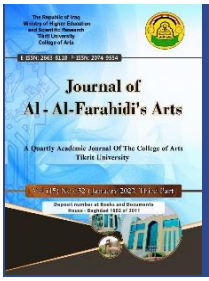

Tikrit University | جامعة تكريت

مجلة آداب الفراهيدي

Journal of Al-Farahidi's Arts

The Vocative in The Poetic Imagination in The Poetry of Al-Muhalhil Bin Rabi'ah

المنـادى فـي المتخيـل الشـعري فـي شعر المهلهل بن ربيعة

Asst. Prof. Dr. Milad Adil Jamal

Department of Arabic Language, College of Arts, Tikrit University
Salahuddin, Iraq

أ. م. د. ميلاد عادل جمال

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة تكريت
صلاح الدين، العراق

SUBMISSION التقديم	ACCEPTED القبول	E-PUBLISHED النشر الإلكتروني
25/11/2024	17/12/2024	22/12/2024

P-ISSN: 2074-9554 | E-ISSN: 2663-8118 https://doi.org/10.25130/jaa.16.58.2 Vol (16) No (58) September (2024) P (19-32)

ABSTRACT

The vocative is a person that the poet evokes in the text to embody and express turbulent feelings, feelings that range between sadness, joy, pain and complaint. His presence in the text contains artistic and aesthetic motives that carry cognitive and pictorial values. The research was based on an artistic textual study of the forms of the vocative's presence in the text of Al-Muhalhil bin Rabi'ah, which varied between an imaginary vocative and a real one. The poet used them to create a social psychological context rich in intense feelings. He produced his text within the framework of an interactive social and cultural structure to achieve a form of effective communication that has the ability to influence the audience, especially since the vocative is a form of communication and understanding. The formation of the vocative scene is subject to the authority of his social status, whether imaginary or real, and with the linguistic and intellectual means necessary for persuasion.

KEYWORDS

Poetic Imagination, The Vocative, Ibn Rabia, The Realistic Vocative

الملخص

المنادى شخص يستحضره الشاعر في النص ليجسد ويعبر عن مشاعر مضطربة، مشاعر تتراوح بين حزن وفرح وألم وشكوى، فحضوره في النص يكمن فيه دوافع فنية وجمالية تحمل قيما معرفية وتصويرية، فقام البحث على دراسة نصية فنية لأشكال حضور المنادى في نص المهلهل بن ربيعة الذي تنوّع بين منادى متخيل وآخر واقعي، توسّل بهما الشاعر لخلق سياق نفسي اجتماعي غني بالمشاعر الكثيفة، فأنتج نصه في إطار بنية اجتماعية ثقافية تفاعلية لتحقيق شكل من أشكال التواصل الفعّالة له القدرة على التأثير في الجمهور، لاسيما وأن النداء شكل من أشكال التخاطب والتفاهم فتشكيل، مشهد المنادى خاضع لسلطة المقام الاجتماعي له سواء كان متخيلا أم واقعيا وبوسائل لغوية وفكرية الضرورية للإقناع.

الكلمات المفتاحية

المتخيل الشعري، المنادى، بن ربيعة، المنادى الو اقعي

Copyright and License: This is an Open-Access Article distributed under A Creative Commons Attribution 4.0 License, which allows free use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

مدخل تمهيدي:

يشـكل المنادى قطبا مهما من أقطاب تشـكيل القول الشـعري، بفعل جملة النداء التي تمثل منطقة تفاعل وانتاج ومشـاركة، لكونها أداة تواصـل بينهم وهذا التواصـل يعتمد على التخاطب الذي لا يسـتغني عن النداء، إذ يتوافر فيه مُخَاطِب (مُنادِي) ومُخَاطَب (مُنادَى) ورسالة، والمنادى هو الاسم الذي يطلب المتكلم إقباله سـواء كان حقيقيا أم مجازيا (اللبدي، ١٩٨٧، ٢٢٠) إذ يؤدي الوظيفة الإفهامية من الرسـالة لكونها مرتبطة بالمرسـل إليه/ المنادى، إذ لا تتم الرسـالة أو تنجز أو يطلق عليها رسـالة بدونه، فهو ركن أسـاس مثل المرسـل والرسـالة (ياكبسـون، الوالي وحنون، ١٩٨٨م،٣٠)، فهناك تشـابك علائقي بين الشـاعر و المُنادى ،فجملة النداء تسـهم في دعم سـلطة المتكلم وتمكنه من إنجاز السـيطرة والهيمنة على المُخاطَب / المنادى (عبد اللطيف، ٢٠٠٥م، ١٣-١٤) ويحقق النداء وكذلك جملة الأمر -الذي يطوي في ثناياه منادى خفيا غير ظاهر- نوعا من الحوار الداخلي والتفاعل بينه وبين بنية الخطاب و العالم الخارجي فهو موجه نحو الجمهور (عبيدي،٢٠١٦م، ٥٦) فيتخذ المُنادى هيئة لغوية محكومة بنظام التكلم، ويكون ذاتا محورية في التجربة التي يشـكلها الشـاعر من حيث هو ذات أخرى تقابل ذات الشـاعر، فالشـعر صـنيع بشـري حيوي اسـتجماع للذات إذ تقرع الحمولة النفسية للشاعر صمته، فيصغي إلى نفسه ويؤسس للوجود من خلال إعادة انتاج الواقع في المتخيل الشعري، فوجود المُنادى في النص يؤسس لشبكة اتصالية مع جمهور يتغيا من خلاله المُنادِي/الشاعر أو المبدع ايصال ما يعتلج في فكره ومخيلته، فالرسـالة النداءية رسـالة لها غاية وطلب، و جعلها الفارابي من الكلام الذي يتضـمن عبارات فعل ، لأن فيها طلب أو إذن أو حث أو منع أو أمر ونهي (الفارابي، ١٩٨٦م ،١٦١-١٦٢).

ولأسـلوب النداء ميزة خاصـة عن أسـاليب العربية كلها، لاسـيما في السـياق الشـعري، إذ تبرز سـمته الجمالية في حالات البوح والتنفيس فهو من الأسـاليب الإنشـائية التي لا غنى عنها في الخطاب الحماسـيّ ، وقد التمس القدماء هذه السـمة الحركية في بنيته، ولهذا قدّم له الجرجاني تفسـيرًا سـيميولوجيًا، حين رأى أن النداء لا يعدو أن يكون أداة في نفس المتكلم تجاه المُخاطَب بالكلام لا على نيّة الإخبار بل على نيّة التعبير و الترجمة عما يعتري النفس، فمثله مثل حركة جسـدية بالعين أو اليد تعكس إرادة المُنادي، إذ يقول: إن النداء بمنزلة عمل يعمله الإنسـان، فإذا قال: يا زيد كان بمنزلة أن يشـير له بعينه أو يحركه بيده، أو ما شـاكل ذلك من الأمور التي يقع للمخاطب العلم بما في نفسـك ضـرورة (الجرجاني،٢٠١١م، ١٩٤)، ويتجاوز حضـور المنادى حدَّ التلقي الى فاعلية المشاركة في إنشاء الحدث الذي يكون مخصوصا به، وهنا يظهر دور المتلقي بعد اكتمال التجربة في النص ليفك شـبكة العلاقة بين المتكلم (المُنادِي) والمُخاطب (المُنادَى)، لأن الشـاعر في تشـكيل الحدث الموجه الى المنادى بوسـاطة الجمل النداءية يقدمه بشـكل حقائق مُخبَّأة تحت غلالة الأسـاليب الإيحائية من مجاز وفنون بلاغية أخرى ينحت مادته من مصـادر ووقائع مختلفة قائمة على التلميح لا التصـريح الذي لا يخلو من الإقناع لأجل التأثير في المتلقي لأنه يتلقى خطابا بلاغيا يمارس فاعليته الاجتماعية والاتصـالية والتفاعلية، فحضـور المنادى يمثل موقفا شعوريًا استجاب له الشاعر على ذلك النحو من التشكيل اللغوي الذي يتجاوز مجرد النداء إلى بثّ شكوى أو إظهار حاجة أو وجهة نظر ازاء حادثة معينة، فيكون المُنادى مفهوما مركزيا في تشكيل النص الشعري و توجيه غاياته الدلالية ، يمارس الشـاعر وجوده من خلاله، يسـتنبط منه التصـورات التي تبني ذاته معرفيا من خلال اختلاف ثقافة المُنادى ومركزه وظروفه التي تبقى مرتسـمة في مخيلة الشـاعر وذاكرته ينعكس عليه كل ما يحمله هذا المُنادى من عواطف و مشاعر ورغبات و سمات نفسية واجتماعية وفكرية وسلوكية.

والمنادى جزء من جملة النداء، التي تعد من الأسـاليب الإنشـائية في تشـكيل القول الشـعري، فهو يقع ضـمن التمثيل والرؤيا والتخييل والحس، فالخيال والتخييل في الشـعر لهما وجود عضـوي حيوي، انتقال من الوضـوح ومسـتلزماته إلى قانون التحوّل والاندماج مع عناصـر الوجود لكشـف أحوال المعاني وصـيروراتها من الظاهر إلى الباطن، مشكلا بلاغة تتموضع في الشكل والمضمون بغية إحداث التأثير.

أما المُتخيل فهو معطى مادي يدل على الخيال و يقوم شـاهدا عليه، ومن ثم يتقدم بوصـفه جسـرا للعبور إليه والاقتراب منه، وبعبارة أخرى إنه صورة الخيال و قد تحولت من مستواها الذهني المجرد فتشكلت في قالب تمثيلي و مظهر ايحائي ملموس (الادريسـي، ٢٠٠٥م ،٧-٨) فهو بذلك النتاج المادي الملموس للخيال الذي يتمظهر في القول الشـعري بوسـاطة الأسـلوب الإشـاري والتعبير الرمزي المتجسـد بالخصـائص الفنية و الجمالية للنص، فالمتخيل هو التجسـيد الموضـوعي الدال على الخيال والكشـف عنه بوصـفه قوة غامضـة ومجردة فهو ما يخلقه الذهن بوسـاطة ،الخيال فالعلاقة بين الشـعر والخيال علاقة تلازمية بوصـف الأخير تعبيرا جماليا يذيب الحواجز والتنافر بين الأشـياء، أي أنه يتصـل بحركية الفعل القصـدي للخيال ، فيُخرج العوالم المفترضـة من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل في عالم الشـعر وبذلك يزحزح النص الشـعري عن حدود النمذجة التى تحصـر معناه وتحدُّ من حركية دلالته، من خلال ابتكار عوالم جديدة ومتجددة تفك عنه قيود و مخاطر تعاقب الزمن وتناهيه (الادريسـي، ٢٠٠٥م، ١١١-١١٣)، ويكون في راهن أبدي دائم التشـكل و التجدد من خلال القارئ الذي يجدد حركته ويُثري فنيته بوساطة القراءة.

فحضـور المُنادى في المتخيل الشـعري لا يُبنى انطلاقا من المكونات اللغوية والعناصـر التمثيلية ، بل من الموقف الانطولوجي للشـاعر من العالم وأحداثه و تعاقب الحياة و تحولاتها ،الذي يمثل الى جانب ذلك عاملا فعالا وموجها لنظامه التكويني أي للمنادى، والبنى التركيبية و الصـورية التي تجسـد علاقته مع الشـاعر، فيحاول الشـاعر من خلال النص اسـتحضـار المُنادى إيجاد إجابة عن الأسـئلة الوجودية للإنسـان، لا سـيما في النص الجاهلي الذي يحشـد فيه الشـاعر رموزا يواجه بها المصـير المحتوم و الغامض وتعويذة يسـتعيذ بها من عدمية الزمان و تناهيه ، ومن الرعب الذي يولده تذكر ساعة الرحيل و الفناء.

وتراوح حضور المُنادى في شعر المهلهل بين منادً متخيل وآخر واقعي حسب الظروف النفسية له لاسيما وأن المهلهل شـخصـية جدلية تجاذبتها إزدواجية بين رقة ولين تجاه أخيه كليب، وقسـوة وقوة وبطش تجاه خصـومه وقتلة كليب، فجاء شـعره تعبيرا نفسيا عكس بوسـاطته أسـلوب تعامله وتفاعله مع المعطى الاجتماعي، فأثرى الطاقة الإيحائية للصـور بوسـاطة اللغة التي تحررها من الدلالات القارة والمحدودة التي تتسـاكن وتتآلف مع العالم ونظمه، فضلا عن المقام الاجتماعي للمنادى يؤثر في تحديد قيمة النص وتشكيله الفني والجمالي.

١. المُنادى المتخيل:

يحضـر المنادى المتخيل في النص أو يصـطنعه الشـاعر ليجسـد ويعبر من خلاله عن بركان متأجج من الآهات المنبعثة من صـدر مهموم، أو يكون وسـيلة لإقناع المُخاطب أو لأجل الطلب والالتماس، والتحسـر أو للمباهاة والحط من شأن المُنادى، فيتمكن الشاعر بوساطته من صناعة مشهد ينقل أحاسيسه تلك، فالمنادى يعزز وجود الشاعر وحضوره ويؤكد علاقته مع محيطه من خلال الحوار والمناجاة أو الدعاء.

والمنادى المتخيل كائن ورقي أو كائن لغوي ليس له وجود متعيّن في الواقع، وإنما يوجده الشاعر في النص بوساطة اللغة من خلال اسمه أو صفته أو ضمير عائد إليه، فيدّعي الشاعر مخاطبته لخلق نوع من التفاعل بين الذوات وتكاملها على مستوى التجربة والوصف الشعري، وغالبا ما يكون من الشخصيات التي فارقت الحياة أو عنصرا من عناصر الطبيعة أو عضوا من أعضاء الإنسان يستحضرها الشاعر وفق معطيات تجربته.

وعلى الرغم من كون المنادى المتخيل ليس له وجود واقعي إلا أنه ليس مجرد خيال عرضـي زائد وفاقد للتأثير، بل هو نسق من التصورات والتمثيلات و القيم والافتراضات التي قد تكون مشتركة جماعيا ومنجذبة إلى سياقات وظروف خاضعة لعقد اجتماعي وذاتي، ويؤسس لهوية النص الجمالية وتكون حاملة لسمات تتراوح بين المخالفة والمؤالفة فتحرض المتلقي على ملاحقة تلك السـمات والدخول في عوالم التأويل الرحبة، فالمنادى جزء من منظومة لغوية متكاملة هي المتكلم والسـامع والرسـالة، وكذلك المقام الذي يضـبط العلاقة بين النص وما يحيط به من ملابسات وظروف، فموقف المتكلم من المنادى ومقامه أو مكانته هو الذي يحدد شكل النص ويقع عليه بشـكل أو بآخر شـرطا من شـروط نجاح النص، إذ يقول فان دايك يجب أن نزل هذه الأفعال في موقف

معين، وأن تصيغ الشروط التي تنص على أي العبارات تكون ناجحة في أي موقف من المواقف أعني أننا نحتاج الى وصف مجرد لهذا الموقف لفعل كلامي متداخل الانجاز، واللفظ الذي نستخدمه في هذا الموقف هو مصطلح السياق (دايك، قنيني، ٢٠٠٠م ، ٢٥٧)، ويكون المتكلم والسامع جزءا من الموقف الاجتماعي الذي يُنشىء النص أو الحدث اللغوي الذي يكون سلسلة أخبار أو وعود أو تهديدات وغيرها من التأكيدات المناسبة لسياق النص والتي تأتي من المهيمنات الخيالية أو الرمزية للمتكلم/الشاعر، ومن هنا يتم ادماج القارئ في السياق التخييلي، من خلال الموقف الذي يمثل مجموعة من الظروف التي تحيط بالحدث الكلامي ابتداءً من المرسل والوسط حتى المرسل اليه بمواصفاتهم وتفصيلاتهم المتناهية في الصغر (عبد الجليل، ٢٠٠٠م ، ٥٤٣) والتي تختصر العلاقات الزمانية والمكانية التي تشكل النص وتختزلها المعطيات الاجتماعية واللغوية والعاطفية التي تسهم في تحقيق التماسك والانسجام النصي، فيكون نتاجا من تفاعل الخيال والذات مع الواقع من خلال العلاقة النفسية التي تربط الذات معها، أي اندماج الذات في صميم الحركة الايحائية للموضوع المتخيل وتكثيف مشاركتها في تشكلاته الجمالية، إذ إن تشكيل النص الشعري واشتغاله لا يتوقف على المضامين المادية و الموضوعاتية للصور وإنما انطلاقا من طرائق استعمال متخيل الكتابة وتوظيفها لتلك المضامين بالنظر الى المنزع الذي ترتبط به والموقف الذي تعبر عنه (الادريسي، ٢٠٠٥م، ٢٠٠)، فالنص منجز لغوي يحمل هواجس الروح الانسانية الفردية والجماعية وبنياته التعبيرية تعكس المرتكزات الخيالية التي تطبع مدة زمنية وثقافية معينة، ليكون هذا المتخيل مُتصورا من قبل القارئ من خلال صيغ شعرية يؤثث ملامحها الشاعر بما يتناسب مع النص، بهذا يكون المنادى المتخيل زئبقي الملامح ليس له تشكل نمطي بل يتخطى حدود القيد ليخلق الشاعر من خلاله مقاربة جمالية لما يعتمل في وجدانه فيجعل منه وجودا متحققا لا يختلف عن وجوده الواقعي، يتألف ويتشكل في صيغة المنادى التي تعكس أزمة شعورية وحيرة لا يحتاج جوابا من الطرف الاخر وإنما تكتفي بنفسها.

قال المهلهل راثيا كليب (حرب، د.ت، ٣٢,٣٣):

٧- دَعَوتُكَ يا كُلَيبُ فَلَم تُجِبني وَكَيفَ يُجيبُني البَلَدُ القِفارُ

٨- أَجِبني يا كُلَيبُ خَلاكَ ذَمٌّ ضَنيناتُ النُفوسِ لَها مَزارُ

٩- أَجِبني يا كُلَيبُ خَلاكَ ذَمٌّ لَقَد فُجِعَت بِفارِسِها نِزارُ

.....

٢٤- أَتَغدوا يا كُلَيبُ مَعي إِذا ما جَبانُ القَومِ أَنجاهُ الفِرارُ

٢٥- أَتَغدوا يا كُلَيبُ مَعي إِذا ما حُلوقُ القَومِ يَشحَذُها الشِفارُ

يحاول الشاعر استحضار كليب/المنادى بعد أن قُتل و غيّبه الموت فيكون حضوره ذهنيا متخيلا، يرغب المتكلم اعطاءه صورة وتشكلا بوساطة النداء ويحاول أن يصنع له وجودا، والشاعر ينطلق في استدعاء المنادى بوساطة فعل الدعوة الذي لم يلقَ جوابا أو ردا من المنادى، ويعكس النص وضعية سايكولوجية مأساوية انفصامية للشاعر إذ يشعر معها المتكلم بتمزقه بين الماضي والحاضر ، فكان الرد بـ(كيف) إذ يتعجب من سؤاله و دعوته له ، فالانفصام هنا ليس بمعناه المرضي أو السريري إذ تمظهر في سلسلة الجملة الشعرية الدالة على مكانة المُنادى الذي جعله يخلط بين الوجود / اللاوجود، بين الماضي الحافل بحضور المنادى كليب (الفعلي) والحاضر الخاوي والخالي من وجوده، فعجز الشاعر في صدر البيت جلب معه عجزا مشابها في عجز البيت الذي أظهره التعجب الكامن في بنية الاستفهام، فغياب المنادى أدى إلى غياب مقومات الحياة من الأرض فلا ماء ولا كلأ ولا حتى بشر يدل عليه (البلد القفار) فأصبحت خلاء وكأن المنادى كان سبب الحياة والوجود ، فالسؤال تحقيق للوجود أو الحضور الإنساني فعندما تنتفي الإجابة ينتفي الوجود ويعكس دهشة السائل / المتكلم، فالدعوة هنا فعل انجازي يتطلب فعلا من كليب / المنادى إلا أن المُنادي / الشاعر يعمد إلى تعديل قوة منطوقه الإنجازي بـــــ (الاستفهام) حين قال (وكيف يجيبني البلد القفار) وهذا يدل على وعي المتكلم بالمقصد وتقديره لمقتضيات السياق وهو سياق الفقد وغياب المُنادى.

وتتواتر الأفعال الإنجازية في الأبيات التالية والمتمثلة بفعل الأمر (أجبني) إذ يستمر المُنادي /الشاعر في البحث عن الإجابة من المُنادى / كليب الذي يناديه ويستدعيه بوساطة أداة النداء (يـــا) المستعمل لنداء البعيد ويجسـد المسـافة بينهما، وحضـور النداء في ثنايا الخطاب يدل على التنبيه أنه مازال مسـتمرا في التواصـل مع المُخاطَب الذي يكون غالبا انتقاه، فيُعامَل المنادى كما تُعامَل العبارات الحوافظ الضـامنة لاسـتمرار عملية التخاطب (المتوكل، ٢٠٠٩م، ١٠٦) وكأن الشـاعر يرفض فكرة رحيل كليب فاسـتمر بندائه، ونلحظ لجوء الشـاعر الى توظيف المثل في خطابه للمنادى في قوله (خلاك ذم) (العسـكري، ب، ت، ٢٣٦/١)، فالشـعر لغة إيحاء وتكثيف قائم على الاقتصـاد اللغوي والسـخاء الدلالي ، وانصـهار المثل في أجزاء الكلام أظهره منسـجما متناسـقا مع دلالة النص وأصـبح جزءا من الجملة الشـعرية، فالشـاعر الجاهلي عرف أهمية المثل في تشـكيل الذوق الأدبي وأدرك خصـوصـيته التاريخية والاجتماعية و الثقافية، والمثل حضـر في البيتين (٨-٩) الذي كوّن بنية تركيبية متوازية تعمل وفق تراتبية معينة، إذ إن غياب المنادى شـكل فراغات في مخيلة الشـاعر فلجأ إلى المثل الذي كان له دور التجسـير بين بنى النص وتحقيق تماسـكه لاسـيما وإن الأمثال نتاج ثقافة مشـركة و وعي جماعي تواطأ عليه المجتمع ، مؤديا دور إقامة الحجّة على المنادى وأفعاله ، فهو من النفوس العزيزة التي لا يُفرط بها وتزار دائما لكثرة الحاجة إليه /أي للمنادى فمارس دورا اقناعيا للمتلقي لما كان عليه كليب، فقام المثل بدور من التأثير قد لا نجده في غيره، إذ له موقع من الأسماع وتأثير في القلوب، لا يكاد الكلام المرسل يبلغ مبلغه، ولا يؤثر تأثيره (الماوردي، ١٩٨٥م، ١٦٧) فكان بنية اختزال تشربه النسيج الداخلي للنص ويكون له معطى نفسيا وشـعوريا، وهذه التراتبية بثّت في النص جوا بكائيا جنائزيا على المنادى، ويقيم الشـاعر الحجة على بكائه وحزنه ويبررها بـ(لقد فُجِعت بفارسها نزار) فأداة التحقيق (قد) جعلت العبارة تحمل وثوقية ومصداقية ويظهر العلاقة المتينة بين الفروسـية والمنادى /كليب فكان موته فجيعة حلّت بالقبيلة، هنا يُضخم الشـاعر المصـيبة الفردية لتصـبح مصـيبة عامة أي مصـيبة القبيلة، فمفهوم الفقد مفهوم مركزي مؤسـس لكل مرثية، فهذا النداء يعطي دلالة إشـارية إلى زمن مضى لا يمكن اسـترجاعه ويتحسـر عليه، فالنداء هنا بنية تشـتغل على الغياب لأن المنادى لا يزال غائبا وكأن النداء دعوة للحضـور والقدوم، فالأشـياء الي يسـتدعيها النداء حضـورها افتراضـي وليس كالأشياء الماثلة في الوجود أ فهو حضور يقيم في قلب الغياب إذ لا يظهر في النص الاستجابة الفعلية من المنادى، فظروف السـياق التي تتصـل بظروف الابلاغ من مُخاطِب ومُخاطَب يدخل ضـمن الموقف الكلامي، إذ حشـد الشـاعر ملفوظات وقوالب تركيبية لها دلالة وتأثير في المتلقي وتحقق لديه اسـتجابات فعلية إذ تفاعل السـياق الخارجي للنص/ حادثة الفقد مع السـياق الداخلي من أمر ونداء واسـتفهام، فضـلا عن أن توظيف المخزون الذهني الذاكراتي التي لها أبعاد تأثيرية في الخطاب بغرض تحقيق شـيء ما، ومن هذا المنطلق شـكل النداء فعلا انجازيا تـأثيريا (ليتش، قنيني، ٢٠١٢م، ٢٥) يعكس طبيعـة العلاقـة بين المتكلم والمخـاطب وتكشـف عن أثر الموقف في المتكلم.

ويسـتمر الشـاعر في تحشـيد المواقف الاجتماعية التي تبيّن الخصـال الحميدة للمنادى في الأبيات (١٠-٢٣) (حرب، ب،ت،٣٢-٣٣) بلغة مشـحونة بالأسـى نتيجة موت كليب الذي يمارس سـطوته، وتكشـف الأزمة النفسـية للشـاعر بوسـاطة الإخبار والتقرير والخطاب المتدثر بفعال المنادى والدعاء له، خطاب يتناسـب مع مقام الفقد ومقام تشـريف المفقود، فكان الخطاب موجها نحو متلقٍ عام غير مقيّد بزمان ولا محيّز بمكان، فتفاعل الذاتي والموضـوعي وأخرج ما تجيش به نفس الشـاعر، فما نظنه إخبارا هو في حقيقته بوح وتعبير عن مكنونات نفسه، وهذا التشظي للنص إلى قضايا ذات صلة بالمنادى منحه احتمالات أكبر لدلالات أكثر.

ويعود الشـاعر في الأبيات (٢٤-٢٥) إلى العناصـر التي تدعم القوة الإنجازية للنص بوسـاطة الاسـتفهام والنداء في (أتغدو يا كليب معي ...) ويستحضر المنادى الغائب، والاستفهام هنا لا ينتظر إجابة لأنه خرج الى دلالة الإنكار، فموت كليب حال دون حضوره للمعارك التي سيخوضها المهلهل ثأرا له، وكأن الشاعر يرفض الاستسلام للواقع الذي يخبره بغياب كليب فهو يسـتحضـره حضـورا متخيلا، ونلاحظ تراتبية الجمل بوسـاطة التكرار الذي

شـكل توازيا آخر داخل بنية النص، ومثّل عنصـرا حيويا في سـبكه ودعامة من دعائم الارتكاز التي تنبه المتلقي، يُقصد إليه لزيادة قوة المنطوق الإنجازية، فهذا التكرار قادر على تجسـيد الإحسـاس بالتسـلسـل والتتابع، وهذا التتابع الشـكلي يعين في إثارة التوقع لدى السـامع، وهذا التوقع من شـأنه أن يجعل السـامع أكثر تحفزا لسـماع الشـعر أو الانتباه إليه (ربابعة، ١٩٩٠م،١٥) إذ يتراكم في البيتين معاني البطولة و الشجاعة والإقدام، فالشـاعر يشـير ضـمنا إلى المنادى المتخيل / الغائب و يقدمه على نفسـه في قوله (يا كليب معي) وهذا تضـخيم وتشـريف للمنادى المتخيل الذي جعل حضـوره مقدما على الشـاعر ويُظهر حاجته الدائمة إليه فهو يسـتدعيه مع ذاته في زمان مفتوح غير مقيد بماضٍ أو حاضر، فسياق التواصل هنا وغياب المنادى أدى إلى تشكيل النص بما يتناسب مع مقام الغياب في تأسيس العلاقات الجمالية لجملة النداء ومحاولة الشاعر تقليص المسافة بينه وبين المنادى وإشباع النص بطاقات ترتبط بخوالج نفسية وشعورية.

نرى المهلهل يخاطب بكرا مذكرا إياهم بيوم من أيامهم (حرب، د.ت، ٤٦):

١- مَن مُبلِغٌ بَكراً وَآلَ أَبيهِم عَنّي مُغَلغَلَةَ الرَدِيّ الأَقعَسِ

٢- وَقَصيدَةً شَعواءَ باقٍ نورُها تَبلى الجِبالُ وَ أَثرُها لَم يُطمَسِ

٣- أَكُلَيبُ إِنَّ النارَ بَعدَكَ أُخمِدَت وَنَسيتُ بَعدَكَ طَيِّباتِ المَجلِسِ

٤- أَكُلَيبُ مَن يَحمي العَشيرَةَ كُلَّها أو مَن يَكُرُّ عَلى الخَميسِ الأَشوَسِ

يفتتح الشـاعر نصـه بتوجيه خطاب له سـمة العمومية لا يحمل إحالة محددة، خطاب قائم على الاستفهام (مَنْ مبلغٍ) كأنه يطوي منادى عاما مُتخيلا، فالجملة الشعرية هنا فعل كلامي يحمل طلبا لإبلاغ رسالة الشاعر لـــ(لبني بكر) وعدم اقتران الجملة بإحالة شخصية معينة أي تنكير المخاطب يجسد رغبة المهلهل في توسيع دائرة الخطاب وكأنه يريد سيرورة رسالته وانتشارها إلى أقاصي الأرض لاسيما أن العبارة تحمل نبرة هجاء ووعيد لبني بكر، والهجاء موضـوع يرتبط بالبناء الاجتماعي للمهجو وتقويض لوجوده وإقصـائه عن المثل الانسانية السامية، ويجعله شخصا بقيم ذميمة، فالهجاء شعر يقترب من الواقع، ويرتبط بالمجتمع، وهو شعر يؤرخ التطور الاجتماعي وتؤخذ منه صـور الحياة (عجلان، ١٩٨٦م،١٤٣) ولأن المقام مقام تهديد وهجاء، جاء النص حاملا لسـمات الشـاعر النفسـية وبلهجة قوية تعكسـها الألفاظ (مغلغلة، الرّديّ، الأقعس، شـعواء) والهجاء هنا يستهدف الجانب المعنوي ويسلب الفضائل الاجتماعية من الآخر، فهذه القصيدة تخلد ولن يزول أثرها وإن طُمست الجبال، قصيدة لها سطوة وانتشار لا زمني، إذ يقول الجاحظ: ولأمر ما بكت العرب بالدموع الغزار من وقع الهجاء (الجاحظ، ١٩٦٦م،٣٦٤/١) وهذا الأسـلوب قادر على إحداث الفزع والرهبة في نفس بني بكر فوقع اللسان / القصيدة أشد وقعا من السيف، لأن الشعر له أثر فاعل في تغيير أشياء جوهرية وتلتقطه الأسماع بسرعة بذلك يحط من المهجو اجتماعيا وانسانيا ويُظهر غضبه وسخطه واحتقاره لهم.

وبعد عمومية الخطاب يتحول الشاعر في البيت الثالث الى تحديد الخطاب لـــ(كليب) و تخصيصه بوساطة أداة النداء (أ) المستعمل لنداء القريب، واستهلال المتكلم خطابه بالنداء يمثل عملية انتقاء للمنادى أو المخاطب الذي ينوي توجيه الكلام إليه، فيكون النداء في بداية الجملة وسـيلة اسـترعاء له (المتوكل، ٢٠٠٩م، ١٠٥)، فالمقام الاجتماعي للمنادى أثر في تحديد النص وغيّر سـماته اللغوية فتحول الخطاب من التنكير إلى التعريف بوساطة المنادى، من اللاتعيين إلى التعيين بوساطة الاسم (كليب)، ونداء كليب الغائب بالأداة (أ) يُظهر القرب المعنوي والنفسـي للمنادى من الشـاعر، وحضـور المنادى أدى إلى توليد دلالات نفسـية تحمل الحزن والأسـى، ونلحظ كذلك تغيّرا في نبرة الشـاعر وتحول المقام إلى مقام التحسـر على المنادى، الذي على الرغم من كونه غائبا إلا أن النداء يُظهر التفاعل المتخيل بين الشـاعر والمنادى الذي يُبرز أحد مظاهر اللغة الانفعالية الذي يحفز الوظيفة الانتباهية لدى المتلقي لما آل إليه الشـاعر، ويسـتحضـر (النار) التي لها حضـور اجتماعي في الذاكرة العربية فإنها أُخمدت بعده، والنار هنا تتشـظى إلى دلالات مختلفة، إذ تدل على العدمية والخراب والرغبات المكبوتة، وكذلك هي رمز للتحول والتغيير والاسـراع بالزمن لبلوغ الحياة خاتمتها (باشـلار، خياطة،

١٩٨٤م، ١٦-١٩)، فالنار هنا تدل على إخماد نار الشباب وهجر الغانيات حزنا على كليب / المنادى إذ حدث تحول في شخصية الشاعر بعد أن كان لاهيا متمتعا بالحياة يعاقر الخمر ويعاشر النساء (حرب، ب.ت، ١٢) حتى مقتل كليب، فأصبح يعيش قلقا وجوديا ويشعر باللا جدوى والخراب وانتهاء الحياة بعده، فكبت رغباته كمدا وحزنا، والمرأة من أبرز الكائنات النارية (باشلار، خياطة، ١٩٨٤م، ٢٥)، فتكون علامة على المرأة والملذات التي هجرها الشاعر بسبب الفقد، وأدى هذا الغياب إلى حدوث تحول في النص، تحول في المواقف النفسية والسلوكية، والذي أدى إلى تعطل قدرات الذات واحساسها بالعجز فاتسمت بالسلبية والاحباط والشعور بالقهر والانهزام الداخلي، فمقام الفقد أدى إلى تغيير السياق.

ويستمر حضور المنادى المتخيل في البيت الرابع وتستطير دلالة النار الى هذا البيت بدليل (يحمي، يكر) فالنار وفقا لهذا السياق تعني نار الأهبة والإنذار وهي من النيران العظيمة عند العرب وكانوا إذا أرادوا حربا أو توقعوا جيشا عظيما وأرادوا الاجتماع أوقدوا نارا ليبلغ الخبر أصحابهم (الجاحظ، ١٩٦٦م، ٤٧٤/٤)، إذ يظهر المنادى رجل حرب حامي العشيرة والمدافع عنها، قائد الحروب فبعد قتله أُخمدت النار ولا أحد يحمل السيف والرمح ومن يردُّ عنهم الجيش العظيم، فغياب كليب أدى إلى غياب قيم الفروسية والشجاعة، ومعاودة ذكر اسم القتيل حاجة نفسية عند الشاعر فهو يتشبث بأي شيء يشعره بوجود كليب، معاودة ممزوجة بالحزن والأسى، تكرار لها صلة بأحاسيس الشاعر وعواطفه وبذلك يستقطب المتلقي ويوجه انتباهه إلى مقام ومكانة المنادى / كليب فالنداء هنا أدى دور توجيه مخيلة المخاطب، وقصد إلى بيان الدهشة وغيرها من المعاني النفسية التي تكشف أثر الموقف في المتكلم/الشاعر. ويجسد عن طريق العاذل مشاعره وقلبه المكلوم ويتوعد بالانتقام: (حرب، بزت، ٦٨):

١٥- ألا يا عاذلي أقْصِر لَحَاكَ اللهُ منْ عَذلِ
١٦- بأنّا تغلب الغَلبا ءَ نَعلُو كلَّ ذي فضلِ
١٧- رجالٌ ليسَ في حرَجٍ لهم مِثلٌ ولا شَكلِ
١٨- بما قدَّمَ جَسَّاس لهم من سيءِ الفعلِ
١٩- سَأَجزي رَهْطَ جسَّاس كحذو النَّعلِ بالنَّعلِ

يتوجه الشاعر بخطاب انجازي يفتتحه بـ(ألا) الدال على التنبيه والطلب والتوبيخ، خطاب موجه الى منادى (يا عاذلي) وهو عذل ذكوري ويعد مدخلا فنيا لتفريغ أفكار الشاعر ومكنوناته النفسية، فالعاذلة نسق من الصياغة الشعرية يستحضر فيه الشاعر صوتا آخر غير صوته المباشر، أو يجرد من نفسه نفسا أخرى يحاورها (السامرائي، ٢٠١٦م، ٨٦٢) وهي وإن كان لها وجود عيني في الواقع إلا أنها في النص شخصية شعرية اختلقها خيال الشاعر، وتجسد انشطار ذات الشاعر على ذاتين: ذات توافقه، وأخرى تشاكسه وتجادله في فعاله ومبتغاه، وهذا التجريد يوفر للشاعر محطة أو فرصة للتعبير عمّا يريد، وبهذا يؤسس لنصه انطلاقة أخرى، فحضور هذا المنادى المتخيل أدى إلى حدوث انعطافة في منحى النص الى وجهة أخرى يتطلبه انبثاق حدث آخر فالشاعر كان بصدد الحديث عن نفسه وعن التحولات التي طرأت على شخصيته بعد قتل كليب، إذ قال:

١٤- وقد كنتُ أخا لهوٍ فأصبحتُ أخا شُغلِ

ولقوة هذا الصوت الصادر أو المنبعث من نفس الشاعر، ولأن المقام في البيت (١٥) مقام رفض، أظهره الشاعر بألفاظ تتناسب مع قوته (أقصر ولحاك الله) ويدعو عليه بسوء أو مكروه ويعبر عن الغضب وإنكار الشاعر لتصرفه، وهذا الرافض للآخر استجابة لطبيعة الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر لحظة الإبداع، فيندمج مشهد العاذلة مع النسق الشعري الذي شكل تحولا في أسلوب النص ليُضفي عليه حيوية ويبعد الملل عن القارئ، إلا أن النص بقي أحادي الصوت، لأن الشاعر سرعان ما أبعد صوت المنادى المتخيل / العاذل وأسكته بقوة متكافئة مع صوت العذل القائم على تعنيف الشاعر.

واستحضار العاذل في النص يُفضي إلى الفكرة المحورية لنص المهلهل وهي (الثأر لكليب)، فالعاذلة شخصية مرتبطة بالبنية الثقافية والاجتماعية والنفسية للمجتمع، فبوساطتها تحول الشاعر من الذات الى القبيلة ومن الفرد إلى الجماعة، فأظهر الشاعر توحده مع القبيلة في البيتين (١٦-١٧) ثم الاقتدار الفردي ليُظهر نفسه ذاتا قيادية قادرة على الثأر من جساس، وبذلك يُنتج النص في إطار بيئة اجتماعية ثقافية تفاعلية له القدرة في التأثير في الجمهور المتلقي، وإعادة تشكيل وعيه، من خلال مرتكزات معرفية كانت تشكل عادات متأصلة في الفكر العربي آنذاك ، وتكون جزءا من النظام الاجتماعي القبلي ومن كيانه ووجوده، من هذه المرتكزات الثأر الذي شكل شريعة مقدسة في المجتمع الجاهلي والآلية التي يواجه بها الانسان مشهد الموت قتلا، فهو لا يعرف أمام جثة هامدة سوى الدعوة للثأر أو مدح الميت (سركيس، ١٩٧٩م،٢١٧)، وهذا ما قام به المهلهل إذ مَدَح الميت ثم دعا إلى الثأر الذي كان العاذل / المنادى المتخيل بوابة للدخول إليه بعد أن فخر برجال قومه وأنهم غالبون منتصرون ولا شبيه لهم ولا مِثل، ليتحول إلى جساس وما قام به من فعل سيء/ قتل كليب، فيظهر الشاعر قوته وقدرته على الأخذ بثأره من قوم جساس وأنه سيجازيهم جزاءً يساوي فعل جساس وهذا ما دل عليه توظيف المثل (جزيته حذو النعل بالنعل) (الميداني، د.ت، ١/١٧٥)، فاتكأ الشاعر على المثل بوصفه نصًا تأثيريا يتوافق مع الدلالة النفسية والمعنوية للنص، لاسيما أن الانفعال العاطفي تسيَّد المشهد وما تكرار اسم (جساس) إلا انعكاس للأفكار المتسلطة على الشاعر، وهو أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيؤها (الملائكة، ١٩٨٣م،٢٧٦)، فجاء النداء والمنادى المتخيل الذي أدى الى تصاعد حدة التوتر وسيلة تدعم القوة الانجازية للنص وأدى إلى الحضور البارز لأنا الشاعر والتمركز الذاتي سواء منفردا أو منصهرا في بودقة القبيلة.

وجد المهلهل في الطبيعة متنفسا يتناسب مع مشاعره، عكس من خلالها التحولات التي تحدث في الذات الانسانية، فوجد فيها أداة لإقامة التواصل، يقول (حرب، ب.ت، ٣٨):

١- أَ لَيلَتَنا بِذي حُسُمٍ أَنيري إِذا أَنتِ اِنقَضَيتِ فَلا تَحوري

٢- فَإِن يَكُ بِالذَنائِبِ طالَ لَيلي فَقَد أَبكي مِنَ اللَيلِ القَصيرِ

الليل في النص الشعري يتحول إلى أداة فنية لصياغة المشاعر وبثّ مكنونات النفس، وله صلة رمزية بحالة الشاعر النفسية، وله علاقة بمشاعر دفينة ومعان عميقة، فوجعُ الشاعر بأخيه دعاه الى تشخيص الليل وندائه، واخضاعه لمشيئتهِ، فبعد ندائه بالأداة (أ) الموظف لنداء القريب يتوجه إليه بالأمر (أنيري، فلا تحوري) فالشاعر هنا لا يحاكي الواقع بل يخلق عالما خاصا به يناجي الوجود ويحادث الزمن وينتظر الإجابة ورد الفعل، فيبدع عالمه الخاص ويسيره كيفما شاء متجاوزا الواقع الكئيب الميت بالفن إلى دنيا الصفاء والحيوية (عوض، ٢٠٠٨م،٢٠٩)، فالشاعر يعيش واقعاً تسودها المتناقضات فيطرح مبدأ التحول من حال إلى حال. مجسدا الصراع النفسي وكابوس موت كليب والشدة والضيق الذي يشعره، فيبحث عن الرخاء والسعة، كأن الليل يضعه في مواجهة مع المصير المحتوم / الموت الذي يكون نهاية كل كائن حي، فهو يريدها أن تنجلي وألّا تعود بظلامها وقتامتها ووحشتها، فجسدت رغبة الشاعر التائق الى نواح مشرقة من الحياة تنبض بالحيوية. والانطلاق ... وتوجيه النداء الى الليل لا يوحي بصلة مباشرة بين المخاطِب / الشاعر والمخاطَب المنادى / الليل، فهذا الخطاب بما هو موجه لغير العاقل ، تحويل لمفهوم اللغة بما هي وسيلة للإيصال والتفاهم والتواصل، وتقترب اللغة من أن تكون أداة للخلق، لأنها تبدع الكون من جديد على الصورة التي يريدها الشاعر (عوض، ٢٠٠٨م،٢١٠) فالليل هنا بكونه منادى غادر نطاق الزمنية وتحول إلى زمان نفسي أبدع من خلاله عالما فنيا موازيا في بنيته الجدلية والصراعية للواقع والزمن الخارجي، فيتعايشان في صراع لا ينتهي، والذي تجسد في البيت الثاني حين تحول الى ذنائب الموضع الذي قُتل فيه كليب، الذي شكل موته نقطة تحول جوهرية في حياة المهلهل وشخصيته، فقوله إن (يك بالذنائب طال ليلي ...) كأنه يشير إلى انطلاق صراعه في الوجود وإنه بموت كليب فقد شطر الحياة وأحدث نقصا وفراغا حتى أن هذا النقص تسلل إلى بنية الفعل (يكن) فأصبح بفعل

الجرم (يكُ) الذي يوحي بالفقد والنقص، وكذلك حدث التفات في البيت من المؤنث (ليلتي) إلى (ليلي) المذكر من صيغة الجمع إلى المفرد المتكلم، فجعل موت كليب مصيبته الخاصة والذي يطوي دلالة الثأر فهو / المهلهل تولى الثأر له من جساس، وحدث في النصر مفارقة الموقف، فبعد أن كان يطلب من الليل أن ينجلي، صار يبكي من قصره وهنا يرتد بذاكرته الى الأيام التي كان كليب على قيد الحياة وهذا هو الزمن الفيزيائي الواقعي، فمغامراته مع كليب كانت ليلا ، فالبكاء وثيقة نفسية وشعور داخلي ورمز من رموز الألم واليأس والمعاناة والموت، فالحالة النفسية المضطربة للشاعر دفعته إلى الاندماج مع المحيط الطبيعي والانغماس في عوالم خيالية مركوزة في وعي الشاعر يحيك وشائج وثيقة بين الشاعر وبيئته، وشكل سياقا تأمليا ناسب مقام الحزن على كليب وأدى إلى تكثيف المعنى من خلال بعده الرمزي والإشاري في النص.

٢. المنادى الو اقعي:

امتداد للمنادى المتخيل، لأنه بدخوله الى ميدان النص لا يستطيع مغادرة العالم الخيالي الذي وجد فيه، فالمنادى الواقعي مَغروف من الواقع، وغالبا ما يكون مقترنا بحدث واقعي أو واقعة ترتبط بالشاعر أو بقبيلته، ويظهر إما باسمه أو فعاله أو صفاته دون تحديد لمعالمه الفيزيائية، إذ يستدعيه الشاعر ليمثل موقفا شعوريا أو تجربة معاشة في الحياة وتتفاعل مع المخيلة لتواكب انفعال الشاعر، لا سيما حين تكون التحديات التي تواجه الشاعر تفوق قدرته على استيعابها وتجاوزها، فيكون المنادى بنية وجودية لازمة له، وهو في تجاذب بين القضية الذاتية والموضوعية أو القضية العامة التي يعالجها النص الشعري، لأن الذات الشاعرة تكون في وضعية ضيق وارتباك و محكومة بالبحث عن توازن نفسي واجتماعي، وباحثة عن امكانات لانطلاقة جديدة في الحياة بعد أن كانت في حالة توتر وانشطار التي تدل على وجود حواجز وعوائق تتوق الذات الى إلغائها، فيأتي المنادى استجابة لإرادة يبتغيها المبدع، على أن يكون حضوره في حالة عدم الفصل بين الحقيقة الواقعة والعالم المتخيل، لأنه ليس اختلاقا أو اختراعا من المبدع و إنما له وجود عيني فيحاول الشاعر أن يخلق شكلا من أشكال التوافق والانسجام مع مثيلاتها في الواقع المعيش فتكون متوازية معها (عباس، ٢٠٢٤م، ٣٣) فيشكله بصورة تتمكن من التأثير في المتلقي.

ومما ينبغي الإشارة إليه أن الواقعية في النتاج الأدبي الإبداعي ليست تجسيدا آليا ونقلا حرفيا للواقع، وأنما انعكاس للواقع على أساس رفض المحاكاة فيه، ومفهوم الانعكاس ليس مجرد حصيلة انعكاس الواقع كما هو في الواقع الفعلي المعاش، وأنما هو الواقع بما يخلفه من آثار على نفس الكاتب (بدير، ٢٠٠٢م، ١٢)، فيتم بذلك تشكيل الواقع الفني بحمولاته المعرفية كلها ويقيم بينها علاقة تفاعلية تكاملية، في محاولة من المبدع لإقناع المتلقي بواقعيته القائمة على الافتراض لأنه يحمل إشارات تتكىء على حقائق تاريخية مادية وقعت وحدثت فضلا عن اتصالها بشخصيات حقيقية غير مخترعة نصيا، فيتم تركيب بنية النص وتنسيقها بأخبار تاريخية موثقة تخييلا وإبداعا بما يتلاءم مع هدف الشاعر / المُنادي ونيته الفنية ومقام المُنادَى لا سيما وأن اللغة وسيلة التواصل الاجتماعي تحكمها ظواهر وسياقات ترتبط بالطبقات المقامية المختلفة التي تنجَز ضمنها النص.

ومن توظيفات المهلهل للمنادى الواقعي، قوله (حرب، ب.ت، ٣٥):

١- يا لَبَكْرٍ انشِروا لي كُلَيْباً يا لَبَكْرٍ أينَ أينَ الفِرارُ

٢- يا لِبَكرٍ فَاَضعُنوا أَو فَجِلّوا صَرَّحَ الشَرُّوَبانَ السَرارُ

نستدل من الأبيات زخم الصراع والمكابدة التي يجري غلواؤها في نفس الشاعر والتي يجسدها أسلوب الاستغاثة ويعني نداء من يُخلص من شدة أو يعين على مشقة (الانصاري، ١٩٧٤م، ٢١٣)، فهنا يعمد الشاعر الى تشكيل خطاب يرتسم حدوده بياء الاستغاثة فيكون مشهدا قائما على مد الصوت وطلب العون والمدد ثأرا لكليب، إذ جاءت اللام هنا مكسورة (لِبكر) فأصبح مستغاثا لأجله، إذ يقول المبرد فإن دعوت الى شيء فاللام معه مكسورة (المبرد، ١٩٧٣م، ٢٥٤/٤)، فكان النص مسرحا لأفعال تتطلب إنجازا بوساطة فعل الأمر (انشروا)

والأمر آلية من آليات الإرشـاد والتوجيه للقيام بفعل ما، والفعل (انشـروا) يدخل في حيز المسـتحيل، فمن غير الممكن إعادة كليب إلى الحياة ثانية، وكأن الذات الشـاعرة تتوق إلى التحرر من كل إحسـاس يهدد وجودها، وهذا الطلب (انشـروا) نلتمس في ثناياه رغبة الشـاعر في التحرر من الأعباء التاريخية والمسـؤوليات الجبرية التي تثقله والتي تتمثل بالثأر للقتيل، والانغماس في الحياة خارج مفاهيم النظام والمؤسـسـة التي تنظم السـلوك الجماعي وتقيّد حرية الفرد / الشاعر من الانطلاق في غمرة الحياة، ونستشعر أن هناك فاصلا كلاميا بين الصدر والعجز وأن ثمة حديثا دار بين الشـاعر والمنادى المستغاث (آل بكر) أضمره الشـاعر ولم يصرح به يدل عليه الاستفهام (أين أين الفرار) فالاسـتفهام أسـلوب طلبي المقصـود منه الاتيان بالأمر، وكذلك التعبير عن أفكار الشـاعر تجاه موقف بعينه وهذا الموقف هو عدم إمكان نشر كليب، والاستفهام تجاوز حدود طلب المعرفة إلى بعد أوسع وهو النفي أي لا فرار لهم من المهلهل و كذلك تضـمن التهويل والتخويف لآل بكر وتحقيرهم وأظهر الاسـتفهام أن قبيلة بكر واقعون تحت سطوة الشاعر ولا خلاص لهم من بطشه.

ويسـتمر الشـاعر في اسـتدعاء المنادى المسـتغاث له (يا لِبكر) في البيت الثاني ومقترن أيضا بأفعال أمر تتطلب انجازا (فاضـعنوا أو فحلوا) التي تجسـد قرار المهلهل القطعي في الثأر، ويظهر فعلا التزاميا أي أنه ألزم نفسه وتعهد بأخذ الثأر، وفي قوله (بان السّرارُ) يستحضر الشـاعر الأثر أو رد الفعل الذي صدر من السـامع/ المنادى آل بكر ويجسد الأثر الذي أحدثه الفعل الإنجازي (انشروا)، فـــــ(بان السّرار) يعني خط باطن الكف والوجه والجبهة (حرب، د.ت، ٣٥) الذي يختزل لغة الجسد، ويعد شكلا من أشكال السلوك الاجتماعي وفعلا من الأفعال الأدائية، ويُظهر تنبؤ المهلهل بمصـيره و مصـير آل بكر وهو الموت الذي لا مفر منه، فهذا الخط علامة سيميائية تعني ظهور أمارات الخوف والاسـتسـلام على قبيلة بكر / المنادى المستغاث، فالإنسـان يتكلم بجسـده كما يتكلم بلسـانه، وتحمل حركاته وإشـاراته دلالات يمكن أن تكون مفهومة مثل كلمات اللغة (داود، ٢٠٠٧م، ٧)، فتعبيرات الجسـد تمثل واجهة أو لافتة خارجية للشـخصـية ومكنوناتها النفسـية وصـراعاتها الداخلية التي يعبر عنها على شكل حركة أو علامة جسدية، (بانَ السّرار) علامة لغوية تطوي مدلولا لها علاقة بالفراسة وقراءة خطوط الكف التي تكشـف المستقبل وتتنبأ به، فبان السرار تعطي صورة للإنسان المستسلم الرافع يديه للأعلى مقطبا وجهه متجهما فرُسـمت الخطوط على جبهته، وبعجزهم عن نشـر كليب يقيم الشـاعر عليهم الحجة في تحقيق الثأر الذي يؤسـس قيمة جاهلية معروفة لذا خاطبهم بصـيغة الجمع (آل بكر، انشـروا، اضـعنوا، حلوا) فالقاتل هو جساس الذي انصهر في المجموع، فهو يعلن تقتيل القبيلة بأجمعها، وهذا إظهار لمقام المقتول وشأنه بأنه سيّد شريف، ومد الصوت الذي تحمله جملة المنادى المستغاث والتي تكررت ثلاث مرات (يا لِبكر) جعل منه جملة ذات بعد تأثيري وجملة انفعالية تعبر عن مشـاعر الشـاعر المسـتغيث وتعكس مشـهد الاسـتعداد للقتل والقصـاص فهو يتوعد قبيلة بأكملها، لأنها أي القبيلة أسـاس وجود الفرد آنذاك أي انه سيُنهي وجودهم ويقطع نسلهم.

وقال أيضا (حرب، د.ت، ٧٨):

١- يا حارِ لا تَجهَل عَلى أَشياخِنا إِنّا ذَوو السوراتِ وَالأَحلامِ

٢- مِنّا إِذا بَلَغَ الصَبِيُّ فِطامَهُ سائِسُ الأُمورِ وَحارِبُ الأَقوامِ

٣- قَتَلوا كُلَيباً ثُمَّ قالوا أَربِعوا كَذَبوا وَرَبِّ الحَلِّ وَالإِحرامِ

لكل سياق قول، قول مشروط بمقام المُخَاطَب، والمخاطَب هنا هو (حارِ) المنادى المرخم/المهجو ويشكل بعدا عميقا في النص، الذي سـلب منه الشـاعر الوجود المتكامل من خلال ما دل عليه الترخيم وهذا الاختزال في بنية الاسـم (حارِ) الذي أصـله (حارث) دلالة على توتر في نفس الشـاعر عمل على إزاحة المنادى من الوجود المتكامل إلى وجود يشوبه القلة والنقص والسلب فجاء متساوقا مع قوله (لا تجهل) يظهره انسانا جاهلا ومجهولا لا ينطق عن علم ودراية، وكذلك يتلاءم مع مقام الهجاء للحارث والتقليل من شـأنه والانتقاص منه، والذي شـكل جسـرا للانتقال إلى الفخر الجماعي/ القبلي، فكانت الجملة الشـعرية (يا حارِ لا تجهل) بؤرة انطلاق النص

وتشكيل بنياته القائمة على ترهين الماضي واستدراجه الى اللحظة الزمنية الراهنة وتكثيف حضور التأويل لفهم الحاضر، ليرسم صورة قائمة على التسلسل الهرمي الاجتماعي للفخر من الشيوخ أصحاب منزلة رفيعة وحلم وأناة الى صبيان القبيلة، ووصف الشيوخ بأنهم ذو حلم وأناة شكل في البيت حركة مضادة للمنادى يا حارِ وصفته الجهل، ويُنشيء سلطة الذات المندمجة بالقبيلة ويؤسس لصورة البطل ويرسخ حضوره الذي ينصهر فيه الذاتي بالقبلي بمفهوم واحد.

وهذه الأبيات تضمر بنية قائمة على الجدال مع المنادى يا حارِ نستشفها من الأبيات التالية له والذي يمثل طاقة ضاغطة على الشاعر فيتحول الى مقتل كليب الذي شكل التفاتا من الخطاب بضمير المفرد (لا تجهل) إلى الخطاب بصيغة الجمع/ الغائب في (قتلوا كليبا) والضمير الغائب يتلاءم مع مقام الغياب ورحيل المقتول/ كليب ولها دلالة أخرى وهي الغاء وجودهم بقتلهم وإهلاكهم جميعا والذي جاء في تهديد الشاعر لهم في قوله: (حرب، ب، ت، ٧٨).

٤- حَتّى نَبيدَ قَبيلَةً وَقَبيلَةً قَهراً وَنَفلِقَ بِالسُيوفِ الهامِ

٥- وَيَقُمنَ رَبّاتُ الخُدورِ حَواسِراً يَمسَحنَ عَرضَ ذَوائِبِ الأَيتامِ

مُحدثا انعطافة في بنية النص من الماضي إلى الحاضر (نبيد، نفلق، يقُمن، يمسحن)، وهذا الانتقال يدل على أن الماضي / قتل كليب مازال مستمرا ومتصلا في ذاكرة الشاعر ووعيه بشكل غير قابل للانقطاع، فيعبر عن بطشهم وفتكهم بأفعال غير لغوية وإنما بعلامات أدائية فهم يشقون رأس السيد والرئيس منهم ويجسد صورة النساء كاشفات رؤوسهن يواسين أيتامهن، ففي البيتين اختزل الشاعر مشهد المعركة وما بعدها مشكلا قدرة إيحائية تفجر في ذهن المتلقي شحنة تخييلية لاستحضار المشهد المحذوف من خلال صيغ تعبيرية تناسب المقام فكان المنادى وسيلة للانتقال إلى عالم الفخر والثأر.

وفي قصيدته الداهية، قال (حرب، د.ت، ٥٣):

١- يا أيها الجَانِي على قومهِ ما لمْ يكنْ كانَ لهُ بالخَليقْ

٢- جنايةً لمْ يدرِ ما كنهها جَانٍ وَلَمْ يُضحِ لَهَا بِالْمُطِيقْ

٣- كَقَاذف يَوْماً بأَجْرَامِهِ في هُوّةٍ ليسَ لها منْ طريقْ

القصيدة الداهية من القصائد المأثورة في حرب البسوس وإحدى القصائد السبع المنتقيات، ينادي الجاني / جساس ولم يذكره باسمه، إذ هناك تشابك علائقي بين الشاعر والمنادى، وتظهر ذات الشاعر غاضبة محتدمة متفجرة يمثلها (الجاني) فتظهر شخصية القاتل جساس بصفته وليس باسمه، فالاسم هو تعريف ويجعل للمسمى هوية ووجودا، وعدم التسمية تعني اللا تعيين وجعل فضاء التسمية مفتوحا، فجساس بفعله جنى على نفسه وعلى قومه فأصبح فعله جناية عامة تشترك فيها القبيلة جميعا، وعدم التسمية تعني التغييب فكما غيّب كليبا بالقتل فهنا في النص غيّبه معنويا بجعله مجهولا محتقرا فأقصاه من الوجود، وفي جملة النداء(يا أيها الجاني) تكرر صوت المد الألف مما أعطاه وضوحا سمعيا وشكل عامل إثارة للمتلقي وشد انتباهه الى المنادى وشنيع فعله، وحين جعل الشاعر ما اقترفه المنادى/ الجاني جناية عامة على القبيلة كلها تعظيما وتفخيما للواقعة وكررها(الجاني، جانٍ، جناية)، وهذا الترديد الصوتي ينتج نغما موسيقيا تسهم في زيادة الدلالة بما يخفيه من مفاجأة ذهن المتلقي وجعله منها أسلوبيا جاذبا ومؤثرا في إقامة الحجة على قبيلة الجاني، وأخذ النص يبتكر عالمه من خلال اللغة القائمة على السخرية من الجاني وطيشه، فالمُنادي/الشاعر لا ينتظر من المنادى فعلا فكانت غايته هو إحداث تواصل مع الآخرين والإفصاح عمّا يعتلج في فكره ومخيلته من أمور تؤدى بالكلام، فالنداء رسالة لها مغزى وغاية، إذ جاء ذريعة للتوبيخ والسخرية والشتم القائم على التلميح والايحاء ويطوي علامات محتملة ومربكة قائمة على التهديد والعدوان، وتبلغ السخرية أوجها في:

٣- كَقَاذف يَوْماً بأَجْرَامِهِ في هُوّةٍ ليسَ لها منْ طريقْ

فهذا تشبيه مبالغ في اداء المعنى يتوافق ويتواشج مع مقام السخرية، ويُظهر جهل المنادى/الجاني بإلقاء نفسه في حفرة عميقة بعيدة القعر ليس لها من طريق أو مخرج، وغياب المخرج يوحي بحتمية موت الجاني أي أنه لن يخرج من جنايته سالما، فالشاعر يسعى إلى تأسيس بنية توازي الواقع قائمة على التشابه وتحقق الاقناع وتوضح الفكرة في ذهن المتلقي، فالسخرية هنا في هذا المقام لا يبتغي الشاعر منها النكتة أو الإضحاك وإنما تعبير عن معاناة النفس ومحاولة الإنجاز ومواجهة الحزن والألم في مرتسم شعري يوصل رسالته بواسطة النداء في صور ترتبط مع بعضها بعلاقات جمالية تعكس أثر الموقف في الشاعر.

الخاتمة:

١. يمثل المنادى موقفا شعوريا أثار الشاعر فجاء على شكل مشهد مكتظ بتلك المشاعر، فتتضافر المعطيات الثقافية والاجتماعية في بنائه وتسهم في تحقيق التماسك النصي.

٢. اشتغال الأمر مع النداء في تكوين الخطاب الانجازي، لكون الأمر يطوي منادًى خفيا، إذ إن كليهما يحققان غايات فعلية لها أبعاد تأثيرية وطاقة تخييلية تؤثر صراحة أو ضمنا في المتلقي.

٣. تمظهر صورة المنادى في المتخيل الشعري من خلال تفاعل الخيال مع الذات والواقع، فيؤدي المقام الاجتماعي والاعتباري للمنادى دورا كبيرا في هيكلة النص وتحديد أسلوبه.

٤. المنادى المتخيل عبَّر عن صراع نفسي حاد عاناه الشاعر لفقد كليب الذي شكل محور المنادى المتخيل، فنداؤه كان استثارة لجملة من العواطف المكبوتة يريد الشاعر أن يُطلق لها العنان، فكان الفقد البؤرة المؤسسة لنص المهلهل.

٥. المنادى الواقعي جزء لا يتجزأ من المنادى المتخيل، يرتبط بأحداث ووقائع تاريخية، فحضوره كان لأجل إقامة الحجة على الآخر وتناسب مع مقام الثأر.

٦. أدى التكرار دورا بارزا في بناء مشهد المنادى، فشكل لازمة موسيقية تتكرر بقوالب صيغية يُضفي على النص نغمة جنائزية في أسلوب مأتمي حاضر في مراثي المهلهل.

٧. حين يقيم الشاعر تواصلا مع الطبيعة باستحضارها منادى وأنسنتها بصفات مألوفة للمتلقي تثير لديه تواصلا لغويا وعاطفيا، فيخلق النداء عالما من الألفة بين موجودات الكون.

٨. الاستغاثة فضاء انفعالي تأثيري في توجيه المقصد الدلالي للنص، وتعمل على بناء تعاقد معرفي يمارس فيها الشاعر وجوده ويحققه من خلال المستغاث منه.

المصادر:

الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، حلمي بدير، دار الوفاء، الاسكندرية، ط١، ٢٠٠٢.

أدب الدنيا والدين، الماوردي، تعليق، محمد كريم راجح، دار اقرأ، بيروت، ط٤، ١٩٨٥.

بلاغة المخاطب، البلاغة العربية من انتاج الخطاب السلطوي إلى مقاومته، عماد عبد اللطيف، منشورات جامعة القاهرة، د. ط، ٢٠٠٥.

بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى إمرئ القيس، د. ريتا عوض، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.

التحليل النفسي للنار، غاستون باشلار، ترجمة: نهاد خياطة، دار الاندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٤.

التحليل النقدي للخطاب، نماذج من الخطاب الإعلامي، د. منية عبيدي، دار كنوز المعرفية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٦.

التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، د. موسى ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، العدد (١)، المجلد (٥)، ١٩٩٠.

جسد الانسان والتعبيرات اللغوية دراسة دلالية معجمية، محمد داود، دار الغريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧.

جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، دار الفكر، بيروت، د. ط، د. ت.

حوار العاذلة في الشعر القديم، خالد ناجي السامرائي، مجلة كلية التربية للبنات، العدد (٣)، المجلد (٢٧)، ٢٠١٦.

الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة الحلبي، القاهرة، ط٢، ١٩٦٦.

الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، يوسف الادريسي، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، ٢٠٠٥.

ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم، طلال حرب، الدار العالمية، د. ط، د. ت.

الشخصية بين الواقع والدلالة في الرواية الفلسطينية (رواية ما تبقى لكم لغسان كنفاني أنموذجاً)، نصر عباس، مجلة كلية الآداب، بنها، العدد (٢)، المجلد (١١)، ٢٠٢٤.

شرح الجمل في النحو، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: خليل عبد القادر عيسى، الدار العثمانية، عمان، ط١٠، ٢٠١١.

شرح قطر الندى وبل الصدى، جمال الدين بن هشام الانصاري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار لقاء للنشر، قم، ط٢، ١٩٧٤.

علم اللسانيات الحديثة، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، د. ط، ٢٠٠٠.

قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣.

قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨.

كتاب الحروف، أبو نصر الفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، د. ط، ١٩٨٦.

مبادىء التداولية، جيوفريليتش، ترجمة: عبد القادر قنيني، منشورات أفريقيا الشرق، المغرب، د. ط، ٢٠١٢.

مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد الميداني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، د. ط، د. ت.

مدخل الى الأدب الجاهلي، احسان سركيس، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

مسائل النحو العربي في قضايا نحو الخطاب الوظيفي، د. أحمد المتوكل، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.

معجم المصطلحات النحوية والصرفية، محمد سمير اللبدي، دار الفرقان، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

المقتضب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت، د. ط، ١٩٧٣.

النص والسياق، فان دايك، ترجمة: عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، المغرب، د. ط، ٢٠٠٠.

الهجاء والجاهلي صوره وأساليبه الفنية، عباس بيومي عجلان، مؤسسة الشباب الجامعة، الاسكندرية، ط١، ١٩٨٦.

Resources:

The Realistic Trend in the Modern Arabic Novel in Egypt, Helmy Bedir, Dar Al-Wafa, Alexandria, 1st ed., 2002.

The Literature of the World and Religion, Al-Mawardi, Commentary, Muhammad Karim Rajih, Dar Iqra, Beirut, 4th ed., 1985.

The Rhetoric of the Addressee, Arabic Rhetoric from the Production of the Authoritarian Discourse to its Resistance, Imad Abdul Latif, Cairo University Publications, 1st ed., 2005.

The Structure of the Pre-Islamic Poem, the Poetic Image in Imru' al-Qais, Dr. Rita Awad, Dar Al-Adab, Beirut, 1st ed., 2008.

The Psychoanalysis of Fire, Gaston Bachelard, Translated by: Nihad Khayata, Dar Al-Andalus for Printing and Publishing, Beirut, 1st ed., 1984.

Critical Analysis of Discourse, Models of Media Discourse, Dr. Munia Obaidi, Dar Kunuz Al-Ma'rifia for Publishing and Distribution, Amman, 1st ed., 2016.

Repetition in Pre-Islamic Poetry, a Stylistic Study, Dr. Musa Rababa'a, Mu'tah Journal of Research and Studies, Issue (1), Volume (5), 1990.

The Human Body and Linguistic Expressions, a Semantic and Lexical Study, Muhammad Dawood, Dar Al-Gharib, Cairo, 1st ed., 2007.

Jamharat Al-Amthal, Abu Hilal Al-Askari, Dar Al-Fikr, Beirut, n.d., n.d.

Dialogue of the Censurer in Ancient Poetry, Khaled Naji Al-Samarra'i, Journal of the College of Education for Girls, Issue (3), Volume (27), 2016.

Al-Hayawan, Al-Jahiz, Investigation: Abdul Salam Haroun, Al-Halabi Press, Cairo, 2nd ed., 1966.

Imagination and Imagination in Modern Philosophy and Criticism, Youssef Al-Idrisi, New Success Press, 1st ed., 2005.

Diwan Al-Muhalhal bin Rabi'a, Explanation and Introduction, Talal Harb, Al-Dar Al-Alamiyah, n.d., n.d.

Character between reality and significance in the Palestinian novel (Ghassan Kanafani's novel What Remains for You as a Model), Nasr Abbas, Faculty of Arts Journal, Benha, Issue (2), Volume (11), 2024.

Explanation of Sentences in Grammar, Abdul Qaher Al-Jurjani, edited by: Khalil Abdul Qader Issa, Al-Dar Al-Uthmaniya, Amman, 10th ed., 2011.

Explanation of Qatar Al-Nada and Wabel Al-Sada, Jamal Al-Din Bin Hisham Al-Ansari, edited by: Muhammad Muhyi Al-Din Abdul Hamid, Liqa Publishing House, Qom, 2nd ed., 1974.

Modern Linguistics, Abdul Qader Abdul Jalil, Safa Publishing and Distribution House, Amman, D. 1st ed., 2000.

Issues of Contemporary Poetry, Nazik Al-Malaika, Dar Al-Ilm Lil-Malayin, Beirut, 1983.

Issues of Poetics, Roman Jakobson, translated by: Muhammad Al-Wali and Mubarak Hanoun, Dar Toubkal for Publishing, Morocco, 1st ed., 1988.

The Book of Letters, Abu Nasr Al-Farabi, edited by: Mohsen Mahdi, Dar Al-Mashreq, Beirut, 1st ed., 1986.

Principles of Pragmatics, Geoffrey Litch, translated by: Abdul Qader Qanini, East Africa Publications, Morocco, 1st ed., 2012.

Collection of Proverbs, Abu Al-Fadl Ahmed Al-Maydani, edited by: Muhammad Muhyi Al-Din Abdul Hamid, Dar Al-Ma'rifah, Beirut, 1st ed., 1st ed.

Introduction to Pre-Islamic Literature, Ihsan Sarkis, Dar Al-Tali'ah, Beirut, 1st ed., 1979.

Issues of Arabic Grammar in Issues of Functional Discourse Grammar, Dr. Ahmed Al-Mutawakkil, Dar Al-Kitab Al-Jadeed Al-Muttahida, Beirut, 1st ed., 2009.

Dictionary of Grammatical and Morphological Terms, Muhammad Samir Al-Labdi, Dar Al-Furqan, Beirut, 2nd ed., 1986.

Al-Muqtabas, Abu Al-Abbas Muhammad bin Yazid Al-Mubarrad, edited by: Abdul Khaliq Azima, Alam Al-Kutub, Beirut, 1st ed., 1973.

Text and Context, Van Dyck, translated by: Abdul Qader Qanini, East Africa, Morocco, 1st ed., 2000.

Satire and Pre-Islamic Artistic Forms and Styles, Abbas Bayoumi Ajlan, Al-Shabab University Foundation, Alexandria, 1st ed., 1986.