء إذ تتبعت أثره شيئًا بعد شيء، ومنه قوله تعالى: ﴿ وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ ﴾ القصص: ١١ . أي اتبعي أثره، والقصة الخبر وهو القصص، وقص علي خبره يقصه قصًا وقصصًا، أورده، والقصص الخبر المقصوص، والقصص بكسر القاف، جمع القصة التي تكتب" (ابن منظور،

٢٠٠٣م:٧٤، ٧٥)، لذا لا نكاد نجد باحثًا خص أحد المصطلحين بمفهوم" مطرد مستقل عن مفهوم المصطلح الآخر، إلا في بعض الحالات النادرة التي لا تطرد عند المستخدمين لها، ولا تشيع عند غيرهم" (الكردي،٢٠٠٦م:١٠١).

٢-١ السرد اصطلاحًا(١):

المعنى الاصطلاحي للفظة سرد، ليس بعيدًا بشكل كبير عن المعنى المعجمي، فمعنى اللفظة اصطلاحًا محصور في طريقة عرض الأحداث، والأحداث المتتابعة المتماسكة، والقصة والرواية. فيعده برنار فاليط:" الطريقة التي يتم بها نقل الواقع (الحقيقي أو الخيالي) إلى الرواية" (فاليط، ١٩٩٩م: ٨٥)، ويعرفه عبدالله إبراهيم بأنه" النسيج اللفظي المعبرّ عن حادثة متخيلة أو واقعية" (مجلة أفاق عربية،١٩٩٣م)، وتعرفه موسوعة نظرية الأدب بأنه قرين الفابيولا (القصة) ومعناه الإخبار عن الأحداث، فهو مجرد حكاية تتناول درسًا أخلاقيًا، وتخبر عن وقائع قامت بها شخصيات غير بشرية" (موسوعة نظرية الأدب، ١٩٩٣م: ١٠٨، ١٠٩).

والسرد فعل "لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وُجِد، وحيثما كان" (يقطين، ١٩٩٧م: ١٩). وهو حاضر في الأسطورة، وفي الخبر، وفي الحكاية، وفي القصة، وفي الرواية، وفي الرحلة، وفي الشعر؛ فهو "أداة من أدوات التعبير الإنساني" (الكردي،٢٠٠٦م: ١١)، تحمل آراء الإنسان وتجسد مشكلاته وقضاياه.

لذا لابد أن يتوافر في المسرود حدث أو مجموعة أحداث، يقوم بها أشخاص، وتقع في زمان ومكان، ولها سارد، وتوضع في وعاء لغوي يناسب الجنس أو النوع الأدبي، المتخذ إطارًا لحمل تجربة السارد، وتوصيلها إلى المسرود له. وهي عناصر" تماهت مع الشعر في بذوره الجينية... وأصبحت واحدة من جمالياته الجديدة التي يتكئ عليها، مؤكدة وحدة الأنواع وتجاذبها وتحاورها" (هلال،٢٠٠٦: ١٠) حتى إننا نستطيع أن نقول: إن السرد في القصيدة المعاصرة "مجرى يسري فيه الشعر، وإن شعريته تكمن في الاسترسال والانسيابية والتدفق والتنامي" (محمود، ٢٠٠٩م: ١٩).

٣-١ السرد الرحلي

السرد الرحلي هو السرد المرتبط برحلة فعلية أو خيالية، فعل السفر فيها لازم الوجود بالفعل أو بالقوة. وهو سرد "مشهدي حينًا يصور أعمال الشخصيات الفردية أو الجماعية حركة بعد حركة،

(١) للسرد تعريفات عديدة انتخبت الدراسة، منها ما يفيد توجهها، والهدف المنشود من ورائها.

وحواراتها قولًا إثر آخر.. ويميل إلى المجمل حينًا، وإلى الإضمار أحيانًا" (القاضي، ٢٠١٠: ٣٤٠)، وهو سرد قريب الصلة من السرود الحكائية، فتبرز فيه النزعة القصصية المعنية بسرد المغامرات، والحوار، والوصف الطريف بروزًا ظاهرًا، جعل شوقي ضيف يعده خير رد على اتهام أدبنا العربي بالقصور في فن القصة. (ضيف،١٩٨٧م:٦)، ويختلف عنها في تركيزه على الصورولوجية، و"الشمول، والتنوع، والوصف الدقيق، والتصوير الأمين، والنقل الصادق، والابتعاد عن الهوى." (النساج، د.ت:٩).

وهو مصطلح قريب الصلة من مصطلحي الجغرافيا الأدبية، والجغرافيا الوصفية، لكنه يتميز عنهما بعنصري الأدبية والذاتية، فإذا " اختفت العناصر الأدبية والذاتية – أو ندرت – صنف النص على أنه جغرافيا وصفية، وإذا حاول الرحالة أن يوازن بين الموضوع والذات فإنَّ عمله يصنف على أنه أدب جغرافي، وأما إذا طغت العناصر الأدبية والذاتية فإنَّ عمله يصنف على أنه أدب رحلة" (الموافي، ١٩٩٥م: ٣٥).

ويمكن إجمال خصائصه في:

أولًا- هيمنة بنية السفر والترحال.

ثانيًا- الواقعية عندما يرتبط برحلة فعلية؛ فهو "يتتبع العادات والتقاليد والتأثيرات الإقليمية" (علوش:١٩٨٤م،٥٧).

ثالثًا- الذاتية؛ فذات الرحالة تحضر في رحلته حضورًا بارزًا.

رابعًا- حضور ضمير المتكلم، مفردًا أو جمعًا.

خامسًا- التطابق بين المؤلف والراوي والشخصية الرئيسة.

سادسًا- حكي استعادي؛ فالرحلة _ في الغالب الأعم – تكتب بعد الانتهاء منها.

سابعًا- التوسل بالأسلوب القصصي أحيانًا.

ثامنًا- الاعتماد على الوصف اعتمادًا ظاهرًا، حتى إن البعض عده سرد بصري.

تاسعًا- بطء زمنه السردي بفعل التوجه الوصفي، "وتكسير الراوي للسرد عبر إقحام الخطاب النقدي التأملي وإدراج وقفات متفاوتة الطول والحجم، تارة يسخر فيها الرحالة من موقف طرأ له، وتارة يقارن سلوكًا بسلوك أو تقليد، أو مظهرًا بمظهر" (مجلة الحوار،٢٠١٤م: ١١٣، ١١٤).

عاشرًا- تعدد المضامين وتداخل الخطابات.

٢-العنوان عتبة سردية رحلية

تؤدِّي مجموعة علامات تترابط ترابطًا بنائيًا دورًا أساسيًا في تكوين هيكل العمل الأدبي، والعنوان علامة من هذه العلامات، بل هو أهمها على الإطلاق، فلا يمكن التعامل مع نص بلا عنوان؛ " إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، فهو – إن

صحت المشابهة – بمثابة الرأس للجسد" (مفتاح: ١٩٨٧م:٢٧)، لذا اهتم المؤلفون بعنونة نصوصهم، انطلاقًا من أنَّ العنوان واجهة النص ونواة مركزة، والجزء الدال الذي يسهم في تفسيره، وفك شفرة غموضه التي قد تكون عائقًا يمنع الولوج إلى كنهه.

عنون الشاعر فوزي عيسى قصيدته المكونة من عشرة مقاطع بعنوان رئيس، هو (مشاهد من رحلة ابن بطوطة.. المسماة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار)، وعنون المقاطع بعناوين فرعية، هي على الترتيب (الرقص فوق المومياء، الركض للوراء، السيرك، الغربان، العرس، خيال الظل، الأرجوز، الكهفيون، الفتيا، شهادة).

المتأمل في العنوان الرئيس يرى حرص الشاعر على ذكر عنوان الرحلة كاملًا، وعدم الاكتفاء بالشائع المشهور (رحلة ابن بطوطة). وهو عنوان يجمع بين أربعة مصطلحات شديدة الارتباط بالسرد، هي: (مشاهد، ورحلة، وغرائب، وعجائب)، الأول دخل إلى عالم السرد الحكائي من بوابة الفنون المسرحية، وأصبح تقنية أساسية من تقنيات البناء الحكائي الحديث، يعتمد عليه المبدعون للتحرر من قيود الكتابة الكلاسيكية، والثاني مصطلح يدل على نوع أدبي نثري "يتميز بتعدد المضامين وتداخل الخطابات"، (حاتمي: موقع إلكتروني)، ويعتمد على الوصف، والحكي المتحرر من قيود القص التقليدية الملزمة القاص بالتزامات تقنية لا يمكن التنازل عنها، ويحضر فيه الراوي المشارك ذو الرؤية المصاحبة حضورًا طاغيًا، يشبه حضور الشاعر في القصيدة، معلقًا على الأحداث، أو واصفًا، أو رابطًا بين الحكايات والمشاهد التي تشكل مجتمعة مشهدًا كبيرًا لا يقدم فكرة مسلسلة، لكن صورة عامة ذات عناصر معبرة، والثالث والرابع، من مصطلحات الكتابة الفنتاستيكية المحلقة في عوالم اللامعقول المحيّر، وغير القابل للتصديق، وهي كتابة نثرية شديدة الارتباط بفنون الحكي، (القصة، والرواية)، وكتب المناقب، والحكي الذاتي الذي تعدُّ الرحلة أحد أنماطه، وبالإضافة إلى ذلك يستدعي العنوان نصًا روائيًا لا يقل شهرة عن النص الرحلي، هو رواية (رحلة ابن فطومة)، للروائي نجيب محفوظ، وهو من النصوص السردية المهمومة بالارتحال بحثًا عن الحقيقة، ويحفل بالعجائبي والغرائبي والأسطوري.

وفي ذلك تأكيد على الحضور السردي الكبير داخل النص، لاسيما السرد الرحلي، وتجهيز المتلقي لتقبل ما ليس شعريًا بالمفهوم الشائع للشعر، كالوصف، والشرح، والتفصيل، والسرد، والحوار، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فتح الباب على مصراعيه أمام العجائبي والغرائبي، والعجيب والغريب؛ فرحلة ابن بطوطة، مثل الرحلات كافة، حافلة بما فوق الطبيعي غير الخاضع لقوانين العقل، وبالمحير الصالح للقبول

والرفض في آن واحد، واستحضار فضاء زمكاني مختلف عن فضاء الشاعر؛ فالرحلة المكتوبة في القرن الثامن الهجري، (الرابع عشر الميلادي)، سجّل فيها ابن بطوطة مشاهد من تونس، ومصر، والقرن الإفريقي، وبلاد الشام، والعراق، والحجاز، والأهواز، والهند، وسومطرة، والصين، وشرق أوربا، إبان سيطرة المغول والترك والمماليك على مقاليد الحكم في جل البلاد التي زارها. وهو فضاء لا يمكن الفكاك من أسره عند تلقي القصيدة.

يؤدي أفق التوقع – هنا- دورًا مهمًا في تحديد المسار المناسب للولوج إلى عالم القصيدة؛ فالعنوان الطويل المختلف عن عناوين القصائد الشعرية، والمحيل إلى نصين نثريين شهيرين، ذو البنية النحوية الناقصة، الصالح أن يكون خبرًا لمبتدأ محذوف، تقديره (هذه)، أو مبتدأ خبره محذوف تقديره (عن مصر)، يدفع المتلقي إلى طرح العديد من الأسئلة، إجابة العنوان عنها ضرورة، قبل الدخول إلى عالم النص، مثل:

- هل سيكون المتن رصدًا شعريًا للواقع كما في رحلة ابن بطوطة؟

- هل سيبرز في المتن البطل الحائر الباحث عن الحقيقة، كما في رواية (رحلة ابن فطومة)؟

- هل سيبرز البعدان الإثنوغرافي والإثنولجي كما في كتب الرحلات؟

- هل سيعيد لنا الشاعر صياغة بعض مشاهد الرحلة بأسلوب شعري؟ (حرف الجر من في العنوان يوحي بذلك).

- هل سيدخل المتلقي إلى عالم النص من مدخل القرن الثامن الهجري، قرن كتابة رحلة ابن بطوطة؟

بداية من المقطع الأول يجيب المتن عن السؤالين الأول والثاني بالإيجاب، وعن بقية الأسئلة بالنفي، فالنص المقسم إلى عشرة مقاطع، يرصد أربع قضايا سلبية، رصدًا وصفيًا في مجمله، يبحث الراصد من خلالها – ضمنيًا- عن الصورة المثال التي رسمها ابن بطوطة لمصر في القرن الثامن الهجري[1]، وعن أسباب تغير الحال للأسوأ. وهو رصد - من خلال دقة ترتيبه - تتجلى فيه صورة الباحث عن الحقيقة من خلال الإصرار على تقديم تفسير للحالة الفكرية

(١) صورة مصر في رحلة ابن بطوطة صورة مشرقة. يقول عن الإسكندرية على سبيل المثال: " هي الثغر المحروس، والقطر المأنوس، العجيبة الشأن، الأصيلة البنيان، بها ما شئت من تحسين وتحصين، ومآثر دنيا ودين... الفريدة في تجلي سناها، والخريدة في حلاها" ص ٣٧، ويقول عن قرية (تروجه) " لأهلها مكارم أخلاق ومروءة " ص٤٦، ويقول عن شمس الدين الأصبهاني أحد علمائها في القرن الثامن الهجري:" إمام الدنيا في المعقولات" ص ٦٤. انظر "تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار"، تحقيق الشيخ محمد العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط(١)، ١٩٨٧م.

في المجتمع المصري، بالعقد الثاني من الألفية الثالثـــة.

يرسم الشاعر في المشاهد من الأول حتى التاسع، صورة كئيبة لمصر الحديثة، تبرز فيها ملامح الجهل، والفقر، والضياع، والفساد الأخلاقي، والتدين الزائف، والفتاوى التي لا أصل لها، جاعلًا من رفض الموروث المشرق، والتصفيق للثقافات البالية والأنساق الثقافية الظلامية السبب الأهم لحالة التدني المستشرية.

يقول في المشهد الأخير المعنون بـ(شهادة) ملخصًا حال مصر:

مصر التي في خاطري تغيرت
فنيلها تجهما...
ولم يعدْ
يختال ما بين الربى
ولم يعدْ
مفضّضًا.. مذهّبا
وصباحها – حزنًا-.. خبا
وخيلها - ذلًا - كبا
وسيفها - جبنًا - نبا
وشهدها المعسول صار علقما (عيسى، بدون: ٣٠٥).

إنَّ إجابة المتن الشعري عن السؤالين الأولين بالإيجاب تأكيد على الحضور الطاغي للسرد الرحلي وسيطرته على مفاصل النص. وهو حضور مغير لوظيفة الشعر في القصيدة؛ فالنصان الواقعيان منعا القصيدة من التحليق في عوالم الخيال، وفرضا عليها الغوص في صميم عالم أرضي، كان من خصوصيات المتون الحكائية السردية، لا سيما الرحلية منها، وفرضا عليها لغة ذات أبعادٍ واقعية، تختلف عن لغة الشعر المعتمدة على الخيالي، والميالة إلى تحطيم الصيغ التقليدية.

٣- عناصر السرد الرحلي في القصيدة

٣-١ الوصف

الوصف لغة، "الأمارة اللازمة للشيء" (ابن فارس، بدون: ١١٥)، أمَّا اصطلاحًا فهو" ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات" (ابن جعفر، ١٩٩٨م: ٦٢)، وأجوده ما يحيط بأهم " الجوانب التي يرتكز عليها الشيء الموصوف، فيحول صورته المادية المألوفة إلى صورة أدبية ترتكز على نسيج أدبي متين، ويزينها أسلوب إنشائي رصين" (مرتاض، ١٩٩٨م: ٢٨٥). وهو ضرورة من ضرورات العمل الدرامي؛ " فهو مدرج دائمًا في الحكاية، بل كل وصف يبعث حكاية بنفسه، حكاية واقعة ضمن الوصف". (ريكاردو، بدون: ٤٠، ٤١).

احتل الوصف مكانة كبيرة في السرد الرحلي، بما يقدمه من رسم لملامح الشخصيات، وأبعاد الأماكن، والأنشطة الإنسانية، والظواهر الطبيعية، وأنماط الحياة

الاجتماعية، والأهوال التي عايشها الرحالة، ولدوره المهم في منح النصوص أبعادًا تشويقية تبدد ملل المتلقي، وتقرب النص من نفسه.

يميزه في الرحلة – لاسيما القديمة – الاستقلالية، فلا يتخلله سرد، ولا يساهم في حركة التطور الدرامي، ووظيفته الأساس التواصل، فيأتي لـ"يقدم إخبارًا أو إعلامًا عن الموصوف" (الشقران،٢٠١٥م:٩٢).

الحضور الجلي للرحلة في عنوان القصيدة دفع الشاعر إلى الاعتماد على طاقات الوصف في جُل مشاهد قصيدته، شأنه شأن الرحالة، فلا يكاد يخلو مشهد من مقطع وصفي له دور فني لا يمكن الاستغناء عنه في بناء المشهد. وهو في معظمه من الوصف المشاهدي المعني بنقل الصورة بأبعادها الحركية، والسمعية، والبصرية، والنفسية، أكثر من نقلها في صورة سكونية (إستاتيكية)، ولا يعني هذا اختفاء الوصف المُحدِّد الأبعاد المادية؛ فهو موجود لكن داخل بوتقة المشهد المتحرك بالفعل أو بالقوة، ولعل عمل الوصف في بيئة شعرية هو ســـبب ذلك.

ففي المشهد الأول المعنون بـ(الرقص فوق المومياء)، يصف الشاعر مشهدًا رمزيًا لمجموعة ترقص فوق مومياء، مستغلًا طاقات الصوت، واللون، والحركة، لصناعة لوحة وصفية ذات دلالات تعبيرية متعددة، تنتقل فيها المفردة من حيز رسم الفعل إلى حيز عرض الفعل، أو بمعنى آخر من حيز الفعل السكوني إلى حيز الفعل المتحرك.

ومن عجيب ما رأيت ذلك المساء
جماعة تحلقوا وصاروا يرقصون..
فوق مومياء..
كانوا يهللون تارةً..
وتارةً يزمجرون..
(عيسى: ٢٨٧).

يظهر جليًا في المقطع حرص الشاعر على ديناميكية الوصف، من خلال مؤثرات اللون (مساءً)، والصوت (يهللون، يزمجرون)، والحركة (يرقصون)، وهي مؤثرات ذات ديمومة كامنة في الأفعال المضارعة المتتالية، الدالة على الاستمرار والتجدد.

وفي المشهد الثاني المعنون بـ(الركض للوراء)، يصف مشهد سير لأناس يسيرون للوراء، على غير المألوف والمعروف. وهو مشهد بالإضافة إلى بروز عناصر الحركة فيه، محمّل بحمولات رمزية تكمل رمزية الصورة الوصفية في المشهد الأول المصور الغربة الأيديولوجية في الفضاء الذي يصوره الشاعر.

ومن عجائب الزمان...
ما رأيت في شوارع المدينة الكئيبة...
التي شابت من الضجيج
والزحام...
فالناس لا تسير للأمام..

بل يرجعون القهقرى..

ويركضون للوراء...

وفي القفا العينان... (عيسى: ٢٨٩).

وفي المشهد الثالث المعنون بـ(السيرك) يصف الشاعر للمتلقي ما في السيرك من (شقلباظ فوق رأسه يسير/ ولاعب بالنقرزان/ وماهر يسير فوق سلك/ وجائع يروض السباع)، وفي المشهد الرابع المعنون بـ(الغربان)، يقدم صورة وصفية تلخص التدين في النقاب، وفي المشهد الخامس المعنون بـ(العرس) يقدم صورة لعُرس ترتدي فيه العروس ثوب الحداد، وفي المشهد السادس المعنون بـ(خيال الظل) يقدم صورة لخيال الظل، ذلك الفن المرتبط بالحكي الشعبي المعبر عن روح الجماعة، وفي المشهد السابع المعنون بـ(الأرجوز) يقدم صورة للأرجوز الناقل صورًا اجتماعية نقدية من صميم المجتمع، وفي المشهد الثامن المعنون بـ (الكهفيين) يقدم صورة لقوم غلاظ يشهرون الأسلحة، ويهدمون الأضرحة.

جاء الوصف في القصيدة مقترنًا بالسرد، لا يمكن عزله والتعامل معه على أنه وحدة لغوية ذات سمات خاصة، بعيدًا عن مجمل المشهد الوارد فيه، وإلا فقد المشهد دلالته وأصبح مجرد نقل مباشر لحادثة، تخلو من أهم مقومات الروح القصصية؛ لأنَّ الأوصاف تضمنت عرضًا لأحداث أكملت لوحة المشهد. ففي بعض المشاهد جاء محركًا للسرد نحو النهاية، مانحًا المشاهد رمزية شفيفة، انتقلت بها من التقريرية المباشرة إلى عوالم الدلالات العميقة، وفي بعضها جاء رمزيًا، وجاء في أخرى نهاية للمشاهد، صانعًا حالة دراماتيكية. وهو بهذا يختلف عن الوصف في السرد الرحلي، وظيفة، ويقترب منه شكلًا.

- الوصف محركًا السرد

يرتبط الوصف المحرك السرد أحيانًا بالمكان كما في المقطع الثاني المعنون بـ(الركض للوراء)، وأحيانًا بالشخصيات كما في المقطع الخامس المعنون بـ(العرس)، والمقطع الثامن المعنون بـ(الكهفيين).

يقول الشاعر:

ومن عجيب ما رأيت..

ذلك العرس الشهير

فالعروس ترتدي ثوب الحداد

ولا يبين وجهها من حلكة السواد

والعريس كان حافيًا.. رث الثياب

وقد علت جبينه الجهامة

ولم يكن في وجهه وسامة

وقد علا النحيب والبكاء

من أقارب العروس

(عيسى:٢٩٥).

الأسطر الشعرية من السطر الثالث حتى السطر السابع، تمثل مقطعًا وصفيًا يبرز البعد المادي للعروس المرتدية بدلًا من ثوب الفرح الأبيض، ثوب الحداد

الأسود، والعريس الحافي، رث الثياب ذي الوجه الخالي من الوسامة. وهو مقطع لا يكتمل المشهد بدونه؛ فهو السبب في حضور صوت الشيخ العجوز، المبرر سبب بكاء أقارب العروس بتعليقه المفسر الذي وصل بالمشهد إلى نهايته، وجعل من العروس والعريس رمزين. والأمر ذاته نراه في المشهد الثامن، المعنون بـ (الكهفيين)، يقول الشاعر:

ومن عجيب ما رأيته قوم غلاظ
يخرجون من الكهوف
ومن بطون ما عفا واصفر من أسفار
ولا تراهم إلا إذا حل الخسوف
أو غابت الشمس وواراها الكسوف
فيرفعون عاليًا ما اسود من راياتهم
ويشهرون الأسلحة
ويهدمون الأضرحة
ويَحطِمون كل تمثال
زهت به أنامل الخلود
(عيسى:٣٠١).

ففي المقطع وصف لرجال غلاظ، وجودهم مرتبط بأوقات الظلام الفكري، وفكرهم مأخوذ من أسفار صفراء عفا على ما فيها الزمان، راياتهم سوداء، وقوتهم كامنة فيما يحملون من سلاح. وهو وصف _ كما هو ظاهر _ لا يقف عند البعد المادي للشخصيات فقط، بل يعرج إلى البعد الأيديولوجي من خلال الاستغلال الدقيق للمفردات؛ فالعنوان (الكهفيون)، وقول الشاعر: (يخرجون من الكهوف/ ومن بطون ما عفا واصفر من أسفار)، بجوار مفردات السواد (الكسوف ـ الخسوف ـ أسود)، يحيلان إلى فكر القوم الغلاظ.

وكما اهتم الشاعر في وصفه بأبعاد الشخصيات، اهتم بأبعاد المكان، خصوصًا البعد النفسي الذي أدَّت الاستعارات _ القليلة جدًا في القصيدة _ دورًا بارزًا في تحديد أبعاده؛ فهو يصف المدينة المحتوية مشاهد رحلة ابن بطوطة، مرة بالمدينة الكئيبة التي شابت من الضجيج والزحام:

ومن عجائب الزمان...
ما رأيت في شوارع المدينة الكئيبة...
التي شابت من الضجيج
والزحام...
(عيسى: ٢٨٩).

ومرة بالمدينة العجوز، والسيرك الكبير:

في شوارع المدينة العجوز
يفوق ما رأيت
أيقنت – حقًا – أنها سيرك كبير
(عيسى: ٢٩٢).

اعتمد الشاعر في وصفه على أربع مفردات حبلى بالدلالات، هي: (الكئيبة، شابت، العجوز، سيرك)، شخّص بها المدينة وجسّدها، من خلال التصوير

الاستعاري والتشبيهي الراسم صورة وصفية مختلفة عن الشائع في القصيدة، من حيث النوع والكم، صورة متجددة، متعددة الأبعاد ومختلفة الملامح، تتحكم فيها ثقافة المتلقين؛ فمن خلال إدراكهم للمفردات الأربعة ورؤيتهم لها تتكون اللوحات الوصفية المختلفة _ لا محالة _ لاختلاف الوعي البشري بالمعنويات وإدراك الماديات.

قد يكون اختلاف الأوصاف محاولة لفرض الشعري على السردي الطاغي، وقد يكون محاولة لجذب انتباه المتلقي عن طريق التنوع الوصفي الخالق حالة تشبه الحالة الناتجة عن الالتفات في بلاغتنا العربية، لكنها _ في كل الأحوال _ أوصاف تمهيدية (وردت في المشهدين الثاني والثالث)، تجهز المتلقي لقبول العجيب والغريب الشائع في المدينة، وتوفّر على الشاعر الكثير من الاستطرادات التفسيرية المجيبة عن أسئلة القارئ المضمر، قبل القارئ الحقيقي.

هذا الوصف المجمل والمقتضب، اختلف في المشهد العاشر، فجاء أكثر تفصيلًا، يلخص به الشاعر حال المدينة:

"مصر التي في خاطري"..
تغيرت
فنيلها تجهما
ولم يعد
يختال ما بين الربى
وروضها قد أجدبا..
ولم يعد
مفضفضًا.. مذهبًا
وصبحها – حزنًا – خبا
وخيلها – جبنًا – نبا
وشهدها المعسول صار علقما
(عيسى: ٣٠٥، ٣٠٦).

اختلط وصف المكان في هذا المشهد بوصف الزمان (الصبح)، وركز الشاعر على محتويات المكان (الخيل، والشهد)، وأراه خلطًا مقصودًا، يريد الشاعر من ورائه رسم صورة جامعة ينهي بها مشاهده التي سيطر عليها الحزن، وظهر فيها الضيق من الواقع المتدني.

– **الوصف نهاية مشهد:**

جاء الوصف في القصيدة نهاية للمشهد الثالث المعنون بـ(السيرك)، والمشهد الخامس المعنون بـ (العُرس)، والمشهد الثامن المعنون بـ (خيال الظل).

في المشهد الثالث بدا الوصف في نهاية المشهد نابعًا من الأحداث، وامتدادًا طبيعيًا لها، فبعد الحديث عن السيرك وما فيه، ومَن فيه: من لاعب بالنقرزان، ولاعبين بالقرود، وجائع يروض السباع، وزامر من نفخه تصفق الحشود، ومهرج، ومضحك، وبهلوان. يقول الشاعر:

وعندما خرجت كان ما رأيت
في شوارع المدينة العجوز
يفوق ما رأيت
أيقنت - حقًا - أنها سيرك كبير
(عيسى: ٢٩٢).

جاء الوصف الكامن في الاستعارة (المدينة العجوز)، والتشبيه البليغ (أنها سيرك كبير)، امتدادًا طبيعيًا لحركة الأحداث داخل المشهد، ونهاية منطقية مقنعة للمتلقي، ليس هذا فحسب؛ فهو _ أيضًا _ يربط المشهد الثالث بالمشهد الثاني، من خلال توحيد الصفات؛ ففي بداية المشهد الثاني وصف المدينة بالكئيبة التي شابت من الضجيج، وفي نهاية المشهد الثالث وصفها بالعجوز، والسيرك، وبين شابت والعجوز، والضجيج والسيرك روابط بصرية وسمعية وإدراكية.

أما في المشهدين الخامس والثامن فقد جاء الوصف فجائيًا لا علاقة له بامتداد الأحداث قبله، يشبه إلى حد كبير مشهد النهاية في المقامات. يقول الشاعر في نهاية المشهد الخامس بعد مشهد العرس الكئيب:

وفجأة تكاثف الغمام
وعمت الوحشة والظلام
فانسللت خلسة بين الزحام
وقد أصابني الدوار
(عيسى:٢٩٦).

الحضور العابر لفن المقامة جعل المشهد مشهدًا سرديًا صرفًا؛ فلا يمكن تلقيه بعيدًا عن صورة البطل الصعلوك طالب النجاة بالحيلة. وحضور المقامة - هنا - لا يعني أبدًا ابتعاد الشاعر عن الخط الأساس الذي حدَّده لنفسه في عنوان القصيدة؛ فالرحلة فن يتوسل بمعطيات العديد من الفنون، ومنها المقامات.

ويقول في نهاية المشهد الثامن:

وأظلم المكان
ولم نعد نرى سوى الذئاب والأفاعي
والأعاصير
وقيل إنها النذير بالطوفان
(عيسى: ٢٩٨).

وهو وصف أدَّى البياض الشعري الظاهر بين السطر الأول والسطر الثاني دورًا كبيرًا في منحه أبعادًا تخيلية زادت من مساحته المعنوية، رغم مساحته اللغوية المقتضبة للغاية، وسمحت للمتلقي بدور في استكمال اللوحة الوصفية بالقصيدة، مثل دور متلقي القصة والرواية.

الوصف في القصيدة ليس بديلًا للديكور في المسرح؛ فهو - في مجمله - ينقل حالة ذات أبعاد حركية وبصرية وسمعية ونفسية، جعلت المشاهد من بدايتها حتى نهايتها في ديمومة حركية مبددة لملل المتلقي، ومساهمة في تنامي المشاهد، يبتعد عن طبيعة الوصف في السرد الرحلي ويقترب منه في الوقت ذاته،

يبتعد عنه بدوره في تنامي الأحداث، ويقترب منه بوظيفته الجمالية وهي وظيفة من نتائج الاعتماد على معطيات السرد الرحلي في رحلة ابن بطوطة الذي " لم يقصد أن يؤرخ الأحداث التاريخية والجغرافية بحد ذاتها، بل هدف إلى إمتاع المتلقي بما رصده من أحوال اجتماعية للمدن التي زارها." (الشوابكة، ٢٠٠٨م: ٣٠٨).

٣ -٣ السرد

السرد عنصر مهم من عناصر الرحلة؛ فالرّحالة "يسرد ليصف، ويصف ليسرد" (المودن، ١٩٩٦م:٧)، لينقل للذات المتلقية أحداثًا وأفعالًا ومشاهدات شاهدها في أثناء رحلته، أو سمع بها، يأخذ هذا السرد طابعًا حكائيًا أحيانًا، فيبدو كلوحة قصصية مكتملة العناصر، قد لا ترقى إلى مستوى القصَص الفني، لكنها لا تخرج من دائرة القص، بحدثها، وشخصياتها، وحواراتها، وراويها، وفضائها، يميزها في الرحلة الحضور الطاغي لأنا الراوي، والتأكيد على أنها نتيجة لفعلي المشاهدة والسماع. ورحلة ابن بطوطة شأنها شأن الرحلات كافة، حافلة بالحكايات التي استغلت وسيلة لجذب المتلقيين لما لها من تأثير في النفس البشرية الميالة للحكي بطبيعتها.

ظهر في القصيدة تأثر الشاعر بالطبيعة الحكائية لرحلة ابن بطوطة، وانعكس ذلك على قصيدته، فجاءت حافلة بمقاطع ذات بنية حكائية تنقل للمتلقي السلبيات التي شاهدها ابن بطوطة/ الشاعر داخل المجتمع المصري.

٣-٣-١ الحكاية في القصيدة

المشاهد المكونة القصيدة ذات بنية حكائية وصفية؛ ففي كل منها حدث، ووصف، وشخصيات، ومكان، وزمان، وبداية ونهاية، وراوٍ عليم مشارك يتماهى مع شخصية الشاعر الحقيقية، لكنها شأنها شأن كل الحكايات في السرد الرحلي، يسير زمنها سيرًا أفقيًا حتى النهاية بلا حبكة[١] تضبط إيقاع الأحداث وتأزمها؛ فالغرض منها المحافظة على انتباه المتلقي متأججًا في أثناء عملية القراءة، وزيادة قوة تعلقه بالنص؛ فالنفس البشرية ميالة بفطرتها للحكي والحكايات.

استعاض الراوي/ الشاعر عن الحبكة بمحفزات سردية نثرها داخل المشاهد، تجبر المتلقي على تتبع مسارات الحكاية بشوق من البداية حتى النهاية، من

---

(١) الحبكة مجموعة أحداث لها بداية ووسط ونهاية " مرتبة ترتيبًا سببيًا، تنتهي إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث" (هلال، ١٩٧١م: ٤٥٦)، يوضع هذا الترتيب داخل إطار لا يشعر فيه المتلقي بالاضطراب أو القلق" فيأتي الغداء بعد الإفطار، والثلاثاء بعد الاثنين، والانحلال بعد الموت" (فورستر،٢٠٠١م:٤٧).

خلال تقنيتي التعمية والإفصاح. وقد جعل استقلال كل مشهد بتيمة أو بجزء من تيمة، هذه المشاهد شبيهة بالمتوالية القصصية المقسمة إلى مقاطع، لكل مقطع حدث خاص، وقضية يناقشها، يجمع بينها وحدة الشخصية الرئيسة، وتكرار بعض اللازمات المرتبطة بالسرد الحكائي، وثبات شخصية الراوي، والانضواء تحت راية العنوان الرئيس.

يقول الشاعر في المشهد الخامس المعنون بـ (العرس):

ومن عجيب ما رأيت..
ذلك العرس الشهير
فالعروس ترتدي ثوب الحداد
ولا يبين وجهها من حلكة السواد
والعريس كان حافيًا.. رث الثياب
وقد علت جبينه الجهامة
ولم يكن في وجهه وسامة
وقد علا النحيب والبكاء
من أقارب العروس
وقال لي الشيخ العجوز
إنها من محتد كريم
لكن حظها شحيح
فقد تزوجت من قبله الكثير والكثير
ما بين عسكر وبائعي أوهام
حتى أتاها ذلك الدرويش...
فاستباحها...
وفجأة.. تكاثف الغمام
وعمت الوحشة والظلام
فانسللت خلسة بين الزحام
وقد أصابني الدوار
(عيسى: ٢٩٦).

تتجلى عناصر القص في المشهد السابق في الحدث وهو العُرس، والشخصيات/ الرموز (العروس/ العريس الدرويش/ الشيخ العجوز)، والراوي المشارك في الحدث، والوصف، والحوار، والنهاية. وهو مشهد غير محبوك بآليات الحبكة التقليدية، لكن به محفزات تدفع المتلقي إلى استكمال القراءة حتى النهاية، فالجملة الشعرية (وقد علا النحيب والبكاء من أقارب العروس)، الفاصلة بين الأسطر السبعة الوصفية والحوار، جملة تشويقية/ محفز، تستدعي بحثًا عن سبب البكاء، الذي تجلى في الحوار (وقال لي الشيخ العجوز/ إنها من محتد كريم/ لكن حظها شحيح/ فقد تزوجت من قبله الكثير والكثير/ ما بين عسكر وبائعي أوهام/ حتى أتاها ذلك الدرويش.../ فاستباحها...). وهو حوار تصنع جُمله محفزًا أكبر؛ فالنقاط الأفقية – الدالة على محذوف–التي انتهى بها، تستدعي البحث عن المسكوت عنه، وتفتح الباب أمام سؤال (ثم ماذا بعد؟)، وهو سؤال يفرض نفسه في المشاهد كلها، لكن الراوي ينسحب دون أن يجيب،

وبالانسحاب ينتهي المشهد (وفجأة تكاثف الغمام/ وعمت الوحشة والظلام/ فانسللت خلسة بين الزحام/ وقد أصابني الدوار).

تتشابه المشاهد كافة في بنيتها، فكلها تحتوي على المحفزات السردية بديلًا عن الحبكة، وللحوار والوصف دور كبير في بنيتها، ويحضر فيها الفنتاستيكي، الحاضر بقوة في رحلة ابن بطوطة، متجليًا في الفعل العجيب[١] (جماعة تحلقوا وصاروا يرقصون... فوق مومياء/ وخلفهم تغذ المومياء سيرها/ يركض الموتى وما لهم سيقان/ يركضون للوراء)، وفي الفعل الغريب[٢] (فوق رأسه يسير / ترقص الأفاعي رقصة الجنون/ واعظ شيطان/ فارس يصارع الحيتان/ قائد قطار ماله عينان)، وفي المسخ (وفي القفا عينان). الاختلاف بينها في النهايات فينتهي المشاهدان: الأول، والخامس بمفاجأة ظاهرة تشبه نهايات المقامات (وفجأة رأيتهم يهرولون)، (وفجأة تكاثف الغمام)، وينتهي المشهدان الثاني، والسادس بمفاجأة مضمرة (وأظلم المكان) / (خولطت يا غريب.. فاترك المكان!!)، وتنتهي المشاهد: الثالث، والسابع، والثامن، والتاسع بتعليق يظهر فيه صوت الراوي عاليًا: (أيقنت _ حقًا_ أنها سيرك كبير)، / (فقلت عز في البلاد القوت/ وصار عند الناس كالياقوت)، / (فقلت: قد فهمت الآن كيف ضاعت البلاد/ وعم فيها الجهل والفساد)، / (فقلت: حقًا كم بها من مضحكات.. / تشبه البكاء)، وينتهي المشهد الرابع بحديث الشيخ العجوز.

طبيعة الشعر الحر المتحرر من قيود الوزن والقافية، سمحت للحكاية أن تشغل مساحة كبيرة داخل القصيدة، فأكثر الشعراء من الاعتماد على طاقاتها التعبيرية، في محاولة لصناعة نص شعري مختلف شكلًا ومضمونًا عن النصوص الشعرية التقليدية، ونجحوا في ذلك نجاحًا ظل وسيظل الاعتراف به مقرونًا بتحقيق التوازن بين الشعري والسردي للمحافظة على هوية القصيدة، حتى لا تتحول إلى مسخ، لا هو شعري ولا هو سردي.

حاول الشاعر في القصيدة تحقيق هذا التوازن بالحرص على الإيقاع الخالق موسيقى رنانة، والرمز، والإيجاز، والمجاز، ووزن التفعيلات، والصور الواقعية المتتالية والمتدفقة كدفقة شعورية مصدرها صميم الذات الشاعرة، ونجح في ذلك، فجاء الشعري بجوار السردي يضيف إليه ويستفيد منه، يضيف إليه التعبير

---

(١) العجيب أحداث حافلة بالمبالغة يصعب تصديقها. انظر إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط(١)، ١٩٨٦م.

(٢) الغريب الأحداث فيه تفسر تفسيرًا مألوفًا لا يخرج على نظام الطبيعة، انظر لؤي خليل، تلقي العجائبي في النقد العربي الحديث (المصطلح والمفهوم)، هيئة الموسوعة العربية، سوريا، ٢٠٠٥م.

الموحي المؤثر، ويستفيد من التوهج الدلالي، وانحسار الذاتي.

٣ -٣- ٢ الراوي

الراوي في فنون الحكي شخصية ورقية خيالية، من صنع الكاتب، مثل بقية شخصيات العمل السردي، لكنها تختلف عن بقية الشخصيات بوظائف جعلتها "شخصية نوعية ذات تأثير على عناصر المبنى الحكائي، وعلى مكونات السرد"، (شبيب، ٢٠١٣م: ١١٢)، بدونها تصبح القصة "مجرد أوهام (غير) قادرة على الدلالة " (جينيت،١٩٩٧م: ١٣٣)، فهو المكلف بسرد الأحداث والمشاهد، "وإنتاج الأقوال، والمسؤول عن التنظيم الداخلي للنص الحكائي، من حيث تحقيق التآلف والتناسق بين الأحداث، وتقديم الشخصيات، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وحواراتها الداخلية، وحواراتها مع الآخرين، وإدارة صراعاتها، ورسم حدود المكان والزمان، وضبط حركة النص ومساراته" (الكردي،١٩٩٦م: ٦٢). أما الراوي في الشعر فهو الشاعر نفسه "يكون عليمًا ومشاركًا، ولهذا حين يقوم بمهمته داخل الشعر يصبح راويًا أصيلًا، ومن حقه أن يلعب في اللغة حتى يصل إلى المجازية أحيانًا، وحضوره يتجسد عبر انتهاكاته وقدرته على استغلال هذه اللغة" (هلال،٢٠٠٦م: ٤٦)، وفي الرحلة هو "الذات المركزية التي تقوم بفعل الرحلة " (حاتمي: موقع إلكتروني)، فمن خلال الرحالة العليم المشارك يتشكل النص الذي يُصبغ بأحاسيسه، وميوله، وعواطفه، وهو راوٍ يشبه كثيرًا الراوي في الشعر، بوضعيته ووظائفه.

الراوي/ الشاعر في مدونة الدراسة راوٍ عليم، كلي المعرفة، مشارك في الأحداث، حضوره طاغٍ من خلال اللازمة الحكائية (ومن عجيب ما رأيت / ومن عجائب الزمان ما رأيت/ ومن غريب ما رأيت/ ومن عجيب ما رأيته/ ومن غريب ما سمعته). وهي لزمات تؤكد من خلال فعل الرؤية (رأى)، وفعل السمع (سمع)، وتاء الفاعل أن الراوي وحده مصدر الحكي. وماضوية الفعلين (رأى، وسمع) تشير إلى أن الحكي استعادي، وأن زمنه مخالف لزمن الفعل، والحكي الاستعادي من الخصائص الأساسية للنص الرحلي المنعكسة سماته على القصيدة.

جعل هذا الحضور لضمير المتكلم (أنا) وجودًا قويًا داخل القصيدة، يشبه وجود الرحالة في نصه الرحلي، لكنه الحضور غير المقصي للأصوات الأخرى، فبجوار الراوي/ الشاعر، ظهر صوت الشيخ العجوز في جل المشاهد. يقول الراوي/ الشاعر في المشهد الثامن:

ومن عجيب ما رأيته قوم غلاظ
يخرجون من كهوف
ومن بطون ما عفا واصفر من أسفار

ولا تراهم إلا إذا حل الخسوف
أو غابت الشمس وواراها الكسوف
فيرفعون عاليًا ما اسودّ من راياتهم
ويشهرون الأسلحة
ويحطمون كل تمثال
زهت به أنامل الخلود
(عيسى: ٣٠١).

الأنا ظاهرة في استهلال المشهد بوضوح، من خلال الفعل والفاعل والمفعول (رأيته)؛ فالضمير المتصل بعد تاء الفاعل، يعلو فوق الوظيفة النحوية، ويتحول إلى (أيقون) يشير إلى أن الحدث ملتصق بالراوي/ الشاعر، كما التصق المفعول به بتاء الفاعل. لكن - ومع ذلك - لا يستأثر الراوي/ الشاعر بتفاصيل الحكاية، ويترك للشخصية المشاركة (شخصية الشيخ العجوز) مساحة للحضور داخل النص، أحيانًا لاستكمال الحدث، وأحيانًا للتعليق عليه. ولا يتنافى هذا مع حضور الرحلة في النص؛ فلا " نعدم في الرحلة تعددًا للرواة وإن كان المؤلف الراوي يظل دائمًا هو المتحكم في القصة الضامن لانسجامها"(القاضي، ٢٠١٠، ٣٤١)، كما أنَّ مادة الرحلة ليس بالضرورة أن تكون كلها من مشاهدات الرحالة، ففي الرحلات مساحات كبيرة منقولة عن الآخرين، تسبق عادة بـ (سمعت من)، و(نقلت عن).

ففي المشهد الرابع يساهم حضور صوت الشيخ العجوز في استكمال الحدث. يقول الشاعر:

وقال لي الشيخ العجوز..
إنها في الأصل كانت من بنات أمنا حواء
لكن قوماً يدّعون أنهم أتوا من السماء
قد غيروا أمخاخهن
حتى صرن هكذا..
يمشين في زي الغرابيب..
وفي طبائع النساء
(عيسى: ٢٩٤).

بقول الشيخ العجوز اكتمل المشهد، وأصبح له ملمح حكائي، ليس هذا فحسب، فهو يفتح المجال أمام" السردية المتحركة التي تمنح النص حركية من خلال التعدد الصوتي القائم على الحوار والحكي" (هلال، ٢٠٠٦م:٦٦). وهي سردية تخاطب عقل المتلقي قبل وجدانه، وتقنعه بواقعية المحكي.

ويقف دوره عند التعليق على الأحداث في المشاهد: الأول، والرابع، والخامس، والسابع. (وقال لي شيخ عجوز/ إن التشفي لا يجوز)، (عيسى: ٢٨٨)، (إنها في الأصل كانت من بنات أمنا حواء)، (عيسى: ٢٩٤)، (إنها من محتد كريم/ لكن حظها شحيح)، (إن الذي رأيته بفنه يقتات/ ليقتني دريهمات)، (عيسى:٣٠٠)، (لا تنزعج/ فهم بقايا من عصور مظلمة)، (عيسى: ٣٠٢).

لكنه التعليق غير المقلل من قيمة وجوده داخل المحكي الشعري؛ فهي تعليقات تفسيرية لا يمكن الاستغناء عنها، لها قيمتها في استكمال الصورة الحكائية داخل المشاهد، بما يكمن فيها من إقناع للراوي والمتلقي على السواء.

ويحضر بجوار صوت الشيخ العجوز، صوت الراوي الشعبي في المقطع السادس، ومن خلاله يتكون المشهد المعنون بـ(خيال الظل).

وردد الراوي يقول:

فلتسمعوا.. ولتنظروا.. يا سادتي الكرام

من الحكايات الغريبة التي..

يشيب من أهوالها الولدان..

فواعظ شيطان

وفارس يصارع الحيتان

وقائد القطار ماله عينان

وعالم لأجل علمه يهان

وشاعر يدان

(عيسى: ٢٩٧، ٢٩٨).

جمل المشهد جاءت تلغرافية قصيرة (فواعظ شيطان- وفارس يصارع الحيتان - وقائد القطار ما له عينان- وعالم لأجل علمه يهان - وشاعر يدان)، يغلفها الحس الشعبي، (فلتسمعوا - ولتنظروا - يا سادتي الكرام)، والإيقاع الموسيقي الرنان الناتج عن تكرار حرف النون، المناسب للذوق الشعبي الميال للنغم الحركي. وهي جمل تتفق مع الراسخ في الذاكرة الجمعية عن الحكاية الشعبية وراويها، وفق الشاعر كثيرًا في سبكها. وهي لغة مختلفة جد الاختلاف عن لغة الشيخ العجوز في المشهد السابق، من حيث طول الجملة، المناسب لصوت الحكمة داخل القصيدة، والبنية الإيقاعية الهادئة المناسبة لتأمل صوت الحكيم.

كما يحضر صوت الأراجوز في المشهد السابع، ومن خلال صوته - أيضًا - تكتمل أبعاد المشـــهد المعنون بـ (الأراجوز)؛ فصوته الموقِف تسلسل الزمن يوحي بواقعية المشهد، و يضفي عليه بعدًا دراميًا، ما كان ليتوافر لو حل صوت الراوي محله.

ينبري للرقص قائلًا:

ربن.. ربن.. ربن.. ربي

أنا الخفيف اللولبي..

(عيسى: ٢٩٩).

الملاحظ في المشهدين السادس والسابع أنَّ الشاعر لم يكتف بوصف الحالة، بل استحضر أهم عناصرها وهو الراوي والأرجوز، وهو استحضار يُخرج بالنص من حيز وجهة النظر الواحدة إلى حيز تعدد الرؤى، ما يوسع دائرة الدلالة، ويسمح بتعدد التأويل.

٣-٣-٣ الشخصيات

الشخصية في جميع ألوان الفن الحكائي أهم مكونات المحكي؛ فهي " العنصر الفعّال الذي ينجز

الفِعال التي تمتد وتترابط في مسار الحكاية " (أحمد، ٢٠٠٥م: ٣٣)، وهي آلية توصيل الفكرة التي تدور حولها الأحداث، قد يكون للمكان والزمان والوصف دور في بلورة فكرة العمل وتوصيلها للمتلقي، لكنه دور مرهون بوجود الشخصية المقنعة، لذا سلب (أرنولد بينيت)، بقية العناصر المشكلة للعمل القصصي تأثيرها أمام الشخصية المحكمة بتقنية فنية مقنعة.

والشخصية في السرد الرحلي نسخة طبق الأصل من شخصيات الواقع الموضوعي[١]، المنقول عن طريق الرحالة، تظهر في المحكي بسيطة، ثابتة، لا تنمو ولا تتغير، ولا تتصارع - غالبًا - قائمة بذاتها غير "مشروطة بوجود شخصيات أخرى، فهي لا تحقق وظائف، وإنما تحقق رؤية للعالم" (أحمد،٢٠٠٥م: ٨٧)، مثلها تمامًا مثل الشخصية في القصيدة، مع اختلاف في السبب، ففي المحكي الرحلي ثباتها مرده إلى حرص الرحالة على أن تكون الشخصية مقنعة للمتلقي، وفي القصيدة مرده إلى ضيق المساحة التي يتحرك فيها الشاعر، التي لا تسمح بنمو الشخصيات وتطورها.

في القصيدة سبع شخصيات، تختلف في حجم الحضور والأهمية داخل النص، لبعضها دور في تحريك السرد الشعري بالمشاركة في أحداث المشاهد، ولبعضها دور إحالي.

- شخصية ابن بطوطة

عنوان القصيدة (مشاهد من رحلة ابن بطوطة)، يؤكد حضور الراوي/ الشاعر، المسؤول عن رواية هذه المشاهد للمتلقي، ويقوي ذلك سيطرة الحضور البارز للأنا في استهلالات المشاهد، لكن المشهد الأخير المعنون بـ (شهادة)، الذي يبدأ بـ (وقال ابن بطوطة تعليقًا على ما رآه)، يرفض ذلك وينسب الحكي كله لابن بطوطة، ليتحول إلى قناع.

لم يحضر ابن بطوطة في القصيدة حضورًا ماديًا من خلال أوصافه، ولا حضورًا فكريًا من خلال رؤيته؛ فحضوره قناع يختفي خلفه الشاعر وهو يعرض رؤيته عن مجتمع ما بعد الربيع العربي، مجتمع الفراغ الإيديولوجي، والفكر المنحرف، والانهيار الثقافي، والتدني الاجتماعي.

لم يحاول الشاعر رسم صورة لقناعه، على عادة الشعراء، واكتفى بمعطيات العنوان الطويل الذي عنون به قصيدته؛ فله من الشهرة في ذاكرة الوعي الجمعي العربي ما تؤهله إلى التعريف بصاحب الرحلة، بنفس درجة التعريف بمحتواها.

---

(١) هذا في الغالب الأعم، فلا مانع من وجود شخصيات ورقية بالمفهوم الذي حدده رولان بارت، تجاور الشخصيات الحقيقية وتتفاعل معها على صفحات النص الرحلي؛ فهو نص إبداعي بشكل أو بآخر، والإبداع من طبيعته الانزياح.

لقد انعكس وعي الشاعر بخصائص النص السردي المستحضر على حضور الشخصية داخل المحكي الشعري، فجاء حضور ابن بطوطة في القصيدة حضورًا غير مؤثر في حركة الحدث، شأنه شأن حضوره في رحلته، التي لم يتعد دوره في جل أجزائها دور الناقل، الموصل صورة عبر جهازه المعرفي، لكن هذا الحضور غير الفاعل قلّص غنائية القصيدة، وأدخلها في زمرة النصوص الدرامية.

الشيخ العجوز

حضرت شخصية الشيخ العجوز في ستة مشاهد، من المشاهد العشرة المشكلة بنية القصيدة. وهو شخصية بسيطة من حيث موقعها من الأحداث، وإيجابية من حيث موقفها من القضايا المطروحة داخل المشاهد الستة. ظهر منكّرًا في المشهد الأول (وقال لي شيخ عجوز)، وهو تنكير طبيعي في بداية النص؛ فلا علاقة للرحالة/ الشاعر بالشيخ الذي دخل إلى المحكي الشعري بلا مقدمات، ثم معرفًا في بقية المشاهد (الشيخ العجوز)، وهو تعريف طبيعي، بعد مصاحبته الرحالة/ الشاعر، وتوطّد العلاقة بينهما. والتنكير والتعريف خدعة سردية يعتمد عليها السارد لتأكيد مصداقيته، وتقوية حضوره داخل المحكي.

في المشهد الأول انحصر دوره في تنبيه الراوي إلى أن (التشفي لا يجوز).

ومن عجيب ما رأيت ذلك المساء
جماعة تحلقوا وصاروا يرقصون..
فوق مومياء..
كانوا يهللون تارة..
وتارة يزمجرون..
سألت عما يفعلون..
فقيل إنهم مغيبون..
وقيل إنهم في نشوة انتصار
وقال لي شيخ عجوز
إن التشفي لا يجوز..
(عيسى: ٢٨٨).

لكن دوره في المشاهد الخمسة الأخرى تحوّل إلى دور تفسيري تبئيري؛ فتعليقاته تبدد جهل الراوي، أو تجيب عن تساؤله المضمر بإجابات، وتكمل فكرة المشهد، وأحيانًا تكون نهايته. وهي إجابات تمنح المشاهد بعدًا رمزيًا ينتقل بها من السطحية إلى العمق.

في المشهد الخامس المعنون بـ (العرس)، بعد الحديث عن العروس التي ترتدي ثوب الحداد، والعريس الحافي، رث الثياب يقول:

قال لي الشيخ العجوز..
إنها من محتد كريم..
لكن حظها شحيح
فقد تزوجت من قبله الكثير والكثير
ما بين عسكر وبائعي أوهام

حتى أتاها ذلك الدرويش..

فاستباحها..

(عيسى: ٢٩٦).

يقدم المقطع تفسيرًا يبدد حالة العجب المسيطرة على الراوي، بسبب العروس التي ترتدي ثوب الحداد، والحزن والنواح المؤطرين مشهد الزفاف، وهو تعليق يكمل المشهد، ويحول المشهد من مشهد وصفي إلى مشهد رمزي يعبر عن حال مصر/ العروس التي لم تسلم طوال تاريخها من سيطرة العسكر، وبائعي الأوهام والدراويش.

ويقول في المشهد التاسع الذي يتعجب فيه الراوي من الفتاوى الغريبة التي انتشرت في المجتمعات الإسلامية، مثل فتوى مضاجعة الوداع المبددة قداسة الموت، وغير المعترفة بحرمة الموتى:

فقال لي الشيخ العجوز:

في عالم التخليط كل ما ترى يجوز

فلا امتناع لامتناع

أما سمعت عن فتوى تجيز

إرضاع الكبير..؟!

وعن شراب ما تبوله الإبل

وعن نكاح ما دعوا ملك اليمين

وغيرها من عنعنات

إن الظلاميين جوزوا

مالا يجوز..

فالعقول فارغة

والعيون زائغة

والبلاد سادها البلاء

(عيسى:٣٠٤).

لا يكتفي المقطع بتقديم التفسير المبدد عجب الراوي، ففيه تبئير لظاهرة خطيرة في مجتمعاتنا الإسلامية، عن طريق تعدد الفتاوى الغريبة، فما بين التبرير، في الأسطر الثلاثة الأخيرة (فالعقول فارغة/ والعيون زائغة/ والبلاد سادها البلاء)، والمقدمة التي يتعجب فيها الراوي من فتوى مضاجعة الوداع، استكمال للصورة المقيتة بذكر الفتاوى الشبيهة وتركيز الضوء عليها.

- شخصية الراوي الشعبي

الراوي الشعبي شخصية عليمة، تمسك بزمام الحكاية في القصص الشعبي. استحضرت هذه الشخصية في المشهد السادس المعنون بـ(خيال الظل)، وهو استحضار يفعّل مصداقية الشاعر أمام قارئه، الذي كان سيرفض تلقي المشهد الحكائي من وجهة نظر وسيط، ويؤكد سردية النص.

ومن عجيب ما رأيت ما يسمَّى عندهم

خيال الظل

نقدتهم دريهمات كي أراه..

وردد الراوي يقول:

فلتسمعوا.. ولتنظروا.. يا سادتي الكرام

من الحكايات الغريبة التي..
يشيب من أهوالها الولدان
فواعظ شيطان
وفارس يصارع الحيتان
وقائد القطار ماله عينان
وعالم لأجل عينه يهان
وشاعر يدان
وها هنا ستنطح عنزان
وتكثر الجرذان
ويركض الموتى وما لهم سيقان
وأظلم المكان
ولم نعد نرى سوى الذئاب والأفاعي
والأعاصير
وقيل إنها النذير بالطوفان
(عيسى: ٢٩٧، ٢٩٨).

الراوي الشعبي – هنا – ليس مجرد راوٍ لحدث، فهو جزء منه، وما كان المشهد ليكتمل فنيًا لو قدَّمه الراوي العليم من خلال منظوره الخاص؛ فوجوده يستحضر موروثًا شعبيًا، يدخل تحت مظلة العنوان الطويل الذي اعتمده الشاعر لقصيدته.

_ شخصية الأرجوز

وردت شخصية الأرجوز في المشهد السابع في سطرين شعريين، وهو استحضار قد يظنه البعض من الوهلة الأولى تزيينيًا، يمكن الاستغناء عنه دون الإحساس بخلل.

يقول الراوي:
وينبري للرقص قائلًا:
ربن.. ربن.. ربن.. ربي
أنا الخفيف اللولبي
(عيسى: ٢٩٩).

لكن الأمر غير ذلك، فقد حوله الراوي إلى شخصية نموذجية(١) ذات بُعدٍ رمزي، بتعليق الشيخ العجوز المبدد عجب الراوي.

فقال لي الشيخ العجوز
إنَّ الذي رأيته بفنه يقتات
ليقتني دريهمات
كي يوفر الدواء والكساء
ومثله في برنا الكثير والكثير
(عيسى: ٣٠٠).

بجوار هذه الشخصيات شخصيتان ظهرتا داخل المحكي الشعري من خلال التضمين، هما: شخصية الشاعر العباسي الكبير أبي الطيب المتنبي في المشهد

(١) الشخصية النموذجية هي الشخصية التي تتميز بجمعها لخصائص طبقة بأكملها، بحيث يجسد الكاتب القيم الفكرية والاجتماعية، والمعاناة النفسية لهذه الطبقة في هذه الشخصية، وهي ليست بالطبع انعكاسًا حرفيًا للواقع بقدر ما تقدم نموذجًا فنيًا لهذا الواقع.

التاسع الحاضرة من خلال قول الشاعر/ الراوي: (حقًا، كم بها من مضحكات تشبه البكاء)، وشخصية الشاعر أحمد رامي من خلال قوله: (مصر التي في خاطري تغيرت). الأول حضوره يشير إلى أنَّ الفساد في مصر أزلي، جذوره ضاربة في أعماق التاريخ، والثاني حضوره بكائي يجسد حاضر مصر ومستقبلها.

إنَّ هذا العدد من الشخصيات داخل المحكي الشعري، جعل القصيدة شبيهة بالرحلة التي تتعدد شخصياتها بتعدد أماكنها وأزمانها، ومكّنها من معالجة مجموعة تيمات، وعرض أكثر من وجهة نظر. وهو اتساع ما كان ليوجد لولا اعتماد الشاعر على معطيات السرد الرحلي وطاقاته.

٣-٣-٤ الحوار

الحوار محادثة بين شخصين أو أكثر، اعتمد عليه السَّاردون والشعراء للابتعاد بمنجزهم الإبداعي عن الذاتية، ولبلورة الأفكار، وتنامي الأحداث، وتحفيز " القارئ على الاستمرار في القراءة والتفاعل مع العمل والالتحام به" (الحازمي، ١٤٢١هـ: ١٥٤). وللحوار وظائف عديدة في العمل الأدبي، مثل: الوظيفة الإخبارية، والوظيفة التمثيلية، والوظيفة الإقناعية، والوظيفة التنبيهية، وهي وظائف تتداخل أحيانًا فيما بينها، فنجد في الإخبارية تنبيهًا، وفي التمثيلية إقناعًا وفي الإقناعية إخبارًا، لكن جميعها يولد "معاني سياقية تداولية تحكم العلاقة بين أطراف الخطاب". (نظيف، ٢٠١٠م: ٧)، وهو في جل الرحلات امتداد للسرد والوصف، ووسيلة تمنح شخصيات الرحلة وجودًا متحررًا من سطوة الرحالة.

ورد جُل الحوار في مدونة الدراسة بين الراوي/ الشاعر والشيخ العجوز. وهو في مجمله حوار صريح مشترك، يبدأ بـ(قال) وينتهي بـ (قلت)، وفي بعض المواضع جاء مع مجهول مسبوقًا بالفعل المبني للمجهول (قيل)، وفي مواضع أخرى جاء حوارًا داخليًا، مسبوقًا بالفعل (قلت)، متبوعًا بتعليق من الشيخ العجوز. وهو في مجمله حوار إخباري إقناعي أو تفسيري، يبرر ما جاء قبله من أفعال خارجة على المألوف.

٣-٣-٤-١ الحوار الصريح المشترك

هو الحوار الذي تحضر فيه الشخصيات حضورًا ظاهرًا، كما في المشهد السابع المعنون بـ(الأرجوز)، فبعد صورة الأرجوز المبهج النفوس بالنكات والحركات يقول الراوي/ الشاعر:

فقلت: سبحان الذي يحرك الجماد
ويقسم الحظوظ ما بين العباد
فقال لي الشيخ العجوز
إن الذي رأيته بفنه يقتات
ليقتني دريهمات
كي يوفر الدواء والكساء

ومثله في برنا الكثير والكثير
فقلت عز في البلاد القوت
وصار عند الناس كالياقوت
(عيسى: ٣٠٠).

الحوار في المشهد السابق حوار تفسيري يزيل به الشيخ العجوز عجب الراوي. وهو حوار تكمن فيه معانٍ سياقية، مختفية في البياض الشعري، قبل السطرين الأخيرين، أحجم الشيخ العجوز عن الإفصاح عنها تاركًا للمتلقي استحضارها ليكون وقعها على نفسه أقوى، وللمحافظة على الروح الشعرية للقصيدة المختلفة عن السرد في حرصها الشديد على الرمز الشفيف المخفي جوهر الأفكار.

٣-٣-٤-٢ الحوار غير الصريح

هو حوار لا يظهر فيه أحد المتحاورين، لكن عدم ظهوره لا يعني عدم وجوده، فمن خلال الفعل (قال) يحضر رغم اختفاء (قوله). يقول الراوي في المشهد الثامن المعنون بـ(الكهفيين)، بعد صورة مترعة بالسواد، والأسلحة، والهدم:

وقال لي الشيخ العجوز:
لا تنزعج،
فهم بقايا من عصور مظلمة
عاشوا دهوراً في زوايا معتمة
لكنهم ذاقوا عُسيلة السلطان
وكم غدا لهم في برنا من شان
فقلت: قد فهمت الآن كيف ضاعت البلاد
وعم فيها الجهل والفساد
(عيسى: ٣٠٢).

قبل السطر الأول حوار خفي بين الراوي والشيخ العجوز، (يوحي حرف العطف الواو بذلك)، نتجت عنه الأسطر الخمسة التالية، وهي أسطر تفسيرية، توضح للراوي حقيقة الكهفيين، وسبب ظهورهم، أعطتها نهاية الحوار (قد فهمت الآن كيف ضاعت البلاد/ وعم فيها الجهل والفساد)، بُعدًا سياسيًا، وكشفت عن البُعد الأيديولوجي للشيخ العجوز.

٣-٣-٤-٣ حوار داخلي متبوع بحوار خارجي

في المشهد الرابع المعنون بـ(الغربان)، فبعد صورة النساء المتشحات بالسواد يقول الراوي:

فقلت: سبحان الذي يسير الأكوان
فتلك من غرائب الزمان!
وقال لي الشيخ العجوز..
إنها في الأصل كانت من بنات أمنا حوّاء
لكن قومًا يدعون أنهم أتوا من السماء
قد غيروا أمخاخهن...
حتى صرن هكذا..
يمشين في زي الغرابيب..

وفي طبائع النساء...

(عيسى: ٢٩٣، ٢٩٤).

قبل السطرين الأول والثاني، حوار خفي، يحتمل أن يكون بين الراوي وشخصية مجهولة من خارج حدود المشهد، ويحتمل أن يكون داخل نفس الراوي، استدعى الحوار بينها وبين الراوي حضور الشيخ العجوز بحديثه التفسيري المزيل الإبهام، والمتم المشهد.

تعدد أشكال الحوار في القصيدة سمح بتعدد وجهات النظر والمواقف من الأحداث؛ فلكل صوت رؤية تحركها أيديولوجيا راسخة في الذات، كما أنه جعل منه أداة فنية للخروج بالقصيدة من الذاتية إلى الموضوعية، وتأسيس دعائم البنية الدرامية للحدث.

الحوارات في رحلة ابن بطوطة امتداد للمشاهد الوصفية، ووسيلة تمنح الشخصيات حرية التعبير عن نفسها بعيدًا عن سيطرة الراوي. (انظر الشوابكة: ٢٠٠٨، ٣٠٨)، وهي في القصيدة على الصورة نفسها، فكلها تابعة للمشاهد الوصفية، ووسيلة تعبر من خلالها الشخصيات عن أفكارها بعيدًا عن سلطة الراوي.

٤- السرد الرحلي وتنوع التيمات

اعتماد الشاعر على معطيات السرد الرحلي، منح النص فرصة تعدد التيمات؛ فالقصيدة المقسَّمة إلى عشرة مشاهد منفصلة، تناولت أربعة موضوعات، هي: الغربة الأيديولوجية في المشهد الأول، والثقافة البالية في المشهد الثاني، واختلال الموازين في المشاهد: الثالث، والخامس، والسادس، والسابع، والتدين الزائف في المشاهد: الرابع، والثامن، والتاسع.

وقد منح هذا التعدد التيمي النص فرصة الانفتاح على عدة أبعاد دلالية، جعلت القصيدة صالحة لأن تكون قصيدة سياسية؛ فمعطيات التأويل السياسي واضحة فيها، وأن تكون قصيدة اجتماعية، من خلال تبئيرها لحالات التدني التي استشرت في المجتمع المصري، وأن تكون قصيدة بكائية يبكي فيها الشاعر على ما وصل إليه وطنه.

وهذا التعدد نتيجة طبيعية لحضور السرد الرحلي في القصيدة، فتعدد الموضوعات داخل النص الرحلي نتيجة لحركة الرحالة وانتقاله من مكان إلى مكان، وتعدد الموضوعات في القصيدة موضوع الدراسة نتيجة طبيعية لحركة الراوي/ الشاعر وانتقاله من حيز إلى آخر.

٥- السرد الرحلي والإيقاع

الحضور الطاغي لعناصر السرد الرحلي في القصيدة، بداية من العنوان، حتى تقسيمها إلى مشاهد حافلة بالوصف، والشخصيات، والحوار، انعكس على إيقاعها، فلم يتعدَّ الإيقاع المرتبط بالقافية المتتابعة

الناتجة عن تكرار مفردة بعينها على نحو عمودي في نهايات الأسطر الشعرية، كما في قول الشاعر:

فنيلها تجهما...
ولم يعد
يختال ما بين الربى
وروضها قد أجدبا..
ولم يعد
مفضضاً.. مذهبا
وصبحها - حزناً -.. خبا
وخيلها - ذلاً - كبا
وسيفها - جبنًا - نبا
وشهدها المعسول صار علقما
(عيسى: ٣٠٥، ٣٠٦).

والقافية المتنوعة داخل المشهد الشعري الواحد. يقول الشاعر:

فالعروس ترتدي ثوب الحداد..
ولا يبين وجهها من حُلكة السواد
والعريس كان حافياً.. رث الثياب
وقد علت جبينه الجهامه
ولم يكن في وجهه وسامه
(عيسى: ٢٩١).

اعتماد الشاعر على الإيقاع الناتج عن القافية الخارجية - بشكل ظاهر - له علاقة وثيقة بحضور معطيات السرد داخل القصيدة، وبالمضامين التي تناولتها؛ فالإيقاع الداخلي لا يناسب الوصف والحوار والحضور القوي للشخصيات التي تحركها أيديولوجيات، كما لا تناسبها اللغة الغارقة في الخيال، ذات الأبعاد المتعددة، ولعل ذلك ما جعل لغة القصيدة جافة وبعيدة عن الخيال بأشكاله كافة.

الخاتمـــــة

حضرت عناصر السرد الرحلي في القصيدة حضورًا ظاهرًا، وانعكست على بنيتها التي يتجلى فيها هيمنة بنية الترحال، والاعتماد على الضمير أنا، والتطابق بين الراوي والشخصية الرئيسة، والتوسل بالأسلوب القصصي، وغلبة الواقعي على الخيالي، وتعدد الموضوعات، والحكي الاستعادي (الأفعال الماضية في بداية المقاطع توحي بذلك)، والذاتية التي يعدُّ ضمير المتكلم الحاضر بقوة في القصيدة انعكاسًا لها. وهي عناصر استخلصت منها الدراسة النتائج الآتية:

أولًا- التوافق الظاهر بين القصيدة ورحلة (ابن بطوطة)، ورواية (ابن فطومة) تأكيد على الحضور الطاغي للسرد الرحلي وسيطرته على مفاصل النص. وهو حضور مغير لوظيفة الشعر في القصيدة؛ فالنصان الواقعيان مُنِعا القصيدة من التحليق في عوالم الخيال، وفرضا عليها الغوص في صميم عالم أرضي كان من خصوصيات المتون الحكائية السردية، لا سيما الرحلية منها.

ثانيًا- حضور السرد الرحلي سمح بقبول تقسيم القصيدة إلى مقاطع، وانفراد مقطع أو مجموعة مقاطع بتناول موضوع واحد.

ثالثًا- حضور السرد الرحلي في القصيدة سمح بتعدد الشخصيات داخل المحكي الشعري، وقد قرَّب القصيدة مضمونيًا من الرواية، وسمح لها بعرض أكثر من وجهة نظر.

رابعًا -الوصف في القصيدة ينقل حالة ذات أبعاد حركية وبصرية وسمعية ونفسية، جعلت المشاهد من بدايتها حتى نهايتها في ديمومة حركية مبددة لملل المتلقي، ومساهمة في تنامي المشاهد. وهو بهذا يشبه الوصف في السرد الرحلي شكلًا ويختلف عنه وظيفة؛ فالوصف في السرد الرحلي يأتي منعزلًا عن السرد غالبًا.

خامسًا - الحوار في القصيدة صورة من الحوار في رحلة ابن بطوطة، فقد جاء وسيلة تعبر بها الشخصيات عما في نفسها، بالإضافة إلى كونه أداة فنية خرجت بها القصيدة من الذاتية إلى الموضوعية، وأسست دعائم البنية الدرامية للحدث.

سادسًا - حضور السرد الرحلي في القصيدة أدَّى إلى انحصار موسيقاها في الموسيقى الخارجية الناتجة عن القافية المتتابعة والقافية المتنوعة، وابتعد بلغتها عن اللغة الغارقة في الخيال.

سابعًا_ وازن الشاعر بين الشعري والرحلي في القصيدة ونجح في ذلك، فجاء الشعري بجوار السردي يضيف إليه ويستفيد منه، يضيف إليه التعبير الموحي المؤثر، ويستفيد من التوهج الدلالي، وانحسار الذاتي.

شكر وتقدير: يتقدم الباحث بوافر الشكر لعمادة البحث العلمي، ومركز بحوث كلية الآداب بجامعة الملك سعود، لتفضلهما بدعم هذا البحث.

المصادر والمراجع

إبراهيم، حافظ، *ديوان حافظ إبراهيم*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

أحمد، مرشد، *البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله*، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٥ م.

البارودي، محمود سامي، *ديوان البارودي*، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٣م.

ابن بطوطة، أبو عبدالله محمد اللاواتي، *تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار*، تحقيق الشيخ محمد العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط(١)، ١٩٨٧م.

ابن جعفر، قدامة، *نقد الشعر*، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨م.

ثائر، زين الدين، *خلف عربة الشعر.. دراسات في الشعر العربي المعاصر*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٩م.

جينت، جيرار، *خطاب الحكاية*، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.

الحازمي، حسن حجاب، *البناء الفني في الرواية السعودية*، نادي جازان الأدبي، ١٤٢١هـ.

خليل، لؤي، *تلقي العجائبي في النقد العربي الحديث* (المصطلح والمفهوم)، هيئة الموسوعة العربية، سوريا،٢٠٠٥م.

الرصافي، معروف، *ديوان الرصافي*، شرح مصطفى السقا، دار الفكر العربي، ط(٤)،١٩٥٣م.

ريكاردو، جان، *القضايا الجديدة للرواية*، ترجمة كامل عويد العامري، دار الشؤون الثقافية، (بدون).

الشقران، نهلة، *خطاب أدب الرحلات في القرن الرابع الهجري*، الآن ناشرون وموزعون، الأردن، ط (١)، ٢٠٠٥م.

الشوابكة، نوال عبدالرحمن، *أدب الرحلات الأندلسية والمغربية حتى نهاية القرن التاسع الهجري*، دار المأمون للنشر والتوزيع، ط(١)، ٢٠٠٨م.

الصكر، حاتم، *مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة*، المؤسسة الجامعية للدراسات ونشر والتوزيع، ط(١)،١٩٩م.

ضيف، شوقي، *الرحلات*، دار المعارف، مصر، ط(٤)، ١٩٨٧م.

عيسى، فوزي، *الأعمال الكاملة*، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بدون.

فورستر، أ.م، *أركان القصة*، ترجم كمال عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠١م.

فاليط، برنار، *النص الروائي وتقنيات المنهج*، ترجمة رشيد بنخدو، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٩م.

الكردي، عبد الرحيم، *السرد في الرواية المعاصرة*.. الرجل الذي فقد ظله نموذجًا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط (١)، ٢٠٠٦م.

.....: *الراوي والنص القصصي*، دار النشر للجامعات، مصر، ط٢، ١٩٩٦ م.

كيلاني، محمد السيد، *الأدب المصري في ظل الحكم العثماني*، دار الفرجاني، القاهرة، طرابلس، لندن، (بدون).

محمود، عبدالرحمن عبدالسلام، *السرد الشعري وشعرية ما بعد الحداثة*، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٩م.

مرتاض، عبدالملك، *في نظرية الرواية*، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٨م.

مفتاح، محمد، *دينامية النص*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٧م.

المودن، عبدالرحيم، *أدبية الرحلة*، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط(١)، ١٩٩٦م.

الموافي، ناصر، *الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري*، دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء، القاهرة، ط(١)، ١٩٩٥م.

الموسى، خليل، *قراءات نصية في الشعر المعاصر في سورية*، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٢م.

النساج، سيد حامد، *مشوار كتب أدب الرحلة " قديمًا وحديثًا)*، مكتبة غريب، القاهرة (بدون).

نظيف، محمد، *خصائص التفاعل التواصلي: دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية*، أفريقيا الشرق، المغرب، ط(١)، ٢٠١٠م.

هلال، عبد الناصر، *آليات السرد في الشعر العربي المعاصر*، مركز الحضارة العربية، القاهرة ط(١)، ٢٠٠٦م.

هلال، محمد غنيمي، *النقد الأدبي الحديث*، دار النهضة، مصر، ١٩٧١م.

يقطين، سعيد، *الكلام والخبر*، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط(١)،١٩٩٧م.

المجلات العلمية:

إبراهيم، عبدالله، *"التناظر السردي: بنية الرواية والفيلم"*، بغداد، مجلة (آفاق عربية)، ع(٤)، (١٩٩٣م).

جمعة، رابح لطفي، *"خليل مطران"*، مجلة (الرسالة)، عدد (٨٣٧)،(١٨/ ٧/ ١٩٤٩).

الصحناوي، هدى، *"البنية السردية في الخطاب الشعري.. قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجًا"*، مجلة (جامعة دمشق)، مجلد(٢٩)، عدد (١، ٢)، (٢١٠٣م).

شبيب، سحر، *"البنية السردية والخطاب السردي"* مجلة (دراسات في اللغة العربية وآدابها)، جامعة تشرين، عدد(١٤)، صيف (٢٠١٣م).

الشاوي، هشام، *"قضايا سردية في النص التراثي"*، مجلة (الحوار)، عدد (٤٠)، نوفمبر (٢٠١٤م).

عروس، محمد، *"البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية.. نماذج من الشعر الجزائري"*، مجلة (إشكالات)، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي، تامنغست، الجزائر، عدد(١٠)، (٢٠١٦م).

فنجان، أزهار، *"البنية السردية في قصيدة الخيط المشدود لنازك الملائكة"*، مجلة (أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية)، مجلد(٣٧)، (٢٠١٢م).

مداس، أحمد، *"الفعل السردي في الخطاب الشعري.. قراءة في مطولة لبيد"*، مجلة (كلية الآداب واللغات)، بسكرة، الجزائر، (٢٠١٢م).

المعاجم

البستاني، بطرس، *محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية*، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٧.

الخليل بن أحمد، *معجم العين*، تحقيق عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط(١) ٢٠٠٣م.

ابن فارس، أحمد، *معجم مقايس اللغة*، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجبل بيروت، مجلد٦، ١٩٩١م.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، *لسان العرب*، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣م، المجلد الثالث.

الرازي، زين الدين، *مختار الصحاح*، تحقيق يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية والدار النموذجية، بيروت، ط (٥)، ١٩٩٩م.

علوش، سعيد، *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة*، الدار البيضاء، ١٩٨٤م.

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

الفيروز آبادي، مجد الدين أبو طاهر، *القاموس المحيط*، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، ط (٨) ٢٠٠٥م.

القاضي، محمد وآخرون، *معجم السرديات*، دار محمد علي للنشر، تونس، ط(١)، ٢٠١٥م.

الموسوعات

موسوعة نظرية الأدب *(إضاءة تاريخية على قضايا أساسية-الصورة، المنهج، الطبع المتفرد)*، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط(١)،١٩٩٣م.

المواقع الإلكترونية:

حاتمي، محمد، *في الخطاب الرحلي*،
http://www.aljabriabed.net/