

جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

استدعاءُ الموروثِ الشعريِّ القديمِ في رواياتِ إنعام كجه جي وجوخة الحارثي؛ نماذجٌ مختارةٌ

إعداد

معتصم باسم زيدان غوادره

إشراف

د. عبد الخالق عيسى

قُدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية
وآدابها، بكلية الدراسات العليا، في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين

2020م

استدعاءُ الموروثِ الشعريِّ القديمِ في رواياتِ إنعام كجه جي وجوخة الحارثي؛ نماذجُ مختارةٌ

إعداد

معتصم باسم زيدان غوادره

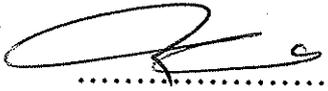
نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2020/06/25م، وأجيزت.

التوقيع

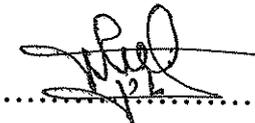
أعضاء لجنة المناقشة

.....


1. د. عبد الخالق عيسى / مشرفاً ورئيساً

.....


2. د. معاذ اشتية / ممتحناً خارجياً

.....


3. د. نادر قاسم / ممتحناً داخلياً

الإهداء

إلى العيبه التي ما زالت تسهر على راحتي؛ عيه أُمِّي

إلى الكف التي ظَلَّتْ سندا أُنْتُ عليه؛ كف أبي

إلى الأيدي التي أعطتني وما زالت تعطيني بلا حدود؛ أيادي إخوتي وأخواتي.

إلى أخي الذي وصل الليل بالنهار وهو يدعم كلَّ انطلاقة لي؛ "صدام غواده أبو عدي"

إلى الرجل الذي ما انفكَّ يحضه طموحاتي ويُشجِّعها؛ عمِّي "الأستاذ باسل"

إلى أستاذي الذي أشار عليَّ بانتقاء موضوع الدراسة؛ "أ. د. عادل الأسطة"

إلى حبي الذي ظلَّ رفيقًا لي؛ خطيبتي "عائشة صالح"

الشكر والتقدير

ومنتهى الأمر لله وحده، له الثناء الحسب والشكر الكثير؛ إذ منةً عليّ أن أتممتُ الرسالة العلمية بعد عناء طويل، فإني أحمدُه حمداً شاكراً، وأسأله أن يُعِينني على ذكره وشكره وحسن عبادته.

ومنةً يشكرُ صاحبَ الفضلِ فكأنما يشكرُ نفسه، وإني أشكرُ أستاذي ومشرفي الدكتور عبد الخالق عيسى عليّ كلّ ما قدّمه لي في هذه الدراسة من نصائح وإرشادٍ وتوجيهٍ وتقويمٍ وتصويبٍ؛ لكي تخرج إليكم على الصورة، التي ترونها من حيث انتظام عناوانها، وأتساق مضامينها، وتناسق أفكارها، ومناسبة المنهج البحثي لها.

وأقدمُ بجزيل الشكرِ وعظيم الامتنانِ إلى عضوي لجنة المناقشة الفاضليين: الدكتور نادر قاسم، والدكتور معاذ إشتية؛ لأطلاعهما على دراستي، وتقويمهما مضامينها وأفكارها، وأسأل الله أن يجزيهما على ذلكم خير الجزاء.

وأقدمُ أيضاً بعظيم الشكرِ لكلّ منةٍ تجسّمَ معي عناءً، أو يسّرَ لي الحصول على كتابٍ ما؛ لكي يتيسّرَ لي إتمام هذه الدراسة، وأخصُّ بالذكر ههنا الأستاذين: سيف الله غواده وأحمد خولي، وأشكرُ أيضاً أخي "عماد غواده" وزوجه شكراً جزيلاً على مراجعتهم الملتصّة باللغة الإنكليزية وتدقيقه.

الإقرار

أنا الموقع أدناه، مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

استدعاءُ الموروثِ الشعريِّ القديمِ في رواياتِ إنعام كجه جي وجوخة الحارثي؛ نماذجُ مختارةٌ

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة كاملة، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أي درجة علمية أو بحث علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:

اسم الطالب: معتصم باسم زيدان غوادره

Signature:

التوقيع: معتصم

Date:

التاريخ: 2020/6/25

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
ج	الإهداء
د	الشكر والتقدير
هـ	إقرار
و	فهرس المحتويات
ط	الملخص
1	المقدمة
8	التمهيد
9	مفهوم الاستدعاء
12	مفهوم الموروث
14	دواعي حضور الموروث القديم في الرواية
16	"إنعام كجه جي" والموروث الشعري القديم
18	"جوخة الحارثي" والموروث الشعري القديم
21	الفصل الأول: الاستدعاء المباشر للموروث الشعري القديم في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"
22	تأسيس
24	المبحث الأول: الخطاب المباشر
26	المبحث الثاني: الاستدعاء المباشر للموروث الشعري القديم في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"
26	امرؤ القيس
30	النابغة الذبياني
32	مالك بن ملاعب
34	السموأل وأبو نواس والبحثري
37	مجنون ليلى
39	الفرزدق
42	العباس بن الأحنف
45	ابن الرومي

الصفحة	الموضوع
47	أبو الطيب المتنبي
55	سعدى الشيرازي
57	المبحث الثالث: الاستدعاء الفوري للموروث الشعري القديم في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"
57	النابعة الذبياني
58	أبو فراس الحمداني
62	أبو الطيب المتنبي
67	الفصل الثاني: الاستدعاء غير المباشر للموروث الشعري القديم في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"
68	المبحث الأول: الخطاب غير المباشر
70	المبحث الثاني: الاستدعاء غير المباشر في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"
70	امرؤ القيس
73	الأعشى
76	مجنون ليلى
79	أبو الطيب المتنبي
81	أبو العلاء المعري
84	المبحث الثالث: الاستدعاء غير المباشر الحر في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"
84	تميم بن مقبل
87	أعرابي
91	علي بن الجهم
93	الفصل الثالث: استدعاء الشخصيات الشعرية القديمة في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"
94	تأسيس
97	المبحث الأول: استدعاء الشخصيات الشعرية القديمة في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"؛ توظيف أم تسجيل؟
99	إظهار المقدرة المعرفية للكاتبة

الصفحة	الموضوع
100	إضفاء الكاتبة صفةً خاصّةً بها على بعض شخصيات روايتها
103	المبحث الثاني: توظيف الشخصيات الشعرية القديمة في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"
103	قضايا سياسية
107	قضايا اجتماعية
110	قضايا فكرية
113	قضايا الحبّ
116	قضايا متعدّدة
119	المبحث الثالث: أنماط استدعاء الشخصيات الشعرية القديمة في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"
119	إبراز عنصر في صورة جزئية
123	توظيف بُعد من أبعاد تجربة متعدّدة الأبعاد
125	توظيف أبعاد متعدّدة من تجربة واحدة
129	الخاتمة
131	قائمة المصادر والمراجع
b	Abstract

استدعاء الموروث الشعري القديم في روايات إنعام كجه جي وجوخة الحارثي؛ نماذج مختارة

إعداد

معتصم باسم زيدان غواده

إشراف

د. عبد الخالق عيسى

الملخص

عالجت هذه الدراسة الموروث الشعري القديم المُستدعى في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"؛ لأنَّ ثَمَّ حضوراً واضحاً لهذا الموروث في نصوصهما الروائيَّة، واستقصت مواطن الاستدعاء موضحةً آليته ودواعيه في كلِّ موطنٍ.

واشتملت الدراسة على: مقدِّمة، وتمهيد، وثلاثة فصولٍ، وخاتمة؛ أمَّا المقدِّمة فقد تناولت أهداف الدراسة وأهمَّيتها، وأبانت عن منهجها في البحث، وأشارت إلى مدى إفادتها من الدراسات السابقة، وأمَّا التمهيد فقد تناول بإيجاز مفهومي الموروث والاستدعاء، وكشف أخيراً صلة "كجه جي" و"الحارثي" بالموروث الشعري القديم.

وتحدّثت الدراسة في الفصل الأوَّل عن الموروث الشعري القديم، الذي استُدعي في الروايات بأحد أسلوبَي الخطاب المباشر؛ فتناولت ما استُحضر فيها بأسلوب الخطاب المباشر، أو أسلوب الخطاب الفوريِّ.

وتناولت في الفصل الثاني الموروث الشعري القديم الذي استُدعي في تلكم الروايات بأحد أسلوبَي الخطاب غير المباشر؛ فتناولت ما استُدعي فيها بأسلوب الخطاب غير المباشر، وأسلوب الخطاب غير المباشر الحرِّ.

وعالجت في الفصل الثالث الشخصيات الشعرية القديمة التي استُدعيت في روايات "كجه جي" و"الحارثي"، وعالجت ما جاء منها بقصد التوظيف وما جاء لمجرد التسجيل، وتناولت قضايا توظيفها وأنماط استدعائها في هذه الروايات.

وانتهت الدراسة بخاتمة، تضمَّنت أهمَّ النتائج التي توصلت إليها.

الحمد لله ربّ العالمين، رازق الخلق من نعمته، ومقدّر الشؤون كلّها بحكمته، أمّا بعد:

فقد حفل قسمٌ من الروايات العربية بالموروث العربي القديم، شعراً ونثراً وأدب رحلاتٍ، واستُدعيّت فيه نُتف نثرية قديمة، ونماذج عدّة من الشعر العربي القديم، نظمها شعراءُ بارزون؛ منهم امرؤ القيس، والسموأل، والفرزدق، والبحتري، وابن الرومي، والمتنبي وغيرهم، فأحوج ذلك إلى دراسات، تستقصي النصوص، التي حضر ذاك الاستدعاء فيها؛ لتتناوله دراسةً وتحليلًا.

وتنتقي هذه الدراسة نصوصاً روائية، استُحضِر فيها الشعر القديم لكاتبين؛ هما "إنعام كجه جي"، و"جوخة الحارثي"¹؛ ويعزى سبب اختياري لهاتين الكاتبتين إلى أنّ حضور التراث الشعري القديم في نصوصهما كان بارزاً²، وأنّ قسماً من رواياتهما قد وصل إلى جوائز مهمّة؛ فقد ترشّحت "كجه جي" مرّات عدّة إلى قائمة (البوكر) القصيرة، وذلك عن رواياتها الآتية: "الحفيدة الأمريكية" و"طشاري" و"النبیذة"؛ أمّا "الحارثي" فقد فازت روايتها "سيدات القمر" بجائزة (مان بوكر) الدولية.

وحين قرأتُ جلّ الروايات التي كتبتّها الروائيتان، تكشّف لديّ أنّ الشعر القديم يشكّل ظاهرة مهمّة في نصوصهما الروائية، ينبغي التوقّف عندها بالدرس والتحليل؛ فقد وضعت "كجه جي" أربع روايات، تمكّنت من الحصول عليها وقراءتها، وقد تبين لي أنّ رواياتها كلّها تضمّنت استدعاءً للموروث الشعري القديم إلّا روايتها "طشاري"، فلم يكُ فيها ذلك؛ أمّا روايات "الحارثي" فإنّي لم أستطع الوصول إلّا إلى رواية "سيدات القمر"، التي تضمّنت استدعاءً لذاك الموروث.

وإنّ الدراسة تُعنى بالموروث الشعري القديم ومواطن استدعائه في روايات "كجه جي" و"الحارثي"، ولم تُعنَ بما استدعي فيها من الشعر الحديث أو الموروث النثري القديم أو الديني أو الشعبي أو الأسطوري، وإن كان له حضور غير قليل في هذه الروايات.

¹ انظر مثلاً: كجه جي، إنعام: الحفيدة الأمريكية، ط2، دار الجديد- بيروت، 2011. والنبیذة، ط1، دار الجديد- بيروت، 2017. وانظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ط1، دار الآداب- بيروت، 2012.

² لقد عُنيّت بنصوص هاتين الكاتبتين دون غيرهما، وإن كانت هناك نصوص آخر، قد استدعي فيها الموروث الشعري القديم من أمثال: "أحلام مستغانمي" في بعض رواياتها؛ أي أنّ اختياري للكاتبين كان ضمن حدود أطلاعي ومعرفتي.

وأما الشعر المستدعى الذي تُعنى الدراسة بمعالجته، فهو ذلك الذي ينتمي إلى العصور الأولى؛ العصر الجاهلي، وعصر صدر الإسلام، والعصر الأموي، والعصر العباسي¹، وتتوقف عند الشعراء الذين نظموا هذا الشعر، وتعالج أيضاً ما استدعى من حكاياتهم وقصصهم؛ فلم تقتصر في معالجتها على الشعر القديم، بل إنها تهتم أيضاً بشخصيات كتّابه وحكاياتهم، التي تتصل بذلك الشعر.

وتوضّح الدراسة طبيعة الشعر المستدعى وتجربة الشاعر القديم معه، وتكشف عن سبب استدعائه من جديد في كل موطن من مواطن الروايات المدروسة، وتبيّن أهميّة توظيفه فيها توظيفاً فنياً.

وتستقصي المواطن، التي استدعى فيها الموروث الشعري القديم، في تلكم الروايات، وتتوقّف عند كل موطن مبيّنة آليات هذا الاستدعاء، ومحاولة أن تجيب، في أثناء معالجتها للنصوص، عن التساؤلات الآتية:

1. ما التقنيّة التي اتخذها الاستدعاء في كل موطن؟
2. هل وظّفت "كجه جي" و"الحارثي" مخزونهما الشعري في نصوصهما الروائية توظيفاً فنياً مناسباً لحالة الشخصيات، التي استُحضِر لها ذلك المخزون، أم أنّ ما ورد من نماذج شعرية قديمة ومن وصف لبعض الشعراء القداماء كان، في الدرجة الأولى، استعراضياً، يهدف إلى تذكير قارئ الرواية بما استُحضِر من أشعار، أو إلى تثقيفه بما لا يعرفه منها؟
3. ما دواعي استحضار الموروث الشعري القديم في هذه الروايات؟
4. ما أهميّة توظيف هذا الموروث في الروايات، وما مدى مناسبته لأحداثها وحالة شخصياتها؟
5. كيف أسهم استدعاء هذا الموروث في التعبير عن رؤية الكاتبتين؟

¹ قد تُعالج الدراسة نصوصاً قديمة، تتجاوز العصور المذكورة؛ فالمعيار في تحديد النصّ القديم هنا هو ألا يكون هذا النصّ لشاعر حديث، ويبدأ الشعر الحديث زمنياً في أواخر القرن التاسع عشر.

وتهدف الدراسة إلى معالجة الموروث الشعري القديم المستدعى في روايات "كجه جي" و"الحارثي"، وكشّف أنماط استدعاء الشخصيات الشعرية القديمة، وتبيان القضايا، التي يُعبّر عنها هذا الاستدعاء، وتحاول أن تُبيّن آليات استدعاء هذا الموروث في تلكم الروايات.

وأودُّ أن أُبيّن أني عند انتقائي عنوانَ الدراسة كان أمامي توجّهانٍ لتحديد المنهج التي سأُتبعه في تحليل الخطاب الشعري المنقول في الروايات؛ توجّه فرنسي يتمثّل بما وضعته السرديات التلفظية، وتوجّه إنجليزي يُعرّف بالتناص؛ فأثرت ههنا أن أعول في تحليل الخطاب الشعري المنقول في داخل الروايات، على التوجه الفرنسي، لا على التوجه الإنجليزي؛ لأنّ التوجه الأوّل يقدّم عدّة مفاهيمية لسانية دقيقة في تحليل مقام التلفظ، لا نجدها في التوجه الثاني، الذي يؤثر المفاهيم المشتقة من التناص؛ وهكذا يتبين أن الدراسة اعتمدت في تحليل الخطاب المنقول على سرديات التلفظ، ولم يوجد في عنوانها ما يدلُّ على اعتمادها التناصّ منهجًا للبحث.

وتعتمد المنهج التحليلي أساسًا لها؛ فهي تستقصي المواطن، التي استحضرت فيها الموروث الشعري القديم في تلكم الروايات، وتقوم بتحليل الشعر المستدعى فيها بما يتناسب وأهداف الدراسة. وتفيد من المنهج الوصفي في إطار علم السرد والتحليل السردية، وتستثمر استراتيجية من الاستراتيجيات، التي أتاحتها نظريات السرد التلفظية؛ فالدراسة تتكئ على استراتيجية الخطاب المنقول، التي تتناول الأقوال المعزّوة إلى جهات أُخر غير المتكلّم، ووظيفتها هي "إقامة علاقة بين خطابين؛ أحدهما يُنشئ فضاء تلفظيًا مخصوصًا، في حين أنّ الآخر يُفصل عن المتكلّم ويُعزى إلى مصدر آخر باتجاه أحاديّ أو لا"¹. وتُعنى الدراسة بالتوقف عند تفرّعات هذه الاستراتيجية وإشكاليّاتها؛ كي تتمكن من توجيه التطبيق توجيهًا، يهتم بالتلفظ وآثاره.

ويندرج تحت استراتيجية الخطاب المنقول نوعانٍ من الخطاب²:

1. الخطاب المباشر، وله أسلوبان:

¹ انظر: القاضي، محمد، وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر- تونس، 2010، ص 180-186.

² السابق، ص 185.

أ- الأسلوب المباشر.

ب- الأسلوب المباشر الحرّ (الأسلوب الفوريّ).

2. الخطاب غير المباشر: وله أسلوبان:

أ- الأسلوب غير المباشر.

ب- الأسلوب غير المباشر الحرّ.

ويعتمد الفصل الأوّل من الدراسة على تفرّعات الخطاب المباشر عند معالجته الموروث الشعري القديم، ويُعنى بدراسة ما استُدعي من هذا الموروث في داخل الخطاب الروائيّ بطريقة الخطاب المباشر؛ أمّا الفصل الثاني فإنّه يُعنى بدراسة ما استُدعي من ذلك الموروث بطريقة الخطاب غير المباشر.

ولم أجد دراسةً، تناولت هذا الموضوع بهيئته، التي رسمتها له، ولكن وجدتُ بعض الدراسات¹، التي اهتمت بدراسة الموروث التاريخي والديني والشعري والشعبي في روايات أُخر غير الروايات، التي اهتمت هذه الدراسة بمعالجتها، ولم تتناول أيّ دراسة الموروث الشعري القديم، الذي استُحضر في روايات "كجه جي" و"الحارثي".

لقد عالج "نادر قاسم" في دراسة له الموروث التاريخي والأدبي والديني والأسطوري في الرواية العربية الفلسطينية من عام (1967-1993)²، فأفرد في دراسته هذه مبحثاً خاصاً للتراث الأدبي، ولم يتطرّق فيه إلى الروايات، التي عُيّنت هذه الدراسة بها.

¹ انظر: قاسم، نادر: التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة من عام (1967-1993)، رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية-الأردن، 1994. ووتار، محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق، 2002. وإيمان، شهروزي: توظيف التراث في الرواية الجزائرية رواية شعلة المائدة وقصص أخرى لمحمد مفلح، جامعة د. مولاي الطاهر "سعيدة"-الجزائر، 2017.

² انظر: قاسم، نادر: التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة من عام (1967-1993).

وقد عالج "محمد رياض وتار" في دراسة له توظيف التراث الديني والأدبي والشعبي في الرواية العربية الحديثة¹، ولم يتطرقَ ههنا، في أثناء دراسته توظيفَ التراث الأدبي في الرواية، إلى الشعر القديم، واقتصر فيها على توظيف المقامة وأدب الرحلات وغير ذلك، وهذا لم تهتمَّ دراستي به.

وعالج بعض الباحثين التراث الشعبي وحده في روايات معيَّنة²، واهتمَّ آخرون بالتراث الشعبي ومعه التراث الديني³، أو التراث الأسطوري⁴، ولم تعتمد معالجتهم على ما أتاحتها السرديات التلَفُظية، ولكنَّ دراستي ارتكزت عليه في التحليل. وهكذا؛ تجيء دراستي هذه مختصَّة بالموروث الشعري القديم، الذي استُحضر في روايات "كجه جي"، و"الحارثي"، ولم تختصَّ دراسة معيَّنة بالموروث الشعري القديم المستحضر في الروايات؛ قيد الدراسة.

وينتظم عقد هذه الدراسة من مقدِّمة، وتمهيد، وثلاثة فصولٍ، وخاتمة؛ تتألف لتغطِّي الموضوع كلاً، وذلك على النحو الآتي:

المقدِّمة: وهي مخصَّصة للحديث عن أهداف الدراسة وأهمَّيتها، والإبانة عن منهجها في البحث، والإشارة إلى مدى إفادتها من الدراسات السابقة، التي توقَّفت عند ما يُشبهه موضوع الدراسة.

التمهيد: ويتحدَّث عن مفهوم الموروث في الاصطلاح القديم وفي الاصطلاح الحديث، ويُعالج مفهوم الاستدعاء لغةً واصطلاحاً، ويبينُّ بإيجاز دواعي استدعاء الموروث القديم في الرواية

¹ انظر: وتار، محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة.

² انظر: حكيمة، كميث: توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية رواية "الأرض والدم" لمولود فرعون أنموذجاً، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عبد الرحمان ميرة- الجزائر، 2013. وفورمة، أمجد: الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية روايتنا "الدروب الشافة" و"الأرض والدم" لمولود فرعون أنموذجاً، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة العقيد أحمد دراية بأدرار- الجزائر، 2017.

³ انظر: علي، حنان: توظيف التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية "سفر السالكين" لمحمد صلاح أنموذجاً، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي- الجزائر، 2017.

⁴ انظر: سميرة، منصور: توظيف التراث في الرواية المغربية الجديدة -قراءة في نماذج-، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس- الجزائر، 2016.

العربية، وينتهي بالحديث عن "كجه جي" و"الحارثي" مبيناً في أثناء ذلك صلتها بالموروث الشعري القديم.

الفصل الأول: الاستدعاء المباشر للموروث الشعري القديم في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي".

يُعالج هذا الفصل الموروث الشعري القديم، الذي استُحضر استحضاراً مباشراً في روايات "كجه جي" و"الحارثي"، ويتوقف عند أساليب هذا الاستحضار وأسبابه، ويُفرد لكل شاعر، استدعي شعره استدعاءً مباشراً أو استدعاءً فورياً؛ مطلباً خاصاً به.

الفصل الثاني: الاستدعاء غير المباشر للموروث الشعري القديم في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي".

يعالج هذا الفصل الموروث الشعري القديم، الذي استدعي استدعاءً غير مباشر في روايات "كجه جي" و"الحارثي"، ويوضح طبيعة الشعر المستدعي وتجربة الشاعر القديم معه، ويكشف عن أساليب الاستدعاء غير المباشر في كل موطن من مواطن الرواية، ويعتمد ههنا على الخطاب غير المباشر والخطاب غير المباشر الحرّ، ويُفرد لكل شاعر، استدعي موروثه الشعري وفق أحد هذين الخطابين؛ مطلباً بحثياً خاصاً به.

الفصل الثالث: استدعاء الشخصيات الشعرية القديمة في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي".

يتوقف هذا الفصل عند الشعراء العرب القدماء، الذين كان لهم حضور في بعض روايات "كجه جي" و"الحارثي"، ويُحاول أن يجيب عن التساؤل الآتي: هل كان هذا الاستدعاء لأجل التوظيف أم لمجرد التسجيل؟ ثم يُعالج القضايا، التي وُظفت لأجلها الشخصيات الشعرية القديمة، ويبيّن بعد ذلك الأنماط، التي اتخذتها هذه الشخصيات عند استدعائها في الروايات.

الخاتمة: وهي مخصصة للحديث عن أبرز النتائج، التي توصلت إليها هذه الدراسة في أثناء معالجتها للشعر القديم، الذي استُحضر في الروايات المدروسة.

والله أسألُ أن يكون عملي خالصاً لوجهه، وأن ينفع به أهل العلم من بعدي، وآمل أن يكون اجتهادي فيه قد ابتغى الصواب فوصل، وإن كان كذلك فبفضل الله ومنته، وإن أخطأتُ في جانب ما فذا تقصير مني حسبُ.

التمهيد

مفهوم الاستدعاء

مفهوم الموروث

دواعي حضور الموروث القديم في الرواية

"إنعام كجه جي" والموروث الشعري القديم

"جوخة الحارثي" والموروث الشعري القديم

التمهيد

مفهوم الاستدعاء

لغة

إنَّ "الاستدعاء" مصدر مشتقُّ من الفعل "استدعى"، ويدلُّ هذا الفعل في اللغة على طلب الحضور لسبب معيَّن؛ فقد ورد في "معجم اللغة العربية المعاصرة" أنَّ قولنا: "استدعى الشخص" يعني: طلبَ حُضُورَه مناداةً أو مُراسلةً أو طلبَ إليه المجيء لزوماً¹.

وهذا يشير إلى أنَّ بروز مصطلح الاستدعاء كان في العصر الحديث، وقد جيء به للدلالة على طلب الشيء عندما يكون هناك ما يستلزم حضوره، وقد ورد في "المعجم الوسيط" أنَّ معنى استَدْعَاهُ: "طلبه واستلزمه"، أو "طلب أن يدعو له"².

اصطلاحاً

ينكشف المفهوم الاصطلاحي للاستدعاء بوضوح عند مقابله بمفهومين رئيسيين؛ هما التناصُّ، والتوظيف؛ ولذا ينبغي توضيح الجوانب التي يتفق فيها الاستدعاء مع هذين المفهومين، وتبيان الجوانب التي يختلف فيها معهما.

إنَّ الاستدعاء نوع من التناصُّ، ولكنه يختلف عنه في نواحٍ عدَّة، ولكي يتَّضح ذلك لا بدَّ من التوقُّف عند مفهوم التناصُّ؛ الذي ظهر بدايةً في كتابات (ميخائيل باختين) دون أن يكون ثمَّ تحديد دقيق له؛ فهو تحدَّث عن تداخل السياقات والمبدأ الحواري ليدلُّ على وجود ترابط بين نصٍّ وآخر، يكونان معاً نصّاً جديداً يحمل دلالات جديدة، فأيقن أنَّه "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى"³، وأكدَّ أنَّ آدم هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنَّب ذلك؛ لأنَّه "كان

¹ عمر، أحمد مختار ومعه فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب- القاهرة 2008، مادة "دعو".

² مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط5، مكتبة الشروق الدولية- القاهرة، 2011، مادة "دعا".

³ تودوروف، تزفيتان: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، 1996، ص121.

يُقارب عالمًا، يتَّسم بالعدرية، ولم يكن قد تكلمَّ فيه أحد وانتَهك بوساطة الخطاب الأوَّل¹؛ وكان ذلك ممهِّدًا لظهور مصطلح التناصِّ عند (جوليا كريستيفا)، التي أكَّدت أنَّ النصَّ هو "ترحال للنصوص وتداخل نصيٌّ؛ ففي فضاء نصِّ معيَّن تتقاطع وتتفاى ملفوظات عديدة مقطّعة من نصوص أخرى"²؛ أي أنَّ النصَّ هو تقاطع وتداخل مع نصوص سابقة، بوعي من الكاتب أو بغير وعي.

والتناصُّ عند (جيرار جينيت) نظام علاقات، يربط نصًّا بآخر، بحيث يكون ثمَّ علاقة صريحة أو خفيّة، تربط النصَّ بنصوصٍ أُخرى، تتمُّ من طريق استحضار معانيه، أو الحضور الفعليِّ لذلك النصِّ ضمناً³، وقد اعتمد (جينيت) على النصِّ الشارح؛ وهو أن يكون النصُّ في علاقة تفسيرٍ مع نصٍّ آخر، فيتحدَّث صاحبه من دون أن يشيرَ إلى أنه نقل منه أو استدعاه، بل إنَّه لا يذكر اسمه في العادة إلَّا في أحيانٍ قليلة⁴.

وهكذا؛ يتبدَّى أنَّ الأديب حين يُنتج نصّه الأدبي يُعيد إنتاج نصوص سابقة في حدود من الحرّية، سواء أكان ذلك الإنتاج له أم لغيره، بحيث لا يمكنه عند إنتاج نصّه أن يتجاهل النصوص السابقة؛ لأنَّه لا يوجد فكّك له من شروطها الزمانية والمكانية ومحتوياتهما⁵، ولكنَّ "محمّد مفتاح" ميّز بين نوعين من التناصِّ؛ أحدهما ضروريٌّ، لا مهرب للأديب منه؛ لأنَّه يحدث بشكل تلقائيٍّ ومفروض في بعض الأحيان؛ أمَّا الآخر فاختراريٌّ، يطلبه الأديب قصدًا وعمدًا⁶؛ ولهذا قد يكون التناصُّ اعتباطيًّا، يُعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقّي، وقد يكون واجبًا، يُوجِّه هذا المتلقّي نحو مقصده ومطانه⁷.

¹ تودوروف، تزفيتان: ميخائيل باختين المبدأ الحوارية، ص125.

² كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة: فريد زاهي، ط3، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، 2014، ص21.

³ انظر: غروس، ناتالي بيقي: مدخل إلى التناصِّ، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2012، ص17 و18.

⁴ انظر: ألين، جراهام: التناص، ترجمة: محمد الجندي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص112.

⁵ انظر: مفتاح، محمّد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط1، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، 1985، ص123 - 125.

⁶ انظر: السابق، ص122 - 124.

⁷ انظر: السابق، ص131.

أما التوظيف فإنه يحدث بصورة واعية ومقصودة؛ لأنه يستدعي الموروث، قصداً، ويستحضره لأسباب عدة. فالكاتب حين يستحضر نصاً تراثياً يقصد به أن يُعبّر عن حالة شعورية، كان قد مرَّ بها؛ ولهذا نجد أن توظيف التراث يتطلب معرفة واسعة بمواده وحوادثه، فاستعادة التراث، كما ترى "منصوري سميرة"، دون إجراء تعديل عليه، يُحمّله روح العصر؛ يُفقد التوظيف قيمته والتراث جماليته¹، وهذا يؤكد أن للتوظيف صلة وثيقة، تربطه بالاستدعاء؛ لأنّ التوظيف هو عملية استدعاء واعية لموارد من الموروث، تهدف إلى حمل معاناة الكاتب، أو التعبير عن حوادث معاصرة، وُجد في الماضي ما يشبهها، أو تعميق الإحساس واستخلاص الحكمة منها².

وهكذا؛ يتبين أنّ التوظيف جزءٌ من الاستدعاء؛ لأنه ليس كلُّ استدعاء يكون واعياً ومقصوداً، فقد يكون الاستدعاء نقلاً، لا توظيفاً فيه؛ لذلك يمكن أن يكون كلُّ توظيف استدعاءً، ولكن ليس كلُّ استدعاء يمكن أن يكون توظيفاً. ويُعدّ، انطلاقاً من ذلك، نقلُ التراث، دون تحميله روح العصر، استدعاءً، لا توظيفاً؛ لأنّ النقل جزءٌ من الاستدعاء، مختلف عن التوظيف.

وبناء على ذلك؛ يتكشف أنّ استدعاء التراث يشمل ما استُحضر منه بقصد التوظيف، وما جاء منه لمجرد النقل؛ أي أنّ التوظيف والنقل هما المكوّنان الرئيسان للاستدعاء.

ينبغي أن نشير هنا إلى أنّ التوظيف يختلف عن التناصّ في ناحيتين³؛ أمّا الناحية الأولى فتتمثّل بالقصدية؛ فالتناصّ يحدث بطريقة لا شعورية أحياناً، في حين يستدعي الكاتب نصاً تراثياً دون آخر تبعاً لقصده، الذي يسعى إلى إيصاله. وأمّا الناحية الثانية فتتمثّل بالمرحلة الزمنية؛ ففي استدعاء التراث وتوظيفه يعود الكاتب إلى الماضي، ولا يمكنه توظيف نصوص أو شخصيات

¹ انظر: سميرة، منصوري: توظيف التراث في الرواية المغربية الجديدة - قراءة في نماذج -، ص 19.

² انظر: السابق، الصفحة نفسها.

³ انظر: نيايبية، عبد الوهاب: توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الحاج لخضر - باتنة -، الجزائر، ص 37 و 38.

معاصرة لتبيان تجربته ومعاناته، في حين يمكن أن يكون التناصُّ مع نصوص قديمة وجديدة¹، ولكنَّ القصدية قد تتوافر في التناصُّ، وذلك إذا كان الأديب قد جاء بالنصِّ المستدعي قصداً؛ وانطلاقاً من ذلك، يتبيَّن أنَّ الاستدعاء يأخذ من التناصُّ القصدية، ولكنَّه يختلف عنه في أنَّه يكون مع النصوص القديمة فقط، ويتَّفَق في هذا الجانب مع التوظيف.

مفهوم الموروث

أ- في الاصطلاح القديم

إنَّ "الموروث" اسم مفعول مشتقُّ من الفعل الثلاثي "ورث"، وجاءت مادَّة "ورث" في معجمات اللغة دالةً على ما خلفه الميِّت لورثته من مال أو ممتلكات؛ فقد أبان ذلك ابن منظور في قوله: "وَرِثْتُ فَلَانًا مَالًا أَرِثُهُ وَرِثًا وَوَرِثًا إِذَا مَاتَ مُورِثُكَ، فَصَارَ مِيرَاثَهُ لَكَ"²، ووضَّح ابن فارس مفهومه في قوله: "أن يكون الشيء لقوم ثمَّ يصير إلى آخرين بنسب أو سبب"³، ولم يتجاوز مفهومه، في فكر القدماء، هذا التحديد، الذي ورد في معجمات اللغة.

ب- في الاصطلاح الحديث

إذا كان الموروث يدلُّ في الاصطلاح القديم على التركة، التي تُوزَّع على الورثة، أو نصيب كلِّ منها فيها، فإنَّه أصبح يشيرُ، حديثاً، إلى التركة الفكرية والروحية والأدبية، التي خلفها العرب وراءهم⁴.

وانطلاقاً من ذلك؛ فإنَّ الموروث الشعري القديم، الذي ستُعنى به هذه الدراسة، لن يقتصر على الشعر، بل سيمتد إلى ما يتعلَّق بالشعراء وحكاياتهم وما جاء عنهم من طقوس.

¹ انظر: يقطين، سعيد: الرواية والتراث السردى من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، المركز الثقافي العربي-بيروت، 1992، ص10. يؤكِّد "سعيد يقطين" أنَّ أيَّ نصٍّ، مهما كان نوعه أو جنسه، لا يمكنه إلَّا أن يدخل في علاقات ما، وعلى مستوى ما، مع النصوص السابقة أو المعاصرة له؛ أي أنَّ التناصُّ يكون مع النصوص القديمة والمعاصرة.

² ابن منظور، أبو الفضل جمال: لسان العرب، ط6، دار صادر-بيروت، 1997، مادَّة "ورث".

³ ابن فارس، أحمد: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر-القاهرة، 1979، مادة "ورث".

⁴ انظر: الجابري، محمد عابد: التراث والحداثة دراسات ومناقشات، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية-بيروت، 1991، ص24.

يدلُّ "الموروث" في الاصطلاح المعاصر على كلِّ ما ورثته الأمة من إنتاج فكري أو حضاري، ويشمل حياة الناس، ولغتهم، وأفكارهم، وعقيدتهم، ورؤاهم، وممارساتهم اليومية، وإنجازاتهم، وعاداتهم، وتقاليدهم، وكلِّ ما تحرَّك معنا وتفاعل فينا سواء أكان فعلًا أم قولًا¹.

ويتَّصل "الموروث"، في اصطلاحه، بالتراث اتِّصالًا مباشرًا؛ لأنَّ التراث هو "الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي والفني وكلُّ ما يتَّصل بالحضارة أو الثقافة"²؛ أي أنه هو الموروث عن السلف، المتضمَّن قصصهم، وحكاياتهم، وتاريخ شخصياتهم، وما عبَّر عن هذه جميعًا من عادات وتقاليدهم وطقوس³.

وتعدَّدت مفاهيم التراث، ولكنها اتَّفقت على ضرورة التحام التراث بالواقع المعاصر، وإكسابه أبعادًا إيحائية، تُعبِّر عن الحاضر؛ فقد رأت "سيزا القاسم" في مقالة لها أنَّ العلاقة بين الموروث والوريث هي قضية إشكاليَّة في الثقافة العربية المعاصرة؛ لأنَّ التراث، بوصفه حقيقةً متمثِّلة في النفوس، قد يفقد بُعدَه التاريخي المتعاقب، ولكنه يكتسب بُعدًا مكانيًا تراكميًّا؛ لأنَّه أصبح يعيش في الحاضر وهو في متناول الوريث⁴، وقد أكَّدت "القاسم" أنَّ الموروث القديم لا بدَّ أن يرتبط بالحاضر ويُعبِّر عنه، وذلك لا يكون إلَّا بتمثُّله مرَّةً أخرى؛ تقول: "لكي يخرج الفنان العربيُّ من المأزق، الذي يعيش فيه، يجب أن يتمثَّل -التراث- تمثُّلًا حديثًا؛ بمعنى أنه يجب أن يستخلص البنيات التراثية، ويستوعبها، ثمَّ يُعيد صياغتها في قالب جديد، بحيث يُصبح التراث مصدرًا للاستعارات والرموز والنماذج العليا، التي تُعبِّر عن الحساسية العربية وتُشكِّلها في آن واحد"⁵.

¹ انظر: الصبروت، ربيع: اللغة والتراث في القصة والرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، 2003، ص53.
² الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء- الإسكندرية، 2002، ص368.
³ يعقوب، إميل بديع وعاصي، ميشال: المعجم المفصل في اللغة والأدب، ط1، دار العلم للملايين- بيروت، 1987، 371/1. عرَّف التراث بأنه كلُّ ما ترثه الأجيال اللاحقة عن الأجيال السابقة، في تاريخ قوم أو شعب أو أمة، من مآثور العادات والتقاليد، ومن منجزات العقل والإبداع، في حقول العلم والفكر والأدب والفنِّ، على اختلاف الموضوعات والأغراض والأنواع والاتجاهات؛ فهو ذاكرة الشعوب، تستحضره الثقافة السائدة، وتُجسِّده أنماط الفكر والسلوك، وتحتزنه مناخات البيئة، وتُوصِّله مناهج التربية".

⁴ انظر: القاسم، سيزا: البنيات التراثية في رواية "وليد بن مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا، مجلة فصول، العدد 1، 1 تشرين أول 1980، ص192.

⁵ السابق، ص194.

ورأت "عائشة عبد الرحمن" أنه ليس في الإمكان أن نتصور الأدب المعاصر نبتاً شيطانياً بلا جذور ضاربة في أعماق الزمن؛ لأنّ وجدان الأديب المعاصر ينبغي أن ترتبط بالموروث القديم حتى تتحقق له ملابسة التجربة الأدبية والاندماج التام في الأحداث، التي استقاها من ذاك الموروث¹.

دواعي حضور الموروث القديم في الرواية

إنّ قيمة الموروث القديم تبرز من حيث هو تعبير عن ملامح شخصية الأمة عبر الأجيال، وصدى لنبض وجدانها الحيّ على امتداد الزمن²، وتبرز قيمته أيضاً من حيث هو "مجموعة من وسائل تقنية، يمكن أن نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم ونحن آمنون بالنسبة إلى ما استحدثنا من طرائق جديدة"³.

ومن المعهود أن الروائيين المعاصرين إنّما يستحضرون الموروث القديم في نصوصهم الأدبية، التي يكتبونها؛ ليعبروا عن حالة شعورية، عايشوها كما عايشها أصحاب ذلك الموروث من قبلهم، فأرادوا بذلك أن يوصلوها إلى المتلقي، ولا يتمّ لهم ذلك إلّا بعد أن يستوعبوا الجهد السابق، والتجربة التي مر بها أصحاب هذا الجهد؛ ولذا من الطبيعي، حين يوظّف الأديب شخصية تراثية، أنهم لا يوظّفون من ملامحها إلّا ما يتلاءم وطبيعة التجربة، التي يريدون التعبير عنها، ومن ثمّ يضيفون الأبعاد المعاصرة لتجربتهم على تلك الملامح⁴، على أن استحضارهم للشعر القديم قد يكون اعتباطياً، يعتمد الكاتب فيه على ذاكرته، وربما يكون واجباً يوجّه المتلقي نحو مظانّه، أو معارضةً مقنّديةً أو ساخرةً أو مزيجاً بينهما⁵.

¹ انظر: عبد الرحمن، عائشة: قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف- القاهرة، 1970، ص161 و162.

² انظر: السابق، ص164.

³ سلّام، سعيد: التناسل التراثي؛ الرواية الجزائرية أنموذجاً، عالم الكتب الحديث- إربد، 2010، ص14.

⁴ انظر: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص190.

عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر- الجيزة، 1995، ص142.

⁵ انظر: مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناسل)، ص131.

ولا بدّ أن يكون للكاتب موقف محدّد إزاء النصّ الذي يستحضره، أو النصّ الذي يحدث معه التماس؛ قد يكون إعجاباً به أو رفضاً، وليس بالضرورة أن يتّخذ الكاتب موقفاً موحّداً تجاه النصّ السابق؛ كأن يُعجّب به بالمطلق، أو أن يرفضه البتّة، بل إنه يأتي به ليُعبّر عن حالة، قد يناسبها قبول النصّ المستحضر أو رفضه، وبالتالي قد يأخذ النصّ، ويصل به إلى الرضا والموافقة، وقد يصل به إلى السخرية والرفض؛ لأنّ ذلك النصّ قد يكون فيه ما يخالف فكرته أو حالته؛ "فالارتداد إلى الماضي أو استحضاره، من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، فقد يحدث تماس -أو بالضرورة سوف يحدث تماس- يؤدي إلى تشكّلات تداخلية، قد تميل إلى التماثل، وقد تتحاز إلى التخالف، وقد تتصرف إلى التناقض"¹.

ويستطيع الكاتب أن ينوّع في درجة حضور النصّ الذي يستدعيه؛ فقد يكون حضوره حضوراً تاماً²؛ فالخطاب الذي يُعتمد في بنائه على استحضار الأشياء، بشكل صريح، يعدّ خطاباً متعدّد القيمة، وكلمات هذا الخطاب تحيل إلى طرفين اثنين، وإغفال واحد منهما يعني عدم فهم ذلك الخطاب³؛ أي إنّ استدعاء النصّ الشعري بشكل صريح، في الرواية مثلاً، يُحيل إلى طرفين اثنين، وإنّ إغفال أي طرف منهما يعني عدم فهم القصد من الاستدعاء؛ ولهذا لا بد من فهم الأحداث والتجارب، التي استدعت هذا النصّ أو ذلك، تبعاً لقصد الكاتب، ومدى معرفة المتلقي في تلكم الأحداث.

وربّما لا يتلقّى حضور النصّ المستدعى أيّ تعزيز ماديّ، ومع ذلك فإنّ الكاتب يستحضره؛ لأنّه موجود دائماً في الذاكرة الجمعية لمجموعة اجتماعية بعينها⁴، وهذا يعني أن الذاكرة تقوم بدور كبير في عمليّتي إنتاج الخطاب وتلقّيه، ولكنّها لا تستدعي التجارب السابقة

¹ عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر - الجيزة، 1995، ص142.

² انظر: بو علي، عبد الرحمن: نظرية التناص والتناصية في النظرية الأدبية المعاصرة، دار الأيام - عمّان، 2017، ص156 و157.

³ انظر: عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص144 و145.

⁴ انظر: بو علي، عبد الرحمن: نظرية التناص والتناصية في النظرية الأدبية المعاصرة، ص157.

كلّها في تراكم وتتابع، وإنّما تعيد بناءها وتنظيمها، وإبراز بعض العناصر منها وإخفاء أخرى تبعاً لقصد المنتج والمتلقي¹.

إنّ وجهة النظر إلى الواقع هي التي تحدّد وظيفة العمل الفني حين يستلهم التراث؛ "إذ إنّ هذا الاستلهم في ذاته لا يعني شيئاً على الإطلاق بغير الارتباط الوثيق بينه وبين الواقع المعاصر في حياة الفنان وحياة شعبه وأمتة كلها"²؛ لذلك إنّ أشكال استلهم العمل الأدبي للتراث تتعدّد؛ فقد يجيء هذا العمل بتفسير جديد للتراث، تحكّمه رؤية جديدة، تستمدّ عناصرها من روح العصر الجديد، الذي يحيا فيه الكاتب، وقد يتخذ من التراث ديكوراً لأحداث معاصرة، وربّما يطوِّع الشكل التراثي لمضمون جديد، أو يستعير منه مضموناً معيّناً يرى الكاتب ضرورة استمراره في مجتمعه الجديد، أو يقدّمه كأوعية زجاجية صمّاء لا علاقة عضوية أو جدلية بينه وبينها³.

ويستلهم العمل الأدبي التراث القديم حين يقوم بدور وسيلة الإيضاح التربوية؛ إذ يقدّم المادّة التراثية كما هي في ثوب عصري كالمسرح والرواية، ويبقى جوهرها ثابتاً من دون إضافة أو حذف إلا بمقدار ما يتطلّب النصّ المسرحي أو الروائي، وذلك بهدف توصيل هذه المادّة إلى المتلقي في صورة بعيدة عن قالب المعقّد، الذي وصلت إلينا فيه⁴؛ لأنّ الكاتب يريد أن يبيث فيها الحياة من جديد، ويحوّلها من خيالات شاحبة في الكتب، ومن محفوظات مملّة، إلى خيالات حيّة، يستشعر جمالها من يستدعيه.

"إنعام كجه جي" والموروث الشعري القديم

"إنعام كجه جي" كاتبة وروائية عراقية، من مواليد بغداد عام 1952، درست الصحافة والإعلام، وعملت في الإعلام المرئي والمسموع. حصلت على درجة الدكتوراه من جامعة

¹ انظر: مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص124.

² شكري، غالي: التراث والثورة، ط2، دار الطليعة-بيروت، 1979، ص167.

³ انظر: السابق، ص167.

⁴ انظر: السابق، ص167.

السوربون في (باريس)، التي انتقلت إليها عام 1979، واستقرت فيها؛ لتعمل فيها مراسلةً صحفيةً لجريدين ناطقين باللغة العربية.

وترجمت نصوصاً لها إلى لغات عدّة، ولها أربع روايات؛ هي: "سواقي القلوب" 2005، و"الحفيدة الأميركية" 2008، و"طشاري" 2013، و"النبیذة" 2017. ونشرت كتاباً في السيرة عن المراسلة البريطانية (لورنا هيلز)؛ زوجة الرسام العراقي الرائد جواد سليم.

لقد ارتبطت الروائية بهوم العراق السياسية والوطنية، وظلّت على اتصال بقضايا المجتمع فيه، فسخرت رواياتها للتعبير عن هذا كلّه، وعبرت في رواياتها أيضاً عن قضايا المرأة المتحررة والحبّ المحرّم.

إنّ للروائية صلةً بالشعر العربي القديم، مكنتها من استحضاره في جلّ رواياتها، التي كتبتها؛ فقد حرصت على أن يكون أبطال رواياتها، من محبي الشعر ومن المولعين بمجالسه، علماً أنّ الروائية تؤكد أنّ هؤلاء الأبطال يمثّلون، إلى حدّ ما، سيرتها الذاتية، وهذا يتّضح في قولها: "لم أسحب الكلام العالق بين شفاه النساء، بل وجدتي أقوم بدور أكثر إيجابية. أن أضع الحكاية التي تروق لي على ألسنتهنّ. هي بشكل ما سيرتي أيضاً، سيرة أمي وعمّاتي وأهلي وجيراني، ومن خلالها سيرة الوطن الذي أعرف قبل أن يلبس (الخاكي) ويرتدي ثياب التكر، يوم كان يلهو بانقلابات صغيرة ينفذها عقداً وزعماء طائشون، ولم تتطوّر الهوية إلى احتراف حروب لا تبقي ولا تذر"¹.

انعكس حبُّ الكاتبة للشعر القديم على أبطال رواياتها، وقد أضفت ذلك عليهم؛ فقد تعلّمت العراقية "زينة بهنام" بطلة رواية "الحفيدة الأميركية" الشعر من أبيها، وقد أخذت منه اللغة بعد رحيلها مع عائلتها إلى (أمريكا) هروباً من الظلم السياسي، الذي تعرّض إليه أبوها، وحين كبرت وعادت إلى العراق كانت تستعيد الأبيات الشعرية، التي حفظتها في أيام طفولتها، وكانت تجاري

¹ يونس، عبير: "إنعام كجه جي": "إنعام كجه جي" أكتب لأدوّن سيرة عراق زلزلته الحروب، البيان- أبو ظبي، بتاريخ:

13 فبراير 2018. <https://www.albayan.ae/books/author-book/2018-02-13-1.3184787>

أهلها، الذين ظلّوا في العراق، في ميولهم الأدبية، بل كانت تلجأ إلى الشعر ههنا؛ لأنّ الغزل المباشر محرّم¹.

وقد أحبّت "تاج الملوك" بطلة رواية "النبیذة" التفات زوج أمّها إلى الشعر على الرغم من مضايقته لها؛ فقد كرهته ولكنّها تحمّلته، وظلّت تحوم حول مجلسه؛ لأنّه كان يحفظ كثيراً من القصائد، التي تُبهرها، علماً أنّها فتاة مفتونة بالشعر، الذي يمسّ حزناً موروثاً في طفولتها؛ فقصائد الغزل تداعب مواضع حسّاسة في حياتها؛ لهذا كانت تحفظها، وتجمعها، وتتخذ منها عائلة لها، وصار بيت الشعر مسكنها، الذي ترتاح فيه².

واستطاعت الروائية أن تُضفي حبّها للشعر على بعض شخصيات رواياتها، وإذا كانت قد اعترفت بأنّ ما يجري في رواياتها يمتلئ جانباً من سيرتها الذاتية، فإنّ اتصال شخصياتها بالموروث الشعري يؤكّد شدّة ارتباطها به، وكأنّها أرادت أن تثبت ذلك؛ لأنّها استحضرت الشعر في جلّ رواياتها، وهذا ينكشف بوضوح حين رأينا، بعد الانتهاء من الدراسة، أنّها تمكّنت من توظيف مخزونها الشعري بوعيٍ مُدركٍ وحسٍّ مُطلّعٍ.

"جوخة الحارثي" والموروث الشعري القديم

"جوخة الحارثي" باحثة وروائية عُمانية، من مواليد عام 1978، حصلت على درجة الماجستير في اللغة العربية عام 2003، ثمّ حصلت على درجة الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة (إدنبرة) في المملكة المتّحدة. وعملت في جامعة السلطان قابوس بسلطنة عُمان، وترجمت نصوص لها إلى لغات مختلفة، ولها روايات ثلاثة؛ هي: "منامات" 2004، و"سيدات القمر" 2010، و"تارينجا" 2016، ولها نتاجات أدبية أخرى في القصة القصيرة وأدب الأطفال.

وحصلت على جوائز محلية ودولية؛ منها: جائزة أفضل كتاب في فرع أدب الأطفال في مسابقة أفضل إصدار عُماني منشور في مجالي الأدب والثقافة لعام 2010 عن كتاب "عشّ

¹ انظر: كجه جي، إنعام: الحفيدة الأمريكية، ص 145.

² انظر: كجه جي، إنعام: النبیذة، ص 57.

للصافير"، وجائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب عن روايتها "نارينجا" عام 2016. وجائزة "مان بوكر" البريطانية عام 2019 عن روايتها "سيدات القمر".

وقد اهتمت الدراسة برواية "سيدات القمر"، التي صورت الحياة الاجتماعية، التي يعيشها المجتمع العماني، فقد غاصت كاتبها في أغوار المجتمع العماني وأحواله من خلال أربعة أجيال عاصرت أحداثاً سياسية واجتماعية مختلفة، نتج عنها العديد من الانقلابات المحورية في شخصية الفرد العماني¹، واتجهت هذه الرواية إلى فضح أشكال العبودية وكشف قصص الحب والخيانة وتصوير حياة العائلة العمانية في ظروف سياسية واجتماعية مختلفة.

إنَّ للحارثي صلة بالشعر العربي القديم، مكنتها من استحضاره في روايتها "سيدات القمر"، بوعي وإدراك؛ فقد انتبهت إلى ضرورة مناسبة الشعر المستدعي مع الحالة الشعرية للشخصيات الروائية، وفطنت إلى أهميَّة تشابه تجربة المستدعي له ذلك الشعر مع تجربة الشاعر الذي نظمه، ولم يتأتَّ ذلكم للروائية إلا لقوة صلته بالموروث الشعري القديم، ولم يعد هذا مستغرباً على كاتبة، درست الأدب العربي الكلاسيكي واستوعبت مضامينه.

إنَّنا نلاحظ في روايتها هذه حضور مقطوعات شعرية، مقتطعة من قصائد معينة، لا تخفى على دارس الأدب القديم، ونلاحظ استدعاء الشخصيات التراثية، واستحضار السارد لها، غالباً، عند وصفه إحدى شخصيات الرواية؛ وإنه من الطبيعي جداً أن تكون شخصيات الشعراء حاضرة في رواية، درست كاتبها الأدب القديم، وخبرته جيداً، وفهمت التجربة الشعرية، وعبرت عنها، عندما استدعتها مرة أخرى، في تجربة مماثلة لها؛ لذلك برز لها في الرواية حضور فني، لم تتمكن من إجادته إلا بعد أن تعرّفت إلى الشعراء القدماء، وتجاربهم مع نصوصهم التي يكتبونها.

وما يلفت النظر ويؤكد صلة الروائية بالموروث الشعر القديم هو حرصها على أن تسمي بنات "عزان" في الرواية بأسماء تراثية وردت في مطالع المعلقات؛ ولعلَّ في تسمية بناته بأسماء

¹ بطي، سليم: "سيدات القمر" للعمانية جوحة الحارثي: ملحمة عتيقة هاربة من التأريخ، جريدة النهار اللبنانية، 23 أيار

-<https://www.annahar.com/article/975655>. 2019

مستوحاة من مطالع المعلقات وأسماء محبوبات الشعراء ما يُشير إلى صلة الكاتبة نفسها بذلك الموروث، ومن هنا نذكرنا ابنته الكبرى "ميا" بميَّة، التي ورد ذكرها في قول النابغة الذبياني، في مطلع معلقته¹:

يا دارَ مِيَّةَ بالعلِيَاءِ، فالسَّندِ أقوتَ، وطالَ عليها سالفُ الأبدِ

وتذكرنا بمحبوبة ذي الرمة، التي ذكرها في شعره²:

ديارُ مِيَّةَ إذ مَيُّ تُسَاعِفُنَا وَلَا يَرى مِثْلَهَا عَجْمٌ وَلَا عَرَبٌ

أمَّا ابنته الوسطى "أسماء" المتففة فتذكرنا بأسماء التي ورد اسمها في قول الحارث بن حلزة، في مطلع معلقته³:

أَدْنَتْنَا بَيْنَهُنَّ أَسْمَاءُ رَبِّ ثَاوٍ يَمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

وتذكرنا بمحبوبة المرقش الأكبر، التي أكثر من ذكرها في شعره⁴:

أغالبُك القلبُ اللُّجوجُ صَبَابَةً وشوقاً إلى أسماء أم أنتَ غالبُهُ

بل نذكرنا أيضاً بأسماء، التي ورد ذكرها في قصيدة عمر بن أبي ربيعة الرائية "أمن آل نعم"، حيث يقول⁵:

قِي قَاتِظِي أَسْمَاءُ هَلْ تَعْرِفِينَهُ أَهَذَا الْمُغِيرِيُّ الَّذِي كَانَ يُذَكِّرُ؟

وأما ابنته الصغرى "خولة" الجميلة فقد ورد اسمها في قول طرفة بن العبد، في مطلع معلقته⁶:

لِخَوْلَةَ أَطْلالٍ بِبُرْقَةِ نَهْمَدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ

¹ الذبياني، النابغة: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1985، ص14.

² ذو الرمة، غيلان بن عقبة: ديوان ذي الرمة، قدّم له وشرحه: أحمد حسن بسج، ط1، دار الكتب العلمية- بيروت، 1995، ص11.

³ ابن حلزة، الحارث: ديوان الحارث بن حلزة، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت، 1992، ص11.

⁴ الأكبر والأصغر، المرقشان: ديوان المرقشين، تحقيق: كارين صادر، ط1، دار صادر- بيروت، 1998، ص43.

⁵ ابن أبي ربيعة، عمر: ديوان عمر بن أبي ربيعة، ط2، دار الكاتب العربي- بيروت، 1996، ص123.

⁶ ابن العبد، طرفة: ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، 1980، ص32.

الفصل الأوّل

الاستدعاء المباشر للموروث الشعري القديم في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"

تأسيس

المبحث الأوّل: الخطاب المباشر

المبحث الثاني: الاستدعاء المباشر للموروث الشعري القديم في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"

المبحث الثالث: الاستدعاء الفوريّ للموروث الشعري القديم في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"

تأسيس

لقد اهتمت السرديات التلّفظية بأفعال التلّفظ، التي يُنجزها الراوي ويتّجه بها إلى المرويّ له، أو تلك التي تُنجزها الشخصية وتتّجه بها إلى شخصية أخرى، أو تلك التي تُنجزها الشخصية وتتّجه بها إلى ذاتها¹.

واكتسب مفهوم الملفوظ دلالات عدّة، يصعب ضبطها إلّا إذا قابلناه بمفهوم آخر؛ لأنه شاع استخدام هذا المفهوم في حقول اللسانيات التلّفظية، والتداوليات، ولسانيات الجملة، ولسانيات النص، وتحليل الخطاب؛ فمن وجهة نظر تداوليّة قد أقام (ديكرو) مقابلة بين الملفوظ والجملة، فعّد الجملة بنيةً في خارج الاستعمال تتاسب ملفوظات في مقام، لا نهاية لعددها؛ إذ قال: "نُطلقُ الجملة في الغالب على متواليّة من الكلمات منظمّة طبقاً لعلم التركيب، والملفوظ إنجازُ جملة في مقامٍ محدّد، فنلاحظ إذ ذاك أنّ ملفوظاتٍ مختلفة لجملة لها في الأعمّ معانٍ مختلفة تمام الاختلاف"²؛ فالتمييز بين الجملة والملفوظ، من وجهة نظر (ديكرو)، إنّما هو تمييزٌ بين المعنى المعجميّ الملازم للبنية التركيبية، والمعنى التداوليّ المتعدّد حسب السياق، الذي يرد فيه؛ أي أنّ المعنى المعجميّ هو خيار واحد من معانٍ متحقّقة في المعنى التداوليّ، الذي يتعدّد حسب المقامات المختلفة، التي يرد فيها.

وتتكشف العلاقة التي تربط بين مفهوميّ التلّفظ والملفوظ، حين يتبدّى لنا أنّ التلّفظ هو "ما يكون في الملفوظ (الكلام) من علامات تحيل على هذا الفعل التلّظّي كما تحيل على صاحبه، وتُسمّى هذه العلامات مشيرات؛ وظيفتها في الكلام الإحالة على حضور المتلّظ في ملفوظه من قبيل ضميري المتكلم والمخاطب، وأسماء الإشارة الدالّة على الحضور، والظروف الدالّة على زمن الحال وما جرى مجراها"³.

¹ القاضي، محمّد، وآخرون: معجم السرديات، ص 111.

² شارودو ومنغنو، باتريك ودومينيك وآخرون: معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري وحماّدي صمّود، المركز الوطني للترجمة- تونس، 2008، ص 216.

³ القاضي، محمّد، وآخرون: معجم السرديات، ص 111.

ويتكشّف مفهوم التلّفظ، بوضوح، إذا ما قُمنّا بالتوقّف عند مفهوم آخر؛ هو المتلفّظ، والحقّ أنّ مفهوم المتلفّظ ليسَ بالمفهوم الواضح؛ لأنّ له علاقاتٍ تربطه بمفاهيمٍ أخرى؛ إذ إنّ الصعوبات التي يثيرها هذا المفهوم لا تنفصل عن تلك التي تدور حول الذاتية المتكلّمة، وما ينجم عن تلك الذاتية من أوضاع متّصلة بها. وانطلاقاً من ذلك؛ إنّ مفهوم المتلفّظ الذي انطلق من "عبارة (بنفنيست) "أنا"، التي تدلّ على الشخص، الذي يُعلنُ عن الهيئة الحاضرة في الخطاب؛ قد دفعت إلى قراءتين مختلفتين: قراءة تستهدف مرجع ضمير "أنا" هذا، وإذ ذلك تستعمل مفهوم "متلفّظ" بطريقة متصرّمة بوصفه مكافئاً لمفهوم "متكلّم"، وقراءة تنظرُ إلى المتلفّظ، فقط، بوصفه الهيئة التي "أنا" أثرها والتي يتضمّنُها عملُ التلّفظ، وهو بصدد التكوّن، وليس لها وجود مستقلٌّ عن هذا الفعل"¹.

وينبغي أن أضع توضيحاً بسيطاً لأهمّ المفاهيم، التي استُعملت في أثناء تحليل الخطاب الشعري القديم في داخل الروايات؛ وذلك على النحو الآتي:

الملفوظ الابتدائي: هو الملفوظ الذي يؤتى به كما تُلَفّظ به صاحبه.

الملفوظ المنقول: هو الملفوظ الذي يُنقل من خطاب ما إلى خطاب آخر؛ فالشعر الذي يُنقل في داخل الخطاب الروائي يُعدُّ ملفوظاً منقولاً.

المشيرات: هي الوحدات اللغوية التي تشير إلى آثار التلّفظ؛ كضمائر الإشارة، وضمائر المتكلّم والمُخاطب، وظروف الزمان.

المتلفّظ: هو مؤلّف الملفوظ الابتدائي الذي يُنقل في داخل خطابٍ آخر، وله تفصيلات وُضّحت آنفاً.

المتلفّظ المستشهد: هو الراوي الذي ينقل الملفوظ الابتدائي من خطابه الأول إلى خطابٍ آخر.

¹ شارودو ومنغنو، باتريك ودومينيك وآخرون: معجم تحليل الخطاب، ص 218 و 219.

المبحث الأول

الخطاب المباشر

هو الخطاب المنقول عن طريق الاستشهاد الحرفي بأقوال المتلفظ المستشهد به، فما يصدر عن إحدى الشخصيات، يُنقل بحرفيته، حتى يبدو، أول وهلة، أنه الأسلوب الأبسط تركيبياً والأكثر وفاءً؛ لأنّ الملفوظ المنقول مطابق للملفوظ الابتدائي¹.

إنّ الوفاء للملفوظ الابتدائي عندما يُنقل نقلاً مباشراً محدوداً؛ لأنّ الخصائص الصوتية المميزة لهذا الملفوظ قد تهمل في اللغة المكتوبة، إلّا إذا أُشير إليها بصفة جزئية بوساطة علامات الوقف أو اختيار فعل، يُعبّر عنها في أثناء السرد؛ ولذا ينبغي عند استعادة ملفوظ ما أن يُشار إلى جهته التركيبية، التي توضح طابعه التقريري أو الاستفهامي أو الأمر؛ لأنّ نقل الملفوظ، كما تلفظ به صاحبه، دون استعادة المقام، الذي ورد فيه؛ قد يؤدي إلى بتره وجعله غير مفهوم، وهذا يؤكد أنّ حرفية الاستشهاد لا تضمن سوى وفاء ناقص جداً².

ولا بدّ أن نُميّز بين أسلوبين للخطاب المباشر؛ هما:

أ- الأسلوب المباشر: إنّه الذكر الحرفي لكلام الشخصية بأسلوب مباشر³، فتكون مهمّة الراوي ههنا إيراد كلام الشخصية، الذي ينتهي إلى المرويّ له بطريقة مباشرة دون وساطة هذا الراوي⁴.

ويتسم هذا الأسلوب بالقطيعة التلّفظية بين تلفظ الشخصية وتلفظ الراوي؛ ذلك أنّ التلّفظ الأوّل مضمّن في التلّفظ الثاني، وأنّ لكلّ تلفظ مقامه والمشيرات، التي تعود عليه، ولمّا كان كذلك اتّصف نقل الأقوال بطريقة الخطاب المباشر بأنه منقوص؛ لعدم تمكنه من نقل المقام، الذي

¹ انظر: ريفارا، رينيه: لغة القصة: مدخل إلى السرديات التلّفظية، ترجمة: محمد نجيب العمامي، ط1، منشورات البحث العلمي جامعة القصيم- المملكة العربية السعودية، 2015، ص109.

² انظر: السابق، ص109-111.

³ انظر: جينيت، جيرار وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبني، ترجمة: ناجي مصطفى، ط1، دار الخطاب للطباعة والنشر- الدار البيضاء، 1989، ص107.

⁴ انظر: القاضي، محمد، وآخرون: معجم السرديات، ص186.

قيل فيه¹. ولهذا كله؛ إنَّ الصدق في نَقْل الأقوال بهذه الطريقة لا يكون في العادة كاملًا؛ لأنَّ الأقوال شديدة الارتباط بالمقام، الذي قيلت فيه؛ ولهذا يكثر أن يكون للراوي تأثيرٌ في تلكم الأقوال، يتمتّل بتحكّمه في السياقات المقالية والمقامية، التي يُنقل فيها قول هذه الشخصية أو تلك².

وإنَّ الاستشهاد بملفوظ، بناءً متلفظ آخر لا يعني أنه للمتكلّم المستشهد به؛ لذلك قد يلجأ الأخير إلى وضع الملفوظ المستشهد به بين مزدوجتين، وتكون وظيفة المزدوجتين، لسانياً، هي الإشارة إلى قطيعة تلفظية، وهذه سمةٌ تُميّز الاستشهاد من بين طرائق الخطاب المنقول³.

ب- الأسلوب المباشر الحرُّ (الأسلوب الفوري): إنَّه الذكر الحرفي لكلام الشخصية فوراً دون مقدّمة إسنادية، بحيث يمحو العلامات السياقية في داخل العملية السردية⁴.

يُخلص هذا الأسلوب كلام الشخصية من سلطان الراوي عليها؛ إذ تتكلم دون أن يأذن لها بذلك⁵. فكلامها هذا لا تتوجّه به إلى شخصية أخرى، وهذا يجعل صاحب القول متكلماً ومُخاطباً في الوقت نفسه⁶.

ومن سمات هذا الأسلوب:

1- أن قول الشخصية الفوري لا يخضع لمقتضيات التواصل العادي؛ لأنَّه مستقلٌّ عن كلام الراوي ومنقطع عنه، لا يُفصح عنه في أثناء السرد، أمّا ما فيه من مشيرات زمانية، فإنَّه يعود إلى المتكلّم.

2- تقطع الأنساق النحوية، وعدم الانضباط أحياناً في مسألة علامات الوقف⁷.

¹ انظر: القاضي، محمّد، وآخرون: معجم السرديات، ص 186.

² انظر: السابق، الصفحة نفسها.

³ انظر: ريفار، رينيه: لغة القصة: مدخل إلى السرديات التلفظية، ص 113.

⁴ انظر: جينيت، جبرار وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 107.

⁵ انظر: القاضي، محمّد، وآخرون: معجم السرديات، ص 186. يُعرّف أيضاً بالخطاب الفوري، وهو "أن تتكلّم الشخصية كلاماً داخلياً دون إذن من الراوي يُعلن عن انتقال القول إليها".

⁶ انظر: السابق، ص 183.

⁷ انظر: السابق، ص 183.

المبحث الثاني

الاستدعاء المباشر للموروث الشعري القديم في روايات

"إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"

يُعالج هذا المبحث الموروث الشعري القديم الذي استُدعي في روايات "كجه جي" و"الحارثي" استدعاءً مباشراً، ويسعى إلى إبراز تقنية الاستدعاء في كل موطن من هذه الروايات، ثمّ تبيان دواعي هذا الاستدعاء فيها.

ويُعنى هذا المبحث بالموروث الشعري، الذي نُقل في داخل الروايات، بطريقة الخطاب المباشر، ويسعى إلى تحليل المواطن، الذي جاء فيه ذاك الموروث، ويُفرد لكل شاعر، استُدعي شعره، مطلباً خاصاً به على النحو الآتي.

امرؤ القيس

لقد استُدعيت مقولة امرئ القيس "اليوم خمر وغداً أمر" في رواية "سيدات القمر"؛ استدعاءً مباشراً، ويتّضح ذلك في الموطن الآتي: "أصبحت -نجية القمر- تنتهي سهراتها الطويلة مع "عزان" بعبارة امرئ القيس: "اليوم خمر وغداً أمر"؛ لتشير إلى المهمّات الثقيلة، التي تنتظرها في النهار..."¹.

إنّ المتلفّظ في الخطاب الروائي هي "نجية القمر"، التي استشهدت بخطاب منقول مباشر، جرى وضعه بين أهلة، ولكنّ متلفّظ الخطاب الشعريّ هو امرؤ القيس، الذي يُحمّل مسؤولية وجهة النظر، التي يتضمّن خطابها، وهذا يُثبت أنّ المتلفّظ المستشهد بمقولة امرئ القيس هي "نجية القمر".

وتستحضر "نجية القمر"، حين تنتهي سهراتها الطويلة مع "عزان"، عبارة امرئ القيس: "اليوم خمر، وغداً أمر"². وينبغي التساؤل ههنا: هل تشابهت تجربتها مع تجربته أم أنها استدعت

¹ الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص114.

² انظر: السابق، ص114.

عبارته عبثاً؟ وبناء على ذلكم؛ لا بدّ أن نقف على السبب، الذي جعل امرأ القيس يقول هذه العبارة.

كان والد امرئ القيس ملكاً على أسد وغطفان، وظلَّ يُمارس على أهلها الظلم والطغيان، حتّى اغتاله أحدهم على غفلة منه، ولمّا احتضر أوصى بمتاعه وسلاحه لمن لا يجزع عليه من بنيه، فجزعوا كلهم إلّا امرأ القيس؛ فحين جاءه رسولٌ يُخبره أنّ أباه قد قُتل، لم يلتفت إليه، ولم يأبه له؛ ولهذا دفع إليه بوصية أبيه، فقال امرؤ القيس: "ضيّعني صغيراً، وحملني دمه كبيراً، لا صحو اليوم، ولا سكر غد، اليوم خمر، وغداً أمر"¹، فشرّب حتّى سكر، وحين أفاق من سكرته أقسم على نفسه ألا يأكل لحمًا ولا يشرب خمرًا، وأن يجتنب متاع الدنيا واللّهو حتّى يدرك ثأر أبيه².

ويتّضح ههنا أنّ امرأ القيس انتقل من حالة لهو ومجون، إلى حالة جدّ وشغلٍ بثأر أبيه، ولم يشغله عن هذا الثأر لهوّه ومجونّه، ولم يخلط بينهما، والتزم بقسمه؛ فقد أصبح عليه مهمّات جسيمة، لا ينفع معها اللّهو واللعب.

لقد أشبهت تجربة "نجية القمر" بعد موت أبيها تجربة امرئ القيس بعد مقتل أبيه؛ فقد كانت هي، في الليل، تلهو مع عشيقها، ولكنها، في النهار، تقوم بعدد من المهمّات الثقيلة³؛ إذ كانت تنصرف إلى رعاية مالها وغنمها وإبلها، وتهتمّ بمشغولاتها اليدوية، وكأنّها أرادت أن تقول عند انتهاء سهراتها الطويلة مع "عزان": في الليل لهو وخمر، وفي النهار عمل وأمر؛ وهذا ما جعلها تستحضر عبارة الشاعر الجاهلي؛ فقد وجدت فيها ما يمثّل حالها مع عزان وحياتها اليومية المعتادة.

وقد استُدعيّت مقولة امرئ القيس أيضًا في رواية "سواقي القلوب"؛ استدعاءً مباشرًا، وذلك يكتشف في قول السارد "اشرب يا بن نجوى... فالיום خمر وغداً أمر"⁴.

¹ ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، دار الحديث- القاهرة، 2002، 108/1. وسلك، محمد صالح: أمير الشعر في العصر القديم امرؤ القيس، دار نهضة مصر- القاهرة، 1974، ص271.

² انظر: ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، 109/1.

³ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص114.

⁴ كجّه جي، إنعام: سواقي القلوب، ط2، دار الجديد- بيروت، 2016، ص73.

إنَّ المتلفظ في داخل الخطاب المنقول هو امرؤ القيس، أمَّا المتلفظ المستشهد بتلك المقولة فهو السارد المجهول، وهو شخصية روائية مجهولة الاسم، ولكنها واضحة المعالم.

وبعد كشف تقنية الاستدعاء هنا لا بدَّ من تبيان دواعيه؛ يستدعي السارد هذه المقولة، حين عرض على "ساري" أن يشرب الخمر قبل عمليته، فهل كان استحضار عبارته هذه مناسباً لحالة "ساري" وتجربته؟ وقد علمنا أنَّ امرأ القيس قد انتقل، بعد مقتل أبيه الملك، من حياة اللهو، إلى حياة الجدِّ والشغلِّ بثرأ أبيه، ولم يشغله عن هذا الثأر لهوهُ، وقد استعان بالروم لأخذ ثأره بعد خذلان قومه له.

وكأنَّ تجربة "ساري" بعد إجرائه العملية هي تجربة امرئ القيس بعد مقتل أبيه؛ فالأول مريض عراقيٌّ، يحتاج إلى عملية عاجلة بسبب مضاعفات ازدواج الجنس، التي كان يعانيها منذ بلوغه، ولما لم يستطع الأطباء في العراق أن يجدوا علاجاً لحالته تلك لجأ إلى الأطباء في باريس، واستعان بهم؛ ليعالجوه ويحولّوه من ذكر إلى أنثى¹، وهذا يُشبه استعانة امرئ القيس بالروم حين عجز هو وقومه عن إدراك الثأر.

ولم يكن "ساري" يدري أنَّ موته ستكون خنقاً بوساطة وشاحٍ قد أُهدي له، وأنَّ نهايته ستكون عند أولئك الذين لجأ إليهم²، وكذلك لم يكن امرؤ القيس يعلم أنَّه سيقتل بحلّة مسمومة أهداها له القيصر، الذي جاء يطلب نصرته على إدراك الثأر.

وقبل دخول "ساري" إلى المستشفى لإجراء تلك العملية قام الطبيب النفسي بتهيئته للقفزة الصعبة من فظاظه الرجولة إلى مخمل الأنوثة³، حين نجحت عملية "ساري" تحوّل إلى أنثى، وأصبح يمارس ما تقوم به الأنثى، وكأنه لم يك ذكراً من قبل، بل أصبح فتاة، تدعى "سارة"،

¹ انظر: كجه جي، إنعام: سواقي القلوب، ص 26 و 64.

² انظر: السابق، ص 145. ورد ما يلي: "بعد أربعة أيام وُجدت جثة "سارة" -ساري بعد العملية- ملقاة في الطرف الشمالي لغابة (بولونيا)... وكانت مخنوقة بوشاحها، الذي أهدتها إياه "الخاتون" في لقائنا الأخير...، كان المحققون متأكدين من أنَّ الضحية قد خُنقت في مكان آخر، ونُقلت الجثة إلى الغابة للإيحاء بأنَّ الجريمة ذات دوافع جنسية".

³ انظر: السابق، ص 70.

تتمتع بكامل الأنوثة، لا ينقصها سوى الرحم¹، وهذا يُشبه حالة امرئ القيس؛ فقد هباً نفسه قبل أن ينتقل إلى حياة الثأر، بسكرة لم يصح منها في يومه، ولكنه، بعد ذلك، التزم بثأر أبيه ونذر نفسه له، فأصبح أمير حرب بعد أن كان سكيراً، بل حرم على نفسه الخمر حتى يُدرك ثأره من أولئك الذين قتلوا أباه.

وجاء السارد بعبارة امرئ القيس حين طلب إلى "ساري" أن يشرب الخمر قبل إجراء العملية، فقال له: "اشرب يا بن نجوى... فالיום خمر وغداً أمر"²؛ أي أنه أراد أن يقول له: ليكن يومك قبل إجراء العملية لهواً وخمراً، وليكن بعد إجرائها جدّاً وأمرّاً، وهذه العملية أدت إلى انتقاله من ذكر إلى أنثى، كما أدى مقتل والد امرئ القيس إلى انتقاله من معاصر خمر إلى حامل ثأر.

ويتكشف أنّ الانتقال الذي جرى لكلتا الشخصيتين كان معكوساً؛ فقد انتقل "ساري" من رجل إلى أنثى، كما انتقل امرؤ القيس من حالة اللهو والنعومة إلى طلب الثأر، وهذا يُبرز التشابه بين الحالين.

وهكذا؛ يتضح أنّ استدعاء السارد المجهول لعبارة امرئ القيس كان بعد إدراكه أنّ تجربة "ساري" تشابهت مع تجربة الشاعر، الذي قال تلك العبارة، ويتضح أنه كان لهذا الاستدعاء أسباب معيّنة، فلم يأت به السارد إلا لتشابه تجربة الشخصية التي يسرد لها مع تجربة امرئ القيس.

ويتضح أنّ الاستدعاء كان هنا لإبراز تجربة مشابهة لتجربة الشاعر، أو لتأكيد حالة مماثلة لحالة معيّنة كان قد مرّ بها ذلك الشاعر.

وتأسيساً على ذلك؛ يتبين أنّ كلتا الكاتبتين قد رجعت إلى الموروث الشعري القديم، واستثمرت رمزاً من رموزه الأدبية؛ لتعبّر -بوعي- عن التجربة الشعرية، وتوظف حكاية ما،

¹ انظر: كجه جي، إنعام: سواقي القلوب، ص116.

² السابق، ص73.

• أقصد شخصيّة امرئ القيس، وشخصيّة "ساري" في الرواية.

ارتبطت بقصة معينة، حدثت مع الشاعر القديم؛ وقد تمكنت كلتاهما من ربط الماضي بالحاضر، وإعادة تشكيله بما ينسجم ورؤاها الفنية.

النابعة الذبياني

لقد استدعي بيت شعري للنابعة الذبياني في رواية "النبيزة"؛ استدعاءً مباشرًا، وهذا البيت هو قوله¹:

بمُصْطَحِبَاتٍ مِنْ لَصَافٍ وَثُبْرَةٍ يَزُرْنَ إِلَّا سَيْرُهُنَّ التَّدْفُوعُ

يتبدى أن هذا البيت قد نُقل في داخل الخطاب الروائي نقلًا مباشرًا؛ فقد استشهد به "منصور البادي" استشهادًا حرفيًا بطريقة الخطاب المباشر.

ويتبدى هنا أن المتلفظ المستشهد بهذه الأبيات هو "منصور البادي"، أما المتلفظ به على مستوى الخطاب الشعري فهو الشاعر النابعة الذبياني.

ويستحضر "منصور البادي" هذا البيت، في أثناء حديثه عن الفتيات العراقيات، اللاتي رآهن يسرن على الطرقات في بغداد²؛ فهل كان استحضاره ملائمًا لحالته؟ ولتبيان ذلك لا بد من كشف تجربة الشاعر مع البيت المستحضر.

إنَّ هذا البيت مأخوذ من قصيدة اعتذارية، نظمها النابعة الذبياني حين أهدر ملك المناذرة النعمان دمه؛ إذ جاءه الوعيد وهو آمن بين أهله، فهرب إلى الغساسنة، ولكنه أراد أن يعتذر من الملك لكي يأخذ العفو منه³؛ لذلك صور، في هذا البيت، فزعه حين عرف أن النعمان يلومه، وأقسم بأيمانه الوثنية، أن الإبل التي اصطحبها حينئذ أقبلت على مكة مسرعة، وقد أجهدت من السير وطول السفر⁴، وقد جاء بهذه الصورة ليكسب استعطافه؛ لأنه كان يسعى إلى نيل عفوه ورضاه.

¹ الذبياني، النابعة: ديوان النابعة الذبياني، ص36.

² انظر: كج جي، إنعام: النبيزة، ص171 و172.

³ القرشي، أبو زيد: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ط2، دار القلم- دمشق، 1986، 198/1.

⁴ انظر: ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي، ط1، دار المعارف- القاهرة، 1960، 289/1.

ويبدو أنّ استدعاء هذا البيت كان مناسباً للحالة، التي كان "منصور البادي" يمرُّ بها، فبعد إعلان دولة إسرائيل أدرك أنّ لا عودة قريبة إلى مدينة القدس، التي وُلِدَ فيها، فما تركه خلفه سيبقى خلفه، وبعد النكبة نزح مع أهله إلى لبنان، وتراجعت هناك إمكانيات أسرته المادية، فقرّر أن يعتمد على نفسه، وحاول أن يجد عملاً في عمّان، لكنّ والده رفض ذلك؛ لأنّه كان يناصِر الملك الهاشمي، ولم يكن من جماعة منافسه ابن سعود¹.

وقد بدأت أنظار "منصور البادي" تتّجه صوب العراق، وكان متيقّناً أنّ بغداد لن تخذله، وبخاصّة أنّ المملكة العراقية كانت تُسهّل معاملات اللاجئين الفلسطينيين، فقرّر أن يُسافر إليها، ولكنه تكتمّ وهو يخطّط لذلك، وحين سافر سرّاً أرسل رسالتين؛ واحدة لأبيه، وأخرى لأمه، يعتذر منهما، والنصُّ نفسه في الرسالتين، يقول فيه: "أطلب البركة وأنا في طريقي لمصير جديد مع فتاة، اختارها قلبي، وتزوجنا حديثاً. رجاءً، لا تقلقوا عليّ، حالما أستقرُّ أبلغكم التفاصيل"²، ويتّضح أنّه حاول ههنا أن يُبدي اعتذاره، وقد صحبه بحجّة كاذبة؛ فهو لم يتزوج أصلاً، وإنّما ذهب إلى بغداد بهدف مساعدة أهله، أمّا المصير الجديد، الذي تحدّث عنه فقد اختاره بعيداً عن أحبّائه.

ويتّضح أنّ الفتيات اللاتي رآهنّ كنّ شاهدات على حالته في بغداد، وقد ذكرّنه بحياته، التي كان يعيشها بين أهله، فسيرهنّ مع أمّهاتهنّ بسرعة ذكره بأيام رحيله عن أهله؛ فقد رحل عنهم بسرعة من دون أن يُشعرهم بذلك.

فإذا كان النابغة قد جاءه الوعيد من الملك النعمان، فإنّ "منصور" الفلسطينيّ كذلك قد جاءه الوعيد من اليهود، الذين احتلّوا أرضه، فكان ضحيّة من ضحايا النكبة، أمّا اعتذار النابغة من الملك فقد كان وسيلة للنجاة، ولم يعتذر الشابُّ الفلسطينيّ من اليهود؛ لأنّ الاعتذار منهم لن يُعيد له أرضه؛ ولهذا اعتذر من أهله، الذين شرّدوا عام 1948 إلى لبنان، بعد رحيله عنهم، سرّاً، إلى بغداد، وهذا يُشبه اعتذار النابغة من الملك بعد رحيله عنه إلى الغساسنة.

¹ انظر: كجه جي، إنعام: النبيلة، ص 197.

² السابق، ص 199.

وَيَتَّضِحُ أَنَّ اسْتِدْعَاءَ بَيْتِ النَّابِغَةِ كَانَ مَنَاسِبًا لِلْحَالَةِ، الَّتِي كَانَ الشَّابُّ الْفِلَسْطِينِيُّ يَعِيشُهَا فِي بَغْدَادٍ بَعْدَ رَحِيلِهِ عَنِ أَهْلِهِ مُضْطَرًّا، وَلَمَّا كَانَ الْأَمْرُ كَذَلِكَ حَسُنَ أَنْ يَسْتَدْعِيَ بَيْتًا شِعْرِيًّا لِشَاعِرٍ، اضْطَرَّ إِلَى الرَّحِيلِ عَنِ أَهْلِهِ.

مالك بن ملاعب

لقد استدعي بيت شعري لمالك بن ملاعب في رواية "النبيزة"؛ استدعاءً مباشرًا، وهذا البيت هو قوله¹:

يَمَمُّهُ الرُّمْحُ صَدْرًا ثُمَّ قُلْتُ لَهُ هَذِي المَرُوءَةُ لَأَلْعَبُ الزَّحَالِيْقَ

ويبدو أن هذا البيت قد نُقِلَ في داخل الخطاب الروائي نقلًا مباشرًا؛ لأنَّ "منصور البادي" قد استشهد به استشهادًا حرفيًا، ونقله بطريقة الخطاب المباشر.

ويبدو أن المتلفظ المستشهد بهذه الأبيات هو جدُّ "منصور البادي"، أمَّا المتلفظ به على مستوى الخطاب الشعري فهو الشاعر مالك بن ملاعب.

ويستدعي السارد في الرواية هذا البيت في أثناء حديثه عن ازدواجية الجدِّ واللهم، التي كان "منصور البادي" يعيشها²، وينبغي أن نوضح هنا مقصد الشاعر من هذا البيت لكي يتبين مدى مناسبته لحالة "البادي" في الرواية.

يكشف الشاعر، في هذا البيت، عن شجاعته في مواجهة خصمه؛ فهو يقصده دون مَنْ سواه، وتدفعه مروءته إلى مجابته وجهًا لوجه، بحيث لا يكون لخصمه مجال للشك في قدرته، فهو لا يتخذ من لعب الزحاليق وسيلة لمعرفة الهدف، الذي يقصده، وإنما يتوخى الوصول إلى هدفه مباشرة بتمعن وقوة.

¹ انظر: الجوهري، إسماعيل بن حماد: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين - بيروت، مادة "يمم".

² انظر: كجه جي، إنعام: النبيزة، ص 229.

وهذا الاستدعاء يتناسب مع الحالة، التي كان "منصور البادي" يمرُّ بها، فلم يكن يعرف أين يُوجَّه ناظره؟ أُوَجَّهه إلى أسرته، التي تركها خلفه، أم إلى "تاجي" الفتاة التي أحبَّها في كلِّ مراحل صداقتهما؟ وينبغي هنا أن نتعرَّف إلى شخصيَّة "منصور البادي"، التي انقلبت حياتها بعد نكبة 1948.

عاصر "منصور البادي" النكبة، التي فرَّقت عائلات كثيرة، من بينها عائلته، وظلَّت شهادة ميلاده في القدس ذخراً يعتزُّ به، فهو الابن الأكبر لـ "عبد الله البادي"، كُبر، وشبَّ والخلاف بين الفلسطينيين واليهود قائم، سافر إلى لندن لإكمال دراسته، وعاد والخلاف لم يزل مستمرّاً، وكونه الابن البكر يُحتمُّ عليه أن يساعد أباه في إعالة الأسرة، ولمَّا لم يستطع أن يجد عملاً وهو بين أهله، سافر سرّاً إلى العراق، وعمل فيها، وحين قبض أوَّل مرتب له في بغداد أرسل بضعة دنانير إلى والدته في لبنان، وصار، بالفعل، الابن الكبير، الذي يمكنه أن يرعى شقيقاته، وإن كان بعيداً عنهم¹، وهذا أثقل عليه، وبخاصَّة حين وقع في حبِّ "تاجي"؛ لأنَّه لم يدر حينئذ بمن سيهتمُّ ويعتني.

لقد توجَّه الشابُّ الفلسطيني إلى (باكستان) ليعمل في إذاعة (كراتشي)، حيث الفتاة التي سيجبُّها، وكأنَّه توخَّى المكان وقصده دون غيره ليلتقي بها، فوقع، حين التقى بها، في صراع داخلي؛ لأنَّه جاء لهدف، فاعترضه حبُّ حياته، وقد كان عليه "أن يعمل لكي تكمل البنات -أي أخواته- دراستهنَّ. الوقت ليس أوان حبِّ، سيجد سلواه في الموسيقى وقصائد الشعراء، يتبعهم غاويّاً، ويتعجَّب كيف سبقوه إلى التعبير عما يشتعل في دمه، كأنَّهم عرفوا "تاج الملوك" والتقوها قبله. "تيممها"؛ هذه هي المفردة التي تلحُّ عليه"².

يتجلَّى أنَّ استدعاء بيت مالك بن ملاعب جيء به ليدلَّ على أنَّ "البادي" قد وقع في حيرة، ولكن لم يكن أمامه إلَّا أن يهتمَّ بعائلته، التي تركها في لبنان؛ فواجباته تُجاه العائلة لم تكن ترهات أو أوامراً، لا قيمة لها، بل كانت هي الهدف الأوَّل، الذي دفعه إلى الهجرة؛ ويؤكد ذلك

¹ انظر: كج جي، إنعام: النبيذة، ص200.

² السابق، ص229.

أنه حين تناول صورة، تجمعته مع عائلته، أنعم النظر فيها، ثم كتب على ظهرها: "هذا هو ما يُقيد يدي عنك"¹.

وهكذا؛ يتكشف أن هذا الاستدعاء كان مناسباً لتجربة الشاب الفلسطيني، الذي ترك عشيقته تُغادر من دون أن يعترف لها بحبه؛ فقد واجه مصيره بشجاعة، كما فعل مالك بن ملاعب مع خصمه، فأخذ الفلسطيني على عاتقه إعالة أسرته، ولم يدع حبه يصرفه عن هدفه، الذي جاء إلى (باكستان) بغية تحقيقه.

السموأل وأبو نواس والبحثري

لقد استدعيت أبيات شعرية لغير شاعر في رواية "سيدات القمر"؛ استدعاء مباشراً، وذلك في الموطن الآتي: "وفي مساجلته الشعرية بالأمس مع ابنته "أسماء" خرقت قواعد اللعبة، وردت على بيته: يزيدك وجهه حسناً إذا ما زدته نظراً، ببيتين اثنتين، ولا يبدأ أيهما بحرف الراء كما ينبغي: إذا المرء لم يُدنس من اللوم عرضه فكل رداء يرتديه جميل، والثاني: صنّت نفسي عما يُدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جيس"².

إنّ متلفظ البيت، الذي استشهد به الوالد "عزان" هو أبو نواس، ولكنّ متلفظ البيت الأوّل، الذي استشهدت به الابنة "أسماء" هو السموأل، أمّا متلفظ البيت الثاني في استشهادها فهو البحتري.

ويتّضح ههنا أنّ الأبيات الشعرية قد نُقلت في الخطاب الروائيّ نقلًا حرفياً دون أن يطرأ عليها أيّ تغيير؛ وهذا يؤكّد أنّ الاستشهاد بها كان بطريقة الخطاب المباشر.

وقد آثرت أن أضع هؤلاء الشعراء في موضع واحد؛ لأنّ الرواية استحضرتهم دفعة واحدة في مساجلة شعرية جرت بين "عزان" وابنته "أسماء"، خرقت فيها "أسماء" قواعد اللعبة، بطريقة لافتة للنظر؛ فحين ذكر أبوها بيت أبي نواس³:

¹ كجه جي، إنعام: النبيذة، ص253.

² انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص78.

³ أبو نواس، الحسن بن هانئ: ديوان أبي نواس، دار صادر - بيروت، 1962، ص340.

يزيدك وجهه حسنا إذا ما زدته نظرا

رَدَّتْ على بيته الذي انتهى بروي الراء، ببينتين اثنتين، لم يبدأ أيٌّ منهما بحرف الراء¹، كما توجب تلك المساجلة التي دارت بينهما! فما الذي دفعها إلى خرق قواعد اللعبة وتجاهل بيت أبي نواس، الذي جاء به والدها؟

وإذا دققنا في هذا البيت، بغضّ النظر عن السياق الذي ورد فيه، ينكشف لنا أنه يُعرض بنجية، التي لُقبت بالقمر؛ فقد كان "عزان" كلما نظر إليها ازداد وجهه نضارة وحسنا، وكان "كلّ ليلة تسفّ قدماه الرمل وهو يركض إلى رائحتها، كلُّ ذرّة في كيانه منقادة بلا اختيار لهذا الوجود الخارق في حياته، ولا يزيده نقاؤها إلاّ عطشا إليها"²، فما كان استحضاره لبيت أبي نواس ليكون إلاّ وصفاً لنجية، التي عرفته إلى جسده، وملأت عليه حياته بالحبّ والمتعة، ولكنّ استحضار "عزان" لهذا البيت، وإن جاء في مساجلة شعرية، فإنّ ابنته قد فهمت منه أنه يقصد به "نجية القمر"؛ لذلك قد خرجت على قواعد تلك المساجلة لتردّ عليه حسب فهمها، وكانت تهدف بذلك إلى إيصال رسائل عدّة لأبيها، يمكن أن نتعرّف إليها عن طريق النظر في البيتين، اللذين استدعتهما له.

إنّ البيت الأوّل الذي تستحضره "أسماء"، حين خرقت قواعد المساجلة، هو للسموأل، الذي امتاز بالوفاء، حتّى قيل عنه في المثلّ: أوفى من سموأل³، واشتهر هذا البيت لكونه من ديوان الحماسة، الذي جمع فيه أبو تمام الرائع من الشعر⁴:

إذا المرء لم يدنس من الأوم عرضه فكل رداء يرتديه جميل

ويمكن أن يُعدّ البيت المستحضر من أبيات الحكمة، التي انبثقت من وفاء سموأل؛ ففيه يُؤكّد أنّ المرء، إذا لم يدنس عرضه لؤمًا وخسةً، فإنّ كلّ ملبس يرتديه جميل، وكأنّ هذه الحكمة

¹ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص78.

² السابق، ص78.

³ انظر: الزمخشري، أبو القاسم جار الله: المستقصى في أمثال العرب، ط2، دار الكتب العلمية- بيروت، 1987، 435/1. والغوث، مختار: سموأل أخباره والشعر المنسوب إليه، دار الشواف- الرياض، 1994، ص85.

⁴ أبو تمام، حبيب بن أوس: ديوان الحماسة، دار القلم- بيروت، 1913، ص28.

تحتُّ على الوفاء، وتُنفّر من الخيانة؛ إذ تُعلن أنه لا يخون العشرة إلا اللئيم، الذي لا يوجد لديه وفاء، يعصمه عن الخيانة.

أمّا البيت الآخر الذي تستحضره "أسماء"، فهو لأبي عبادة البحرّي، الذي استفتح به سينيته¹:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْنِسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ

وقد نظم هذه السينية بعد مقتل الخليفة العباسي المتوكلّ وجفاء المنتصر له عندما عقب أباه في الخلافة؛ ما أدخل الحزن إلى قلبه وملاً نفسه بالهمّ؛ ولهذا ذهب إلى مدائن كسرى في بلاد فارس لكي يسلي عن نفسه، ويحفظها ممّا يعيبها، ولكي يتنزّه عن العطايا التي تهدف إلى إذلاله وإخضاعه، وكان موقفه، إذن، الفرار إلى بلاد الفرس، حيث يحافظ على نفسه من الدنس، الذي كان يصيبها في ظلّ الخليفة المنتصر؛ فماذا فعل "عزان"؟ هل حافظ على نفسه من الدنس أم أنه شأنها بدرن المعصية؟

إنّ "أسماء" حين استحضرت هذين البيتين، وخالفت فيهما قواعد المساجلة الشعرية، التي تُلزم المشاركين فيها بأن يجيئوا ببيت يبدأ بحرف الراء؛ جاءت ببيت يبدأ بالهمزة، وآخر يبدأ بالصاد، لعلها حاولت بفعلها هذا أن تُعرّض بأبيها، وتكشف له رسائل عدة؛ أكّدت فيها أنّها قد عرفت قصته مع "نجية القمر"، وعلمت أنه يخون زوجته معها، فلم يكن وفيّاً لزوجها، أرادت أن تُبيّن لأبيها أنه لم يتّصف بوفاء السموأل، الذي امتاز به عن غيره، وكأنّ استحضار بيت السموأل يومئ إلى خيانتها تلك، ويدعوه إلى اجتنابها، والوفاء لزوجها "سالمة"، ويتبيّن أيضاً أنّ أمره افتضح، وأصبح مكشوفاً للناس، ولعلّ "عزان" قد أدرك هذا؛ فقد التفت إلى ذلك، بعد خرق ابنته لقواعد المساجلة، حين تساءل وهو في شكّ وحيرة: 'فهل بدأ الناس يحسون بالقمر؟.. نجية القمر'².

¹ البحرّي، أبو عبادة: ديوان البحرّي، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ط2، دار المعارف بمصر - القاهرة، 1964، 1152/2.

² الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص78.

وتوعز "أسماء" كذلك إلى أنه ينبغي عليه أن يجتنب تدنيس عرضه؛ فقد جاءت بيتينِ احتوى كلُّ منهما على لفظة "يدنس"؛ رغبة منها بنصحه ألا يكون لثيماً، فيخون عشرته مع أمها، التي قضى معها أكثر أيامه.

وإنَّ استحضار "أسماء" لبيت البحري يشير إلى أنَّ فعل "عزان" خلاف فعله؛ فقد صان البحري نفسه وحفظ ماء وجهه، بمغادرته الشام، التي تكالب فيها الخليفة عليه، إلى بلاد فارس؛ ليسلي عن نفسه همومه التي ملأت حياته بعد قتل الخليفة المتوكل، ولكنَّ "عزان" ظلَّ يتردد على عشيقته، وأصرَّ بذلك على تدنيس عرضه، وعلى العيش بجسده وروحه معها، بعد أن هجر فراش زوجه؛ وبذلك كان استحضار ابنته لبيت البحري دليلاً مشهوراً في وجهه، يُخبره بحقيقة خيانتها، ويدعوه إلى الاقتداء بما فعل صاحب البيت.

وهكذا؛ يتضح أنَّ هدف الاستدعاء كان الإيعاز إلى حالة، ما كانت لتتبيَّن لو لم تُستدعَ تلكم الأبيات، وكان وسيلة تكشفَّت بوساطتها أموراً، كانت الشخصية الروائية تظنُّ أنها مخفية؛ وبهذا ينكشف أن الاستدعاء ههنا أدَّى وظيفة، تتمثل بزجر المذنب، وتنبئها على ذنبه، وكان فيه دعوة له بأن يجتنب الخيانة، وأن يظلَّ وفياً لزوجه.

مجنون ليلي

لقد استدعيت أبيات شعريَّة لمجنون ليلي في رواية "سيدات القمر"؛ استدعاءً مباشراً،

وهذه الأبيات هي¹:

أنيري مكانَ البدرِ إن أفلَ البدرُ	وقومي مقامَ الشمسِ ما استأخَرَ الفجرُ
ففيك من الشمسِ المنيرةِ ضوؤها	وليس لها منك التبسُّمُ والثغرُ
لك الشارقةُ اللألاءُ والبدرُ طالعُ	وليس لها منك الترائبُ والنحرُ
ومن أين للشمسِ المنيرةِ بالضحى	بمحوالةِ العينينِ في طرفها فترُ
وأنى لها من دلَّ ليلي إذا انتنت	بعيني مهاةِ الرملِ قد مسَّها الذعرُ

¹ ابن الملوح، قيس: ديوان مجنون ليلي، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة- القاهرة، 1979، ص128.

وقد نُقلت هذه الأبيات في داخل الخطاب الروائيّ نقلًا مباشرًا، وذلك كان بعد قول السارد: "أمسك "عزّان" وجه "نجية" بكلتا يديه، ردّد لها أبيات مجنون ليلي: أنيري مكان البدر...¹، ويتبيّن ههنا أنّ المتلفّظ المستشهد بهذه الأبيات هو "عزّان"، أمّا المتلفّظ بها على مستوى الخطاب الشعريّ فهو الشاعر مجنون ليلي.

إنّ الأبيات الشعرية قد نُقلت ههنا نقلًا حرفيًّا في داخل الخطاب الروائيّ، وهذا أدّى إلى طبيعة تلفظية بين المتلفّظ بها والمتلفّظ المستشهد بها؛ لأنّ تلفّظ الأوّل مُضمّن في تلفّظ الثاني، ولكلّ تلفّظ سياقه، الذي قيل فيه².

ويبدو أنّ استحضار هذه الأبيات يحيل على صاحبها وقصة عشقه مع ليلي، كما يُحيل على "عزّان" وقصة عشقه مع "نجية". وينكشف العشق الذي تمثله قصة "نجية"، عندما مسك "عزّان" وجهها بكلتا يديه، واستدعى حينها تلكم الأبيات.

وحين انتهى "عزّان" من إنشاد هذه الأبيات تساءلت "نجية" عن مهارة الرمل، فأجابها وهو يُداعِب وجهها: "هي أجمل أنواع المها"³، وهذا التساؤل يكشف عن العلاقة التي تربط الوصف الشعري بما في "نجية" من محاسن وصفات؛ فقد أحبّ مجنون ليلي الغزلان وتغزّل بها، وانطبق ذلكم على "عزّان" حين وجد في وصف المجنون ما يُبرز جمال عشيقته.

وقد أعلن عن سبب استحضاره لهذه الأبيات صراحة، حين قال: "ومجنون ليلي يؤكد لك يا "القمر" أنّ جمالك هبة الخالق، وأنك أكثر نورًا من الشمس والقمر، وأنّ عينيك أجمل من عيون المها"⁴، فبثّ بذلك الروح والحياة في أبيات المجنون من جديد، وأخرجها من قوالبها الميتة؛ لأنّه استدعاها في تجربة له، شابته تجربة صاحبها.

¹ الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص 113.

² انظر: القاضي، محمّد، وآخرون: معجم السرديات، ص 186. هذا وصف يدلّ على أنّ الاستدعاء جاء هنا بطريقة الخطاب المباشر.

³ الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص 113.

⁴ السابق، ص 113.

ويُلاحظ هنا أنّ "نجية القمر" قد انسجمت مع شعر المجنون، وأحبّته؛ لأنّه يهتمّ بجانب الحبّ والحياة، ويضعها في موضع ليلى المعشوقة؛ وهذا جعلها تأخذ موقفاً من الشعر، الذي يُخالف نظرتها إلى الحياة، فلم يرقّها أحد من الشعراء إلّا أولئك "الذين يحبّون الحياة أو الذين عشقوا النساء الجميلات، اللواتي كانت ترى نفسها فيهنّ جميعاً، خصوصاً ليلى صاحبة المجنون"¹.

وأكثر ما يميّز هذا الاستحضار أنّه كشف عن دواخل بعض الشخصيات الروائية، فقد اتّضح منه أنّ حبّ شعر المجنون كان متّصلاً بما ترغب فيه هذه الشخصية أو تلك؛ وأكّد ذا ميل هذه الشخصيات إلى الحياة المليئة بالعشق واللّهو، وسعيها إلى استحقاق المكانة، التي جعلها مُشابهة ليلى المجنون.

الفرزدق

لقد استدعيت أبيات شعريّة للفرزدق في رواية "النبيزة"؛ استدعاءً مباشراً، وكان ذلك في الحوار الداخليّ، الذي أجراه "منصور البادي" مع ذاته، وينكشف ذلك في قوله: "كأنني الكسعيّ الذي ضربوا المثلّ بندايمته، أردّد أبيات الفرزدق وأنا مندھش من رسوخها في حافظتي: ندمت ندامة الكسعيّ..."²، وقد استشهد هنا بأبيات الفرزدق الآتية³:

نَدِمْتُ نَدَامَةَ الْكُسَعِيِّ لَمَّا غَدَت مِنِّي مُطْلَقَةً نَوَارُ
وَكَانَتْ جَنَّتِي فَخَرَجْتُ مِنْهَا كَأَدَمَ حِينَ لَجَّ بِهَا الضَّرَارُ
وَكُنْتُ كَفَاقِي عَيْنِيهِ عَمْدًا فَأَصْبَحَ مَا يُضِيءُ لَهُ النَّهَارُ

يتّضح أنّ هذه الأبيات قد نُقلت في داخل الخطاب الروائي نقلاً مباشراً؛ فقد استشهد بها "البادي" استشهداً حرفياً، فأوردها بطريقة الخطاب المباشر.

¹ الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص114.

² كجه جي، إنعام: النبيزة، ص273.

³ الفرزدق، همّام بن غالب: ديوان الفرزدق، شرحه: علي فاعور، ط1، دار الكتب العلمية- بيروت، 1987، ص257 و258.

ويُتضح ههنا أنّ المتلفظ المستشهد بهذه الأبيات هو "منصور البادي"، أمّا المتلفظ بهما على مستوى الخطاب الشعريّ فهو الشاعر الفرزدق.

ويستدعي "منصور البادي" هذه الأبيات في أثناء حديثه عن ندامته؛ لأنّه مزقّ رسائل عشيقته، التي احتفظ بها سنوات طويلة¹، فهل كان هذا الاستدعاء مناسباً لحالته؟ ولتبيان ذلك ينبغي أن نتوقف عند تجربة الشاعر مع هذا الأبيات.

قال الفرزدق هذه الأبيات في ابنة عمّه "نوار" حين قبلت أن يُطلقها على أن يشهد طلاقهما الحسن؛ لئلا يكون له رجعة إليها، ووافق على ذلك، ولكنه ندم ندمًا شديدًا بعد ذلك؛ لأنها كانت له "الفردوس المفقود"، فخرج من جنّته عندما طلقها²، فرأى أنّه، بفعله هذا، كان كمن كمنّ فقأ عينيه عمدًا، ولكنّ الندم لم يعد ينفعه، وقد استعان بالكسعيّ ليؤكد شدّة ندامته، والكسعيّ شاعرٌ يضرب به المثل في الندامة؛ إذ يُذكر أنّه كانت له أقواس، رمى بها بعض حمر الوحش، فأصابها، وظنّ أنّه أخطأها، فكسرها، ثمّ قال:

ندمتُ ندامةً لو أنّ نفسي تطاوَعني إذنٌ لَقَطَعْتُ خَمْسِي³

والتقى "منصور البادي" بعشيقته "تاجي" في إذاعة (كراتشي) العربية بعد النكبة، ورحلا بعد فترة من الزمان من هذه الإذاعة، فافترقا، ولم يبق وسيلة للتواصل بينهما سوى الرسائل؛ فقد تراسلا سنتين دون انقطاع⁴، ثمّ انقطع الاتصال بينهما، ولم يدرِ العاشق القديم أنّ الدهر سيجمع بينهما مرّة ثانية؛ ولهذا حين كان يتفقد أوراقاً قديمة، عثر على مفكّرتين في قعر حقيبته الجلدية، فلم يهتزّ قلبه لذكريات عشقه، فكأنّه أراد أن يدفن الماضي، أو يتناساه بحكم تقادم المشاعر

¹ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص273.

² البعاج، مزاحم علي: صورة المرأة في شعر الأخطل وجريير والفرزدق؛ العصر الأموي، دار اليراع- عمّان، 2006، ص104.

³ انظر: الزركلي، خير الدين: الأعلام: قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ط14، دار العلم للملايين- بيروت، 1999، 281/5. والميداني، أبو الفضل: مجمع الأمثال، تحقيق: محمّد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة- بيروت، د.ت، 348/2. والبغدادي، عبد القادر بن عمر: خزنة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط4، مكتبة الخانجي- القاهرة، 1997، 154/4.

⁴ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص258.

وضمور الهوس الأول؛ فقد مرّت عيناه على أسماء ووقائع وأماكن، كان قد فارقها منذ عشرين عاماً، ولكن لا جدوى من ذلكم؛ لم يتأثر بما وجده؛ لذلك أخذ المفكرتين، وفتح صندوق النفايات، وألقى فيه حكايته مع عشيقته "تاجي"¹.

ولم يشعر العاشق القديم بالخطأ إلا بعد مرور عشرين عاماً أخرى، فقد أتاح له الدهر الفرصة للقاء عشيقته مرّة أخرى، بعد ظنه أنّ قصّته معها صارت عدماً، لا أمل لها، لم يدر أنّه سينبثق من العدم أمل، قد يتحقّق، وحين بدأ يتواصل معها من جديد كانت حسرته على أشدها؛ يصف ذلكم في قوله: "كأنني الكسعيّ الذي ضربوا المثل بندايمته...، لم أندم على لجوئي العارم التام إلى بلادي المتبناة، لكنّ الحيف أخذني على التخفّف من مذكرات وأوراق وكتابات، تُسجّل ما قطعّت من دروب. كنتُ كفاقيّ عينيه عدماً، ولم أكن علامةً بالغيّب لكي أعرف أن صوت "تاجي" سيحطّ في أذني الكليّة، بعدما اشتعل الرأس شيباً..."².

استدعى "منصور البادي" أبيات الفرزدق، التي تطهر ندمه الشديد على طلاقه ابنة عمّه، وكان استدعاؤه مناسباً للحالة، التي كان يمرُّ بها؛ فقد قام بتمزيق المذكرات، التي دوّن فيها حكاية عشقه لتاج الملوك، وحين أُتيحت له فرصة الالتقاء بها بعد مرور عقدين من الزمان، أدرك الخطأ، الذي اقترفه، فندم على صنيعه ندماً شديداً، فلا يستطيع أن يُعيد مذكرات حكايته القديمة؛ لأنّ عربة جمع القمامة أخذتها، ولاكتها، ولفظتها لتذروها الريح، فبدأ نتيجة ذلك يستحضر أبيات الفرزدق.

ويتجلّى أنّ الفرزدق يُقابل "منصور البادي"؛ فكلاهما ندم على فعل، قد اقترفه جهلاً، وكلاهما تجاهل زمنه الجميل، الذي عاشه مع صاحبتّه، فالأول طلق زوجته "نوار"، أمّا الثاني فقد أتلّف شواهد حكاية عشقه القديم مع "تاجي"؛ وبهذا يتضح أنّ فقدانهما آثار حكايتهما مع المذكورتين يستحقّ الندم؛ فالأولى كانت امرأةً سالحة، أمّا الأخرى فقد كانت امرأةً جميلة، تهتمُّ بفصاحتها، وتشارك مع عشيقها بحبّ الشعر القديم³.

¹ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص 272 و 273.

² السابق، ص 273.

³ انظر: السابق، ص 178.

ويتجلى أن استدعاء الفرزدق للرجل الذي يُضرب المثل في ندامته كان للتدليل على صنيعه الخاطيء، فقد ظنَّ في البداية أنه مصيب، ولكنه حين واجه الحقيقة اكتشف الخطأ، الذي اقترفه عمداً، وكذلك كان "منصور البادي"؛ فقد ظنَّ، أولَ برهة، أنه ليس في فعله أيُّ خطأ، ولكنه حين واجه ما خبَّاه الدهر له، أدرك أنه مخطئ، وقد تشابهت التجريبتان؛ فكلاهما قام بفعلته عمداً بعد ظنَّ خاطئ، وكان صنيعهما مشابهاً صنيع الكسعيِّ، الذي رمى حمر الوحش، وظنَّ أنه أخطأها، فكسر أفراس الصيد عمداً¹، وحين اكتشف أنه قد أصابها ندم أشدَّ الندم، وأصبح مضرب المثل في الندامة، ولعلَّ هذا يؤكد أن توظيف أبيات الفرزدق ههنا كان مناسباً لأحداث الرواية.

العباس بن الأحنف

لقد استدعي بيتان شعريان للعباس بن الأحنف في رواية "النبیذة"؛ استدعاءً مباشراً، وهذان البيتان هما²:

أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ إِلًّا مِنْ مَحَبَّتِكُمْ فَإِنَّهَا حَسَنَاتِي يَوْمَ أَلْقَاهُ
فَإِنْ زَعَمْتَ بِأَنَّ الْحُبَّ مَعْصِيَةٌ فَالْحُبُّ أَجْمَلُ مَا يُعْصَى بِهِ اللَّهُ

وقد نقل البيتان في داخل الخطاب الروائي نقلاً مباشراً؛ فقد استشهدت بهما "تاجي" استشهداً حرفياً، فيبين أنها قد أوردتهما بطريقة الخطاب المباشر.

وينكشف ههنا أن المتلفظ المستشهد بهذين البيتين هي "تاجي"، أما المتلفظ بهما على مستوى الخطاب الشعري فهو الشاعر ابن الأحنف.

وتستدعي "تاجي" هذين البيتين، في أثناء حديثها عن ذنوبها، التي اقترفتها في شبابها، حين سألتها صديقتها "وديان" عن إمكانية سعيها للتوبة عن تلك الذنوب³، فتذكرت "تاجي" ما قاله العباس بن الأحنف للإجابة عن سؤالها.

¹ الميداني، أبو الفضل: مجمع الأمثال، 348/2. والبغدادي، عبد القادر بن عمر: خزنة الأدب ولب لسان العرب، 154/4.

² ابن الأحنف، العباس: ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية- القاهرة، 1954، ص 285.

³ انظر: كجه جي، إنعام: النبیذة، ص 279.

ويُتَّضح أنَّ العباس بن الأحنف يُعلن صراحةً أنه لا ذنب له إلاَّ الحبُّ، وإن كان ذنبه هذا معصيةً فإنه أجمل ما يعصى به الخالق؛ فقد عاش حياة مترفة، اختلط فيها بالشعراء، ولكنه لم يتردَّ إلى مجونهم، وكان إذا حضر مجالس الأُنس والشراب لم يُسْرِف في الإثم، ولم يكن يمدح ولا يهجو، إنَّما كان شعره كلُّه في الحب والغزل¹؛ ولهذا لم يرد أن يستغفر الله على الذنوب، التي اقترفها بسبب الحبِّ، بل رأى أن هذه الذنوب ستكون حسنات له يوم الحساب، ولعلَّ ذلك هو السبب في اقتصاره في شعره على الغزل، ولا يفتأ يؤكد أنه ليس للعاشقين ذنوب في عشقهم؛ يقول²:

خَائِيَّ مَا لِلْعَاشِقِينَ قُلُوبُ، وَلَا لِلْعُيُونِ النَّاطِرَاتِ ذُنُوبُ

واعترفت "تاجي" بذنوبها كلِّها، وأقرَّت بأنَّها كانت قنبلة جنسية وأكلة رجال³؛ لكونها تستبقي القادم إليها ليلةً واحدة، ثمَّ تطرده من فراشها، وأشارت إلى أنها كانت تستقبل عشَّاقها، وتسمح لهم بلمسها ومراسلتها، وتشرب الخمر في شبابها، وظلَّت تشربها في شيخوختها؛ ولكنها ترى أن الله لن يحاسبها على مشروب، يُقوي الدورة الدموية في أيَّام البرد⁴، ولعلَّ طمعها في غفران الله يذكرنا بأبي نواس، الذي كان يشار عليه بحرمة الخمر يؤكد أن الله غفور رحيم، ومن ذلك قوله⁵:

غَادِ الْمَدَامَ، وَإِنْ كَانَتْ مُحَرَّمَةً، فَلِلْكَبَائِرِ عِنْدَ اللَّهِ غُفْرَانُ

وقد مارست في حياتها الصغائر والكبائر، فلم تعد تُدين الباطل أو تستنكر عليه⁶، ولم تعد تُحاسب صاحبه؛ لأنَّ محاسبتها لنفسها لم تجعلها تزدري ذنوبها في الماضي، فكيف ستفعل ذلك مع ذنوب الآخرين؟!

¹ انظر: ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، دار صادر- بيروت، 1900 20/3. وابن المعتز، عبد الله بن محمد: طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ط3، دار المعارف- القاهرة، د. ت، 254/1.

² ابن الأحنف، العباس: ديوان العباس بن الأحنف، ص50.

³ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص42 و54.

⁴ انظر: السابق، ص78.

⁵ أبو نواس، الحسن بن هانئ: ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكاتب العربي- بيروت، د. ت، ص126.

⁶ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص38.

وأصرت "تاجي" على أنه ليس لها ذنوب إلا هوى المحبوب؛ فهي امرأة "لم تغضب ربها إلا بالحب؛ لم تقتل ولم تسرق ولم تؤذ نملة"¹، وحين تزوجت من عميل فرنسي، ظن أنه خدعها، فطلب إليها مساعدته في اغتيال مقاوم عراقي، من أهل بلدها، وكانت مهمتها أن تذهب كل صباح إلى مقهى على النيل، تجلس على الشرفة ويدها صحيفة الأهرام، تتظاهر بمطالعتها، فإذا رأت الهدف ينبغي عليها أن تطوي الجريدة وتستخدمها مروحة أمام وجهها؛ ليلتقط فريق الاغتيال الإشارة، ويفهم أنها شخصته، ولكنها حين تعرفت إلى الهدف، الذي تسعى فرنسا إلى اغتياله، طوت جريدتها، ولم تحركها أمام وجهها، وانتظرت نصف ساعة، ثم خرجت من المقهى، ولم تشبهه، فهي لم تتردد في نكث وعدها لفرنسا؛ لأن هذه جريمة قتل، لا تريد أن تكون شريكة فيها²، وهذا يثبت أنها لم تقتل ولم تؤذ أحدًا حين كان بإمكانها أن تفعل ذلكم.

ويبدو أن "تاجي" كانت تحاول أن تنزع صفة التحريم عن ذنوبها، التي وقعت فيها؛ فقد قالت: "أخفف خمرة ماضي بالماء، بكثير من الماء، بوهم أن أنزع عنها التحريم"³، فكان استحضارها لأبيات العباس بن الأحنف وسيلة لتسوية ذنوبها؛ لكي يغفرها الله لها، ولكنها لم تقترف ذنبًا، لا يغفر، فهي لم تسفك دمًا، وكان الذنوب كلها، من وجهة نظرها، يمكن أن تغفر، إلا القتل؛ فإنه لا يغفر.

ويتجلى أن استدعاء أبيات العباس بن الأحنف كان مناسبًا للحالة، التي مرت بها "تاجي"؛ بسبب تشابه التجربتين في الذنب. فكلاهما لم يقترف ذنبًا إلا بالحب، وليس في هذا الذنب عند كليهما ما يمنع مغفرة الله لهما، بل إن الحب هو أجمل الذنوب، التي يمكن أن يعصى بها الله، إذا عدّ ذنبًا.

ولكن مفهوم الحب لدى الشاعر يختلف عنه لدى "تاجي"؛ فهو كان يستعذب آلامه، ويلتزم بكتمانه، ويستأذ بالحرمان، الذي يأتيه بسببه، ويبث فيه آلامه وآماله؛ أما "تاجي" فقد أسرفت في

¹ كجه جي، إنعام: النبيذة، ص 278 و 279.

² انظر: السابق، ص 287.

³ السابق، ص 27.

الحبّ، وجعلته أداة، فلم يكن عندها مجرد مشاعر وأحاسيس، ولعلّ هذا ما جعلها تحاول أن تتزع عنه صفة الحرمة؛ ولذا لا نجد غرابة في استعانتها بإمام لكي يُعلمها تجويد القرآن¹.

ابن الرومي

لقد استُديعت أبيات شعرية لابن الرومي في رواية "سيدات القمر"؛ استدعاءً مباشراً، وهذه الأبيات هي²:

أَعَانِيهَا وَالنَّفْسُ بَعْدُ مَشُوقَةٌ إِلَيْهَا وَهَلْ بَعْدَ الْعِنَاقِ تَدَانِ
وَأَلْتَمُّ فَاهَا كِي تَزُولَ صَبَابَتِي فَيَشْتَدُّ مَا أَلْقَى مِنَ الْهِمَانِ
وَلَمْ يَكُنْ مَقْدَارَ الَّذِي بِي مِنَ الْجَوَى لِيَشْفِيهِ مَا تَرَشَّفُ الشَّفَقَانِ
كَأَنَّ فَوَادِي لَيْسَ يَشْفِي رَسِيْسَهُ سِوَى أَنْ تُرَى الرُّوحَانَ تَمْتَزِجَانِ

وقد نُقلت هذه الأبيات في داخل الخطاب الروائيّ نقلًا مباشرًا، وكان ذلك في أثناء الحوار، الذي دار بين "عزّان وعشيقته حول ابن الرومي وشعره المتشائم، ويتبيّن هنا أنّ المتلفّظ المستشهد بهذه الأبيات هو "عزّان"، أمّا المتلفّظ بها على مستوى الخطاب الشعريّ فهو الشاعر ابن الرومي.

إنّ هذه الأبيات قد نُقلت في داخل الخطاب الروائيّ نقلًا حرفيًّا؛ فقد أوردها الراوي "عزّان" إلى المرويّ له "نجية" بطريقة الخطاب المباشر.

وانطلاقًا من ذلك؛ لا بدّ من التوقّف هنا عند دواعي استدعاء هذه الأبيات في داخل الرواية، وذلك بعد توضيح السياق الذي قيلت فيه؛ بهدف تبيان مدى مناسبتها للسياق، التي استُديعت فيه.

ويستدعي "عزّان" أبياتًا من الشعر لابن الرومي، تتحدّث عن لذة العشق والامتلاك، ويأتي بها حين رأى أنّ علاقته الحرّة مع عشيقته "نجية" تسقط في أعنف أشكال العبودية³،

¹ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص255.

² ابن الرومي، علي بن العباس: ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار، دار الكتب العلمية- بيروت، 1994، 406/3.

³ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص78.

ويكشف، في بداية حديثه، عن الهدف الرئيس، الذي جعله يأتي بتلكم الأبيات، وذلك في قوله: "أريدك لي"¹؛ أي أنه يريد أن يتملكها بإبرام عقد زواج، يجمع بينهما؛ ولذلك لم يقتنع بقولها: "ولكني لك"²، وبيّن لها أنها ليست له تمامًا؛ لأنهما لم يتزوجا، ووضّح لها أن الاتصال بين حبيبين، من دون أن يكونا متزوجين، هو من أقسى أنواع العزلة³، وهنا أخذ يتذكّر ابن الرومي، ويستحضر تلكم الأبيات.

ويستحضر "عزان" هذه الأبيات، التي تتحدّث عن لذة العشق والمتعة به، ويريد، من هذا الاستحضر، أن يدعو إلى تمازج روحه مع روح عشيقته بالزواج، فإن كان مقدار الجوى، لديه، لا يشفيه العناق والقبلة، ولا ما ترشفه شفتاه، فإن تمازج روحه مع روحها يشفيه، ويشفي الغليل الذي يعتل في فؤاده؛ ولذلك استرسل "عزان" في الحديث عن لذة الامتلاك عند الشعراء، وقال لعشيقته: "العاشق يا نجية" لا يملك المعشوق مهما اتحد معه وتلذذ به، المعشوق يا نجية" كائن مثلك؛ كائن لا يملك"⁴، فالعشق والامتلاك، عنده، لا يجتمعان.

وإن استدعاء "عزان" لابن الرومي أثار قضية التشاؤم في نفسيّة عشيقته "نجية"؛ فقد ارتبط ذكره بالطيرة والتشاؤم؛ لأنه كان يُصدّق الطوالع، ويؤمن بالسعد والنحس، ويرى أنه "ما من أحد إلا يتفاعل بأشياء ويتشائم بأشياء، ويتخذ العلامات من ظواهر زمانه لخفاياه، ومن فلتات لسانه لما في دخائل ضميره"⁵، ولما استحضر "عزان" أبيات شعر لشاعر متشائم، أحسّ بأن مصير علاقته الحرة مع "نجية" مجهول، وبدأ يتشائم منه، ولاحظت "نجية" ذلك حين قالت: "فلماذا يبدو دائما معذبًا بأشياء غامضة لا تفهمها؟"⁶.

لم يرقّ "نجية" استحضر الشاعر الذي عرّف بتشائمه، بل تضايقت منه، ولم تستطع أن تخفي مشاعرها؛ لأنها كانت تريد علاقة حرّة من دون قيود، بحيث لا يتملكها أحد، ولما أراد

¹ الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص 153.

² السابق، الصفحة نفسها.

³ انظر: السابق، الصفحة نفسها.

⁴ السابق، ص 154.

⁵ العقاد، عباس محمود: ابن الرومي حياته من شعره، مطبعة حجازي - القاهرة، ط 2، 1938، ص 200.

⁶ الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص 154.

"عزان" غير ذلك، واستحضر أبيات ابن الرومي، شعرت بالضيق منه؛ لأنه كان يُفسد لقاءاتهما الحميمة بمثل هذا الكلام¹، ويخرج عن اتفاقهما بأن تكون علاقتهما حرّة، وهنا أخذ السارد يكشف عما يعتمل في نفسها: "لماذا يتحدّث عن الامتلاك؟ هو الذي عنده أسرة وأولاد وهي لم تطالبه بشيء. هي سعيدة هكذا، ولا تفكر بالامتلاك والقنص، هي رغبة أن تكون حبيبته، فكانت، ولا تريد شيئاً آخر"².

ويتضح أنّ في استدعاء الأبيات ههنا ما يُلمح إلى رغبة "عزان" في الزواج من عشيقته "نجية"، التي تريد أن تكون علاقتها معه مبنيةً على الحرية المطلقة، فهي لا تريد أن يتملكها رجل، فيتحكّم بأمور حياتها؛ تريد أن تظلّ سيّدة نفسها، بحيث لا يتأمرّ عليها أحد³.

أبو الطيب المتنبي

لقد استدعيت أبيات شعرية لأبي الطيب المتنبي في غير رواية؛ استدعاءً مباشراً، ويحسن ههنا أن نتوقّف عند كلّ رواية على حدة، في المواطن التي ورد فيها استدعاءً مباشراً؛ لكي نتمكّن من توضيح تقنيّة هذا الاستدعاء، وكشف الدواعي التي أدت إلى لجوء المتألف المستشهد إليه.

وقد ورد استدعاء مباشر لشعر أبي الطيب المتنبي في روايتي "سواقي القلوب" و"سيّدات القمر"، يمكننا معالجته على النحو الآتي.

في رواية "سواقي القلوب"

لقد استدعيت أبيات شعرية لأبي الطيب المتنبي في رواية "سواقي القلوب"؛ استدعاءً مباشراً، ويتضح ذلك في الموطن الآتي: "ثمّ انطلق -الباهي محمّد- يقرأ، ونحن مأخوذون

¹ انظر: الحارثي، جوخة: سيّدات القمر، ص154.

² السابق، ص154.

³ انظر: السابق، ص39 و40. يؤكّد ذلك ما قالته "نجية" لصديقتها: "من قال لك إنّي أريد أن أتزوّج؟ القمر لا تؤمّر أحداً عليها، أنا لم أخلق لأخدم رجلاً وأطيعه، يسرق حلالي ويمنع عني أخي وصاحباتي...، يوم يقول لي: لا...، سيكون لي ولن أكون له".

بالمفاجأة، من بائية المتنبي في رثاء أخت سيف الدولة: غدرت يا موت...¹، وقد نُقلت ههنا أبيات المتنبي الآتية:²

غدرت يا موتُ كم أفنيت من عددٍ بمن أصبتَ وكم أسكتَ من لجبِ
طوى الجزيرة حتى جاءني خبرٌ فزعتُ فيه بأمالي إلى الكذبِ
حتى إذا لم يدع لي صدقةً أملاً شرفتُ بالدمع حتى كاد يشرق بي

ويتضح أنّ هذه الأبيات قد نُقلت في داخل الخطاب الروائي نقلًا مباشرًا؛ لأنها قد نُقلت بحرفيتها؛ فقد أوردها السارد بطريقة الخطاب المباشر. ويتبين ههنا أنّ المتلفظ المستشهد بهذه الأبيات هو "محمد الباغي"، أمّا المتلفظ بها على مستوى الخطاب الشعريّ فهو الشاعر أبو الطيب المتنبي.

ويستحضر "الباغي محمد" في الرواية هذه الأبيات في أثناء إلقائه كلمة الأهل والأصدقاء بعد دفن "سراب"؛ معشوقة السارد الخفي³.

وقد قال المتنبي هذه الأبيات في رثاء أخت سيف الدولة "خولة"، التي أخذتها المنية وهو بعيد عنها في العراق؛ وربما يقصد الشاعر، في هذه الأبيات، أنّ الموت قد غدر بسيف الدولة حين أخذ أخته وقد كان يفني به العدد الكثير ويهلك به الجيوش⁴.

وبيّن الشاعر أنّ خبر وفاتها قد طوى الجزيرة العربية كلّها حتى وصل إليه، فأدرك حينئذ أنّ أماله لن تتحقق، ولكنّه رجا أن يكون هذا الخبر كذبًا، وكأنّه، في بادئ الأمر، لم يحتمل أن يُصدّق أنّ ذلك الخبر حقيقة، ولكنّه حين تيقنّ منه تثبّت لديه أنّ أماله قد انتهت، فامتلات عيونه نتيجة ذلك بالدمع، وطال ليله بعد فقدانها، وكأنّه كان يحبّها، ويتّضح ذلك في قوله⁵:

¹ كجّه جي، إنعام: سواقي القلوب، ص 69.

² المتنبي، أبو الطيب: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت، 1983، ص 433.

³ انظر: السابق، الصفحة نفسها.

⁴ انظر: الواحدي، علي بن أحمد: شرح ديوان المتنبي، طبعة برلين، 1861، ص 607.

⁵ المتنبي، أبو الطيب: ديوان المتنبي، ص 434.

أَرَى الْعِرَاقَ طَوِيلَ اللَّيْلِ مُذْنُعِيَتٌ فَكَيْفَ لَيْلُ فَتَى الْفَتِيَانِ فِي حَبِّ

وقد ألمح السارد المجهول إلى أن هذه الأبيات هي أفضل ما يمكن أن ترثى به عشيقته، وأبان ذلكم في قوله: "لو فَتَّشْتُ وَنَبَشْتُ رَأْسِي لَمَا وَجَدْتُ لِسْرَابٍ رَائِيًا مِثْلَ الْمَتْنَبِيِّ"¹، وقد أبدى ذلك؛ لأنه أحبُّ "سراب"، وامتزج معها، ولكنَّ الموت قد غدر به، رغم شدَّة حبِّه لها وقوَّة امتزاجه معها؛ لكونها فتاة شبيوغيَّة مثله، وقد كانت بينهما قواسم مشتركة كثيرة²، وكان دربه قد حاذى دربها مرَّات عدَّة دون أن يتلاقيا³.

وحين تعرَّف إليها في (باريس) وقع في حبِّها دون أن يكون ثمَّ خطط منه أو تمنع منها، وتحوَّل إلى إنسان مجدِّ، ولكنَّ ذلك لم يستمرَّ؛ فقد أصيبت "سراب"، فجأة، بمرض عضال، أدَّى إلى ذوبان جسدها، فلم يستطع أن يتقبَّل ذلك؛ إذ لم يُصدِّق تشخيص الطبيب، الذي أشار إلى تفتُّق الداء في صدرها، واستفحاله في أحشائها، ووصولها إلى حالة، لا ينفع معها العلاج، ولم يُصدِّق أنَّها ستختفي؛ فقد كان وعيه قاصراً عن إدراك ما جرى لها⁴.

وحين واجهه موت عشيقته "سراب" كشافاً تهدَّم نشاطه، وطال ليله، وألمَّ به حزن شديد؛ يقول في وصف حالته: "كلُّ ما يحدث بعد ذهابها لا يهمني؛ فلا الوقت هو الوقت، ولا باريس هي باريس، ولا أنا أنا. يحكُّني غيابها بمخالب من أشواك وأشواق...، وتطول بي الليالي، وتتصل بالنهارات، فلا أعرف كيف أنام ومتى أصحو"⁵، وكأنَّه المتنبي حين شكَّك في خبر وفاة "خولة"، ولم يُصدِّقه حتَّى تبينَّ منه، وحين تثبَّت منه أصابه حزن كبير، وطال ليله في العراق، وانفجرت عيونه حسرة وبكاء.

وهكذا؛ يتضح أنَّ استدعاء أبيات المتنبي كان مناسباً للحالة، التي كانت شخصيات الرواية تمرُّ فيها؛ فقد جيء بهذه الأبيات لثناء "سراب"، التي أحبَّها السارد المجهول، وهذا

¹ كجه جي، إنعام: سواقي القلوب، ص 69.

² انظر: السابق، ص 37.

³ انظر: السابق، ص 39.

⁴ انظر: السابق، ص 48.

⁵ السابق، ص 66.

يتناسب مع الحالة السابقة، التي نُظمت فيها تلك الأبيات؛ فالشاعر قالها أيضاً حين رثى أخت سيف الدولة "خولة".

لقد تشابهت ردّة فعل السارد العاشق مع ردّة فعل الشاعر فيما يتعلّق بحالتهما، التي كانا عليها عند سماعهما خبر النعي وبعد تأكيده.

في رواية "سيّدات القمر"

لقد استدعي شعراً للمنتبّي في موطنين من رواية "سيّدات القمر"؛ استدعاءً مباشراً، أمّا الموطن الأوّل فقد جاء الاستدعاء فيه على النحو الآتي: "كان "عزّان" يتقلّب على الرمل البارد مع "نجية"، يتأمل وجهها، الذي لم ير في حياته شيئاً أجمل منه، ويردّد لها أبيات المنتبّي: أفدي ظباءَ فلاة...¹"، والأبيات التي نُقلت ههنا هي²:

أفدي ظباءَ فلاةٍ ما عرّفنَ بها مضغ الكلام ولا زجّ الحواجيبِ
ما أوجّه الحضرِ المُستحسنات به كأوجّه البدويّاتِ الرعايبِ
حُسنُ الحضارةِ مَجلوبٌ بتطريّةٍ وفي البداوةِ حُسنٌ غيرُ مَجلوبِ

يتّضح أنّ هذه الأبيات قد نُقلت في داخل الخطاب الروائي نقلًا مباشرًا؛ فقد استشهد بها "عزّان" استشهدًا حرفيًا، فيتبيّن أنّه قد أوردها إلى عشيقته بطريقة الخطاب المباشر.

ويتبيّن ههنا أنّ المتلفّظ المستشهد بهذه الأبيات هو "عزّان"، أمّا المتلفّظ بها على مستوى الخطاب الشعريّ فهو الشاعر أبو الطيب المنتبّي.

وبعد توضيح تقنيّة هذا الاستدعاء لا بدّ من كشف دواعيه؛ فحين كان "عزّان" يتقلّب مع عشيقته "نجية"، ليلاً، على الرمل البارد، أخذ يتأمل وجهها، الذي لم ير أجمل منه في حياته³، واستدعي حينئذٍ تلكم الأبيات؛ فهل كان استدعاؤه مناسبًا لحال الشخصيات؟

¹ الحارثي، جوخة: سيّدات القمر، ص162.

² المنتبّي، أبو الطيب: ديوان المنتبّي، ص449.

³ انظر: الحارثي، جوخة: سيّدات القمر، ص162.

ولا بدّ أن نفهم ما أَراده المتنبّي من هذه الأبيات؛ حتّى نتمكّن من معرفة السبب، الذي جعل "عزان" يستحضر أبياته؛ يرى "طه حسين" أنّ المتنبّي، في غزله هنا، يصطنع الرمز والإيماء؛ فهو في حقيقته حنين "إلى حياته في شمال الشام، حيث البداوة أغلب من الحضارة، وحيث البأس أظهر من اللين، وحيث المخاطرة والمغامرة والتعرّض للمكروه، وكأنّ الشاعر قد ضاق بهذه النعمة الهادئة، وهذا الخفض الآن في مصر، وشاقه صليل السيوف وصهيل الجياد...، فاتخذ الأعرابيات كناية عنه ورمزاً له، كما اتخذ الحضريات كناية عمّا كان في مصر من حياة ناعمة فاترة، فيها تكسّر وخضوع"¹؛ أي أنّه رمز بالحضريات إلى حياته الفاترة في مصر، في ظلّ كافور الإخشيدي، وبالبدويات إلى حياته المثيرة في شمال الشام، في ظلّ سيف الدولة الحمداني؛ "إذ لم يقصد في نسيبه هذا إلى تصوير عواطفه نحو النساء على ما يُفهم من ظاهره، وإنّما كان يقصد حبيبه القديم سيف الدولة، والحياة في جوار ذلك الحبيب، الذي قضت الأيام عليه، رغم أنفه، أن يفارقه"².

وربّما أراد "عزان" في هذا الاستدعاء أن يُميّز بين نوعين من النساء: نوع يشير فيه إلى زوجه "سالمة" الحضرية، ونوع آخر يشير فيه إلى عشيقته البدوية "نجية القمر"؛ لأنّه وضع حدّاً، يفصل فيه بين التصنّع الذي عاشه في ظلّ الأولى؛ والطبع الذي انعكس على حياته في ظلّ الأخرى؛ فحياته مع "سالمة" كانت هادئة إلى حدّ ما، وعلاقته معها ظلّت فاترة لدرجة أنّه لم يتكلّم معها عن أمور رئيسة، حدثت معهما، فلم يتحدّث معها عن ابنهما "أحمد" بعد موته بالحمى إطلاقاً³، وانطبقت عليها صفات النساء الحضريات؛ فقد كانت بيضاء ميالة للامتلاء، وكان وجهها مدورّاً، وأنفها حادّاً، وكانت عيناها نافذتين، كما وصفها السارد "عبد الله"⁴، وكانت تستحمّ بالماء المخلوط بأعشابها الخاصة، فلم يلمس الصابون جسدها مذ خلقت⁵، ولم تكن تهتمّ بجمالها،

¹ حسين، طه: مع المتنبّي، دار المعارف، القاهرة، ط12، 1980، ص300 و301.

² الجندي، درويش: الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر - القاهرة، 1958، ص283 و284.

³ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص105.

⁴ انظر: السابق، ص44.

⁵ انظر: السابق، ص20.

ولم تستعمل المكياج؛ فعندما أحضرت جهاز العرس لابنتها "أسماء" كان "بلا قمصان نوم ولا مكياج"¹.

أمّا حياته مع "نجية" فقد كانت مليئة بالمخاطرة والمغامرة، فلم يكن التقاؤه بها إلا ليلاً؛ لأنّ علاقته بها غير مشروعة في مجتمعه، وإن كانت مثيرة؛ فقد أراد كلاهما أن تكون علاقتهما قائمة على الحرية، من دون أن يتملّك أحد منها الآخر؛ أي أنّ أساس العلاقة بينهما: "رجل حرّ، وامرأة حرّة، وعلاقة حرّة"².

ويتكشّف، من الأبيات التي استحضرها "عزان"، أنّ المرأة الحضرية، جمالها مصطنع ومتكّف؛ فهي تلوك كلامها ولا تبيّنه، وتزجّ حواجبها وترقّها في طول وتقوسّ، أمّا المرأة البدوية فجمالها يُرى على السجّية والطبع، لا تصنع فيه ولا تكلف، وأسقط "عزان" رؤية الأبيات على زوجة الحضرية "سالمة"، وعشيقته البدوية "نجية"، وأظهر فيها تفريقه بينهما، وتفضيله عشيقته على زوجته؛ ولهذا عندما سمعت "نجية" أبيات المتنبي انفجرت من الضحك، وسألته عن كلمة لم تفهم معناها؛ سألته عن "الرّعايب"، فأجابها: "الرعبوبة يا نجية هي المرأة الممتلئة"³، وأكّد لها أن طباء الفلاة، التي وردت في بيت المتنبي، ترمز إليها⁴، وهنا يتبيّن أنّه يعرض بزوجه، التي لم تكن تهتمّ بجمالها ولا زينتها؛ فهي لم تستعمل مساحيق التجميل، التي يمكن أن تجلب لها الحسن؛ ولذلك هجرها، واتّصل بعشيقته "نجية"، التي لم تحتجّ إلى تلكم المساحيق أصلاً؛ لأنّها جميلة من دونها، فحسنها غير مجلوب ولا متكلف؛ ولذا نفى أن يكون وجه "سالمة" الحضرية الذي يحتاج إلى أدوات التجميل لكي يبدو حسناً، كوجه "نجية" البدوية الممتلئة، الذي لا يحتاج إلى أيّ مجملات ليظهر جميلاً.

وهكذا؛ يتكشّف أن استحضار "عزان" لأبيات المتنبي كان مناسباً؛ لأنّه مرّ بتجربة مشابهة تجربته، فحياته مع عشيقته "نجية" تذكّرنا بحياة المتنبي في ظلّ سيف الدولة، أمّا حياته

¹ الحارثي، جوحة: سيدات القمر، ص 121.

² السابق، ص 78.

³ السابق، ص 162.

⁴ انظر: السابق، الصفحة نفسها.

مع امرأته "سالمة" فتذكرنا بحياة المتنبي في ظل كافر الإخشيدي؛ وبهذا يميّز بين حياتين؛ إحداهما تشعره بالفتور، والأخرى تبعث فيه الحياة، ولا ينفكُ يحنُّ إليها؛ ولهذا نرى أن انفصال "عزان" عن عشيقته يذكر بانفصال المتنبي عن صاحبه سيف الدولة، وكلاهما ظلَّ يحنُّ إلى حياته، التي قضاها في كنف من أحبّ.

وأما الموطن الثاني الذي ورد فيه استدعاء مباشر لشعر المتنبي في الرواية فقد جاء على النحو الآتي: "جاءت "أسماء" العروس لزيارة أبيها، الذي صرّعه بعيدها عرسها حمى غامضة، لا تهدأ حرارتها، حين رآها "عزان" اتكأ على وسادة، وطلب منها أن تقرأ له من ديوان المتنبي، انطلق صوت "أسماء" خافتاً في البداية، ثمَّ ازداد حماساً: ليالي بعد الظاعنين...، أشار لها أبوها بيدها فسكتت"¹، وقد نقلت "أسماء" أبيات المتنبي الآتية²:

لِيَالِي بَعْدَ الظَاعِنِينَ شُكُولُ طِوَالٌ وَلَيْلُ العَاشِقِينَ طَوِيلُ
يُبِنُّ لِي البَدْرَ الَّذِي لَا أُرِيدُهُ وَيُخْفِينَ بَدْرًا مَا إِلَيْهِ سَبِيلُ
وَمَا عَشْتُ مِنْ بَعْدِ الأَحِبَّةِ سَلْوَةً وَلَكِنِّي لِلنَّائِبَاتِ حَمُولُ

ويتّضح أنّ هذه الأبيات قد نُقلت في داخل الخطاب الروائي نقلًا مباشرًا؛ فقد استشهدت بها "أسماء" استشهدًا حرفيًا، فيتبيّن أنّها قد أوردت تلك الأبيات إلى أبيها بطريقة الخطاب المباشر.

ويتبيّن ههنا أنّ المتلفّظ المستشهد بهذه الأبيات هي "أسماء"، أمّا المتلفّظ بها على مستوى الخطاب الشعريّ فهو الشاعر أبو الطيب المتنبي.

تستدعي "أسماء"، أبياتًا للمتنبي، حين طلب أبوها إليها، بعد مفارقتها عشيقته وإصابته بالحمى، أن تقرأ له شيئًا من ديوان المتنبي³؛ فما دواعي هذا الاستدعاء وما مدى مناسبته لحالة "عزان"؟ لكي نتمكّن من توضيح ذلك لا بدّ من تبيان تجربة الشاعر مع تلك الأبيات.

¹ الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص197.

² المتنبي، أبو الطيب: ديوان المتنبي، ص355.

³ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص197.

وتلكم أبياتٌ غزليةٌ من قصيدة المتنبّي، التي مدح فيها سيف الدولة عند انتصاره في إحدى المعارك، وجاءت في مقدّمة هذه القصيدة، ويمكن أن تُقرأ هذه المقدّمة قراءات عدّة؛ فقد رأى "إحسان عباس" أنّ المتنبّي يعلن "يأسه الذاتي - المتخاذل المتراجع - في أولّها، ثم يَصوّر الانتصار - المتقدّم الجريء - الذي أحرزه سيف الدولة، فكأنّ العوامل النفسية الدخيلة تتصارع بين إحساس باليأس الفردي، وشعور بالنصر الجماعي"¹، ويرى "طه حسين" أنّ المتنبّي يُصوّر حزناً دفيناً، يصدر عن نفسه، التي لم تُدرِك من آمالها شيئاً، وعن حال الأمة الإسلامية، التي لم تتقدّم خطوة، على الرغم من حسن بلائها في المعارك²، ويرى أنّ البدر الذي يتمناه المتنبّي، في هذه الأبيات، هو رمز لآماله البعيدة التي أنفق من حياته زمناً طويلاً دون أن يُحقّقها؛ فحياته كحياة المسلمين وحياة الأمير، كلها معارك؛ ولذا تشابهت في الطول³.

وربّما يُقصد بالليالي تلك المعارك التي خاضها المتنبّي إلى جانب سيف الدولة، بهدف الحصول على أمر يطمح إليه؛ لعلّه الإمارة أو منصب ما في الحكم، ولكنّ هذه المعارك، على كثرتها، متشابهة وطويلة، كطول ليل العاشقين المليء بالهموم، لماذا؟ لأنها دائماً تُبدي له البدر، الذي لا يريده، لعلّه العطاء، الذي كان يحصل عليه بعد كلّ قصيدة مديح، وتُخفي البدر الذي يريده، الذي ربّما يكون الرغبة في الإمارة، ولكنّه مع ذلك يتحمّل خيبة الأمل.

وأولّ ما يُلاحظ أنّ استدعاء أبيات المتنبّي كان بعد فراق "عزان" عشيقته، ورحيلها عن حياته، بعد ليالٍ طوالٍ، قضاها معها، فأصبحت هذه الليالي تُبين له زوجه "سالمة" التي لا يريدها، وتُخفي عنه عشيقته التي اختفت، ولم يعد ثمّ سبيل للوصول إليها؛ ولهذا غدت حياته، من بعد افتراقهما، لوناً من ألوان العزاء، يملؤها اليأس، ولكنّه، مع ذلك، يتحمّل الحمى التي أصابته، وأصبحت لياليه مملّة؛ لأنها متشابهة، يستقبل فيها المرض، ووجه زوجه الذي لم يرده، وأصبحت كذلك طويلة؛ لأنه عاشق، وليل العاشق طويل؛ لأنه مليء بالهموم، وكيف لأسماء أن تفهم ما يجري له، وهي لم تمرّ بتجربة عشق، ليصبح فيها ليلاً طويلاً كليل العاشقين، الذي

¹ عباس، إحسان: فن الشعر، دار الشرق، عمّان، ط4، 1987، ص178.

² انظر: حسين، طه: مع المتنبّي، ص238.

³ انظر: السابق، ص239.

وصفه المتنبي¹؛ لذلك كانت في مساجلاتهما الشعرية تردّد أحياناً أو يردّد أبوها أبياتاً غزلية من ديوان المتنبي، ويبتسمان معاً لمقدّمات النسيب في قصائده، ولكنها "لم تتعلّق بشعر الغزل كما تعلّق به هو"².

لقد تشابهت ليالي "عزان" مع ليالي المتنبي، ومرّ بتجربة مشابهة تجربته، فإذا كانت ليالي "عزان" قد أبانت له وجهه زوجه الذي لا يريده، وأخفت عنه وجهه عشيقته، الذي انمحي عن الوجود بعد اختفائها، فإنّ ليالي المتنبي قد أبانت له عطاء سيف الدولة بعد كل معركة، وأخفت عنه الحكم الذي لن يصل إليه؛ فالعطاء لدى الأمير مقتصر على المال والأرض، ولن يمتدّ إلى منصب ما في الحكم أبداً.

سعدى الشيرازي

لقد استدعى بيتان شعريّان لسعدى الشيرازي³ في رواية "النبیذة"؛ استدعاءً مباشراً، وهذان البيتان هما³:

تَعَذَّرَ صَمْتُ الْوَاجِدِينَ فَصَاحُوا وَمَنْ صَاحَ وَجِدًا مَا عَلَيْهِ جَنَاحُ
أَسْرَوْا حَدِيثَ الْعَشْقِ مَا أَمَكْنَ التُّقَى وَإِنْ غَلَبَ الشُّوقُ الشَّدِيدُ فَبَاحُوا

وقد نُقلَ البيتانِ في داخل الخطاب الروائي نقلًا مباشرًا؛ فقد استشهدت بهما "تاجي" استشهادًا حرفيًا، فينتبين أنها قد أوردتهما بطريقة الخطاب المباشر.

وينكشف ههنا أنّ المتلفظ المستشهد بهذين البيتين هي "تاجي"، أمّا المتلفظ بهما على مستوى الخطاب الشعريّ فهو الشاعر سعدى الشيرازي.

¹ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص 144.

² السابق، ص 143.

* هو شاعر ومتصوف فارسي، اشتهر بشعره الغزليّ، ونظم الشعر بالفارسية والعربية، وتُرجم بعض شعره إلى العربية.
³ رجعتُ إلى كتاب: مختارات من شعر سعدى الشيرازي بالفارسية: مجموعة غزليات وقصائد، ولم أجد هذين البيتين مترجمين فيه. انظر: الشيرازي، سعدى: مختارات من شعر سعدى الشيرازي بالفارسية: مجموعة غزليات وقصائد، ترجمة: عارف الزغول ومصطفى عكرمة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين - الكويت، 2000.

وتستدعي "تاجي" شعراً لسعدي الشيرازي، في أثناء حديثها مع الأمير الإيراني "فرهاد"، وذلك حين دعاها إلى أمسية خاصّة في بيته¹، وكانت قد راوغته بأبيات لسعدي مترجمة إلى العربية.

وقد أبرز السارد في الرواية التشابه، الذي جمع الشاعر بالشخصية الروائية "تاجي"؛ حين أبان أنّ هذا الشاعر قد جاء من بلاد فارس إلى بغداد، وهو يتيم، أمّا هي فلم تكن يتيمة، ولكنها وصلت إليها بلا أب؛ لأنّ أمّها وضعتها وهي مطلّقة من أبيها، ولم تره إلّا في الصور، وطاف الشيرازي في مصر والهند، ولم يجد ما تنشده روحه، فهي تُشبهه في قلق الترحال، ولأنّها تربّت على أشعاره كانت مهتمّة بشعر الحب²، وحين تتعرّض إلى قصّة رومانسية تستذكره، وتستنشهد بأشعاره، التي حفظتها.

ويتّضح أنّ هذا الاستدعاء يوحي بشدّة شوق الحبيب، وعجزه عن إخفائه؛ فقد تعرّفت "تاجي" إلى "فرهاد" حين قدمت إلى (عبادان) في إيران، فاستطاع التقرب إليها بسهولة؛ لأنّها وجدته رجلاً، لا يُشبه من عرفتهم من قبل، وقد تطوّرت علاقتهما بسرعة دون محاذير، وحين دعاها إلى أمسية خاصّة لم يصبر أيّ منهما على الآخر، فقد وقع فيها، ولم تعترض، بل شاركته ذلك بشغف وحب³.

¹ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص235.

² انظر: السابق، ص13.

³ انظر: السابق، ص235 وما بعدها.

المبحث الثالث

الاستدعاء الفوري للموروث الشعري القديم في روايات

"إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"

يُعنى هذا المبحث بالموروث الشعري، الذي نُقل في داخل الروايات، بطريقة الخطاب الفوري، ويُفرد لكل شاعر، استدعي موروثه الشعري، مطلباً خاصاً به على النحو الآتي.

النايعة الذبياني

استدعي بيت شعري للنايعة الذبياني في رواية "سواقي القلوب"؛ استدعاءً فورياً، ويتضح ذلك في الموطن الآتي: "سَقَطَ النَّصِيفُ، ولم تُردْ... سقط جدار برلين، وأنا قاعد في باريس، منكبٌ على قواميسي...، وانهار الاتحاد السوفياتي بقضه وقضيضه، ذاك الذي كان، في مرحلة أساسية من فتوتَي، صنماً جميلاً ومثالاً يُحتذى في الوطن الحر..."¹، والبيت المستشهد به ههنا هو:²

سَقَطَ النَّصِيفُ، ولم تُردْ إسقاطه، فتَاولَتْهُ، واتَّقَتْنَا بِالْيَدِ.

ويتضح أنّ هذا البيت مستقلٌّ عن قول السارد مقطوع عنه، فلم يُعلن عنه، وكان الشخصية الشعرية تخلّصت من سلطان السارد، واستشهدت بذلك البيت دون أن تتوجّه به إلى شخصية أخرى.

يستحضر السارد في الرواية هذا البيت، في أثناء وصفه حال الحزب الشيوعي بعد انهيار الاتحاد السوفياتي³. وهذا البيت مستقلٌّ من قصيدته "المتجرّدة"، التي نظمها بناءً على طلب الملك النعمان، وذلك حين رأى النايعة "المتجرّدة"؛ زوج الملك، وغشيها فجأة، فسقط نصيفها، واستترت بيدها وذراعها، فظهر منها ما خفي عنه، فطلب إليه النعمان أن يصف ذلك شعراً،

¹ كجه جي، إنعام: سواقي القلوب، ص132.

² الذبياني، النايعة: ديوان النايعة الذبياني، ص93.

³ انظر: كجه جي، إنعام: سواقي القلوب، ص132.

ولمّا فعل ذلك، وقد أفحش في الوصف، تبدّى أنه قد جرّب ما قال، فبلغ ذلك النعمان، فغضب عليه، وأهدر دمه¹.

وكأنّ تجربة الشيوعية مع الاتحاد السوفياتي حين سقط وانهار، تُشبه تجربة النابغة مع المتجرّدة حين سقط نصيفها؛ فقد تكشّف لأتباع الحزب الشيوعي أنّهم اتّبَعوا صنماً، أدّى إلى ضياع جهودهم، وهذا لا يختلف عن حال النابغة، حين استجاب لطلب لملك خوفاً وطمعاً، فكان ذلك سبباً لإهدار دمه، واستطاع السارد أن يكشف عن سبب استدعائه لبيت النابغة في قوله: "تواترت الأحداث بأسرع من قدرتي على ترجمتها، وانهار الاتحاد السوفياتي بقضه وقضيضه، ذاك الذي كان، في مرحلة أساسية من فتوتّي، صنماً جميلاً ومثالاً، يحتذى في الوطن الحرّ والشعب السعيد...، كان بين الرفاق من يحاول أن يتدارك الصدمة بالنقاش والتحليل والتفلسف العقيم، أمّا أنا فقد أصابتنى الأحداث بالخرس المعنوي رغم زعمي أنّي كنتُ أرى الطوفان وهو آت²، وهذه حال النابغة حين أدرك أنّ سقوط النصيف عن زوج النعمان كان وسيلة لكشف علاقته بها.

أبو فراس الحمداني

لقد استُدعي، في موطن من رواية "النبيزة"، بيت شعريّ لأبي فراس الحمداني؛ استدعاءً فورياً، ولتوضيح ذلك ينبغي التوقّف عند الملفوظ الابتدائي في الخطاب الشعري والملفوظ المنقول في الخطاب الروائي.

أمّا الملفوظ الابتدائي المستشهد به في هذه الرواية فهو قول أبي فراس³:

ولكنّ إذا حُمّ القضاء على امرئٍ فليس له برّ يقيه، ولا بحرُّ

¹ انظر: الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، دار الكتب المصرية- القاهرة، 1936، 156/9 و157. والقرشي، أبو زيد: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ط2، دار القلم- دمشق، 1986، 198/1.

² كجه جي، إنعام: سواقي القلوب، ص132 و133.

³ الحمداني، أبو فراس: ديوان أبي فراس الحمداني، ط1، دار الفكر- عمّان، 2011، ص65.

ويتبدى أنّ المتلفظ هنا هو أبو فراس الحمداني، أمّا المتلفظ المستشهد بهذا الملفوظ فهو السارد¹، الذي أشار إلى تلفظ معلّم التاريخ به، وذلك ينكشف في قوله: "أتذكر، فجأة، ما كان يقوله معلّم التاريخ الأستاذ منذر: "حُمّ القضاء"²!

ويتّضح أنّ الملفوظ الابتدائي قد نُقل في داخل الرواية نقلًا فوريًّا؛ فقد أدمجه "معلّم التاريخ" في خطابه الخاصّ دون أن يُشير إلى المتلفظ به، فأخفى صوت أبي فراس الحمداني وجعله معتمًا إلى حدّ كبير.

ويتّضح أنّ الملفوظ المستشهد به هو جزءٌ من ملفوظ كامل، فلم يحمل في داخله ما حمله الملفوظ الابتدائي؛ فقد ألغى الشرط الواقع في ملفوظ الخطاب الشعري حين نُقل في داخل الخطاب الروائي؛ وتفسير ذلكم أنّ أبا فراس يتحدّث في خطابه الشعري عن احتمال وقوعه في محنة ملمّة، فإذا وقع فيها لم يكن له مفرٌّ؛ ولكنّ السارد، في خطابه الروائي، يريد أن يُبين أنّه قد وقع في المحنة، ولم يعد تمّ احتمال لشيءٍ آخر، ولم تحوِ حالته إلى جواب شرط ما دام الشرط متحقّقًا ومتحصّلًا.

إذن؛ إنّ "وديان الملاح" تستدعي مقولة شعريّة مقتبسة من بيت شعريّ لأبي فراس، وذلك في أثناء حديثها عن طلاق خطيبها "يوسف" لها، وأوردت هذه المقولة على لسان أستاذها معلّم التاريخ، الذي قال: "حُمّ القضاء"³.

وينبغي أن نتوقّف هنا عند الدواعي، التي جعلت السارد يستشهد بهذا البيت في الرواية؛ لنرى مدى مناسبتها للحالة، التي استُدعي فيها؛ قال أبو فراس هذا البيت حين أسره الروم في إحدى المعارك، وهو جريح، وقد أصابه سهم، بقي نصله في فخذه⁴، وحين أصيب لم يكن له

¹ إنّ السارد هنا شخصية روائية واضحة الملامح؛ هي شخصية "وديان الملاح".

² كجه جي، إنعام: النبيذة، ص108.

³ انظر: السابق، ص108.

⁴ انظر: الحنبلي، أبو الفلاح عبد الحي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق: محمود الأرناؤوط، ط1، دار ابن كثير - دمشق، 1986، 300/4. وابن خلكان، أبو العباس شمس الدين: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، 58/2. والصفدي، صلاح الدين: الوافي بالوفيات، 201/11.

مفرّ من الأعداء، ولم يعد أمامه إلّا خياران؛ هما: الموت أو الأسر، فاختر الأسر؛ وذلك يتضح في قوله¹:

ولكنني أمضي لما لا يعيبي، وحسبك من أمرين خيرهما الأسر

وقد تأخر ابن عمّه سيف الدولة الحمداني عن افتدائه، وطال أسره وازداد حنينه، فكثرت أشعاره، التي يطالب فيها بضرورة إخراجه من السجن، ولم يكن حنينه حنين مغترب فقط، بل كان حنيناً مزدوجاً، فيه الإحساس بالغربة، وفيه الإحساس بالعجز عن إنهاؤها؛ ليتمكن من العودة إلى وطنه وأهله².

أمّا "ديان" فقد طلقها خطيبها، ولم يعد لها مفرّ من ذلك؛ وسبب طلاقها هو العار الذي ألحقه الأستاذ بها، فقد ذهبت إلى حفلة دعاها الأستاذ إليها، ولم تُخبر خطيبها بذلك؛ لأنها شكّت في قدرته على حمايتها منه³، لكونه يخاف من تسلط الأستاذ عليه، مثله مثل غيره⁴، وحين دُعيت إلى حفل تنكّري للمعاقين أُلزم كل مدعوّ أن يرتدي شيئاً، يدلّ على إعاقته، فاخترت هي أن تكون طرشاء، فأنكر الأستاذ عليها ذلك، وانتقم منها؛ إذ بدأ يبصق الخمر في أذنيها، وحين التقى بها في حفل آخر عذّبها حتّى أفقدها سمعها⁵. وحينئذ أراد خطيبها "يوسف" أن يتصلّ من العار، الذي لحق بخطيبته؛ ليطرحه على إختوها؛ تقول: "مثل جورب متسخ خلعتني يوسف ورماني بعيداً، أبعد ما يمكن. خشي عدواي...، وكان كبيراً على إختوتي أن يعرفوا ويصمتوا، شرفي شرفهم، لكنهم يعتبرون الذنب ذنباً. أستحق العقاب، عاري على عاتق خطيبي، وها هو

¹ الحمداني، أبو فراس: ديوان أبي فراس الحمداني، ص 65.

² انظر: القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة- القاهرة، 1982، ص 357.

³ انظر: كج جي، إنعام: النبيذة، ص 116.

⁴ انظر: السابق، ص 91. حيث يقول السارد في وصف خوف الموظفين من الأستاذ الطالب: "نفخ الدكتور "يوسف" صدره يوم تلقى أوّل مكالمة من هشام، كان قد التحق حديثاً بهيئة التدريس في كليّة الهندسة، يسمع عن زملاء له متكسّسين في الوظيفة، يخافون من ظلالهم، وآخرين يتحدثون بالصوت العالي مزهويين؛ لأنهم من زمرة الأستاذ الطالب في السنة الثالثة، القسم المدني".

⁵ انظر: السابق، ص 36 و 116.

يأتي ليتصلَّ منه، ينزعه ويطرحه على أشقائي، غسله صار واجب الإخوة، مهما يتأجل فإنه
آتٍ لا ريب¹.

وهكذا؛ كان مصير "وديان" نبذ أهلها لها، بعد أن تُقبت طبله أذنها، واستسلمت بعد ذلك
لقدرها، فرحلت مودعة أهلها ومهنتها؛ فقد غادرت بلدها الذي أحبته، وخسرت مهنة الموسيقى
بعد أن فقدت سمعها، وهذا كله كان بسبب طلاق خطيبها لها، ومع ذلك ظلت تحبُّه وتهيم به؛ فقد
رفضت الارتباط بأيِّ رجل من بعده، وظلت مخلصه له، وكأنَّها تخشى أن تقع في علاقة أخرى،
تُفسد محبَّتها لعلاقتها الأولى.

ويتجلَّى أنَّ استدعاء بيت أبي فراس جاء به للتدليل على العدو، والضحية، وعتاب
المحبوب، فإذا كان الروم هو سبب مصيبة أبي فراس، فإنَّ الأستاذ الظالم كان سبب مصيبة
"وديان"، فهذا أسر منهم، وهذه قد فقدت سمعها بسببه، فكانت هي الضحية، التي لحقها الإذلال
والقهر، وإنَّ أبا فراس قبلها كان كذلك، حين أخذه الروم، وتُرك في الأسر ذليلاً مقهوراً، ولم يأت
أحد لإنقاذه.

وقد كان أبو فراس يعتمد على ابن عمه سيف الدولة في تحريره من قيد الروم، ولكنَّه
خذله، أمَّا "وديان" فقد كانت تعتمد في تخليصها من ظلم الأستاذ على خطيبها "يوسف"، ولكنَّها
كانت تعلم أنه غير قادر على حمايتها². فلم يكن ثمَّ نفع للمحبوب ههنا، فكلاهما تخلى عن حبيبه
في محنته، فما الأسر وفقدان السمع إلَّا محنتان، وقد كان للمبتلى بهما حاجة من صاحبه، لعلَّه
ينفذه من مصيبتيه. ولكن حين وقعت المصيبة لم يكن هناك سبيل للفرار منها، ولم يقهما أحد
منها، فهي قائمة لا محالة، وبعد وقوعها لم يجد أيُّ منهما مَنْ يقف إلى جنبه، علماً أنَّهما وقعا
فيما وقعا فيه دفاعاً عن الحبيب؛ فقد أُسر أبو فراس وهو يقاتل إلى جنب سيف الدولة، وقد فقدت

¹ كجج جي، إنعام: النبيذة، ص 107 و 108.

² انظر: السابق، ص 116. حيث تقول "وديان الملاح" عن خطيبها "يوسف": "بكيت بحرقه في الحمام؛ شككت في قدرة
خطيبي على حمايتي، أراه يغدر بي ونحن لم نتزوج بعد...، أختنق بحرقه وأنا أحاول إيجاد عذر ليوسف، أحبُّه، أخاف
عليه، أفديه، أنا أشجع منه، سأذهب إلى الحفلة لكيلا يصيبه ما يمكن أن يصيبه لو رفضت وتمردت، كقيلة بما يمكن أن
يصيبني. ما المحنة يا إلهي؟".

"وديان" سمعها لكيلا يُصاب خطيبها بأيّ أذى؛ فتشابهت التجربتان، وحسُنْ بذلكم استدعاء بيت أبي فراس.

أبو الطيب المتنبي

لقد استدعي شعراً للمتنبي في موطنين من رواية "النبيزة"؛ استدعاءً فورياً، أما الموطن الأول فقد جاء الاستدعاء فيه على النحو الآتي: "قلتُ له يوماً: إنّ طرش أمّه مفيد لي. لا تسمع مغازلاتنا. مصائب قومٍ عند قومٍ...، عاقبني ربي وصرتُ مثلها"¹، والشرط المستشهد به هو من قول المتنبي²:

بِذَا قَضَتِ الْأَيَّامُ مَا بَيْنَ أَهْلِهَا، مَصَائِبُ قَوْمٍ عِنْدَ قَوْمٍ فَوَائِدُ

ويتضح أنّ "وديان" قد استشهدت بهذا الشرط دون أن تتوجّه به إلى شخصية أخرى، أما قولها: "مصائب قومٍ عند قومٍ..."، فيتبدّى أنّه مستقلٌّ عن الكلام السابق ومنقطع عنه؛ فإذا كانت في البداية قد نقلت حديثها مع خطيبها السابق نقلًا حرفياً، فإنّها انتقلت بعد ذلك إلى مخاطبة نفسه؛ تقول لنفسها: "مصائب قومٍ عند قومٍ...، عاقبني ربي وصرتُ مثلها"، فكلامها هذا لا تتوجّه به إلى شخصية أخرى، وإنما تتوجّه به إلى ذاتها، فكانت المتكلّم والمُخاطَب في الوقت نفسه.

تستدعي "وديان" شطراً استلّته من بيت شعريّ للمتنبي، في أثناء حديثها عن إفادتها من إصابة والدته خطيبها بالطرش³؛ فهل كان هذا الاستدعاء مناسباً لحالتها، التي تُعبّر عنها؟ ولتبيان ذلك لا بدّ من كشف دواعي اللجوء إليه في الرواية.

لقد قال المتنبي هذا البيت في ثنايا قصيدته، التي مدح فيها سيف الدولة الحمداني؛ لشنّه غارات كثيرة على الروم، وانتصاره عليهم، فرأى أنّ المصائب، التي تنزل في الأعداء، كانت فوائد لسيف الدولة وغنائم لجيشه، الذي يسير بأمره، فأدرك أنّه ما حدثت مصيبة في الدنيا إلّا

¹ كجه جي، إنعام: النبيزة، ص 192.

² المتنبي، أبو الطيب: ديوان المتنبي، ص 320.

³ انظر: كجه جي، إنعام: النبيزة، ص 192.

سُرَّ بها قوم، وسيء بها آخرون، فالحقُّ أن سرور أناس ربِّما لا يكون إلَّا بعد وقوع أناس آخرين في مصيبة ما.

ويُتَّضح أنَّ استدعاء "وديان" لهذا البيت كان ملائمًا للتجربة، التي كانت تمرُّ فيها؛ فقد كان سمعُ والدة خطيبها خفيًّا، وكانت تحتاج إلى سماعات لكي تستطيع أن تسمع ما يجري حولها¹، ومصيبتها هذه كانت مفيدة للفتاة، التي تريد أن تأخذ راحتها في الحديث مع خطيبها، فأمنت في أثناء زيارتها له، وارتاحت، وكأنَّ الفائدة التي حصلتَّها من مصيبة حمايتها تُشبه الفائدة، التي حقَّها سيف الدولة من انتصاراته على الروم.

وأما الموطن الثاني الذي ورد فيه استدعاء فوْري لشعر المتنبي في الرواية فقد جاء على النحو الآتي: "تجمّع لها غزل بكلِّ لغات العالم، الكلمات ثروتها. أنا الغنيُّ وأموالي المواعيد"²، ويتبدّى أنَّ الشطر المستشهد به ههنا مأخوذ من قول المتنبي³:

أَمْسَيْتُ أَرْوَحَ مُثْرٍ خَازِنًا وَيَدًا أَنَا الْغَنِيُّ وَأَمْوَالِي الْمَوَاعِيدُ

ويُتَّضح أنَّ الشطر المستشهد به جاء مستقلًّا عن الكلام، الذي يسبقه؛ فقد استشهد به دون أن يُتوجَّه به إلى شخصية أخرى.

ويُتَّضح أنَّ هذا الشطر منقطع عن الكلام السابق؛ فإذا جاء كلام السارد بضمير الغائب، فإنَّ كلام الشخصية انقطع عنه؛ لأنَّه جاء بضمير المتكلم، وأهمُّ ما يدلُّ على أنه خطاب مباشر حر هو الاستشهاد به فورًا دون أن يكون ثمَّ مقدِّمة إسنادية.

ويستدعي السارد هذا الشطر، في أثناء حديثه عن حياة "تاجي" في (باكستان) بعد مغادرتها العراق⁴، فهل كان هذا الاستدعاء مناسبًا لحالة "تاجي"؟ ولتبيان ذلك لا بدَّ من كشف تجربة الشاعر معه.

¹ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص192.

² السابق، ص175.

³ المتنبي، أبو الطيب: ديوان المتنبي، ص507.

⁴ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص175.

ينتمي هذا البيت إلى قصيدة، قالها المتنبي في هجاء كافور الإخشيدي، في أثناء تهيئته للهروب من مصر¹، وكان قد نزل عند كافور بعد أن ترك سيف الدولة الحمداني في شمال الشام، وجاء إليه، ولم يكن يحبُّه، ولأنَّه لم يستطع تحقيق مطامعه في مصر قرَّر الرحيل؛ فسعيه لتحقيق آماله هو الذي جعله يأتي إلى مصر، وبخاصَّة حين خسر مكانته عند الحمداني، بعد أن استطاع الوشاة التفريق بينهما.

ويُبيِّن المتنبي، في هذا البيت، أن يده عند كافور كانت في راحة، فلم تتلقَّ عطاءً أو أموالاً منه، كما أنَّ حافظ أمواله كان مرتاحاً أيضاً من شدَّة بخله، ويُعلن ههنا أنه كان في غنى عن عطاء كافور؛ لأنَّه غنيٌّ بشعره، وليس بحاجة إلى العطايا، وهذا يؤكِّد أنَّ أهميَّته كانت في حال كونه شاعراً، لا جامعاً للأموال.

وفي مقابل ذلك؛ حين كان المتنبي يعيش في شمال الشام، كانت له مكانته، التي لا تضاهي؛ بسبب تفوقه في الشعر وبراعته في نظمه، وبسبب قوَّة العلاقة، التي كانت تربطه بسيف الدولة هناك؛ ولهذا عاش في ظلِّه مميَّزاً عن غيره من الشعراء، ولكنَّ منافسيه وحُسادَه استطاعوا أن يُفرِّقوا بينهما، فغادر المتنبي بلاطه إلى مصر وهو غير كارِه له؛ فقد غادره معاتباً لا معادياً.

وانطلاقاً من ذلك؛ ينبغي ههنا أن نميِّز بين مرحلتين، مرَّت بهما "تاجي"؛ أمَّا المرحلة الأولى فنتمتُّل في حياتها، التي أمضتها في العراق في ظلِّ "نوري السعيد"، الذي أصبح رئيساً للوزراء فيما بعد، وحياتها في هذه المرحلة تُشبه حياة المتنبي في بلاد الشام في ظلِّ سيف الدولة؛ فقد حظيت "تاجي" بمكانة مهمَّة في بغداد بسبب الصلة، التي كانت تربطها "نوري السعيد"، فأصبحت صاحبة مجلَّة خاصَّة بفضله، وصار لها علاقة وثيقة تربطها بقصر الرئاسة وبعض الوزراء²، ف صداقتها معه جعلتها في مكانة مهمَّة، لدرجة أنَّه كان يدعوها لحضور

¹ انظر: الدمشقي، يوسف البديعي: الصبح المنبي عن حيثة المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا ومحمَّد شتاء، ط3، دار المعارف- القاهرة، د. ت، ص124.

² انظر: كج جي، إنعام: النبيذة، ص94.

حفلات القصر، ولكن ذلكم لم يستمرَّ حين قامت المظاهرات في بغداد بسبب موافقة المفاوضين على معاهدة "بورتسموث"، التي تنصُّ على أن أرض العراق ستكون ساحة مشرَّعة لتحرك القوات البريطانيَّة.

ولم يقبل العراقيون ذلك، فانفضوا على تلكم المعاهدة، وشاركتهم "تاجي" في المظاهرات؛ أي أنها أصبحت خصماً للرجل، الذي حقَّق آمالها بعد هذه الحادثة؛ يقول السارد في وصف ذلك: "سمعت العراق كله يهدر في بغداد، رأيت مقعدين ومسنيين وأمّهات يحملن أطفالهنَّ فوق أكتاف العباءات...، نزلت إلى الرصيف، وتقدّمت إلى الشارع. أحاط بها المتظاهرون مرحبين. لا تعرف كيف استسلمت لهم، فحملوها على المناكب. "تاجي" مدلّلة "توري السعيد" تتظاهر ضده¹، وهذه الحادثة كانت سبب رحيلها عنه إلى (باكستان)، فهي لا تريد أن تكون عرضة لغضبه، فلم ترحل وهي كارهة له، ولم تخرج في المظاهرات معادية له، بل خرجت لأنها رأته أن واجبها يُحتمُّ عليها أن تقف إلى جانب الشعب، لا إلى جانب الساسة، الذين وافقوا على معاهدة، تُجبر العراقيين على مناصرة بريطانيا في نزاعاتها كلها.

أمّا المرحلة الثانية فتتمثّل في الحياة، التي أمضتها "تاجي" في (باكستان) في ظلِّ "غضنفر علي خان"، الذي كان سفيراً في الشرق الأدنى، وعلى الرغم من أنه كان يراها بحنان إلا أنها لم تحبّه، وحين عرض الزواج عليها رفضته²، وعملت، في هذه الفترة، مذيعاً في إذاعة (كراتشي)، ولكنَّ رئيس الإذاعة كان صدره موعلاً منها؛ بسبب صدودها عنه وتقربها من "منصور البادي"؛ ولهذا ذهب واشتكى عليها عند جماعته في الحكومة، فوصفها لهم بأنها سافرة، ومستهترة ترقص في الحفلات، وعابثة بالعادات والتقاليد، فأصدروا حكماً بإبعادها عن أراضيهم³.

ويوضِّح السارد نفور "تاجي" من الحياة، التي قضتها في هذه المرحلة، وذلك في قوله:

"تأخذ "تاجي" بلايل غضنفر وغير غضنفر، وترمي بها في كيس وراء ظهرها، تجمع لها غزل

¹ كجه جي، إنعام: النبيذة، ص134.

² انظر: السابق، ص160.

³ انظر: السابق، ص227.

بكل اللغات، الكلمات ثروتها...، عادت من حفل صغير لمناسبة انطلاق الإذاعة ولم تكن سعيدة، فكّرت في أنها يمامة وحيدة في قفص للصقور"¹، ولأنّها كانت ترى أنّ ثروتها كانت تكمن في مكانتها عند عشاقها، لم تكن سعيدة بالحياة في (باكستان)، فغادرتها، وكأنّ ما مرّت به في هذه المرحلة من حياتها تُشبه ما مرّ به المتنبّي في أثناء حياته عند كافور في مصر.

¹ كجه جي، إنعام: النبيلة، ص175.

الفصل الثاني

الاستدعاء غير المباشر للموروث الشعري القديم في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"

المبحث الأول: الخطاب غير المباشر

المبحث الثاني: الاستدعاء غير المباشر في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"

المبحث الثالث: الاستدعاء غير المباشر الحر في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"

المبحث الأول

الخطاب غير المباشر

يسعى هذا المبحث إلى توضيح أساليب الخطاب غير المباشر، ومعالجة إشكالياته المختلفة؛ لكي يتمكن من تطبيق هذه الأساليب على الكلام المنقول بطريقة الخطاب غير المباشر في روايات "كجه جي" و"الحارثي".

إنَّ للخطاب غير المباشر أسلوبين، يمكننا توضيحهما على النحو الآتي:

1- الأسلوب غير المباشر: هو عبارة "عن ضرب من الأقوال المنقولة عن الشخصية، ولكنها لا تخرج عن نطاق لغة الراوي الخاصة به؛ أي أن قول الشخصية يُصاغ بعبارة الراوي المذكور"¹. ويُسميه (جيرار جينيت) الخطابَ المُحوَّل؛ لأنَّ الكلام المنقول بوساطته يُحوَّل إلى الأسلوب غير المباشر².

وأهم ما يميِّز هذا الأسلوب³:

أ- أنه يسمح للراوي بتحليل كلام الشخصية وتفسيره.

ب- أنَّ الراوي يُعيد بناء الملفوظ الابتدائي بلغته ولسانه، ويُعلن عن صاحب هذا الملفوظ في خطابه.

ت- أنَّ الخطاب غير المباشر قد يكون فعلًا مشتقًا من الخطاب المباشر؛ أي أنَّ الملفوظ الابتدائي المنقول يمكن أن يكون قابلاً للاسترداد من الملفوظ الوارد في الخطاب غير المباشر.

ث- أنَّ هذا الخطاب يُجرى عليه تحويلات طفيفة، تتمثل بنقل الكلام من صيغة المتكلم إلى صيغة الغائب؛ أي أنَّ قول الشخصية، في هذا الأسلوب، لا يُنقل بلغتها ولسانها وضمير المتكلم العائد عليها، وإنما يُنقل بلغة الراوي، التي تستند إلى ضمير الغائب.

¹ القاضي، محمد، وآخرون: معجم السرديات، ص180.

² انظر: جينيت، جيرار وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص106.

³ انظر: القاضي، محمد، وآخرون: معجم السرديات، ص180 و181. وريفار، رينيه: لغة القصة: مدخل إلى السرديات التلقائية، ص117 و118، وزيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار للنشر- بيروت، 2002، ص90.

يتبين من تناول الخطاب غير المباشر من الناحية التلغظية أنه لم يُستَقَ من الخطاب المباشر؛ لأنه يُعدُّ خطاباً مستقلاً بذاته من الناحية التركيبية، قد عُدل به عن كلام الشخصية تَلْفُظاً ومقاماً وجانباً من المضمون، ويؤكد ذلكم "أنَّ الخطاب المباشر مستقلٌّ عن خطاب الراوي من الناحية التلغظية، في حين أنَّ الخطاب غير المباشر يرجع إلى قائل واحد؛ هو الراوي، يقول ما قالته الشخصية بلسانه. فلا تحدث قطيعة تلغظية بين تَلْفُظ الراوي وتَلْفُظ الشخصية كما هي الحال في الخطاب المباشر"¹.

2- الأسلوب غير المباشر الحرّ: هو "خطاب منقول لا يسبقه فعل القول ولا قوسان ولا نقطتان"²، وهو شكل من أشكال نقل أقوال الشخصية نقلًا غير مباشر، ويذكر (جونان) أن هذا الشكل متولد من الخطاب غير المباشر؛ لأنه سردٌ بضمير الغائب، يرد على لسان الراوي، ولكنه يختلف، في الوقت نفسه، عن الخطاب المذكور من ناحية عدم وجود معلّات للقول³؛ أي أن الصيغة الإسنادية "قال لي" تختفي في هذا الأسلوب⁴.

ومن أهم ما يميّز هذا الأسلوب⁵:

أ- غياب أيّ قطيعة تلغظية بين كلام الراوي وكلام الشخصية؛ لأنّ الراوي يُنطق الشخصية دون أن يُعلن القول لها.

ب- حدوث لبس تلغظي بسبب اختلاط صوت الراوي بصوت الشخصية، وهذا يفتح باب التأويل على مصراعيه لضبط هوية الأصوات المتكلّمة في الخطاب غير المباشر الحرّ.

ت- انعدام العلاقة الظاهرة بين الشخصية وخطابها غير المعلن عنه.

¹ القاضي، محمّد، وآخرون: معجم السرديات، ص 181.

² زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 90.

³ انظر: القاضي، محمّد، وآخرون: معجم السرديات، ص 181.

⁴ انظر: جينيت، جيرار وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 107.

⁵ انظر: القاضي، محمّد، وآخرون: معجم السرديات، ص 181 و 182. وريفار، رينيه: لغة القصة: مدخل إلى السرديات التلغظية، ص 141 وما بعدها.

المبحث الثاني

الاستدعاء غير المباشر في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"

يُعالج هذا المبحث الموروث الشعري القديم، الذي استُدعي في روايات "كجه جي" و"الحارثي"؛ استدعاءً غير مباشر، ويسعى إلى إبراز تقنية الاستدعاء في كل موطن من هذه الروايات، ثم تبيان الدواعي، التي أدت إلى اللجوء إليه.

ويُعنى هذا المبحث بالموروث الشعري، الذي نُقل في داخل الروايات، بطريقة الخطاب غير المباشر، ويُبرز المواطن التي جاء فيها، ويُفرد لكل شاعر، استُدعي شعره بهذه الطريقة، مطلبًا خاصًا به على النحو الآتي.

امرؤ القيس

لقد استُدعي، في موطنين من رواية "سيدات القمر"، بيت شعريٍّ لامرئ القيس؛ استدعاءً غير مباشر، أما المواطن الأول فقد جاء الاستدعاء فيه على النحو الآتي: "ورافتها صورة امرئ القيس يطارده الليل الذي أرخى سدوله كموج البحر"¹.

ينكشف أن البيت المستشهد به هنا هو قول امرئ القيس²:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي

إن المتلفظ هو امرؤ القيس، وهو المسؤول عن وجهة النظر، التي يتضمنها خطابه، أما المتلفظ المستشهد هنا فهو السارد، الذي أشار إلى أن المرأة البدوية "نجية القمر" قد رافتها كثيرًا صورة امرئ القيس يطارده الليل الذي أرخى سدوله كموج البحر.

يتبدى أن السارد هنا حين قدّم الملفوظ الابتدائي أجرى عليه تحويرات طفيفة، نقلته من نموذج الخطاب المباشر إلى نموذج الخطاب غير المباشر؛ فقدّم خطابه المروي وفق النموذج الأخير.

¹ الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص114.

² ابن حجر، امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف- القاهرة، ط4، 1958، ص18.

وأهمُّ هذه التحويلات التي يُجريها الخطاب غير المباشر على الخطاب الابتدائي -أي كما تُلَفِّظُ به صاحبه- هي المشيرات التي تحيل على متلفظه؛ فإن كان امرؤ القيس يحيل على ذاته بضمير المتكلم (أنا)، في الخطاب الابتدائي؛ كما في قوله: "أرعى سدوله عليّ"، فإنَّ المتلفظ المستشهد يُحوِّر ضمير المتكلم في الخطاب غير المباشر إلى ضمير الغائب، فيقول: "يطارده الليل الذي أرعى سدوله"؛ فإن كان امرؤ القيس قد قال: أرعى الليل سدوله عليّ، فإنَّ السارد سيقول عند تحويل ذلك القول: الليل أرعى سدوله عليه.

ولا بدَّ ههنا أن نستدعي التجربة، التي جعلت المتلفظ يقول هذا البيت، الذي حضر في معلّته المشهورة؛ كان امرؤ القيس عاشقًا لابنة عمّه "عنيزة"، ذكرها في شعره، فمُنِعَ من الاجتماع بها، ولكنه كان متهتكًا، مشهورًا بالفواحش، وملاحقة النساء الحسنات في قصر أبيه، واغتم ذات يوم رحيل أهلها، ولحق بهم دون أن يشعروا به، ولما نزلت النساء يغتسلن في غدير، يُسمّى دارة جلجل، أخذ ثيابهن، ولم يُعد لهنَّ الثياب إلا بعد خروجهنَّ أمامه عاريات، واستفرد أخيرًا بعشيقته "عنيزة"، ورأى منها ما أسرّه، وركب معها على راحلتها، وأخذ يُدخل رأسه في الهودج يُقبّلها، ويُغازلها، ويُحدّثها أحاديث الهوى والصبابة، حتى وقع بها¹، وبعد ذكره هذه القصة في معلّته، جاء على وصف ظلمة الليل وطوله، فقد رآه موحشًا تتدافع أستاره المظلمة كتدافع أمواج البحر المتلاطمة، وتكشف عن أنواع شتى من الهموم؛ لتختبر قدرته على مواجهة هذه الهموم وتحمل ما تأتي به.

وبهذا كله؛ يتضح أن امرأ القيس كان عاشقًا، تمكّن من الوصول إلى ما يريده من عشيقته من دون أن يتزوَّج منها أو أن يُسمَحَ له بالزواج منها؛ ولذا غازلها ووقع فيها من دون علم أهلها، ولأنه عاشق؛ طال ليله، وتذكّر فيه آلامه وهمومه، بعد هدوء لهيب شهوته، ولكن أمره افتضح حين ذكر في معلّته ما فعله معها، فعاقبه أبوه، وطرده من القصر، فأصبح بعيدًا عن عشيقته، وبات طريدًا في البلاد.

¹ انظر: ابن عبد ربه، أبو عمر: العقد الفريد، ط1، دار الكتب العلمية- بيروت، 1984، 102/8 و103. وابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، 108/1 و109.

وكشف السارد أنّ هذا البيت راق "نجية"، التي عشقت "عزان"، فعشقها، ووقع في شرك جسدها، وحبس نفسه لها، فإذا كان امرؤ القيس قد أوقع بعشيقته، فإنّ "نجية" هي التي أوقعت بعزان، ولكنه؛ أي "عزان"، استجاب لها، وصار يذهب إليها من ذاته، وينام معها، ويغازلها، ويأخذ من جسدها حاجته، فأشبه بذلك امرأ القيس؛ فقد أقام كلاهما علاقة غير مشروعة مع عشيقته، وافتضح أمرهما، ليجلس كلُّ منهما، بعد هجر الحبيبة، يشتكى طولَ الليل والهموم، التي يتركها مع مجيئه، ولعلَّ هذا ما جعل "نجية" تُعجَب بصورة امرئ القيس يطارده الليل الذي أرخى سدوله كموج البحر؛ فقد مرّت بتجربة مشابهة، فوقع في عشق "عزان"، وجربت هذا اللون، فلم يعد إنشاد "عزان" بيت امرئ القيس مجرد شعر يُذكر أو يُنشد لأجل الاستمتاع به، وإنما بثَّ فيه الروح والحياة، عندما تشابهت تجربته مع تجربة الشاعر.

أما **الموطن الثاني** الذي ورد فيه استدعاء لبيت امرئ القيس في الرواية فقد جاء على النحو الآتي: "لم تتخيّل يوماً أن تمرّ بتجربة يُصبح فيها ليلاً... مليئاً بأنواع الهموم كليل امرئ القيس"¹.

يتّضح أنّ بيت امرئ القيس قد نُقلَ ههنا نقلاً غير مباشر؛ فقد أجراه السارد في داخل الرواية بلغته الخاصّة، ولم ينقله نقلاً حرفياً، وقد جاء به مسبقاً بفعل منفي؛ ليدلّ على عدم انطباق تجربة الشاعر على الشخصية الروائية المُعبّر عنها.

إنّ البيت المستشهد به ههنا لم يُثر في "أسماء" ما أثاره في أبيها؛ لأنّه قد مرّ بتجربة حبّ، جعلت ليله مليئاً بالهموم، أمّا هي فإنّها لم تمرّ بقصة حبّ؛ ولذا لم يمتلئ ليلها بتلك الهموم، التي تؤرّق العاشقين من أمثال أبيها، بل إنّها لم تتخيّل قطُّ أن تمرّ بمثل هذه القصة؛ ولهذا لم تتعلّق بشعر الغزل كما تعلّق به هو، ولم تنجذب إلى مشاهد الحبّ في الروايات القليلة التي قرأتها إلّا انجذاباً عابراً²، وأرادت أن تتزوَّج رجلاً متميّزاً عن الآخرين لكي تُمارس معه نزوعها الحادّ للأمومة، ولم تكن تُفكّر بالحبّ قبل الزواج، بل لقد كان مفهوم الحبّ ملتبساً لديها، ويكشف

¹ الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص144.

² انظر: السابق، ص143.

السارد ذلك في قوله: "النصُّ الوحيد الذي لفت انتباهها ولامس أعماقها هو النصُّ، الذي حفظته دون أن تفهمه تماماً، النصُّ الذي يقول شيئاً عن الأرواح الكروية المنشطرة المنفصلة، التي تعود لتلتقي من جديد، هكذا تخيلت الحبَّ: روح تُشبه الأخرى وتلتقيان"¹، كأنَّ الحبَّ يكتمل لديها حين تجد شطرها المنفصل بعد الزواج².

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

الأعشى

لقد استدعي، في موطن من رواية "النبيدة"، أبيات شعريَّة للأعشى؛ استدعاءً غير مباشر، ويتَّضح ذلك في الملفوظ المنقول في داخل الرواية: "من بيتهم الأوَّل في الكاظمية، يأتيها الصوت العريض لزوج أمِّها وهو يقرأ معلِّقة الأعشى. في كلِّ مرَّة يصل إلى ثالث أبياتها يتوقَّف، يتلفَّت ليتأكَّد أنَّ أمِّها في المطبخ"³.

وهذا يكشف أنَّ الملفوظ الابتدائي المستشهد به في الرواية هو استدعاء لقول الأعشى في

معلِّقته⁴:

ودَّع هريرة إنَّ الركبَ مرتحلٌ وهل تطيقُ وداعاً أيُّها الرَجُلُ
غراءُ فرعاءٍ مصقُولٌ عوارِضُها تمشي الهويِّنا كما يمشي الوجُلُ

¹ الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص144.

² انظر: السابق، ص176 و177. حيث ارتدَّت "أسماء" وأدركت أنَّ الناس ليسوا أشطاراً تبحث عن أشطارها الأخرى لكي تكتمل، ولكنَّ إدراكها هذا جاء بعد الزواج، وليس قبله.

وينبغي أن أشير ههنا إلى أنَّ الكاتبة، في السطر السادس من ص176، قد سهت، فقالت في محاوره، جرت بين "خالد" وعروسه "أسماء": "ابتسم علي". وإخال أنَّ الصواب هو: "ابتسم خالد".

³ كجه جي، إنعام: النبيدة، ص14.

⁴ الأعشى، ميمون بن قيس: ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، تحقيق: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، ص55.

كَأَنَّ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا مَرُّ السَّحَابَةِ لَا رَيْثٌ وَلَا عَجَلٌ

وينكشف بذلك أنَّ المتلفظ بهذا الملفوظ هو الأعشى، أمَّا المتلفظ المستشهد به في داخل الخطاب الروائي فهو السارد.

وقد نقل السارد الملفوظ الابتدائي في الرواية نقلًا غير مباشر؛ إذ أحال إليه إحالة دالَّة في قوله: "إلى ثالث أبياتها..."، فيتضح هنا أنه لم ينقل ذلك الملفوظ في داخل الرواية نقلًا حرفيًا.

وتستدعي الرواية شعرًا للأعشى على لسان السارد في أثناء حديثه عن ميول زوج الأمِّ نحو ابنتها؛ فقد تطلقت الأمُّ "زينة السادات" من زوجها الأوَّل قبل ولادة ابنتها "تاجي" بشهرين، وحين تزوجت من رجل آخر اشترطت عليه أن يرعى ابنتها الصغيرة "تاجي"، وحين استقرَّت مع الأخير في بغداد، شبَّت ابنتها، وأصبحت عرضة لنزوته وشهوته، ويشير السارد هنا إلى أن زوج الأمِّ كان، حين يقرأ معلقة الأعشى ويصل إلى ثالث أبياتها، يتوقَّف في كلِّ مرة؛ ليتأكَّد أن الحال تسمح له بالتعرُّض إلى ابنة زوجه¹.

ويتضح أنَّ هذه الأبيات قد بدأ الأعشى بها معلقته المعروفة، ويتبدَّى أنَّ الشاعر أخذ ههنا يودِّع صاحبه "هريرة" حين همَّ أهلها بالرحيل، ولكن الوهن أصابه، فارتكس، ولم يدر هل سيحتمل وداعها أم لا؟ ثمَّ أخذ يذكر صفاتها الحسية؛ فهي امرأة بيضاء البشرة، شعرها غزير مسترسل، وثغرها صقيل، وأسنانها ناصعة البياض، تمشي على مهل مشية الهوبنا المعتدلة، التي لا ريث فيها ولا عجل، كأنها تسير على أرض مكسوة بالوحل.

ويتبدَّى أنَّ الشاعر سوَّغ رحيل محبوبته، في هذه الأبيات، برحيل الركب، على نحو يشير إلى أنَّ هذا هو التصرُّف اللائق أو الواجب في هذا الموقف، ولكنه ارتدَّ إلى نفسه بالسؤال المتشكِّك في مدى القدرة على احتمال لحظة الوداع²، وهل كان رحيلها حقًّا بسبب رحيل أهلها أم بسبب تعريضه بهريرة؟ والعرب كانت ترفض أن تزوج المرأة للشاعر إذا تغزَّل بها، فتصبح كأنها محرَّمة عليه.

¹ انظر: كجه جي، إنعام: النبذة، ص14.

² انظر: رزق، صلاح: دراسة في التشكيل والتأويل، دار غريب- القاهرة، 2009، 454/2.

إنَّ مجيَّ الشاعر بصفات محبوبته يؤكِّدُ أنَّه كان يَرجو أن تكون له، ولكنَّ تعريضه بها حرمه من ذلك؛ لقد رحلت مع أهلها، وكانَّ في البيت الأول من المعلَّقة إشارة إلى أنَّ "تاجي" سترحل من بيت زوج الأم، ولن يطيق وداعها، أمَّا سبب رحيلها ففي البيت الثاني تلميح إليه؛ إذ ينكشف فيه تعريضه بربيبته، التي شبَّت، وغدت فتاة جميلة؛ ما جعل أمَّها تخاف عليها من الزوج، بعد أن شعرت بأنَّ لهيب شهوته قد اشتدَّ تُجاهها؛ ولذا أرسلت ابنتها إلى صديقة لها لتعيش في غرفة خاصَّة بها بعيدًا عن زوجها، فلم يكن سبب رحيلها أن تقضي زيارة عند صديقة أمَّها، بل كان بسبب تحرُّش زوج الأم بها، وقد تشابهت التجربتان، فحسن الاستدعاء.

وهكذا؛ يتَّضح أنَّ استدعاء أبيات الأعشى كان وسيلة لكشف ما ستره زوج الأم؛ رغبته في ربيبته ومحاولاته في إغرائها، ويؤكِّد ذلك أنه حين كان ينشد هذه الأبيات ينلَّفت ليتأكَّد أنَّ أمَّها في المطبخ، ثمَّ يتطلَّع إليها، ويضع العمامة جانبًا، ويعلِّق على ذلك بقوله: "لو لم يكن الشاعر أعشى، لما قارن مشية هريرة بمر السحابة. من أين للغيوم بهذه الفتنة"¹؛ أي أنه لو لم يكن ضعيف البصر، لما جعل في مشيتها ما يدل على حيائها؛ لأنَّ لمشييتها فتنة، لا تتأتَّى للسحاب حين يمر مسرعًا حياءً وخفراً، وكأنَّه يلمح إلى "تاجي" ابنة زوجه، التي لم تتورَّع عن مجابته حين كان يحاول التحرُّش بها؛ فقد كانت حين تمرُّ أمام غرفته يسعل أو يهمس لها، فتراها جالسًا على سريره يلعب عضوه ببسراه دون حرج منها، وكانت تتحدَّاه، فلا تهرب منه ولا تغضُّ بصرها، بل تتمهَّل وتنتظر بعناد²؛ وحين سمعت "تاجي" تعليقه السابق زجرته وأشارت إلى أنَّ ما يفعله عيب³، فكان استدعاؤه لأبيات الأعشى وسيلة للتعبير عن اشتهاؤه لها ورغبته بالحصول عليها.

وإذا كانت عاقبة "هريرة" الرحيل من ديار المحبوب بعد تغزُّله بها، فإنَّ عاقبة "تاجي" كانت أيضًا مغادرتها لبيت زوج الأم حين بدأ يُلطفها ويحاول الوقوع بها؛ لأنَّ الأيام نقلتها من براءة الطفولة إلى دوامة الأنوثة، فلم يعد الزوج قادرًا على لجم نفسه عنها، وقد شعرت بذلك

¹ كج جي، إنعام: النبذة، ص14.

² انظر: السابق، ص47.

³ انظر: السابق، ص14.

زوجها، فساعت علاقتها بابنتها؛ فقد تضايقت من نظرات زوجها للصبية، التي شَبَّت؛ ولذا لم تكن مشيتها مشية السحاب الخجول، فلم تكن تخجل من مواجهة زوج أمها؛ لذلك خافت الأم على زوجها من البنت التي نبعث حلاوتها، وتدقق شلالاً، فتوسلت بطبيبة إيرانية من معارفها لكي تخصص لابنتها غرفة في بيتها¹، ولم تكن تصدق أن امتلاك زوجها العلم لم يردّه عن التحرش بربيبته².

وهكذا؛ يتكشف أن استدعاء أبيات الأعشى كان له أسبابه، فلم يأت بها زوج الأم عبثاً، بل كان يهدف إلى التعريض بابنة زوجها؛ بغية إقناعها بشرعية شهوته، أو عدم قدرته على السيطرة على نفسه أمام مفاتنها.

مجنون ليلي

لقد استدعي، في موطن من رواية "الحفيدة الأمريكية"، بيت شعري لمجنون ليلي؛ استدعاءً غير مباشر، ولتوضيح ذلك لا بد من التوقف ههنا عند الملفوظ الابتدائي والملفوظ المنقول.

أما الملفوظ الابتدائي المستشهد به في هذه الرواية فهو الشطر الأول من قول مجنون ليلي³:

يقولون: ليلي بالعراق مريضةً فمالك لا تظني وأنت صديق

يتضح أن ثم متلفظين لهذا الملفوظ؛ أما المتلفظ الأول فهو الشاعر مجنون ليلي، وأما المتلفظ الثاني فتشير إليه واو الجماعة في "يقولون"، وينكشف أن المتلفظ الجماعي، الذي تحيل عليه واو الجماعة، قد استشهد بخطاب مروى مباشر مسبق بالفعل "يقولون"، وقد استشهدت

¹ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص58.

² انظر: السابق، ص48 و60. لمحت الأم نزوع زوجها نحو ابنتها؛ فحين تردّد في الموافقة على رحيل ربيبته كفت منها نظرة ذات مغزى لإسكاته؛ فهي لم تسمح بوجود البنت تحت سقف واحد مع زوجها، وفي ذلك إيعاز إلى سبب رحيل "تاجي"، وكأن صنيع الأب فُضح، ولم يعد له مسوغ للإبقاء على ابنة زوجها في بيته.

³ ابن الملوح، قيس: ديوان مجنون ليلي، ص208.

"زينة بهنام" في داخل الخطاب الروائي بهذا الملفوظ، ونقلته إلى نموذج الخطاب غير المباشر، وذلك في قولها: "كلُّهم مجنونون بها. يقولون: إنَّ ليلَى في العراق مريضة. يتوارثون العبارة ويردِّونها مثل تميمة من التمام، فلا هم يشفون ولا ليلَى تموت"¹.

ويتَّضح أنَّ الملفوظ الابتدائي قد نُقل في داخل الرواية نقلًا غير مباشر؛ فقد أجرى السارد تحويرات طفيفة عليه، نقلته من نموذج الخطاب المباشر إلى نموذج الخطاب غير المباشر؛ فقد حوَّر كلام مجنون ليلَى عن طريق إدماجه في خطابه الخاصِّ، وأصبح صوت المجنون معتمًا إلى حدِّ كبير.

وأهمُّ هذه التحويرات التي أجراها السارد على الملفوظ الابتدائي هي المشيرات التي تحيل على متلفظه؛ فإذا كان الضمير "واو الجماعة" في قول الخطاب الابتدائي يحيل على نقلة الكلام والأخبار فإنه يحيل في الخطاب المنقول على العراقيين، الذين تمسَّكوا بحبِّهم لوطنهم سواء في أثناء تواجدهم فيه أم في أثناء غربتهم عنه.

وقام السارد بتحويل الملفوظ الابتدائي "يقولون: ليلَى بالعراق مريضة" عن طريق إضافة حرف توكيد إلى الجملة الاسمية المنقولة؛ فقال: "يقولون: إنَّ ليلَى بالعراق مريضة"، وكأنه أراد أن يُشير إلى أن معنى الفعل "يقولون" في الملفوظ الابتدائي فيه تخمين وزعم، فأراد أن يُبدد ذلك في ملفوظه المنقول؛ لأنَّ المعشوق في الملفوظ الأخير هو العراق المريض بسبب النظام السياسي الظالم والاحتلال الأمريكي المستبدِّ، فالأولى وهنا أن يُؤكِّد السارد حبَّ العراقيين لوطنهم المريض حبًّا، لا يحتمل التخمين أو الزعم.

وتستدعي "زينة بهنام" في الرواية هذا البيت، وذلك في أثناء حديثها عن بعض أقربائها، الذين يعشقون العراق².

¹ كجه جي، إنعام: الحفيدة الأمريكية، ص132.

² انظر: السابق، ص132.

وقد قال مجنون ليلي هذا البيت بعد فراقه لها، حين علم أنها قد مرضت، وقد أخذها أهلها إلى العراق لتتعالج، وكان المجنون قد انعزل عن الناس، وهام في الفلاة، وألف الحياة مع الوحش، وبقي كذلك حتى وجد أهله ميتاً في واد بين الحجارة¹.

وقد استدعت "زينة" هذا البيت في قولها: "كلهم مجنون بها. يقولون: إن ليلي في العراق مريضة. يتوارثون العبارة...، وها هو واحد من مجانينها يجلس..."²، وينكشف أن "زينة" ههنا تشير إلى أن المجنون يتعدّد، ولكنّ المحبوب واحد، ويبدو جلياً أنها تقصد في قولها ذاك أباه "صباح بهنام"، وأخاها في الرضاعة "مهيم"، فكلاهما ظلّ مجنوناً بالوطن كما سيّضح.

غادرت "زينة بهنام" العراق مع عائلتها إلى (أمريكا)، وذلك بعد تعرّض أبيها إلى التعذيب والإهانة في السجن، ولاحظت أن أباه ظلّ يحبّ وطنه على الرغم ممّا حصل له فيه، فاستغربت من ذلك؛ إذ كيف بقي يهيم في بلاد، ظلمته وعذّبه وطردته بعيداً عنها، واستغربت كيف جاء إليها حين عادت من مهمّتها العسكريّة يسألها بلهفة عن أخبار بلده وأصدقائه فيها، بل تعجّبت كيف يمكن للمرء أن يشعر بكلّ هذا الحنين لوطن، قسا عليه وحطّم أسنانه؟!³، فاعتقدت أن ذلك لا يفعله إلّا مجنون، يُشبه ابن الملوّح، الذي جنّ بليلي بعد فراقه لها، وظلّ يهيم بها، ومات وهو بعيد عنها.

وحين وصلت "زينة بهنام" إلى (أمريكا) أدّت هي وعائلتها يمين الولاء لها، وحين شبّت عملت إلى جانب الجيش الأمريكي حين غزا العراق، ولم تكن المشاعر الوطنية تعني لها الكثير في طفولتها العراقية ولا في شبابها الأمريكي⁴.

¹ انظر: الذهبي، شمس الدين: سير أعلام النبلاء، تحقيق: مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرنؤوط، ط3، مؤسسة الرسالة- بيروت، 1985، 4/5-7.

² كجه جي، إنعام: الحفيدة الأمريكية، ص132.

³ انظر: السابق، ص165.

⁴ انظر: السابق، ص19.

لقد تركت "زينة" بلادها مراهقة، وعادت إليها بعد الغزو الأمريكي، مترجمة في صفوف جيش الاحتلال، ولم تكن تعرف أنّ لها أختاً في الرضاعة، يقاتل مع جيش المهدي، يدعى "مهيمن"، وكانت قد وقعت في حبّه، ولكنه حبٌّ مستحيل¹؛ لأنّها أخته في الرضاعة من جهة، ولأنّها كانت تعمل مع أعدائه من جهة أخرى، وكانت ترى فيه مجنوناً يعشق وطنه، ويرفض الهجرة، ويرى أنّها مثل الأسر، تترك صاحبها معلّقاً بين زمانين، ويرى أنّ من يهاجر من بلاده يمكن أن يُغيّر انتماءه، وينسلخ عن أبناء جدته²، وكلّما حاولت أن تتقرب منه يفرّ إلى الحديث الوطني³؛ فقد ظلّ يراها أختاً له، وظلّ يهيم بوطنه، يُقاوم المحتلّ، ويحفظ انتماءه إليه؛ ولهذا رأت فيه مجنوناً، يُسبّه مجنون ليلي، سينتهي دوره بالموت في إحدى المعارك، التي يدافع فيها عن وطنه، الذي عشقه وهام به.

ويتبدّى أنّ الصوت الوطني عند السارد "زينة" يختلف عنه صوت العراقيين المقاومين للمحتلّ الأمريكي، وإن كانوا جميعاً من وطن واحد؛ ولعلّ عبارة "كلّهم مجنون بها" تدلّ صراحة على أنّها لم تقصر ملفوظها على أبيها وأخيها في الرضاعة، بل جعلته يمتدّ ليشمل أولئك العراقيين، الذين ظلّوا ينتمون إلى وطنهم، وعلى الرغم من ذلك لم تشعر "زينة" بأنّه يتوجّب عليها الانتماء إليه.

أبو الطيب المتنبّي

لقد استدعي، في موطن من رواية "النبیذة"، بيت شعريّ لأبي الطيب المتنبّي؛ استدعاءً غير مباشر، ولتوضيح ذلك لا بدّ من التوقّف عند ملفوظ هذا الاستدعاء في داخل الخطابين: الشعريّ والروائيّ.

¹ انظر: كجه جي، إنعام: الحفيدة الأمريكية، ص134. حيث تقول "زينة": "يفتح "مهيمن" عينيه فزعا عندما يسمعي أقول: إنني لا أؤمن بالحليب الذي يؤاخي الغرباء، ولا بعقود الزواج...، لا يفهم أنّ امرأة مثلي لا تحتاج إلى أكثر من أن يُقرب جمر عينيه منها فتتقدّ الشرارة". وظلّ "مهيمن" ينظر إليها على أنّها أخته؛ تقول في ص148: "وعندما ينتبه إلى ضيقي يعود ليسترضييني بعذب الكلام بادناً بصفة "أختي العزيزة" فتفور دمائي. يتحوّل بكلمتين إلى محرم يرافقتني في السفر. صيغة شرعية تضع حجاباً بيني وبينه لتحديد الأرض، التي يتحرّك عليها كلّ منّا".

² انظر: كجه جي، إنعام: الحفيدة الأمريكية، ص144.

³ انظر: السابق، ص182-184.

أما الملفوظ الابتدائي المستشهد به في داخل الرواية، كما تَلَفَّظ به أبو الطيب المتنبي، فهو قوله¹:

الخيْلُ واللَّيْلُ والبيداءُ تعرفُنِي والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقلمُ

ويتبدى أن المتلفظ هنا هو المتنبي، الذي نظم هذا البيت، أما المتلفظ المستشهد به فهو السارد، الذي نقل ذلك الملفوظ الابتدائي في الرواية على النحو الآتي: "كانت الكتبان من حولهما صامتا، تردد في أذن عزان بقايا أصوات، طبول عرس ابنته، وخلخيل القمر الفضية، وضحكتها...، ثم تلاشت كل الأصوات، حتى صوت المتنبي الذي تعرفه الخيل والليل والبيداء والرمح والسيف والقرطاس والقلم"².

وهذا البيت مأخوذ من قصيدة المتنبي، التي نظمها في مُعَاتبة سيف الدولة حين اضطرَّ إلى مغادرة قصره؛ لجفائه له على إثر فساد خصومه عليه، ويعلو صوت المتنبي عليهم جميعاً متجاهلاً أصواتهم كلها، ليختفي بعدها عن الأنظار، ويترك بلاط الحمداني إلى بلاد الإخشيدي.

ويستحضره السارد هنا حين برز لعزان صوت "القاضي الزاهد"، الذي محا جميع الأصوات التي تدور من حوله؛ ما جعله يخطف نعليه، ويترك عشيقته وحدها³؛ فقد أخلى المكان، ولم يستطع أن يتحمل صوت الضمير الذي يدعو إلى الانصراف عن المعصية؛ إنه صوت "القاضي يوسف": "من أخلص المجاهدة وتخلص من مزيد الشهوة والغضب وغيرهما من الأفعال الذميمة والأعمال القبيحة، وجلس في مكان خال، وأغمض طرف الحواس، وفتح عين الباطن وسمعه، وجعل القلب في مناسبة عالم الملكوت وهو يتلو لفظ الجلالة الكريم...، ويبقى لا يرى شيئاً إلا الله سبحانه، انفتحت له طاقة ينظر فيها ويبصر في اليقظة ما يبصره في النوم، فتظهر له أرواح الملائكة والأنبياء وغير ذلك من الصور الحسنة الجميلة..."⁴، واختفى بذلك صوته القوي، ليحلَّ محلُّ الصمت، وكذلك اختفى صوت المتنبي القوي بعد رحيله

¹ المتنبي، أبو الطيب: ديوان المتنبي، ص332.

² الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص164.

³ انظر: السابق، ص165.

⁴ السابق، ص164.

عن سيف الدولة، ليحلَّ محلَّه صوتُ العتاب. وهكذا؛ يتبيَّن أنَّ استدعاء بيت المتنبي جاء يُعبّر عن صوت الضمير لدى الشخصية الروائية.

أبو العلاء المعريّ

لقد استدعي، في موطن من رواية "سيدات القمر"، بيت شعريّ لأبي العلاء المعريّ؛ استدعاءً غير مباشر، ولتوضيح ذلك ينبغي معالجة الملفوظ الابتدائي في الخطاب الشعري والملفوظ المنقول في الخطاب الروائي؛ أمّا الملفوظ الابتدائي المستشهد به في هذه الرواية فهو قول المعري¹:

خَفَّفِ الوَظْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الِ أَرْضِ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ

وقد نُقلَ هذا الملفوظ نقلًا غير مباشر في داخل الخطاب الروائي؛ إذ جاء على النحو الآتي: "تعاطفت قليلًا مع عمي المعريّ...، ولم تحبَّ فكرة أن يكون أديم الأرض من بقايا الأجساد"².

وينكشف بذلك أنَّ المتلفظ بالخطاب الابتدائي هنا هو أبو العلاء المعري، أمّا المتلفظ المستشهد في داخل الخطاب الروائي فهو السارد، الذي لم نستطع أن نتعرّف إلى ملامحه في الرواية. وهكذا؛ يتّضح أنَّ الملفوظ الابتدائي (الشاهد الشعري) قد نُقلَ في داخل الرواية نقلًا غير مباشر، وقد تحصّل ذلك؛ لأنَّ السارد قد أجرى تحويرات طفيفة عليه، نقلته من نموذج الخطاب المباشر إلى نموذج الخطاب غير المباشر.

وأهمُّ هذه التحويرات التي أجراها السارد على الملفوظ الابتدائي هي المشيريات التي تحيل على متلفظه؛ فإن كان المعري يستعين بضمير المتكلم ليحيل به على ذاته في خطابه الابتدائي، فإنَّ المتلفظ المستشهد يُحوّر ضمير المتكلم في خطابه المنقول إلى ضمير الغائب؛ ليجعله بذلك خطابًا غير مباشر.

¹ المعري، أبو العلاء: سقط الزند، دار صادر، بيروت، 1957، ص7.

² الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص114.

وينبغي أن نتوقف هنا عند الدواعي، التي جعلت السارد يستشهد بهذا الملفوظ في الرواية؛ لنرى مدى ملاءمته للحالة، التي استدعي فيها؛ فالسارد يستحضر هنا أبا العلاء المعري في أثناء حديثه عن "نجية القمر"، ويشير إلى أنها كانت تتعاطف قليلاً مع عمى المعري، ولكنها لم تفهم شعره، ولم تحب فكرة أن يكون تراب الأرض من بقايا الأجساد¹.

ويمكننا أن نتساءل هنا: لماذا لم تفهم "نجية القمر" شعر المعري؟ ولماذا لم تحب الملفوظ المستشهد به هنا؟ وهل كان استحضاره مناسباً لحالة "نجية"، التي كانت تحب الحياة وتكره ما يُنغص عليها المتعة بها؟

ليس غريباً أن يكون شعر المعري غير مفهوم لنجية البدوية، التي لم تسمع به إلا من فم "عزان"، ولكن ينبغي أن نعرف السبب الذي يجعله غير مفهوم لديها؛ فهو لغموض أغراض شعره، أم لشدة تأثير العلوم الفلسفية فيه بحيث "تقرأ القصيدة من شعر أبي العلاء، وقد فهمت ألفاظها المفردة، فلا تكاد تفهم معانيها، حتى تعنى بتفهمها عناية خاصة"²، ولعل هذا يواجه قراء شعر المعري عامّةً، ولا يعقل أن يكون وحده هو الذي جعل "نجية" تنفر منه، فهي تحب الشعراء الذين يحبون الحياة، وتتحاشى أولئك الذين يدعون في شعرهم إلى الزهد والتصوّف، وأبو العلاء واحد منهم.

لم يرق "نجية" بيت المعري؛ لأنه يُذكرها بمصيرها، ويدفعها إلى التفكير بالموت، فجسدها سيصبح تراباً لينضم إلى أجساد الآخرين، الذين تحولوا إلى تراب، وقد كانت "مولعة بالحياة، راقتها الأبيات الغزلية والحماسية، ولم تنسجم مع شعر التأمل والزهد والتصوف"³؛ ولذلك لا يعقل أن تعجب بشعر يدعو إلى الزهد في الدنيا، ويذكر بالموت والحساب، وبخاصّة أنها تقيم علاقة غير شرعية مع رجل متزوج.

ولم يرق شعر المعري؛ لأنه يثير شجوناً في نفس عشيقها "عزان"، فيصاب على أثرها بحالة من الوجوم، يصمت، ويشط ذهنه، وكثيراً ما يفرّ منها ويترك المكان مذعوراً؛ ويؤكد هذا

¹ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص114.

² حسين، طه: تجديد نكري أبي العلاء، ط5، دار المعارف- القاهرة، 1958، ص220 و221.

³ الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص114.

أنه كان كلما تذكر الشعر الذي كان يتدارسه مع "القاضي يوسف" يُصاب بحالة من الذعر والخوف؛ بل إنه كان، حين يتذكر مواعظ "القاضي" وقصصه عن الزهد، يرتجف جسده، ويغمره، ويخطف نعليه، ويفرّ مذعوراً من عند "نجية"، وقد قال في إحدى المرات: "أنا خائف يا قاضي يوسف، أنا خائف، وقلبي مخطوف في وكر النسر، ومرآته مليئة بالنكت السوداء، وأنا لا أرى يا قاضي يوسف، لا أرى"¹، وفي موطن سابق من الرواية لقد أُصيب "عزان" بحزن عميق بعدما أخذ يردد أبياتاً في الزهد للشيخ "سعيد بن خلفان الخليلي"؛ ولهذا كله أصبحت نجية تتحاشى حديث الشعر أمامه².

يتضح أنّ استحضار بيت المعري يؤكّد حبّ "نجية" للشعر الغزلي المفعم بلذّة الحياة، وينكشف منه أنّ حبّها للحياة، وكرهيتها أن يصاب عشيقها بالوجوم والذعر، جعلها تجتنب شعر الزهد عامّة، وشعر المعري خاصّة.

¹ الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص 165.

² انظر: السابق، ص 114.

المبحث الثالث

الاستدعاء غير المباشر الحرّ في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"

يُعنى هذا المبحث بالموروث الشعري، الذي نُقِلَ في داخل الروايات، بطريقة الخطاب غير المباشر الحرّ، ويُفرد لكلّ شاعر، استدعِي شعره بهذه الطريقة، مطلبًا خاصًا به على النحو الآتي.

تميم بن مقبل

لقد استدعِي بيت شعريّ لتميم بن مقبل في موطن من رواية "النبيدة"؛ بطريقة الاستدعاء غير المباشر الحرّ، ولتوضيح ذلك لا بدّ من التوقّف عند ملفوظ هذا الاستدعاء في داخل الخطابين: الشعريّ والروائيّ.

أمّا الملفوظ الابتدائيّ المستشهد به في داخل الرواية، كما تُلَفِّظ به تميم بن مقبل، فهو قوله¹:

مَا أَطْيَبَ الْعَيْشَ لَوْ أَنَّ الْفَتَى حَجَرٌ تَنْبُو الْحَوَادِثُ عَنْهُ وَهُوَ مَلْمُومٌ

يبتدئ أنّ المتلفظ ههنا هو تميم بن مقبل، الذي نظم هذا البيت، أمّا المتلفظ المستشهد فهو السارد، الذي نقل ذلك الملفوظ الابتدائيّ في الرواية على النحو الآتي: "لم تُعدّ تنتظر منه شيئًا. رجل قُدّ من حجر"².

ويبتدئ أنّ الملفوظ الابتدائيّ قد نُقِلَ في داخل الرواية نقلًا غير مباشر؛ فقد أدمجه السارد في خطابه الروائيّ بطريقة، نقلته من نموذج الخطاب المباشر إلى نموذج الخطاب غير المباشر الحرّ.

وقد جاء هذا الاستدعاء بطريقة الخطاب غير المباشر الحرّ؛ لأنّه نُقِلَ دون أن يسبقه ما يدلُّ على المتلفظ به.

¹ ابن مقبل، تميم: ديوان ابن مقبل، تحقيق: عزّة حسن، دار الشرق العربي- بيروت، 1995، ص194.

² كجه جي، إنعام: النبيدة، ص106.

يصف السارد في الرواية الرسامَ "أكرم شكري" بأنه رجل قدَّ من حجر، وذلك في أثناء حديثه تجاهله مفاتن "تاجي"، وهو يرسم بها¹.

وقد نظم تميم البيت المستشهد به؛ ليعبر عن ألمه بعد أن فرَّق الإسلام بينه وبين زوجته؛ فقد كان الرجل إذا مات يقوم أكبر ولده ليُلقِي ثوبه على امرأة أبيه، فيرث نكاحها، وقد ورث تميم ابن مقبل نكاح زوج أبيه "دهماء" في أيام الجاهلية، فجاء الإسلام وفرَّق بينهما²، وهذا جعله يرثي أيامه في الجاهلية³، ويبكي زوجته، التي حُرِم منها بعد إسلامه⁴:

هَلْ عَاشِقٌ نَالَ مِنْ دَهْمَاءَ حَاجَتَهُ فِي الْجَاهِلِيَّةِ قَبْلَ الدِّينِ مَرْحُومٌ

وأصبح البيت الشعري "مَا أَطِيبَ العَيْشَ... علامة دالة على العجز واليأس، فلم يك بمقدور الشاعر أن يتجاوز تعاليم الإسلام بعد اعتناقه له؛ فقد أُجبر على تطليق زوجته "دهماء" رغم حبه لها؛ لأنَّ الدين الإسلامي لا يسمح بزواج الابن الأكبر من زوج أبيه بعد وفاته، فأصيب نتيجة ذلك بالعجز؛ أمَّا شعوره باليأس فيتضح في تمنّيه أن يكون حجرًا؛ لا مشاعر فيه، ولا أحاسيس؛ أي أن يتجرّد من إنسانيّته وعواطفه، فلا يُوَثَّر فيه شيءٌ، فيواجه مصائب الحياة وهو متماسك تماسكًا، لا تزعزع فيه.

وينبغي أن نتوقّف ههنا عند الدواعي، التي جعلت السارد يستشهد بهذا البيت في الرواية؛ لنرى مدى انسجامه مع الحالة، التي استُدعي فيها.

لقد تعرّفت "تاجي" إلى الرسّامين، وارتاحت لهم، فرأت فيهم ما يُشبه الملائكة؛ فقد تمرّنت على أنوثتها أمام أعينهم، ينظرون إليها باهتمام، ويفحصون مفاتنها بحبٍّ، فلا تصدر منهم، في هذه الحال، كلمة تُزعج، ولا ترى لعابهم يسيل كما يحدث مع غيرهم⁵، وقد تعرّفت

¹ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص106.

² انظر: البغدادي، أبو جعفر: المحبر، تحقيق: إيلازة ليختن شنتير، دار الأفاق الجديدة، بيروت، دت، 325/1 و326.

³ انظر: العسقلاني، أحمد بن حجر: الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق: عادل عبد الموجود وعلي معوض، ط1، دار الكتب العلمية- بيروت، 1994، 496/1.

⁴ انظر: ابن مقبل، تميم: ديوان تميم بن مقبل، ص194.

⁵ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص59.

إلى الرسام "أكرم شكري"، وأعجبت به؛ فقد كان كما تشتهي؛ أنيقاً حنوناً مختلفاً عن الآخرين، حاولت إغواءه، ولكنه لم يلن؛ فقد عرف كيف يفلت من أنوثتها المفتحة¹، وقصته معها أنه طلب إليها أن يرسمها وهي عارية، وقد استجابت له ووافقت.

قدمت "تاجي" إلى مرسم "أكرم شكري"، ونزعت ثيابها له لكي يرسمها كما شاء، توقعت أنه سيقع في هواها، سيقبل عليها بشغف وحب، ولكنه كان حذراً؛ فلم يرد شيئاً منها سوى رسمها، وقد تجنب الوقوع في غوايتها، وحين بدأ يرسمها مالت بجسمها جانباً، واستسلمت للموسيقى، ولما سيخطر للرسام أن يفعل بها، فقد كانت مستعدة لكل شيء، أرادته لها؛ لأنه كان وسيماً، وهجست بأن ليلتها "لن تمر مثل ما عرفت من ليالٍ مجدية، نامت مُغمضةً عينيها، تنتظر يداً تتحسس عنقها وصدرها..."²، ولكن رجاءها خاب؛ فقد امتنع "أكرم شكري" عنها؛ لأنه كان يعرف قانونها، الذي ينبذ كل من تنال منه³.

شعرت "تاجي" باليأس؛ لأن الرسام تأملها بنظرة باردة، استدار حين نزعت ملابسها وأعطاه ظهره، فأصبحت "تسير إلى مرسمه منومة كل يوم. تفكُّ إزار ثوبها بشكل عادي...، تستلقي وتستكمل غفوة مفتعلة، تغمض عينيها على أمنية يائسة؛ أن يحس بأصابعه على عنقها حتى لو خنقها"⁴، وغدت تشعر بالعجز؛ لأنها غير قادرة على مصارحته برغبتها تلك.

وعلى الرغم من انكشاف أنوثة "تاجي" أمام الرسام إلا أنها لم تستطع أن تغويه، وكأنه رجل من حجر، لا عواطف تهزه، ولا حواس تحرك رغبته؛ ولهذا لم تعد تنتظر منه شيئاً، فقد بدا كأنه "رجل قد من حجر؛ يرى فاكهتها مبدولة فلا يمد يداً...، أنامله تقبض على الفرشاة بتأنق وشغف، أحست بالغيرة من عدّة الرسم. ما الذي يُلهمه، المضطجة الضاجة بالشهوة أم الفرشاة الخشب؟ راودها الشك في أنوثتها، وخجلت، لوهلة، من انكشافها أمامه"⁵، وقد خرج

¹ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص43.

² السابق، ص105.

³ انظر: السابق، الصفحة نفسها.

⁴ السابق، ص104.

⁵ السابق، ص106.

الرسام بلوحة بديعة لجسد مسترخٍ ومكشوف، لامرأة متمرّدة تتعرّى ولا تخجل، وهذا كلّه لم يوقعه في مصيدة أنوثتها، فقد عرف كيف يرى الجمال كلّه أمام ناظريه دون أن يقع في شركه، وعرف كيف يفلت من دائرة السحر، التي رسمتها "تاجي" له؛ إذ تجرّد من عواطفه كلّها، وكأنّه حقّق ما تمنّاه تميم بن مقبل؛ غدا حجراً أمامها، لم تتحرّك أحاسيسه، وظلّ متماسكاً لكيلا يقع في إغوائها.

فإذا كان تميم بن مقبل يشعر باليأس والعجز لعدم قدرته على نسيان زوجه "دهماء"، التي أُجبر على تطليقها بعد إسلامه، فإنّ "تاجي" أصبحت تشعر بذلك عندما لم تستطع إغواء الرسّام، على الرغم من انكشاف أنوثتها أمامه، وقد انطبق ما تمنّاه تميم على الرسّام، الذي واجه تلك الأنوثة دون أن يقع في هواها، فقد رسمها وكأنّها لم تكن عارية، وحافظ على اتّزانه أمامها، ولم تحصل هي على ما تمنّته، بل لم تستطع أن تكون مثله؛ حجراً بلا أحاسيس؛ فقد أعجبت به، وأرادته لها.

وهكذا؛ يتّضح أن استدعاء السارد لبيت تميم بن مقبل كان يهدف إلى تجسيد اليأس والعجز، وتبيان وجه الاشتراك بينهما عند المتلفّظ والشخصية الروائية.

أعرابي

لقد استُدعي، في موطن من رواية "النبیذة"، بيت شعريٍّ لأعرابيٍّ؛ بطريقة الخطاب غير المباشر الحرّ، ويتّضح ذلك في الملفوظ المنقول في داخل الرواية: "جاءت الممرّضة بالفطور مع حفنة أدوية الصباح. لن يصلح العطار..."¹.

وهذا يكشف أنّ الملفوظ الابتدائيّ المستشهد به في هذه الرواية يرجع إلى إعرابيٍّ، كان قد قاله في حادثة معيّنة، حصلت معه؛ فيتبدّى أنّ هذا الملفوظ مأخوذ من الشطر الأخير من قوله الآتي²:

¹ كجه جي، إنعام: النبیذة، ص12.

² المبرد، أبو العباس: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، دار الفكر العربي - القاهرة، 1997، 247/1.

عَجُوزٌ تُرَجِّي أَنْ تَكُونَ فَتِيَّةً وَقَدْ نَحَلَ الْجَبَانَ وَاحِدُودَ بَ الظَّهْرُ
تَدُسُّ إِلَى الْعَطَّارِ مِيرَةَ أَهْلِهَا وَهَلْ يُصْلِحُ الْعَطَّارُ مَا أَفْسَدَ الدَّهْرُ؟

ويتضح أنَّ الملفوظ الابتدائي قد نُقِلَ في داخل الرواية نقلًا غير مباشر، وكأنَّ المتلفظ المستشهد، حين لم ينقله نقلًا حرفيًا، قد أراد أن يُبيِّن أنَّ في الملفوظ المنقول ما يحيل إلى الملفوظ المستشهد به، ويمكن أن يتكشف ذلك من طريق علامة الحذف (...)، التي أوردتها بعد قوله: "لن يُصْلِحَ العَطَّار...".

وقد جاء هذا الاستدعاء بطريقة الخطاب غير المباشر الحرِّ؛ لأنَّه قد نُقِلَ دون أن يسبقه ما يدلُّ على المتلفظ به، وهذا أدَّى إلى انعدام العلاقة الظاهرة بين الأعرابي وخطابه غير المعن عنه.

وينبغي أن نتوقَّف ههنا عند الدواعي، التي جعلت السارد يستشهد بهذا الملفوظ في الرواية؛ لنرى مدى مناسبته للحالة، التي استُدعي فيها.

لقد جاء هذا الاستدعاء على لسان السارد في أثناء وصفه لحالة "تاجي" بعد أن أصبحت كبيرة في السن¹.

وهذا الاستدعاء عبارة عن مقولة جاءت على لسان أعرابي شعراً، ولكنها جرت عند الناس مجرى المثل؛ فقوله: "وهل يصلح العطار ما أفسده الدهر"، أصبح مثلاً، يُضرب فيمن يبحث عن أمر وقد فات أوانه، وهذا المثل مستلٌّ من أبيات، قالها أعرابي في امرأة، تزوجها، وذكر له أنَّها شابة طريفة، ولكن دُسَّ إليه عجوز²، وقيل: إن أعرابياً قالها في امرأته؛ لأنَّها تتصنَّع وهي عجوز³، فالأبيات تظهر أنَّ الزوجة دفعت إلى العطار من طعام أهلها؛ لكي تشتري الكحل والمساحيق، ولكنَّ الدهر قد أخذ منها ما أخذ، فأصبحت عجوزاً نحيلًا جانبها محدودبًا ظهرها، وفي هذه الحال لن تُصلح أدوات التجميل ما أفسده الدهر.

¹ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص12.

² انظر: الأندلسي، ابن عبد ربه: العقد الفريد، 46/4.

³ انظر: المبرد، أبو العباس: الكامل في اللغة والأدب، 247/1.

ويُظهِر هذا المثل الشعري صراعاً بين زمنين؛ زمن الشباب والحيوية، وزمن الشيخوخة والأمراض، لكنَّ صاحب الصراع ينظر إلى الزمن الأوَّل وهو مبتلى بالزمن الثاني، فلا نفع له من ذلك، وكأنَّه يسعى إلى خيالٍ مرجوٍّ من واقعٍ متردِّ، ولا سبيل له بعد فوات الأوان، وهذا الاستدعاء يتناسب مع الحالة، التي كانت "تاجي" تمرُّ بها في أثناء مواجهتها لأيام شيخوختها.

ويُجَلِّي ذلك مجيء السارد بهذا الاستدعاء عند حديثه عن الواقع المتردِّي، الذي كانت "تاجي" تعيشه في الشيخوخة، والحلم الذي كانت ترجوه حينئذ، ولكن لا سبيل للوصول إليه، تُبَدِّي لها الأيام ضعفها وعجزها، وتتركها تتحسَّر على ماضٍ مليء بالحيوية والقوَّة؛ فقد جاء ذلك الاستدعاء حين حلمت "تاجي" أن ساقِيها عادتاً قويَّتين، وظهرها غداً مستقيماً، لا انحناءَ فيه، وأنها سارت إلى ميدان التحرير في القاهرة، وهتفت مع المتظاهرين هناك، كما فعلت في أيام شبابها حين شاركت في وثبة كانون البغدادية؛ هذا كان حلمها، الذي انبثق من خيال، كان قد تحقَّق في شبابها، ولكنه أصبح عسير التحقق في شيخوختها؛ لأنَّ الخيال الذي تتمناه طلبته وقد فات أوانه، فلن ينفعها بشيء، ولن يستطيع أن يُصلِح ما أفسده الدهر؛ ولهذا حين استيقظت من الحلم "استيقظت متعبة وكأنها عائدة من سفر. ظلَّت راقدة تغالب ألماً، تعجز عن تحديده، توجعها ذاكرتها"¹؛ أي أن ما يشغل ذهنها هو أيامها في الزمن الماضي.

لقد اصطدمت "تاجي" بالواقع الذي تعيشه؛ فهي امرأة عجوز عاجزة تقوم على رعايتها الممرِّضات، وتعيش على الأدوية، ولكنَّ ذلك كلُّه لم يُعِد لها شيئاً من شبابها؛ ولذا أصبحت تتكئ على ماضيها، ويتجلَّى ذلك في قول السارد في أثناء وصفه لها: "كلُّ ما في الأمر أنَّها امرأة ذات ماضٍ طويل، هو، على علَّاته، وسام شرفها. ليس كحاضرها الكسيح، الذي يتحكَّم به الأطبَّاء والممرِّضات، يعطونها الأدوية والوجبات في الأوقات، ويهتمون بنظافتها وهي في السرير"²؛ لذلك كانت تسكن في ماضيها، فتختار منه ما يروقها، تتأمَّل صباحها وتُتكرِّر شيخوختها³.

¹ كجج جي، إنعام: النبذة، ص12.

² السابق، ص15.

³ انظر: السابق، ص19.

أما الدهر فإنه سيجعل الناس يسخرون منها لو قالت: إنها قادت المظاهرات في زمانها¹، أو إنَّ العشاق كانوا يترَبَّصون بها من كل جانب، فلا شاهد على ذلك سوى الرسائل، التي احتفظت بها تحت سريرها في المستشفى.

أما ما بدا من ملامح "تاجي" في الشيخوخة فلا يدلُّ على ما قد تزعمه؛ فقد سلب الدهر رونقها، ولم يعد لها شيء دالٌّ عليه، ولهذا حين أرادت أن تلتقي بعشيقها "منصور البادي" في شيخوختها هربت منه في اللقاء الأول؛ لأنها لا تريد أن يراها "تاجي" العجوز المريضة، تريد أن تظلَّ صورتها في مخيلته "تاجي" الشابة المفعمة بالحياة، وحين أصرَّ على رؤيتها مرةً أخرى هرب هو منها²؛ لم يتخيَّل أن الدهر قد سلب منها ما تعتزُّ به، ولم ينفع "تاجي" هروبُ ذاكرتها إلى أيام الماضي؛ أيام شبابها المورق بنضرتة، أما ما هو واقع متحصِّل في شيخوختها، فلا مفرَّ لها منه؛ لن يُصْلِح الماضي واقعها، ولن يُعيد لها ما أفسده؛ فقد نال منها، فسلب منها ما كانت تعدُّه وسيلةً لنجاحها، سلب رونقها ونضارتها، وجعلها زوجةً لعميل فرنسيّ.

فإذا كانت الأعرابية قد لجأت إلى مساحيق التجميل لتُصلِح ما أفسده الدهر، فإن "تاجي" لجأت إلى ماضيها الجميل لتُصلِح حاضرها الكسيع، ولكن لا نفع من ذلك؛ لأنه جاء بعد فوات الأوان، وقد كان استدعاء المثلِّ الشعري ههنا مناسباً للحالة، التي كانت "تاجي" تمرُّ بها، فلن تُرجع تلكم المساحيق للأعرابية جمالها، ولن يُجدِّد الكحل شبابها بعد أن صارت عجوزاً، وكذلك لن يُعيد استحضار الماضي لتاج الملوك رونقها، ولن يُرجع لها قوتها أو عشاقها، فقد فعل بهما الدهر ما فعله؛ ولهذا كلُّه لقد حُسن هذا الاستدعاء في الرواية.

¹ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص16.

² انظر: السابق، ص319 و320. حيث يقول "منصور البادي" في رسالة أرسلها إلى "وديان"، التي أعدت للقاء، تجمع فيه مع عشيقته "تاجي" عند نافورة في (باريس): "أصختُ السمع، وأنا أدور بين حلقات المنتزَّهين والشباب اللاهين، لكنَّ تبعة الريحان" تاهت ولم تصلني...، لم تقع عيناَي على جدائل تخيلتُها بيضاء، حتَّى راثحتها التي ظننتُها تسكن بالي لم تُسعفني". ولكنه رجَّع، واعترف أنه وجدَّها ولكنه هرب منها؛ يقول: "مسح عينيهِ وأعاد قراءة الرسالة، تأكَّد من أنه أتقن الخدعة. لم يكن الكذب من عادته، لكنَّ عمارة عمره انهارت عندما رآها جالسةً عند حافة النافورة، لم يكن بحاجةً لتبعة الريحان، عرفها من بعيد. عجوز متصابية متعضِّنة عجفاء وحيدة بين الشباب والسائحين، وجد يده تمتدُّ إلى قبَّعته، تسحبها لتُخفي نصف وجهه، ابتعد من المكان بخطوات سريعة وكأنَّ شبحها سيلاحقه. ليست هذه "تاج الملوك"، (الخانم) التي عاشت في أوراقه نصف قرن. كيف لم يفهم قسوة الزمن!".

علي بن الجهم

لقد استُدعي، في موطن من رواية "النبيزة"، بيت شعري لعلّي بن الجهم؛ بطريقة الخطاب غير المباشر الحرّ، ولتوضيح تقنية الاستدعاء في هذا الموطن لا بدّ من التوقّف عند الملفوظ الابتدائي والملفوظ المنقول.

أمّا الملفوظ الابتدائي المستشهد به في الرواية فهو¹:

عُيُونُ الْمَهَا بَيْنَ الرَّصَافَةِ وَالْجِسْرِ جَلَبْنَ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ أُدْرِي وَلَا أُدْرِي

يتّضح أنّ المتلفّظ هنا هو علي بن الجهم، وقد استشهد السارد في الرواية بهذا الملفوظ، وذلك في قوله: "كم مرّة عبر جسر المأمون وهو يناجي عيون المها..."².

ويتّضح أنّ الملفوظ الابتدائي قد نُقل في داخل الرواية نقلًا غير مباشر، ولم يُنقل نقلًا حرفيًا، وكأنّ المتلفّظ المستشهد أراد أن يُشير إلى أنّ استشهاده بالملفوظ الابتدائي (الشاهد) يتكشف من طريق علامة الحذف (...)، التي وردت بعد قوله: "عيون المها؛ حتّى يكون في الملفوظ المنقول ما يحيل إلى الملفوظ المستشهد به.

وقد جاء هذا الاستدعاء بطريقة الخطاب غير المباشر الحرّ؛ لأنّه لا يوجد في داخل الرواية قول مُعلن، يكشف أنّ متلفّظ الخطاب الشعري المنقول هو الشاعر علي بن الجهم.

وينكشف أنّ السارد يستدعي في الرواية ملفوظ عليّ بن الجهم، في أثناء حديثه عن حبّ "منصور البادي" لبغداد، بعد تنقله في دول عدّة في الوطن العربي³.

وهذا الملفوظ من قصيدة شعرية لعلّي بن الجهم، الذي كان بدويًّا، يعيش في الصحراء، ولكنه حين قدم إلى بغداد التقى بالخليفة المتوكّل أمر له بدار حسنة على شاطئ دجلة، فيها بستان

¹ ابن الجهم، علي: ديوان علي بن الجهم، تحقيق: خليل مراد، وزارة المعارف - السعودية، 1980، ص 141.

² كجه جي، إنعام: النبيزة، ص 171.

³ انظر: السابق، ص 171.

حسن، وكان الجسر قريباً منه¹، فلما رأى لطافة الحياة هناك أُعجب بها، فنظم قصيدة، يصف حبّه لها، وكان الشعر المستدعى من هذه القصيدة.

وكان "منصور البادي" قد قدم إلى بغداد بعد تنقله في بلدان عدّة، وكان متيقناً أنّه سيحبّها من قبل أن يراها، فكان لا بدّ من بغداد وإن طال السفر²، وبعد أن عاش فيها ازداد حبه لها، "ولو خيروه يومذاك، وبعد ذلك، وفي كل عام تال من أعوام عمره، لما اختار غير بغداد، ولظلاًّ يستطيب المكوث فيها"³؛ لأنّه رأى أنّ بغداد لا تقطم محبّيها، ولا تبخل على شارب في حاناتها، ولا يعرف المنتزّه في شوارعها الملل، وكلّما عبر جسر المأمون تذكّر عيون المها، التي تغزّل بها عليّ بن الجهم⁴.

¹ انظر: ابن عربي، محيي الدين: محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار في الأدبيات والنوادر والأخبار، ضبطه: محمّد عبد الكريم النميري، دار الكتب العلمية- بيروت، 2001، 5/2.

² انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص170.

³ انظر: السابق، ص171.

⁴ السابق، ص171.

الفصل الثالث

استدعاء الشخصيات الشعرية القديمة في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"

تأسيس

المبحث الأول: استدعاء الشخصيات الشعرية القديمة في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"؛ توظيف أم تسجيل؟

المبحث الثاني: توظيف الشخصيات الشعرية القديمة في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي".

المبحث الثالث: أنماط استدعاء الشخصيات الشعرية القديمة في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي".

يتمتع الروائي المعاصر من الموروث الشعري القديم ما يُغني به تجربة الشخصيات في روايته، وما يُثري به نصّه، وذلك يكون بعد استيعاب الظروف، التي قيل فيها ذاك الموروث، ليسهل عليه تمثله من جديد في النصّ الروائي، وهذا يتطلب منه التعرف إلى عالم الشعراء، الذين نظموا؛ لأنّ استدعاء الروائي لشعرٍ معيّن يُحيل، مباشرة، إلى الشاعر، الذي نظمها.

وبعد التعرف إلى الشعراء الذين كتبوا الشعر القديم، ينبغي أن يتوقف عند الظروف، التي مرّوا بها عند كتابته؛ لأنّ هذه الظروف تُبرز لهم ملامح خاصّة بهم، تنعكس على شعرهم عند كتابته؛ لكونها نشأت عن تجربة خاصّة بهم.

إنّ استدعاء الشخصيات الشعرية القديمة قد يكون لمجرد التسجيل، وقد يكون بقصد التوظيف؛ أمّا التسجيل فإنّ الروائي يلجأ إليه ليبرز للقارئ مدى مقدرته المعرفية، وأمّا التوظيف فيقتضي أن يكون ثمّ أسباب، أدّت إلى لجوئه إليه؛ فعملية توظيف الشخصية الشعرية القديمة في الرواية ينبغي أن تمرّ بمراحل ثلاث؛ هي: اختيار ما يُناسب التجربة الروائية من ملامح هذه الشخصية، وتأويل هذه الملامح تأويلاً خاصاً يلائم طبيعة التجربة، وإضفاء الأبعاد المعاصرة للتجربة الروائية على هذه الملامح¹.

وإنّ لاستدعاء الموروث القديم في الأعمال الأدبية، دوافع عدّة، يمكننا معالجتها في

النقاط الآتية:

1. الدافع الفني: يسهم هذا الدافع، حين يستدعي التراث، في تقديم تفسير جديد للتراث، برؤية جديدة، مستمدة من روح العصر، ويحاول الأديب عند توظيفه التراث أن يحدث انسجاماً بينه وبين نصه، بحيث لا يكون نصّه مجرد اجترارٍ للقديم، بل يحاول أن يضيف شيئاً إلى ما سبقه من نصوص²، وهذا يولد لديه إحساساً بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية

¹ انظر: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص190.

² انظر: الشعر، أنور: توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، مطبعة السفير - عمان، 2012، ص340.

والمناذج، التي تمنحه طاقات تعبيرية مهمة، وتشكّل لديه نزعةً إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية¹.

2. الدافع الثقافي: نشأ هذا الدافع بتأثير من حركة إحياء التراث، والدور الذي قام به رواد هذه الحركة في كشف أهميته، فقد وجّهوا الأنظار إلى ما في التراث من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار، ونشأ هذا الدافع أيضاً بسبب تأثر الأديباء المعاصرين بالاتجاهات الداعية إلى الارتباط بالموروث في الآداب الأوروبية الحديثة؛ منها دعوة الشاعر الإنجليزي (ت. س. إليوت) إلى ضرورة ارتباط الأديب بموروثه².

3. الدافع السياسي والاجتماعي: يظهر هذا الدافع حين يكون هناك ما يهدّد كيان الأمة السياسي أو الاجتماعي، وينشأ نتيجة القهر السياسي، الذي يتعرّض إليه الأديباء في أمّتهم³، ولمواجهة هذا أخذوا يستحضرون أصواتاً تراثية، واجهت ذاك القهر، وتمردت على السلطة، وكانت قد مرت بتجربة مماثلة، لتلك التجربة التي يحاولون التعبير عنها⁴.

4. الدافع القومي: يسعى الأديباء إلى المحافظة على ما يدعم قوميّتهم العربية، في ظلّ ما تتعرّض إليه الأمة من احتلال أو تدمير؛ ولهذا رجّعوا إلى الموروث القديم، واستنقوا منه ما يُظهر رغباتهم المكبوتة؛ لأنّه يمثّل جسراً ممتداً بينهم والناس من حولهم، يُسهّم في إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حيّاً؛ وهكذا يستدعون ذاك الموروث بغية مواجهة المخاطر الخارجية، التي تهدّد كيان الأمة⁵.

5. الدافع النفسي: يرتبط هذا الدافع بالصوت الذي يرغب الأديب في إيصاله، عندما ينتابه شعور بالغربة واليأس من أحوال وطنه السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وفي مثل هذه

¹ انظر: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 16-24.

² انظر: السابق، ص 24-32.

³ انظر: السابق، ص 32 و 33.

⁴ انظر: الشعر، أنور: توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 351.

⁵ انظر: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 39 و 40. ومبروك، مراد عبد الرحمن: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر دراسة نقدية (1914-1986)، ط1، دار المعارف- القاهرة، 1991، ص 27-30.

الأحوال يجد الأديب في تراث أمته حصناً قوياً، يحميه من الوضع النفسي المتأزم، الذي يمر به؛ لأنّ هذا التراث يجعله قادراً على التعبير عن آلامه وآماله وخطبات نفسه دون خوف أو قلق، فينطلق ههنا صوته ليعالج الظروف السائدة، ويقاوم الفساد والتبعية، ويتخذ من التراث وسيلة معينة له¹.

حاولت الدراسة أن تتوقف عند الظروف، التي أدت إلى استدعاء شخصيات الشعراء في نماذج معينة من روايات "كجه جي" و"الحارثي"، وحاولت أن تبين أسباب هذا الاستدعاء، فعالجت القضايا التي عبر عنها، وتوقفت عند أنماطه في تلك النماذج.

واتكأت الدراسة، في هذا الفصل، على التنظير، الذي وضعه "علي عشري زايد" في كتابه "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر"؛ انطلاقاً من انطباق شيء غير قليل منه على ما ورد في روايات "كجه جي" و"الحارثي"، فإن ما صلح تنظيراً للموروث، الذي استدعي في الشعر، صلح أيضاً أن يكون تنظيراً لذلك الموروث، الذي استدعي في الرواية.

وتأسيساً على ذلك؛ سيقف هذا الفصل على الشخصيات الشعرية القديمة، التي استدعي في روايات "كجه جي" و"الحارثي"؛ بهدف التمييز بين ما استدعي منها لغرض النقل والتسجيل، وما استدعي منها بقصد التعبير والتوظيف.

¹ انظر: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص42.

المبحث الأول

استدعاء الشخصيات الشعرية القديمة في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"؛ توظيف أم تسجيل؟

إنَّ استدعاء الشخصية الشعرية القديمة في الرواية لأجل التوظيف يختلف عن استدعائها لمجرد التسجيل؛ لأنَّ توظيف هذه الشخصية يعني استخدام الأديب بُعدًا من أبعاد تجربتها؛ ليعبر به عن رؤياه المعاصرة، أمّا تسجيل الشخصية الشعرية فإنّه يعني سرد أحداث هذه الشخصية ونظمها نظمًا تقريرياً¹، ويكتفي الأديب ههنا بالتعبير عن جوانب من حياتها دون أن يُحمّلها تجربته المعاصرة أو تجربة شخصياته الروائية.

إنَّ الفرق بين توظيف الشخصية وتسجيلها متعلّق، لا شكّ، بمدى قدرة الأديب على التعامل مع التراث بروح جديدة، ومدى قدرته على تحميله رؤى وأفكارًا معاصرة، دون أن يُخلّ ذلك بالبنية التراثية للنصّ؛ فكلمًا ارتقى تعامل الأديب مع الموروث الشعري القديم إلى درجة الإتقان والمهارة كان مُوظفًا لشخصياته توظيفًا فنيًا²، لا مُسجّلًا لها تسجيلًا تقريرياً، لا نفع فيه ولا فائدة.

والفرق بين توظيف الشخصية الشعرية وتسجيلها في الرواية يتحدّد لدى الأديب، الذي يستدعيها في عمله الأدبي. فهو أمام خيارين؛ إمّا أن يُدوّن أحداث هذه الشخصية ويُسجّلها، وإمّا أن يختار منها ما يُوافق تجربة شخصياته الروائية وينسجم وهمومها وقضاياها؛ فهو في الخيار الأوّل مكتفٍ بالتعبير عن الشخصية، التي يستدعيها، أمّا في الخيار الثاني فهو موظّف لها للتعبير عن القضايا، التي حصلت مع شخصيات روايته.

وقد أوردت "جوخة الحارثي" فقرة في روايتها "سيدات القمر"، تبيّن فيها أنّ استدعاء الشخصيات الشعرية القديمة في الرواية ينبغي أن يكون للتوظيف لا للتسجيل لكي يكون مؤثراً؛

¹ انظر: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 15-44.

² انظر: سميرة، منصور: توظيف التراث في الرواية المغربية الجديدة -قراءة في نماذج-، ص 20.

وذلك في قولها: "من قبل أن تعرفه، كانت "نجية القمر"¹ مثل المتنبي وابن الرومي والبحتري ومجنون ليلى؛ خيالاتٍ شاحبة في الكتب، خيالات بلا حياة، تنتمي لعالم المدرسة البغيض، ولكتب المحفوظات المملّة، ولكنّ "عزّان" بثّ في هذه الخيالات الميتة الحياة، وأصبحت "نجية" تحسُّ أرق المتنبي وطموحاته وإحباطاتها هي نفسها، تخيلت البحتري جالساً على يمين المتوكّل ينظران للبحيرة، التي خلّدها في شعره، وراقته كثيراً صورة امرئ القيس يطارده الليل، الذي أرخى سدوله كموج البحر، أصبحت تُنهي سهراتها الطويلة مع "عزّان" بعبارة امرئ القيس: "اليوم خمر وغداً أمر"؛ لتشير إلى المهمّات الثقيلة، التي تنتظرها في النهار..."².

ويبتدئ أنّ الروائية فرّقت ههنا بين تسجيل الشخصيات الشعرية القديمة وتوظيفها، وأبانت موقفها من ذلك بوضوح عن طريق شخصية روائية؛ هي "نجية القمر".

كان استدعاء "نجية" لتلك الشخصيات قبل أن تعرف عشيقها "عزّان" لمجرد التسجيل؛ لأنها كانت تستدعيها، ولا تعرف ما قيمة استدعائها لهم، فلم يعنوا لها شيئاً؛ لأنهم كانوا مجرد خيالات ميتة، لا فائدة ترتجى منها؛ ذلك لأنها لم تمرّ بتجارب مشابهة لتجاربها، فانتمى هؤلاء إلى محفوظاتها المملّة؛ ولهذا لم يكن استدعاء امرئ القيس والمنتبي وغيرهما، في هذه الفترة، يُؤثر فيها.

ولكنّ استدعاء "نجية" لشخصيات الشعراء القدماء أصبح لأجل التوظيف بعد أن تعرّفت إلى عشيقها؛ فقد شكّلت علاقتها معه مفصلاً مهماً في حياتها، وعاشت معه حياة مليئة بالحبّ، وانجذبت إليه بعلاقة محرّمة، ولكنّ عشيقها أُصيب بالخذلان بعد اختفائها، وكان في الشعر الذي

¹ نصّ الرواية: "من قبل أن تعرفه، كانت أسماء مثل المتنبي وابن الرومي..."، ولكنّ السياق يؤكّد أنّ المقصودة بهذا الوصف هي "نجية القمر"، وليس "أسماء"؛ لأنّ الأولى هي عشيقه "عزّان"، أمّا الثانية فهي ابنته، ولعلّ تكملة النص كما هو مثبت يؤكّد أنّ الكاتبة وقعت في خلط، فوضعت "أسماء" سهواً، وتكلمته هي: "ولكنّ "عزّان" بثّ في هذه الخيالات الميتة الحياة، وأصبحت "نجية" تحسُّ أرق المتنبي..."، فما علاقة "أسماء" بما تقدّم؟ وهكذا يتبيّن بوضوح أنّ "نجية" هي المقصودة.

² الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص 113 و 114.

سمعته من عشيقها ما يُمنِّل بعض تجاربها، وهذا كله فتح لاستدعاء تلك الشخصيات في الرواية بابًا، وصار لتوظيفها فيها سبب معيّن، ولعلّ ذلك سيُتضح في المبحث الثاني من هذا الفصل، أمّا هذا المبحث فإنه سيُركّز على الاستدعاء، الذي جاء لمجرّد التسجيل.

ومن دوافع نقل الشخصيات الشعرية القديمة في روايات "كجه جي" و"الحارثي" إظهار مقدرتهما المعرفية، وإضفاء هذه المقدرّة على الشخصيات الروائية، وسينكشف ذلك فيما يأتي.

إظهار المقدرّة المعرفية للكاتبة

تحكي "كجه جي" و"الحارثي"، في بعض رواياتهما، عن شخصيات شعرية قديمة أو عن أشياء تتصلّ بهذه الشخصيات، دون أن تهدفًا إلى توظيفها أو تحميلها تجربة شعورية معاصرة، وكأنّ ما ورد في وصف بعض الشعراء القدماء كان استعراضياً، يهدف إلى تأكيد معرفتهما بقصص هؤلاء الشعراء وأخبارهم.

وقد حاولت "كجه جي" أن تكشف عن قدرتها المعرفية المتصلة بالشعر القديم وشعرائه عن طريق "تاجي" بطلة روايتها "النبیذة"، التي أرادت أن تحفظ كثيرًا من قصائد الشعراء القدماء لكي تحمي نفسها وتشدّد من أزرها، ويؤكدّ ذا أنّها حين كرهت زوج أمّها بسبب تحرّشه بها تحمّلتّه بسبب التفاتاته إلى الشعراء القدماء وشعرهم؛ فقد كان يجتمع عنده، في نهاية كلّ أسبوع، سادة ومعلّمون وطلبة كليات وصحافيّون، ويرتاد مجلسه حفظة ورواة شعر وأرباب فصاحة، وكان "يحفظ الكثير من القصائد، التي تُبهرها، يتلوها بصوت مُدرّب عريض. تفتتن بالشعر الذي يمسّ حزنًا موروثًا في طفولتها...، أرادت تشكيل كتيبة من الشعراء الجوالين؛ شذاذ الأفق الهائمين على وجوههم في البراري، المتأبطين شرًا، المدّاحين، الهجّائين، الرثائين، وأهل الحماسة"¹، وكأنّ الكاتبة أرادت أن تُثبّت معرفتها بالشعراء القدماء وصلتها بشعرهم، فأكدت أنّها تعرف من كان منهم هائمًا في الصحارى، ومن كان مدّاحًا أو هجّاءً، ومن كان بارعًا في شعر الرثاء أو شعر الحماسة.

¹ كجه جي، إنعام: النبیذة، ص57.

وحاولت "الحارثي" أن تُبيِّن مدى صلتها بالموروث القديم وأربابه في روايتها "سيدات القمر"، وذلك عن طريق "أسماء"، التي اهتمت بقراءة الكتب القديمة؛ فقد عرض السارد وصفاً لمجموعة من كتبها المجاورة لكتاب "مسند الإمام الربيع بن حبيب"، وذلك في قوله: "أعدت الكتاب إلى مكانه مع الكتب الأخرى: كتاب فاكهة ابن السبيل بغلاف ورقي عادي، كتاب المستطرف مجلدًا بمخمل أحمر ومطبوع بالمطبعة المحمودية في القاهرة، ديوان عنتره بغلاف جلديّ وكتبت عليه تعليقات بخط اليد، كتاب قصص الأنبياء بورق أصفر متآكل مطبوع في (كلكتا)، ومجلد كبير بورق أصفر..."¹.

وكأنَّ الكاتبة هنا تريد أن تؤكد صلتها بالموروث القديم؛ النثريّ والشعريّ؛ فهي تذكر الكتاب أو ديوان الشعر، ثمَّ تتبعه بتعليقات معيَّنة، تُثبت وجوده، وكأنَّه بين يدي القارئ؛ وما ذلك إلَّا وسيلة مؤكَّدة الصلة المباشرة للكاتبة بالشعراء القدماء؛ لأنَّ مؤلِّفاتهم متحصِّلة لديها في مكتبتها الخاصة.

واستنادًا إلى ذلكم؛ ينكشف أنَّ وجود الشخصيات الشعرية القديمة في هذه الرواية أو تلك يُشير، دون شكٍّ، إلى أنَّ من استدعاها ينبغي أن يكون على معرفة بها وبتأجها الأدبي.

إضفاء الكاتبة صفةً خاصَّةً بها على بعض شخصيات روايتها

تأخذت الروائيَّتان من بعض شخصيات رواياتهما وسيلة لكشف مدى معرفتهما بأرباب الموروث الشعري القديم وقصصهم؛ فحبُّ هذه الشخصية أو تلك لأولئك الأرباب، في بعض الروايات، يعكس حبَّ الكاتبة نفسها لهم، ويبيِّن وثاقة صلتها بهم.

اعترفت "كجه جي" أنَّها ترسم في كلِّ عملٍ روائي لها شيئاً من دواخلها، وأقرَّت أنَّها تقرأ الأدب القديم؛ لأنَّها تحبُّ اللغة²، وقد أضفت الكاتبة ذلك على "تاجي" بطلة روايتها "النبيدة"؛

¹ الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص35.

² كجه جي، إنعام: "إنعام كجه جي" هل أصبحت المقبرة هي المكان الوحيد للم شمل العراقيين؟، موقع يوتيوب، 5 شباط

<https://www.youtube.com/watch?v=eJpF3iS6bki>. 2016

فقد أحببت "تاجي" الشعر، وحرصت على الاستماع إليه، وحفظت كثيرًا منه¹. وكانت "تاجي" حين تُصنعي إلى شعراء عصرها تحاول أن تجد لهم في عقلها موضعًا مع البحتري والمنتبّي والمعري؛ لأنّ هؤلاء كانوا "جوقتها، التي كانت تُطربها وهي تتلفّع بعتمة الدرّج في بيت الكاظمية"².

وحين انتقلت "تاجي" إلى (باكستان) لتعمل في إذاعة (كراتشي) هناك، استمع "غضنفر علي خان" إلى صوتها، وصفّق طربًا بعد سماعه له، وشبّهه بصوت البلابل، وأشار السارد ههنا إلى أنّها كانت تستشهد بالمنتبّي، ورباعيّات الخيام، وخمريّات أبي نواس، وأشعار سعدي الشيرازي³، وكانت تتبارى مع صديقها "منصور البادي" في القصائد والمعلّقات، وكانا يتفقان على إضافة أبيات الشعر في تقارير الإذاعة؛ ليُخفّفا من جفاف نشرات الأخبار، وقد أُعجبت "تاجي" به؛ لأنّه كان يحفظ الشعر مثلها، وحين سألته: من أين؟ أبان لها أنّه حفظه من الدواوين في مكتبة أبيه العامرة بها⁴.

وبعد مغادرتها إذاعة "كراتشي" كان "منصور البادي" يبعث إليها رسائل طويلة، يكتبها أحيانًا باللغة الإنكليزية؛ لأنّه كان يظنّ أنّها قد تكون نسيت العربية، ولكنّها كانت تفاجئه، أحيانًا، برسالة بليغة، فيها تعبيرات مقتبسة من التراث واستشهادات من الشعر القديم⁵؛ فقد ظلّت محافظة على عربيّتها، التي اكتسبتها من زوج أمها، وظلّت تُدين له بذلك.

وهذا يتناسب مع سيرة كاتبة الرواية "كجه جي"، التي تركت العراق لتعمل في باريس مراسلة صحفية لجريدتين ناطقتين باللغة العربية، ويبدو أنّها أرادت أن تُظهر صلتها بالعربية والشعراء القدماء عن طريق المادّة، التي أظهرت بطلّة الرواية فتاةً معجبةً بالصحافة والشعر.

¹ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص 57.

² السابق، ص 103.

³ انظر: السابق، ص 157.

⁴ انظر: السابق، ص 178.

⁵ انظر: السابق، ص 30.

أما "الحارثي" فقد اتخذت من بعض شخصيات روايتها "سيدات القمر" وسيلة لكشف صلتها بالموروث الشعري القديم وشعرائه؛ فقد كانت "أسماء" في الرواية تُردّد، أحياناً، أو يردّد أبوها أبياتاً غزلية في مساجلاتهما الشعرية، وكانت تقرأ له، دائماً، في ليالي الشتاء من ديوان المتنبي، فيبتسمان معاً لمقدمات النسيب في شعره¹.

ولهذا؛ إنَّ قارئ هذه الرواية لا يعرف: هل تقمّصت الروائية شخصية "أسماء" المتقفة، التي كانت كثيراً ما تنافس والدها "عزان" في المساجلات الشعرية، أم أنها اختفت وراء شخصية "عزان"، الذي كان يستحضر أبياتاً شعرية كثيرة عند مساجلته مع ابنته أو عند مغالته لعشيقته "نجية القمر"؟

وهكذا؛ يتكشف أنَّ كلتا الروائيتين أضفت صفة حبها للشعر على إحدى الشخصيات الروائية؛ لتبيّن مدى صلتها بالموروث الشعري القديم وشعرائه، وكأنَّ الهدف من استدعاء الشخصيات الشعرية القديمة هنا هو تبيان علاقة كلٍّ منهما بالتراث الشعري، أو كشف مدى خبرتهما بما يتعلّق بهذه الشخصيات.

وقد حاولتُ، في هذا المبحث، أن أوضح أنَّ استدعاء شخصيات الشعراء القدماء لمجرد التسجيل قد تشكّل لدى الروائيتين لهدف معيّن؛ وهذا لا يعني أنَّ استدعاء هذه الشخصيات في رواياتهما لم يكن لأجل التوظيف، بل إنَّ تركيزهما كان منصباً على توظيفها توظيفاً فنياً لتبيان قضايا عدّة، وقد سار وفق أنماط معيّنة، كما سينكشف في المبحثين: الثاني والثالث من هذا الفصل.

¹ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص143.

المبحث الثاني

توظيف الشخصيات الشعرية القديمة في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"

إنَّ توظيف الأصوات الشعرية القديمة في الرواية يُسهم في إثراء التجربة الشعرية، التي تعيشها الشخصيات في داخلها؛ لأنَّ هذه الأصوات هي الألق بنفوس الأدياء ووجدانهم؛ لكونها عانت التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته¹.

وأكثر الأصوات الشعرية استدعاءً هي تلك التي ارتبطت بقضايا معيَّنة، وأصبحت في التراث رمزاً لتلك القضايا وعاوين لها، سواء أكانت هذه القضايا سياسية أم اجتماعية أم فكرية...²، وهذا جعل كتّاب الرواية يتخذون منها وسيلة للتعبير عن القضية، التي يريدون إيصالها.

وقد استدعى كلُّ من "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي" أصواتاً شعرية قديمة، ارتبطت بقضايا معيَّنة، وحاولت الروائيان استدعاء هذه الأصوات للتعبير عن قضايا عدَّة، يمكننا توضيحها في العنوانات الآتية.

قضايا سياسية

يستدعي الأدياء بعض الشخصيات، التي ارتبطت بقضايا سياسية من الموروث الشعري القديم، عندما يكون هناك ما يهدد كيان الأمة السياسي؛ محاولة منهم كشف الظلم، الذي تسببت به السياسة عن طريق تلك الشخصيات.

ويحدث هذا الاستدعاء في الرواية عندما يلحظ كاتبها أنَّ أمته تعيش في ظروف سياسية، واجتماعية يسودها القهر والاضطهاد، فيعبر عن وجدانه ووجدان أبناء شعبه، ويكون ذلك بعودته إلى الأصوات، التي مرت بالتجربة نفسها التي يمرُّ بها هو وشعبه³؛ فإنَّ "الأديب الذي يفقد

¹ انظر: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص138.

² انظر: السابق، الصفحة نفسها.

³ انظر: الشعر، أنور: توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص351.

اتّصاله بتاريخ قومه وتراث أمّته، لا يصلح، بحال ما، أن يُعبّر عن وجدانها المعاصر؛ لأنّ فقدان وعيه لشخصيّتها يجعله أجنبيّاً عنها، غريباً عليها، لا ينتمي إليها إلّا الانتماء الرسمي، الذي يُشبه انتماء الطارئین عليها من المستوطنين والدخلاء¹.

وانطلاقاً من ذلكم؛ حاولت "كجه جي" أن تصوّر مأساة شعبها عن طريق استدعاء ما خبرته من الموروث الشعري القديم، وأمّا "الحارثي" فإنّها لم تأت بما يُشبه ذلك؛ لأنّ روايتها تُركّز على تصوير الجانب الاجتماعي للمجتمع العماني أكثر من تركيزها على تصوير الجانب السياسي فيه.

ولمّا نشأت "كجه جي" في وطن، مزقته الحروب، آثرت أن تحمل معها هموم العراق وآلامه في غربتها، بل وجدت أنّ أفضل عقاب تستحقّه بسبب مغادرتها وطنها هو الكتابة عنه؛ تقول: "أكتب عن العراق لأنني أعرفه أكثر من غيره...، وأنا أعاقب نفسي لأنني هجرته. ويحدث أن أتوهم أنه يعاقبني أيضاً"². وقد حاولت الروائية أن تصوّر، في رواياتها، الحال، التي صارت إليها العراق في ظلّ الحروب والعنف السياسي، وأفصحت عن ذلكم في قولها: "أسعى، في أصل كتابتي، إلى أن أدون سيرة عراق زلزلته الحروب...، كأنني أسعى لسرد سيرة الوطن الذي أراه يشيخ ويتقسم ويكاد يغيب عن نفسه ويهاجر من أرضه وينسلخ عن ماضيه. وشعب عريق لم نعد نتعرّف إليه في قنوات الأخبار ونحن نتابع مشاهد العنف والتهجير والسبي وقطع الرؤوس"³، وقد اعترفت أنّها تحاول في رواياتها أن ترسم الظلال، التي ألقتها الأحداث السياسية على مصائر الأفراد رجالاً ونساءً⁴.

وقد استدعت "كجه جي" في بعض رواياتها شخصياتٍ شعرية قديمة، هدفت من وراء استدعائها إلى كشف الظلم السياسي، الذي يتعرّض إليه أهلها في العراق؛ فقد استحضرت أبا

¹ عبد الرحمن، عائشة: قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، ص165.

² المزدبوي، محمد: "إنعام كجه جي": أعاقب نفسي لأنني هجرت العراق، العربي الجديد- لندن، 8 فبراير 2016. [/https://www.alaraby.co.uk/supplementculture/2016/2/8](https://www.alaraby.co.uk/supplementculture/2016/2/8)

³ يونس، عبير: "إنعام كجه جي": "إنعام كجه جي" أكتب لأدوّن سيرة عراق زلزلته الحروب.

⁴ انظر: نجار، رنا: العراقية "كجه جي": أرسم الظلال التي ألقتها الأحداث السياسية على مصائر الأفراد، موقع العرب، 26 شباط 2019. [/https://alarab.co.uk](https://alarab.co.uk)

الطيب المتنبي في روايتها "سواقي القلوب"، وأخذت من شخصيته بعدها السياسي، وحاولت أن تُعبّر بوساطتها عن كثير من الجوانب السياسية، التي يعيش أهل العراق في ظلّها؛ فقد استدعى "الباهي محمّد"، أبا الطيب، في هذه الرواية، وذلك في أثناء سيره مع السارد المجهول، قرب نهر السين في باريس¹، وقد استحضر هنا قوله²:

أَلَا كُلُّ مَا شِئِيَةِ الْخَيْزَلِي
فِدَى كُلِّ مَا شِئِيَةِ الْهَيْذَبِي
وَمَاذَا بِمِصْرَ مِنَ الْمُضْحِكَاتِ
وَلَكِنَّهُ ضَحِكُ كَالْبَكَا

وهذان البيتان مستلّان من قصيدة، قالها المتنبي في هجاء كافور الإخشيدي، يريد فيهما أن يؤكّد أنه من أهل السفر، تعجبه الخيل، التي تقوى على السير، وليس ممّن يتغزّلون بالنساء بسبب محاسن سيرهن³؛ فكلُّ امرأة معشوقة التحرك فدا الناقة، التي خرج عليها من مصر، لمّا أصابه الضيم فيها⁴، ثم يكشف الشاعر فيه عن معاناته في مصر، فلم يجد ثمّ وفاءً عند القول، ولا عطاءً عند الفعل، وكان يظنُّ قبل رؤيته كافور أنّ العقل مقرّه الدماغ، ولكنه لمّا رأى قلّة عقله أيقن أنّ مقرّه في خصيته⁵، ويأتي بعد ذلك ليتعجّب ممّا رأى في مصر ممّا يضحك الناس، ويؤكّد أنّ ذلك ضحك كالبكاء؛ ولهذا كلّ هرب منها.

وقد أعجب السارد المجهول بهذا الاستدعاء، ورأى أنّه يدلُّ على عبقرية المتنبي، ولعلّ إعجابه بشخصيته هنا قد تشكّل لديه بعد إدراكه أنّه مرّ بتجربة مشابهة لتجربة هذا الشاعر، ويتجلّى ذلك إذا نظرنا في حياته، التي قضاها في العراق؛ فقد خذلتها الحياة فيها، وتعرّض فيها إلى إحباطين، وصفهما بأنّهما ملعونان، أمّا الإحباط الأوّل فيتمثّل في خذلان حبيبته له، وزواجها من رجل آخر، لا تحبّه، وأمّا الإحباط الثاني فيتمثّل بغدر الحزب الشيوعي له، وتعرّضه إلى

¹ انظر: كجه جي، إنعام: سواقي القلوب، ص 69 و 70.

² المتنبي، أبو الطيب: ديوان المتنبي، ص 509 و 511.

³ انظر: الواحدي، علي بن أحمد: شرح ديوان المتنبي، ص 699.

⁴ انظر: ابن سيده، علي بن إسماعيل: شرح المشكل من شعر المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، نسخة دار الكتب المصرية- القاهرة، د. ت، ص 91.

⁵ انظر: المتنبي، أبو الطيب: ديوان المتنبي، ص 511.

الخذلان بسببه مرّات عدّة¹، فلم يترك العراق مسافراً، بل هارباً من الهموم الثقيلة، التي خلفها وراءه، هارباً من جبهة وطنية غدت جثة هامدة²، وغدت العراق تعاني الجوع، وأصبح الساسة أسياد اللقمة، فطغوا على الشعب وتجبروا، وكل ما في العراق كان يوحي إليه بسوداوية المستقبل، فضلاً عن كرهه للرئيس العراقي آنذاك، فهذا كله جعله يترك بلده إلى باريس؛ فلم يعد الحبُّ يعنيه في هذه المرحلة، وكل ما كان يهّمهُ وقتئذٍ أن تتيسر أمور هربه من العراق بعد الخذلان، الذي تعرّض إليه، والظلم، الذي أصابه، ولعله كان محقاً حين وصف ما يجري في بلده حينئذٍ بأنه ضحك كالبكاء!

وقد استحضرت "إنعام كجه جي"، في روايتها "الحفيدة الأمريكية"، شخصية شعرية، مثّلت جانباً مهماً من جوانب السياسة، وحاولت أن تصوّر بها مدى الظلم السياسي، الذي كان أبناء العراق يواجهونه؛ ففي هذه الرواية تستدعي "زينة" في الرواية بيت شعر، في أثناء حديثها معاناة أبيها في العراق في السجن، ومغادرته لها بعد ذلك³، وهذا البيت هو⁴:

بلادي وإن جارت علي عزيزة وأهلي وإن ضنونا علي كرام

وهذا البيت قاله "قتادة أبو عزيز" في عام 609هـ، لأمير ركب الحجاج حين دعاه لزيارة الخليفة في بغداد، فرفض دعوته؛ لأنهم حاولوا قتله، فبعث إليه تهديداً من الخليفة، يُطالبه فيه بأن يترك البلاد ويخضع له⁵، وفي هذه الحال نظم "قتادة أبو عزيز" البيت المستحضر، الذي يؤكد فيه أن بلاده عزيزة عليه وإن لم يُرحّب به فيها، ويشير فيه إلى أن أهله كرام وإن لحقه منهم ضيم.

وقد كان "صباح بهنام" أبو "زينة" يهزُّ رأسه طرباً ولوعة حين يسمع هذا البيت، وكأنَّ استحضاره كان يُثير شعوره تجاه بلاده وأهله، وهنا يمكن التساؤل: لماذا كان يحدث له ذلك حين

¹ انظر: كجه جي، إنعام: سواقي القلوب، ص 11.

² انظر: السابق، ص 12.

³ انظر: كجه جي، إنعام: الحفيدة الأمريكية، ص 132.

⁴ الأنصاري، عبد القادر: الدرر الفرائد المنظمة في أخبار الحاج وطرق مكة المعظمة، تحقيق: محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية- بيروت، 2002، ص 366.

⁵ انظر: السابق، 365/1 و 366.

يسمعه؟ لقد كان "صباح بهنام" مذبذباً رقيقاً، يخاف كثيراً، كتب أحدهم تقريراً فيه، فاعتقله رجال الأمن بطريقة مهينة، وسحبوه إلى السجن، الذي عذب فيه تعذيباً شديداً؛ فقد ضربوه ضرباً مبرحاً، وبالوا عليه، وكسروا أسنانه، وحرقوا جسده بسكائرهم، وأجلسوه إلى طاولة وهو عارٍ، وعذبوه بالكهرباء، فعاد من السجن غير قادر على الكلام، محطماً الأسنان، تسيل دموعه دون توقّف، فلم تطق زوجته، إثر ذلك، البقاء في البلاد، فهربت معه إلى (أمريكا)¹.

ولكنّ "صباح بهنام" لم يكره وطنه رغم تعرّضه إلى الظلم والإهانة فيها، بل ظلّ يحنّ إليه وإلى أهله، الذين ظلموه؛ ما جعل ابنته تتحدّث عنه باستغراب: "لماذا، إذن، تركت البلاد التي تحبّ وجئت بنا إلى هنا؟ وكيف تكون تلك البلاد عزيزة وقد جارت عليك، يا أبي، وكسرت أسنانك وأرعبتكَ وتجسّست عليك ودبّجت كلابها فيك التقارير؟"²؛ فقد تحجّبت ابنته "زينة" كيف يحبّ أبوها البلاد التي أهانتها، وكيف يحنّ للناس فيها رغم اضطهادهم له علماً أنّه هرب منها خيفة وخفية إلى "أمريكا".

وهكذا؛ يتّضح أنّ هذا الاستدعاء جاء لإبراز حبّ الأب للوطن رغم قسوته عليه، وتشابهت بهذا تجربته مع تجربة الشاعر، الذي قسا عليه وطنه حين أمره الخليفة بالهجرة عنه، ولعلّ هذا يُبرز سبب الاستدعاء.

ويتّضح أنّ استدعاء هذه الشخصية الشعرية كان وسيلة من وسائل فضح القسوة السياسية، التي واجهها أبناء العراق آنذاك؛ لأنّه شكّل صورة واضحة عن معاناتهم في داخل أوطانهم، ووضّح سبب رحيلهم؛ فكما تقرّر على "قتادة أبي عزيز" الرحيل، تقرّر على "صباح بهنام" ترك وطنه، وكان ذلك هروباً من الظلم السياسي، الذي فرض عليهما.

قضايا اجتماعية

يستدعي الأدباءُ بعض الشخصيات، التي ارتبطت بقضايا اجتماعية في الموروث الشعري القديم، وذلك حين يُعالجون مشكلات اجتماعية، تعرّض إليها بعض أفراد المجتمع،

¹ انظر: كجه جي، إنعام: الحفيدة الأمريكية، ص 81 و 82.

² السابق، ص 132.

فيكون ذلك عن طريق استدعاء أصوات، كان لها تأثير في مجتمعها. وقد كان هناك حضور لمثل هذه الأصوات في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"؛ ولتوضيح ذلك لا بدّ من التوقّف عند شخصية شعرية قديمة في رواية واحدة لكلّ من الروائيّين.

مثلاً كانت العراق مصدر إلهام للروائية "كجه جي"، كانت عُمان كذلك عند الروائية "الحارثي"، وقد كان هناك ما يثير اهتمام القراء في روايتها "سيدات القمر"؛ لأنها "تغوص في أغوار المجتمع العُماني وأحواله من خلال أربعة أجيال عاصرت أحداثاً سياسية واجتماعية مختلفة، نتج عنها العديد من الانقلابات المحورية في شخصيّة الفرد العُماني"¹.

في روايتها "النبیذة" استدعت "كجه جي" الفرزدق، الذي ارتبط اسمه بقضية اجتماعية، وذلك في أثناء معالجتها مشكلة اجتماعية، تعرّضت إليها الشخصية الروائية "منصور البادي"، الذي ندم ندامة شديدة على تمزيقه رسائل ذكرياته مع حبيبته "تاجي"².

وقد اشتهر الفرزدق بندامته، التي صرّح بها في شعره؛ فقد طلق ابنة عمّه "نوار"، ثمّ جاء، فأشهد على ذلك الحسن البصري، ثمّ ندم على طلاقها وإشهاده الحسن على ذلك³، ولكن لا نفع لندامته.

وقد استدعى "منصور البادي" في الرواية شخصية الفرزدق؛ لشعوره بالندم؛ لأنه مزق المذكرات، التي دونّ فيها حكاية عشقه لتاج الملوك، فلم يكن يعرف أنّ الدهر سيجمعه مع عشيقته، وحين أتاحت له فرصة الالتقاء بها، ندم على فعله ندمًا شديدًا، ولكن لا نفع في ذلك؛ فلا يمكنه أن يُعيد مذكرات حكايته القديمة، التي لاكتها عربة جمع النفايات، وأخذتها بعيدًا⁴.

¹ بطي، سليم: "سيدات القمر" للعُمانيّة جوخة الحارثي: ملحمة عتيقة هاربة من التاريخ.

² انظر: كجه جي، إنعام: النبیذة، ص 107 و 108.

³ انظر: ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر: البداية والنهاية، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، 2003، 53/13.

⁴ انظر: كجه جي، إنعام: النبیذة، ص 272 و 273.

وقد أخذ "منصور البادي" موقفًا من الفرزدق¹، يتمثل باستحضار قصة ندامته، وموافقته له على ندمه، ومشاركته له في ذلك، ولكنه يُقرُّ أنَّ الندامة كانت بعد فوات الأوان، فلم يعد لها أيُّ جدوى، وندامة الفرزدق مستوحاة من قوله²:

نَدِمْتُ نَدَامَةَ الْكُسَعِيِّ لَمَّا غَدَتَ مِنِّي مُطَلَّقَةً نَوَارُ

أما في روايتها "سيدات القمر" فقد استدعت "الحارثي" السموأل، الذي ارتبط اسمه بقضية اجتماعية، وذلك في أثناء معالجتها مشكلة اجتماعية، تسببت بها الشخصية الروائية "عزان"؛ لأنه لم يصنُ زوجه الحضرية، وارتبط بامرأة بدوية في علاقة غير مشروعة³.

وقد عُرف السموأل بوفائه، بل غدا مضرب المثل في ذلك؛ لأنه أسلم ابنه للقتل لكيلا يُفِرُّ بأدرُع أودعه امرؤ القيس أمانة عنده، فقد كان امرؤ القيس قد استودعه أدرُع، فسار إليه ملك الحيرة الحارث بن أبي شمر الغساني، فطلبه، فأغلق الحصن دونه، فأخذ ابناً له خارجاً من القصر، فخير الملك السموأل بين دفع الدروع التي في حرزه وقتل ابنه، فاختر السموأل الوفاء بالذمة، فقتل ابنه⁴، فقال⁵:

وَقَيْتُ بِأَدْرُعِ الْكِنْدِيِّ، إِنِّي إِذَا مَا خَانَ أَقْوَامٌ وَقَيْتُ

وقد ضرب الأعشى به المثل؛ لتضحيتته بابنه ووفائه بنذره، وخاطب بعض بني السموأل، وذلك في قوله⁶:

كُنْ كَالسَّمَوَالِ إِذْ طَافَ الْهُمَامُ بِهِ فِي جَحْفَلِ كَسَوَادِ اللَّيْلِ جَرَّارِ

¹ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص273. يتضح موقفه في قوله الآتي: "كأنني الكسعي الذي ضربوا المثل بندايمته، أردد أبيات الفرزدق وأنا مندesh من رسوخها في حافظتي: ندمت ندامة الكسعي...".

² الفرزدق، همام بن غالب: ديوان الفرزدق، ص257.

³ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص78.

⁴ انظر: الجمحي، محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني - جدة، 279/1. والزمخشري، أبو القاسم جار الله: المستقصى في أمثال العرب، 435/1.

⁵ ابن عدياء، السموأل: ديوان السموأل، تحقيق: عيسى سبابا، دار صادر - بيروت، 1951، ص12.

⁶ الأعشى، ميمون بن قيس: ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، ص179.

وقد استدعت "أسماء" في الرواية السموأل؛ لتدلّ على خيانة أبيها لأمّها، فهو لم يكن وفيّاً لها، فلم يتّصف بصفات الشاعر، ولم يحفظ عهد الزواج، ولم يراع في ذلك ذمّته معها، بل ارتبط بامرأة جميلة من البدو، ولاذ بها بعيداً عن زوجه وعائلته.

وهكذا؛ ينكشف أنّ استدعاء شخصية السموأل كان يهدف إلى معالجة مشكلة اجتماعية، تعرّضت إليها شخصية روائية؛ فاستدعاء شخصية عُرفت بالوفاء كان طريقةً لمعالجة صفة الخيانة، التي تأصّلت لدى "عزّان"، ويتبيّن أنّ توظيف هذه الشخصية كان توظيفاً عكسياً؛ فقد وُظّفت الملامح التراثية لشخصية السموأل للتعبير عن معانٍ، تناقض المدلول التراثي لشخصيته، وإنّ الهدف من استخدام هذا النوع من التوظيف هو "توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثي للشخصية والبعد المعاصر، الذي يُوظف الشخصية في التعبير عنه"¹؛ وهذا جعلنا ننظر إلى القيم السلبية، التي وقع "عزّان" فيها عند خيانتة زوجه، ونقارنها مع القيم النبيلة، التي كان عليها قبل الخيانة، وكأنّ "أسماء"، التي وُظّفت شخصية السموأل، كانت تهدف إلى إرجاع أبيها إلى طريق الصواب.

قضايا فكرية

يستدعي الأدباءُ بعض الشخصيات، التي ارتبطت بقضايا فكرية في الموروث الشعري القديم، وذلك حين يعالجون المشكلات الفكرية أو النفسية، التي يتعرّض إليها بعض الأفراد في الأمة، فيكون استدعاء تلك الشخصيات وسيلة لكشف موقف هؤلاء منها.

لم يوجد استدعاء لمثل هذه الشخصيات في روايات "كجه جي"؛ أمّا "الحارثي" فقد استدعت في روايتها "سيّدات القمر"، شخصيتين من الشعراء القدماء²، الذين ارتبطت أسماؤهم بقضايا فكرية، وكان ذلك في أثناء معالجتها لمشكلة نفسية تأصّلت لدى الشخصية الروائية "نجية القمر"، التي أحبّت الحياة، وأقبلت عليها بشغف.

¹ انظر: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 203.

² انظر: الحارثي، جوخة: سيّدات القمر، ص 78 و 114.

أما الشخصية الأولى التي ارتبط اسمها بقضية فكرية فهي شخصية ابن الرومي، الذي عُرف بتشاؤمه، وقد ذُكر أن بعض إخوانه من الأمراء افتقدوه، وعرف بحاله في الطيرة، فبعث له خادمًا، اسمه "إقبال"؛ ليتفائل به، ولكنه حين وصل طرده وأمره بالانصراف، وكانت نهايته حزينية؛ فقد دسَّ إليه وزير المعتضد رجلًا ليعطيه طعامًا مسمومًا؛ لأنه كان يخاف من هجوه وفلتات لسانه، فمات ابن الرومي نتيجة ذلك بالسّم¹.

وقد نشأ ابن الرومي في عصر، ضاعف ما في نفسه من الاستعداد للطيرة، فاستعصى عليه علاجها، وسهلت عليه مطاوعتها والإغراق فيها، فأمن بالسعد والنحس، وسيطر عليه تداعي الخواطر؛ فكلُّ شيء له سرٌّ عنده، ولكلُّ سرٍّ ما يدعو إلى الخوف والقلق².

وقد استدعت "الحارثي" ابن الرومي في الرواية، في أثناء معالجتها نظرة الشخصية الروائية "نجية القمر" إلى الحياة؛ فقد كانت هذه الشخصية متفائلة، تحبُّ الاستمتاع بالحياة، وتكره ما يُنغص عليها ذلك.

ولهذا؛ لم تحبَّ "نجية" شخصية ابن الرومي، ولم تحبَّ استدعاء عشيقها "عزّان" لها؛ لأنَّ استدعاءها كان يُفسد علاقتهما الحميمة³، ويُخرجها من دائرة الحب والتفائل إلى دائرة التفكير بالموت والطيرة، بل إنه كان يُثير التشاؤم في مصير علاقتها بعشيقها، فما تعرف لماذا يستدعي الأخير شاعرًا، عُرف بشدّة تشاؤمه من الحياة؛ لذلك أخذت من ابن الرومي موقفًا صارمًا، يتمثّل برفض فكره المتشائم؛ لأنه يناقض نظرتها إلى الحياة، التي تتسم بحبها للحياة وتفائلها بها، ولأنَّه يحول دون متعتها بأشياءها التي تحبُّها.

أما الشخصية الأخرى التي ارتبط اسمها بقضية فكرية فهي شخصية شيخ المعرّة أبي العلاء المعري، الذي اعتزل الحياة ولذّتها، فمكث خمسًا وأربعين سنة من عمره لا يأكل لحمًا

¹ انظر: ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، 3/360 و361.

² العقاد، عباس محمود: ابن الرومي حياته من شعره، ص 200-195.

³ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص 154.

تديناً؛ لأنَّ ذبح الحيوان في اعتقاده تعذيب له، وظلَّ يتقوّت على النبات، وكان أكثر أكله عدسًا، وكان يتحلّى بالدبس والتين¹.

وقد سمّى المعري نفسه برهين المحابس الثلاثة؛ للزومه بيته، وكفّ بصره، وسجن روحه في جسده، وكان قد فقد بصره إثر حادثة معيّنة، وانعكس ذلك على شخصيته؛ فقد اعتزل الناس، وظلَّ يرى أنّ إخراجَه إلى عالمه جناية عليه؛ بسبب تعرّضه إلى الحوادث والآفات وهو أعمى²، وهذا كلّه جعل شخصيته مرتبطة بقضية فكرية؛ هي اعتزاله لذة الدنيا وحثّه على الزهد فيها؛ لأنَّ البشر كلّهم سيصيرون بعد موتهم إلى التراب.

وقد استدعت "الحارثي" أبا العلاء المعري في هذه الرواية، في أثناء معالجتها نظرة الشخصية الروائية "نجية القمر" إلى الحياة؛ فقد أحبّت هذه الشخصية الحياة، ورغبت بالحصول على لذتها بطريقة غير مشروعة؛ ولهذا حين وقعت في حب "عزّان"، وهو رجل متزوّج، أرادت لها، ولم تأبه بشيء؛ فقد عرضت نفسها عليه، وأغوته غير مرّة، وتمكّنت من الظفر به، فأقامت معه علاقة محرّمة.

وكانت "نجية القمر" مولعة بالحياة، تقبل على متعها بشهية، وتميل إلى المجون فيها³؛ ولهذا لم يكن شعر التصوّف يعجبها، ولم يرقها التأمل بنهاية الحياة، فكرهت ما يتصل بالزهد في الحياة، ونزعت إلى اللهو والهوى، وتعلّقت بعشق محرّم ممنوع، وارتبطت به في علاقة حرّة، لا يترتّب عليها تملك أو سيطرة.

ولكنَّ "نجية" كانت تتعاطف قليلاً مع عمى المعري، وإن لم تحبّ شعره⁴، أمّا تعاطفها فقد كان من دافع إنساني؛ فقد أشفقت عليه بسبب إصابته بالعمى بعد أن كان مُبصراً، ولكن ذلك لا يعني أنّها كانت تتعاطف مع شخصيته، ولم تحبّ شعره، وبخاصة ذلك الذي يدعو إلى النقشُف

¹ انظر: ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر: البداية والنهاية، 745/5. والحنبلي، أبو الفلاح عبد الحي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، 210/5.

² انظر: ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، 115/1.

³ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص114.

⁴ انظر: السابق، ص114.

في الحياة والزهد فيها؛ لأنها كانت تميل إلى الرغد والرفاهية، وتحبُّ أن تنتعم بملذات الدنيا، وأيُّ شيء يدعو إلى غير ذلك يُفسد عليه متعتها بالحياة؛ لذلك أخذت من المعري موقفاً صارماً، يتمثل برفض فكره المتشدد؛ لأنه يُناقض تصرفاتها الشاذة مع "عزان"، ويُخالف نظرتها إلى الحياة، ولأنه يُفسد عليها متعتها.

قضايا الحب

يستدعي الأدباء بعض الشخصيات، التي ارتبطت بقضية الحب في الموروث الشعري القديم؛ بهدف التأثير في نفسيّة القارئ؛ "فما من مؤلّف قديم أو حديث تطلّع إلى التأليف في الحب إلّا وهو يطمح إلى اكتساب أكبر قدر من القراء؛ إذ يعرف ما للحب من منزلة في النفوس، وتأثير في الشعور"¹.

أمّا الشخصيات التي تمثّل قضية الحب فأشهرها وأكثرها ذيوماً في الموروث الشعري القديم شخصية مجنون ليلي "قيس بن الملوّح"، الذي اشتهر بعشق ليلي، وقد أثبت ذلك علماء السير، وأمّا ليلي فإنّها بنت مهدي، وقيل: بنت ورد من بني ربيعة، وقد كانت من أجمل النساء شكلاً وأدباً².

وكان المجنون ويلي صاحبتة يرعيان البهم وهما صبيان، فعلق كلُّ منهما بصاحبه، ولم يزالا على ذلك حتّى كبرا واشتهر أمرهما، وكان المجنون عند أبيه أعظم منزلة من إخوته، وكان أبوه ذا ثروة، فدفع له خمسين بغيراً وراعيها في مهر ليلي، فلم يقبل أبوها، مع أنه دونهم؛ لأنه مرّ من أنّ العرب كانت تكره تزويج اثنين، ذاعت أخبارهما بالمحبّة، فخيرها أهلها بينه وبين رجل اسمه "ورد"، وهدّوها أن تختاره، ففعلت كارهة³، فحُجبت ليلي عنه.

¹ عبد الله، محمّد حسن: الحب في التراث العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، 1980، ص6.

² انظر: الحنبلي، أبو الفلاح عبد الحي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، 324/2.

³ انظر: الأنطاكي، داود بن عمر: تزيين الأسواق في أخبار العشاق، تحقيق: محمّد التونجي، ط1، عالم الكتب- بيروت،

1993، 1/154.

وكان المجنون يأتي الحيّ لكي يلتقي بليلى على غفلة من أهلها، فلما كثر ذلك، خرج أبو ليلي ومعه نفر من قومه، وشكّوه إلى السلطان، فأهدر دمه، وترحل قومها بها، ولما يس منها، ذهب عقله، ولعب بالتراب والحصى، وضنيت ليلي أيضاً من فراقه، فصار مجنون ليلي يدور في الفلوات، وهو عارٍ، يُنشد الأشعار ويأنس بالوحوش، ولم يزل يهيم في كل وادٍ، ويتبع الأطباء، ويكتب ما يقوله على الرمل، ولا يأنس بالناس، حتى أصبح ميتاً في وادٍ كثير الحجارة، وما دلّ عليه إلا رجل من بني مرة، فحضر أهله وغسلوه وكفّوه¹.

وفي روايتها "سيدات القمر" استدعت "الحارثي" مجنون ليلي، الذي ارتبط اسمه بقضية الحبّ ارتباطاً وثيقاً، وكان استدعاؤه على لسان "عزّان" مرة، وعلى لسان السارد مرة أخرى؛ فقد أشار "عزّان" إلى أنّ عشيقته "نجية القمر" كانت تُشبه القمر في جمالها²، وقد أبان السارد أنّها كانت تحبّ الشعراء، الذين عشقوا الحسنات، اللواتي كانت ترى نفسها فيهنّ جميعاً، وبخاصّة صاحبة المجنون³.

وهذا يؤكّد أنّ استدعاء شخصية المجنون كان يهدف إلى إبراز تجربة العشق، التي كانت "نجية" تمرّ فيها؛ فقد كانت ترى نفسها الفتاة الجميلة المعشوقة، التي تُشبه ليلي، التي هام بها ابن الملوّح، وبخاصّة أنّ عشيقها "عزّان" قد أُصيب بالحمّى بعد اختفائها⁴، فلم يعد يحتمل العيش دونها.

وهكذا؛ يتبيّن أنّ "نجية" أخذت من مجنون ليلي موقفاً، يتمثّل بتبني نهجه في العشق واتباعه في الحياة؛ لكونه يطابق نظرتها إلى الحبّ، ويُشعرها بلذّة الحياة؛ فمجرد شعورها بأنّ لها عاشقاً يُضفي على حياتها النشاط والحيوية.

¹ انظر: ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، ص 551-553. والذهبي، شمس الدين: سير أعلام النبلاء، 7/4. والحنبلي، أبو الفلاح عبد الحي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، 325/2.

² انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص 113.

³ انظر: السابق، ص 114.

⁴ انظر: السابق، ص 197.

وفي روايتها "الحفيدة الأمريكية" استدعت "إنعام كجه جي" شخصية المجنون¹، ولكنَّ استدعاءه ههنا لم يرتبط بحبِّ المرأة، بل ارتبط بحبِّ الوطن والموت في سبيله والإخلاص له، وهذا ما تحقَّق في شخصية "مهيمن" الروائية.

لقد ظلَّ "مهيمن" مخلصاً لوطنه؛ فقد أُسر في إيران، وانضمَّ بعد ذلك إلى جيش المهدي ليدافع عن وطنه، وظلَّ ملتصقاً به؛ إذ أخذ منه موقفاً رافضاً للهجرة، ويتَّضح ذلك في مخاطبته للفتاة العراقية، التي تركت بلادها وهي مرافقة، وعادت إليها مترجمة في صفوف المحتلِّ الأمريكي؛ تقول واصفة ذلك: "يلقي عليَّ مهيمن" بنظرياته حول الشرخ، الذي تحفره الهجرة في النفوس. يسألني عشرات الأسئلة عن حياتي في أمريكا، إنَّه مهموم؛ لأنَّ خمسة ملايين عراقي تركوا الحياة التي يعرفون، ومضوا إلى المجهول. يقول: إنَّ الهجرة مثل الأسر؛ كلاهما يترك معلقاً بين زمانين، فلا البقاء يريحك ولا العودة تواتيك"²، وحين حاولت أن تدعوه إلى هجرة وطنه إلى (أمريكا)، وقد ضمنت له حياة كريمة، سخر منها، واستنكر دعوتها، ولم يُرد أن يفهم أنَّه سيكون بأمان في غير وطنه³.

وهكذا، ينكشف أنَّ استدعاء شخصية المجنون ههنا كان لإبراز العشق، الذي يربط "مهيمن" بوطنه؛ فهو لا يستطيع أن يعيش بعيداً عنه، ويُفضِّل الموت في رحابه وهو يُقاوم المحتلَّ، الذي يُحاول أن يغتصب أرضه.

ولكنَّ "إنعام كجه جي" استدعت، في روايتها "النبيدة"، شخصية العباس بن الأحنف، الذي ارتبط اسمه بالحبِّ والغزل؛ فقد كان "صاحب غزل، رقيق الشعر، يشبه في عصره بعمر بن أبي ربيعة المخزومي في عصره، ولم يكن يمدح ولا يهجو، إنَّما كان شعره كله، في الغزل"⁴، وقد

¹ انظر: كجه جي، إنعام: الحفيدة الأمريكية، ص132.

² انظر: السابق، ص144.

³ انظر: السابق، ص147.

⁴ ابن المعتز، عبد الله بن محمد: طبقات الشعراء، 1/253.

اتفق الرواة على أنه لم يقل في المديح والهجاء إلّا شيئاً نزرّاً¹. فشعره كلّه في الغزل؛ ولهذا تميّز شعره بأنّه غاية في الجودة والانسجام والرفقة².

وقد اتخذت "تاجي" موقفاً من شخصية العباس بن الأحنف، يتمثّل بحبّها لشعره؛ لأنّه كان مختصاً بالحبّ والغزل، وهذا يلائم شخصيّتها؛ لأنّها كانت تميل إلى قصائد الحبّ وعذب الكلام، وكانت تفتتن بالشعر، الذي يمسّ المشاعر ويحرّك الأحاسيس، فأعجبت بقصائد الغزل؛ لأنّها تُداعِب مواضع حسّاسة في جسمها، وصارت هذه القصائد مسكنها، الذي تأوي إليه، وفضاءها الذي ترتاح فيه³.

قضايا متعدّدة

هناك حضور لأصوات شعرية قديمة في روايات "كجه جي" و"الحارثي"، ارتبطت بقضايا متعدّدة؛ أي أنّه قد يستدعى، في هذه الروايات، شاعر قديم، ارتبط اسمه بقضايا سياسية واجتماعية وغير ذلك، والهدف من استدعاء مثل هذه الأصوات تأكيد تجربة مشابهة، كانت الشخصية الروائية قد مرت بها، أو نفي تجربة معينة عنها.

ومن أبرز الشعراء القدماء الذين ارتبطت أسماؤهم بغير قضية الملك الضليل امرؤ القيس؛ فقد كان شاعراً، وعاشقاً ماجناً، أسرف في اللهو والمجون، ولكنّه انشغل بعد مقتل أبيه بالنّار له، فطاف يستنجد القبائل حاملاً معه لواء النّار لملكهم، ولما خذلت القبائل لجأ إلى قيصر الروم، ومات هناك مسموماً؛ للّبسه حلّة مسمومة، أهداها له القيصر⁴.

¹ انظر: ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، 817/2. وابن خلكان، أبو العباس شمس الدين: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، 20/3. والذهبي، شمس الدين: العبر في خبر من غير، تحقيق: أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية- بيروت، د. ت، 242/1. والبغدادي، أبو بكر الخطيب: تاريخ بغداد، تحقيق: بشار عواد معروف، ط1، دار الغرب الإسلامي- بيروت، 2002، 8/14. والحموي، ياقوت: معجم الأديباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: إحسان عباس، ط1، دار الغرب الإسلامي - بيروت، 1993، 1481/4.

² انظر: الحموي، ياقوت: معجم الأديباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، 1482/4.

³ انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص57.

⁴ انظر: الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، 107-77/9.

وقد استدعي امرؤ القيس في روايات "كجه جي" و"الحارثي" لإبراز قضايا اجتماعية وعاطفية، وقد كان الهدف من استدعاء شخصيته التي ارتبطت بقضايا متعدّدة هو معالجة المشكلات الاجتماعية والعاطفية، التي تعرّضت إليها بعض الشخصيات في تلكم الروايات.

وكان تجربة "ساري"، في رواية "سواقي القلوب"، بعد إجرائه العملية هي تجربة امرئ القيس بعد مقتل أبيه؛ فقد كان مريضاً عرافياً، يحتاج إلى عملية عاجلة بسبب مضاعفات ازدواج الجنس، التي كان يعانيها منذ بلوغه، ولما لم يستطع الأطباء في العراق أن يجدوا علاجاً لحالته اضطرّ إلى الاستعانة بالأطباء في باريس أجلّ تحويله من ذكر إلى أنثى¹، وهذا يُشبه استعانة امرئ القيس بالروم حين عجز عن إدراك ثأره مع قومه.

وكذلك؛ كأنّ تجربة "نجية القمر"، في رواية "سيدات القمر"، بعد موت أبيها هي تجربة امرئ القيس بعد مقتل أبيه؛ فقد كانت هي، في الليل، تلهو مع عشيقها، ولكنها، في النهار، كانت تتصرف إلى رعاية مالها وغنمها وإبلها، وتهتمّ بشغلها، وترعى أخاها المنغولي²، وهذا يُشبه حال امرئ القيس حين انتقل من حالة لهو ومجون، إلى حالة جد وشغل بثأر أبيه؛ إذ لم يشغله عن هذا الثأر لهو ولا مجونه.

ولكنّ "الحارثي" استدعت في روايتها "سيدات القمر" شخصية امرئ القيس، التي تمثّل دور العاشق الماجن، وتبيّن أنّ المرأة البدوية "نجية القمر" قد أُعجبت بشخصية امرئ القيس هذه، ولكنّ "أسماء" لم تكن معجبة بها³.

ويعود سبب إعجاب "نجية" بشخصية امرئ القيس إلى مشاركتها له في العشق المحرّم والمجون؛ فقد وقعت في حبّ "عزّان" المتزوِّج، وأغوته بجمالها، غير مرّة، في الصحراء حتّى وقع بها، فمارست معه دور العاشقة الماجنة، التي لا تهتمّ بعادات مجتمعها، ولا تأبه بما تُقرّه

¹ انظر: كجه جي، إنعام: سواقي القلوب، ص 26 و 64.

² انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص 114.

³ انظر: السابق، ص 114 و 144. وذلك يتضح في الموطنين الآتيين: "وراقها -يقصد نجية- كثيراً صورة امرئ القيس يطارده الليل، الذي أرخى سدوله كموج البحر". "لم تتخيّل -يقصد "أسماء"- يوماً أن تمرّ بتجربة حبّ ملتهبة، يصبح فيها ليها طويلاً كليل العاشقين عند المتنبّي، أو مليئاً بأنواع الهموم كليل امرئ القيس".

عليها واجبات الشرع، وأما "أسماء" فقد كانت فتاة مثقفة، لا تهتمُّ إلاَّ بقراءة الكتب؛ فامرؤ القيس بالنسبة لها شاعر، تحبُّ أن تقرأ شعره حسب، ولكنَّ تجاربه مع هذا الشعر لم تلفت نظرها؛ لأنَّها لم تمرَّ بتجارب مشابهة لها.

وهكذا؛ يتَّضح أنَّ توظيف شخصية امرئ القيس في الروايات لم يُعبِّر عن قضية واحدة، بل أخذ يُعبِّر عن قضايا عدَّة في مواقف مختلفة.

المبحث الثالث

أنماط استدعاء الشخصيات الشعرية القديمة في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"

تتوّعت أنماط استدعاء الشخصيات الشعرية القديمة في روايات "إنعام كجه جي" و"جوخة الحارثي"، وتعدّدت أساليبه فيها؛ فقد اتّخذ استدعاء هذه الشخصيات ههنا أنماطاً ثلاثة؛ هي إبراز عنصر في صورة جزئية، وتوظيف بُعد من أبعاد تجربة متعدّدة الأبعاد، وتوظيف أبعاد متعدّدة من تجربة واحدة.

وستتوقّف الدراسة عند هذه الأنماط بالمعالجة والدرس بعد تبيان مواطنها في الروايات، وذلكم على النحو الآتي:

إبراز عنصر في صورة جزئية

يرتبط هذا النمط من التوظيف بالشخصية المستدعاة ارتباطاً هامشياً؛ لأنّه لا يستطيع أن يستقطب أبعاد تجربتها، ويمكنه أن يأخذ بعداً واحداً منها، بحيث تكون الصورة، التي توظّف فيه هذه الشخصية، مجرد صورة بلاغية؛ كأن تكون تشبيهاً أو استعارة، ويمكن ههنا ردُّ كلِّ طرف من أطرافها إلى مقابل واقعيّ، يرتبط بوعي المتلقّي وفكره¹، وتتبدّى أهميّة هذا النمط عندما يخدم توظيفه السياق العامّ في الرواية.

وتتجلّى الصورة التشبيهية من هذا النمط في رواية "النبیذة"، حين شبّه "منصور البادي" بندامته بكسعيّ، فقال: "كأنني الكسعيّ الذي ضربوا المثل بندامته"².

والكسعيّ شاعر، ضرب المثل بندامته؛ فقد رمى بأسهم قطعان عير، فظنّ أنّه أخطأها، فغضب، فعمد إلى قوسه، فضرب بها حجرًا، فكسرها، ثمّ بات، فلما أصبح نظر، فوجد أنّه لم

¹ انظر: زايد، عليّ عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص220.

² انظر: كجه جي، إنعام: النبیذة، ص273.

يُخطئ الرمي؛ فقد كانت أسهمه مُضَرَّجَةً بالدم، فندم على كَسْرِ القوس، فشَدَّ على إبهامه فقطعها¹، فأصبح مضرب المثل في الندم، حتَّى قيل: "أندم من الكسعي".

وقد ندم "منصور البادي" ندماً شديداً؛ لأنَّه قام بتمزيق المذكرات، التي دوَّن فيها حكاية عشقه لتاج الملوك²، ولم يكن يعرف أنَّ الدهر سيجمعه معها بعد ما ظنَّ أنَّه لن يلتقي بها أبداً، فأشبهه الكسعيّ في ذلك، فندم مثله.

وقد تبين أنَّ هذا التوظيف طردّي³؛ لأنَّ السمات المميّزة للشخصية الموظَّفة كانت منسجمة مع ما كانت عليه من صفات؛ أي أنَّها تُعبِّر عن تجربة معاصرة، تتوافق دلالتها طردّاً مع الدلالة التراثية للشخصية؛ فتوظيف الشاعر الكسعيّ مثلاً للتعبير عن شدَّة الندم، ينسجم مع دلالاته التراثية.

وتتجلّى الصورة التشبيهية من هذا النمط في رواية "سيدات القمر"، وهذه الصورة تربط طرفي التشبيه في علاقة شكلية، تقوم على المقاربة بينهما، وينكشف ذا في استدعاء السارد في هذه الرواية لشخصيَّتي امرئ القيس والمتنبي، وذلك في أثناء حديثه عن صلة "أسماء" بقضية الحب؛ يقول عنها: "لم تتخيّل يوماً أن تمرّ بتجربة حبّ ملتهبة، يصبح فيها ليلاً طويلاً كليل العاشقين عند المتنبي، أو مليئاً بأنواع الهموم كليل امرئ القيس"⁴.

يتبدّى أنَّ استدعاء الشخصيات ههنا اتَّخذ نموذج المقاربة، فليل "أسماء" لا يُقارب ليل المتنبي في طوله، ولا يُقارب ليل امرئ القيس في امتلائه بالهموم، وهذا يؤكِّد أنَّ السارد أخذ في هذا الاستدعاء بُعداً واحداً من تجربة الشخصيات، التي استدعاها للتعبير عن الواقع، الذي تعيشه "أسماء".

¹ انظر: الميداني، أبو الفضل: مجمع الأمثال، 348/2.

² انظر: كجه جي، إنعام: النبيذة، ص 107 و 108.

³ انظر: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 203. حيث يوضّح "علي عشري زايد" معنى التوظيف الطردّي.

⁴ الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص 144.

إنَّ "أسماء" لم تمرَّ بقصة عشق ملتهبة، ولم تقع في حبِّ رجلٍ من قبل، وقد اعترفت لنفسها أنَّها انشغلت بآبن عمِّ زوج أختها "مروان"، حين رآته في مناسبات قليلة، وأحسَّت بطهره وصفائه، ولكنها، حين رآته مرَّةً أخرى، لم تفهم شعورها؛ فقد فزعت من نظرتة، ورأت شيئاً غريباً منه، وكفَّت عن التفكير فيه¹، فأدركت أنَّ كلَّ ما تريده "أن تتزوَّج شخصاً مميَّزاً عن الآخرين، تستقرُّ معه، وتحبُّه، وتُمارس نزوعها الحادَّ للأومومة"².

وكان الزواج عند "أسماء" وسيلة، تسمح لها بالمرور إلى العالم الأوسع، فلن تلتزم البيت بعد أن تتزوَّج، وستتمكَّن من الخروج والاختلاط بمجتمع النساء، وستحضر الأعراس كلَّها، وستدعى إلى الموائد؛ لأنَّها ستصبح امرأةً مكتملة بعد الزواج، ولن تكون مجرد بنت³، ولم يكن الحبُّ يعني لها شيئاً؛ ولهذا لم تكن مهتمَّة باختيار زوج المستقبل.

وهذا كلُّه يؤكِّد أنَّ "أسماء" لم تعبأ بالعشاق وهمومهم؛ لأنَّها لم تقع فيما وقع فيه هؤلاء، فلم يطلُّ ليلها، ولم يمتلئ بتلكم الهموم، التي تورِّق العاشقين؛ لأنَّها لم تكن عاشقة، ولم تذُق طعم الحبِّ من قبل.

أمَّا الصورة الاستعارية من هذا النمط فتتجلَّى في استدعاء السارد قصة المجنون، في رواية "سيدات القمر"، عند حديثه عن "نجية القمر"؛ إذ قال عنها: "إنها ليلي في قصة المجنون"⁴، وهذا جعلها تحبُّ سماع شعره من عشيقها "عزان"؛ فهل كان استحضار السارد لقصة المجنون مناسباً لحال "نجية القمر"؟

كانت ليلي فائقةً في الجمال، عشقها قيس بن الملوح، وصار عشقه لها حديث الناس، وعشقتة هي كعشقه لها، وكانا يلتقيان ليلاً، بعيداً عن أعين الوشاة، يتسامران ويتبادلان أحاديث الحب والغرام، فذكرها في شعره متغزلاً، وإنَّ العرب تعدُّ ذلك مدعاة للحرمان والتفريق بين

¹ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص144.

² السابق، الصفحة نفسها.

³ انظر: السابق، ص141.

⁴ السابق، ص184.

الحبيبين، وبعد فراقهما هام بها، وانعزل عن الناس إلى الصحارى، وأنسته ثم رؤية الأطباء، وبقي على هذه الحال حتى وجده أهله ميتاً في وادٍ بين الحجارة¹، ولم يكن حال ليلى، بعد الفراق، أفضل من حاله؛ فقد مرضت قبل موته، وأخذها أهلها إلى العراق لتتعالج، وقد ذكر المجنون ذلك في شعره².

وبهذا؛ يتضح أن "نجية القمر" أحببت أن تُمَثَّل، في قصة عشقها، دورَ ليلى في قصتها مع المجنون؛ فعشقها "عزان"، وعشقتة، وكانا يلتقيان في الليل، يتحدثان، ويقعان في بعضهما بعضاً، فقد عرفته على جسده، وراح يتغزل بها، وذاع صيتهما، حتى علم الناس من حولهم، فحاولوا أن يفرقوا بينهما؛ إذ قامت "سالمة" بإرسال من يعمل السحر لهما، وفرقت به بينهما؛ ما أدى إلى مرض "عزان"، واختفاء "نجية"، التي ربما قتلها أخوها المنغولي؛ لأن جيرانها كانوا يكرهونها لكونها كانت دائماً تستهزئ بهم؛ ولذا دربوا أباها على رمي الرصاص، وأفهموه أن أخته عار عليهم كلهم، وقام لذلك بالتخلص منها³.

وهكذا؛ يتضح أن نهايتهما لم تختلف كثيراً عن نهاية ليلى والمجنون، فإذا كان الوشاة قد وشوا ليلى عند أهلها، فأبعدوها عن عشيقها، فإن أقارب "نجية" و"عزان" قد حرموهما من الاستمرار بعلاقتهم الحرّة.

إن التشابه بين قصة المجنون وقصة "عزان" يبدو جلياً في العشق المتبادل، واللقاء بالمحبيب ليلياً، وفي النهاية المأساوية؛ ولكن "نجية" أرادت العشق من قصة المجنون، ولما رأتة متحقّقاً رأت أنها تشبه ليلى، التي هام بها ابن الملوّح.

¹ انظر: الذهبي، شمس الدين: سير أعلام النبلاء، 4/230-232. والبغدادي، عبد القادر بن عمر: خزنة الأدب ولب لباب لسان العرب، 4/230-232.

² ابن الملوّح، قيس: ديوان مجنون ليلى، ص 208. حيث يقول: يقولون:
ليلى بالعراق مريضةً فما لك لا تضنني وأنت صديق
سقى الله مرضى بالعراق فإني على كل مرضى العراق شفيق
فإن تك ليلى بالعراق مريضةً فإني في بحر الحتوف غريق

³ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص 189.

ولكنّ هذا العشق لم يتحقّق لخولة، التي كانت تتمنى أنّها تكون كصاحبة المجنون؛ لأنّها انتظرت "ناصرًا" كثيرًا، ورفضت الزواج من غيره، ولكن لم ينفعها اعتناؤها بجمالها، ولا انتظارها له؛ ولهذا لم ينطبق عليها ما تأملت حصوله، ما أنّها تزوجت منه على خلاف ليلى، التي تزوجت من غير حبيبها.

أمّا "نجية" فقد كانت ترى نفسها في ليلى صاحبة المجنون¹، وقد تحقّق لها ذلك؛ لأنّها أشبهتها في جمالها وعشقها لحبيبها، الذي كانت تنتظره.

توظيف بُعد من أبعاد تجربة متعدّدة الأبعاد

يزداد دور الشخصية الشعرية القديمة أهميّة في هذا النمط عند توظيفها في الرواية؛ لأنّها تنقل بُعدًا متكاملًا من أبعاد تجربته، وتُحقّق تآزرًا عضويًا بينها وبين الأدوات الأخرى²، التي تُوظف في الرواية.

ومن الشخصيات التي تمثّل هذا النمط شخصية أبي الطيب المتنبّي، الذي رثى أخت سيف الدولة عندما ماتت، ولم يُصدّق خبر موتها في البدء، ولكن حين تثبّت منه أصيب بأسى شديد، فرثاها بقصيدة، تضايق سيف الدولة من جرّأته فيها³.

واستنادًا إلى ذلك؛ حملت شخصية المتنبّي في رواية "سواقي القلوب" بُعدًا من أبعاد المأساة والحزن على فراق الحبيب؛ فقد أشار السارد المجهول إلى أنّ أفضل راثٍ لمحبيته "سرّاب" هو المتنبّي، وأبان ذلكم في قوله: "لو فنّشتُ ونبشتُ رأسي لما وجدتُ لسراب راثيًا مثل المتنبّي"⁴؛ وهكذا يتبيّن أنّه قد أخذ البعد المأساويّ من أبعاد تجربة المتنبّي؛ لأنّه وجد في هذا البعد ما يُمثّل حالته حين انتزع الموت محبوبته فجأة.

¹ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص114.

² انظر: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص225.

³ انظر: الدمشقي، يوسف البديعي: الصبح المنبي عن حيثية المتنبّي، ص146 و147.

⁴ كجّه جي، إنعام: سواقي القلوب، ص69. يقصد القصيدة، التي رثى المتنبّي فيها محبوبته "خولة"، ومطلع هذه القصيدة قوله:

غَدَرْتُ يَا مَوْتَ كَمْ أَفْنَيْتَ مِنْ عَدَدٍ بِمَنْ أَصَبْتُ وَكَمْ أَسَكَّتَ مِنْ لَجَبِ

وفي رواية "النبیذة" حملت شخصية النابغة الذبياني بعداً مستقياً من تجربته، يتمثل باعتذاره من الملك النعمان بن المنذر، وقد كان بينهما ودٌ ومحبة؛ فبعد أن استطاع الوشاة التفريق بينهما هرب النابغة سرّاً، وبدأ يعتذر من النعمان بقصائد عدّة¹، فانطبق هذا البعد على "منصور البادي" في الرواية؛ لأنه ترك أهله، الذين نزحوا إلى لبنان بعد حرب 1948، وغادرهم إلى العراق؛ ليعمل هناك، وقد فعل هذا سرّاً؛ لذلك أرسل لكل من أبيه وأمه رسالة، يعتذر منهما على مغادرته دون أن يُخبرهما.

وقد حملت شخصية أبي عبادة البحتري في رواية "سيدات القمر" بُعدَ الخذلان؛ فقد حظي عند الخليفة المتوكل ووزيره الفتح بن خاقان بالتقدير، ونال منهما عطاءً كثيراً، ولكن بعد مقتلها لم يحتل البقاء، فغادر إلى منبج²، ثمّ راح يسلي عن نفسه في بلاد فارس.

ولهذا؛ كان استدعاء "أسماء" لهذه الشخصية وسيلة للتعبير عن خذلانها من أبيها "عزّان"³؛ لأنه لم يحفظ عهده مع زوجته، ولم يصنّ الرابط بينهما، ولم يردعه عن خيانتها؛ فقد التقى بامرأة بدوية في الصحراء، تدعى "نجية القمر" وأقام معها علاقة محرّمة، وظلّ يتردد عليها؛ يقول السارد واصفاً ذلك: "رأس "عزّان" في حجر القمر، وعيناه معلقتان بالنجوم اللامعة في سماء الصحراء الصافية، كانت تمرّ أناملها على أهدابه وحاجبيه، وتزِيل حَبّات الرمل العالقة لتدسّها في فمها، اعتاد حركتها هذه ولم يعد يندهش منها، كان مستغرقاً في نشوة حديثها، مأخوذاً بحماستها، التي لا تفتّر..."⁴، أمّا زوجه "سالمة" فقد ترك فراشها، ولم يعد

¹ انظر: الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، 156/9.

² اختُلف في سبب رحيله؛ انظر: ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، 20/6. يقول: "وكان البحتري مقيماً في العراق في خدمة المتوكل والفتح بن خاقان، وله الحرمة التامة، فلما قتلا، كما هو مشهور في أمرهما، رجع إلى منبج، وكان يحتاج للترداد إلى الوالي بسبب مصالح أملاكه، ويخاطبه بالأمير لحاجته إليه، ولا تطاوعه نفسه إلى ذلك". ولكن الصفدي أثبت غير ذلك؛ انظر: الصفدي، صلاح الدين: الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث - بيروت، 2000، 276/12. حيث يقول: "فَقِيلَ إنَّ السببَ في خروج البحتري عن بغداد في آخر أيامه هذا البيت؛ لأنَّ بعض أعدائه شَنَّ عليه بأنَّهُ تَنَوَّى وكانت العامَّة حينئذٍ غالبية على البلد، فخاف على نفسه، فقال: لِبائيه أبي الغوث: فَمُ يَا بُنَيَّ حَتَّى تَطْفَأَ هذه الثائرة بخرجة نلَمَ فيها ببلدنا، ونعود. فخرج منها فلم يعد".

³ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص78.

⁴ السابق، ص102.

يشاركها في أمور حياتها، بل إنَّ انشغاله مع عشيقته "نجية" جعله يتخلف عن حضور عرس ابنته "أسماء"¹، وهذا سبب آخر يشير إلى خذلان ابنته.

إنَّ استدعاء بُعد من أبعاد تجربة شاعر قديم في نصِّ روائيِّ يُضفي حيوية على الأحداث، ويجعل عوالم الشخصيات الروائية أكثر وضوحاً للقارئ؛ لأنَّ تجارب الشعراء القدماء أكثر قدرة على استيعاب تجارب تلكم الشخصيات.

توظيف أبعاد متعدّدة من تجربة واحدة

في هذا النمط يُوظف الأديب أبعاداً عدّة، يستقيها من تجربة معيّنة، مرّت بها شخصية شعرية قديمة؛ فيترتب على ذلك ضرورة معرفة المراحل، التي مرّت بها حياة هذه الشخصية؛ لكي يُحسّن توظيفها في الرواية.

وقد استدعت "كجه جي" و"الحارثي" شخصية المتنبي في رواياتهما وحمل هذا الاستدعاء أبعاداً عدّة، استقتها الروائيّان من تجربة المتنبي، التي تحصّلت في مرحلتين من حياته؛ مرحلة حياته في بلاد الشام، ومرحلة حياته في مصر؛ أمّا المرحلة الأولى فقد كان تركيز الروائيّين فيها على الفترة، التي عاشها المتنبي في ظلّ أمير حلب سيف الدولة الحمداني، الذي كان موسوماً، خلقاً وخلقاً، بطابع عرقه العربي؛ فقد كان معروفاً بشجاعته وكرمه وشيء من سموّ النفس، وكان واسع المعرفة بالشعر العربي، وفي عهده أبقى المتنبي شخصيته مكبوحه الجماح، فوضع ربة شعره، طوال تسع سنين، في خدمة الحمداني²، وقد عاش مدّاحاً، ولم يشعر بأيّ خطر يهدّده، وظلّت حياته، في هذه الفترة مرتبطة بحياة أمير حلب حتّى استحال الكلام عن إحداهما دون ذكر الآخر، وكلّما تأهّب الأمير لغزو الروم أو البدو في صحراء الشام كان الشاعر مستعدّاً دوماً لمرافقته³.

¹ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص 162.

² انظر: بلاشير، د. ر.: أبو الطيب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق، 1975، ص 219.

³ انظر: السابق، ص 239 و 240.

ولم يتوان سيف الدولة في برّ شاعره، بل أهدق عليه النعمة، وأكرمه، وأعظم منزلته عنده، وقد كان حول الأمير شعراء، "كسفت شمسُ المنتبّي نجومهم، وأخمدت نباهته ذكرهم، فكانوا يحسدونه ولا يألون في ذمّه والتسميع به، وإفساد ما بينه وبين صاحبه"¹، وكانت تربطه بالأمير علاقة مميزة، فنقموا عليه، وأوقعوا بينهما، فغادر بلاط الحمداني.

وأما المرحلة الثانية فقد كان تركيز الروائيين على الفترة، التي قضاها المنتبّي في ظلّ حاكم مصر كافور الإخشيدي، الذي كان عبدًا أسود، وظلّ المنتبّي كارهاً له، يُظهر حبه له، ولكنّه يُضمر كرهاً شديداً له، وقد جاءه المنتبّي طامعاً بأن يحصل عنده على ولاية أو ملك²، وكان هذا أقوى حاجات نفسه، فاحتال لذلك، واجتهد في تحصيله، ولكنّه لم يحصل على شيء، فخيّب كافور أمله، فنقم عليه، وهرب من مصر هاجياً له.

إنّ ما حصل للمنتبّي في مصر مرتبط بما حصل معه في حلب؛ فإخفاقه عند سيف الدولة كان مقدّمة لإخفاقه عند كافور، فإذا كان مردُّ حزنه في مصر "هو خيبة أمله فيما أمل فيه من الولاية، فإنّ ما في شعره من الحزن والشكوى هو، في حقيقة الأمر، محصّلة إخفاقه فيما مرّ من حياته كلها"³.

استدعت "كجه جي" في روايتها "النبیذة" شخصية المنتبّي، وحملت أبعاداً عدّة، وقد برزت هذا الأبعاد جليّة فيما حدث مع بطلة الرواية "تاجي"، التي مرّت حياتها بمرحلتين؛ أمّا المرحلة الأولى فتتمثّل في حياتها، التي أمضتها في العراق في ظلّ "نوري السعيد"، الذي أصبح رئيساً للوزراء فيما بعد، وحياتها في هذه المرحلة تُشبه حياة المنتبّي في بلاد الشام في ظلّ سيف الدولة؛ فقد حظيت "تاجي" بمكانة مهمّة في بغداد بسبب الصلة، التي كانت تربطها "نوري

¹ عزام، عبد الوهاب: ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة- القاهرة، 2012، ص104.

² انظر: الدمشقي، يوسف البديعي: الصبح المنبي عن حيثة المنتبّي، ص112. حيث يقول: "وسأل أبو الطيب كافوراً أن يوليه صيداء من بلاد الشام أو غيرها من بلاد الصعيد، فقال له كافور: أنت في حال الفقر وسوء الحال وعدم المعين سمت نفسك إلى النبوة فإن أصبت ولاية وصار لك أتباع، فمن يطيقك؟". وانظر: لاشين، كمال عبد الباقي: المنتبّي في مصر: دراسة تؤرخ لنفس أبي الطيب في مصر، مطبعة الحسين الإسلامية- القاهرة، 1993، ص41.

³ لاشين، كمال عبد الباقي: المنتبّي في مصر: دراسة تؤرخ لنفس أبي الطيب في مصر، ص74.

السعيد"، فأصبحت صاحبة مجلة خاصة بفضلها، وصار لها علاقة وثيقة تربطها بقصر الرئاسة وبعض الوزراء¹، فصادقتها معه جعلتها في مكانة مهمة، لدرجة أنه كان يدعوها لحضور حفلات القصر، ولكن ذلكم لم يستمر؛ لأنها خرجت عليه حين شاركت في المظاهرات، التي أُقيمت في بغداد بسبب موافقة المفاوضين على معاهدة "بورتسموث"²، وهربت على إثرها إلى بلد آخر.

وأما المرحلة الثانية فتتمثل في الحياة، التي أمضتها "تاجي" في (باكستان) في ظل "غضنفر علي خان"، الذي كان سفيراً في الشرق الأدنى، وعلى الرغم من أنه كان يرعاها بحنان إلا أنها لم تحبّه، وحين عرض الزواج عليها رفضته³، وعملت، في هذه الفترة، مذيعة في إذاعة (كراتشي)، ولكن رئيس الإذاعة كان صدره موعلاً منها؛ بسبب صدودها عنه وتقربها من "منصور البادي"؛ ولهذا ذهب واشتكى عليها عند جماعته في الحكومة، فوصفها لهم بأنها سافرة، ومستهترة ترقص في الحفلات، وعابثة بالعادات والتقاليد، فأصدروا حكماً بإبعادها قسراً عن أراضيهم⁴.

وقد تبين أن استدعاء المتنبي في الرواية اهتمّ بالبُعد السياسي والاجتماعي لشخصيته، وأخذ بتجربته مع سيف دولة وكافور شكلاً، وطبّق ذلك على بطل الرواية مضموناً، فخرج نتيجة ذلك بتجربة مشابهة لتجربة الشاعر.

وأما في رواية "سيدات القمر" فقد استدعيت شخصية المتنبي غير مرّة⁵، وحملت في جلّ مواطن استدعائها أبعاداً عدّة، فأخذ "عزّان" منها بُعد التخلّي عن الرفيق، وبُعد العشق؛ فقد كانت حياته مع امرأته "سالمة" تذكّر بحياة المتنبي في ظلّ كافور الإخشيدي؛ لأنه لم يعيش معها قصّة حبّ، ولم يشعر بأنّ ليله طال معها، وكانت حياته معها مملة تقليدية، لم تُثر فيه ما أثارته الحياة،

¹ انظر: كجه جي، إنعام: النبيلة، ص94.

² انظر: السابق، ص134.

³ انظر: السابق، ص160.

⁴ انظر: السابق، ص227.

⁵ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص162 و197.

التي قضاها مع عشيقته؛ ولهذا تخلى عن زوجته، وهجر فراشها، وصار يفد إلى عشيقته "نجية القمر".

أما حياته مع عشيقته فتشير إلى حياة المتنبي في ظل سيف الدولة؛ إذ أحبها حباً جمًّا، وصار يلتقي بها ليلاً، ومرَّ معها بتجربة العشق، فأصبح ليله طويلاً كليل العاشقين، وبات يُلقى عليها من شعر المتنبي مطالع قصائد الغزل، وصار يستشعر صدقها؛ لأنها أصبحت تُمثل جانباً متحقّقاً في حياته، وقد طمحت عشيقته أن تكون معه في علاقة حرّة¹.

وقد تمكّنت "نجية" من تحقيق ما أرادت في بدء العلاقة، ولكن ذلك لم يدُم؛ لأنّه أراد فيما بعد أن يفيدّها بالزواج، فأصابها إحباط ما، ورفضت ذلك؛ وهذا كلّه جعلها "تحسُّ أرق المتنبي وطموحاته وإحباطاته كأنّها طموحاتها وإحباطاتها هي نفسها"، فحملت لديها شخصية المتنبي بعدّين متناقضين؛ بُعداً يقودها إلى الطموح والسعي نحو الآمال، وبُعداً آخر يقودها إلى مسالك الإحباط والخذلان.

إنّ ما حصل لعزّان مع عشيقته مرتبط بما حصل له مع امرأته؛ فإخفاقه مع "سالمة" كان مقدّمة لإخفاقه مع "نجية"، فإذا كان مردُّ إخفاقه مع عشيقته هو خيبة أمله منها، فإنّ ما في حياته من الأحزان والمصائب أدّى إلى إخفاقه فيما مرَّ من حياته كلها.

¹ انظر: الحارثي، جوخة: سيدات القمر، ص78.

الخاتمة

تكشف الدراسة أنّ الموروث الشعري القديم الذي استُحضر استحضاراً مباشراً عند "الحارثي"، قد نُقل بطريقة الخطاب المباشر، ولم يُنقل شيء منه بطريقة الخطاب الفوريّ، أمّا الموروث المستحضر في روايات "كجه جي" فقد نُقل بكلتا الطريقتين، ولكنّ ما نُقل منه بالطريقة الأولى يفوق بكثير ما نُقل بالطريقة الأخرى.

وتبيّن الدراسة أنّ استدعاء الموروث الشعري القديم لم يكن هدراً وعبثياً، بل كان له بواعثٌ عدّة، تبيّنت بجلاء عند معالجتنا الدواعي، التي أدّت إلى استدعائه في كل موطن من مواطن الروايات، قيد الدراسة.

وتبيّن أنّ الموروث الشعري القديم الذي استُدعي استدعاءً غير مباشر عند "الحارثي"، قد نُقل بطريقة الخطاب غير المباشر، ولم يأت شيء منه على طريقة الخطاب غير المباشر الحرّ؛ أمّا الموروث المستحضر في روايات "كجه جي" فقد نُقل بكلتا الطريقتين.

وتكشف أنّ استدعاء الشخصيات الشعرية القديمة قد جاء بعضه، في روايات "كجه جي" و"الحارثي"، لمجرد التسجيل؛ بهدف إبراز مدى القدرة المعرفية للكاتبين، في حين جاء أكثره، في هذه الروايات، بقصد التوظيف؛ بغية التعبير عن قضايا معيّنة.

وتوضّح أنّ استدعاء الأصوات الشعرية القديمة، الذي جاء بقصد التوظيف، فعبر عن قضايا عدّة، واجهت المجتمع، الذي تنتمي إليه كلتا الكاتبين، وتبيّن أنّ استدعاء هذه الأصوات اتّخذ أحد الأنماط الثلاثة: إبراز عنصر في صورة جزئية، أو توظيف بُعد من أبعاد تجربة متعدّدة الأبعاد، أو توظيف أبعاد متعدّدة من تجربة واحدة.

ويتبيّن أنّ شخصية المتنبي هي أكثر الشخصيات استدعاءً في الروايات؛ لأنّ لشخصيته تأثيراً في عقول الأديباء وقلوبهم، جعلهم يستحضرونه في شعرهم ونثرهم، ولكنّ ذلك لا يلغي حضور غيره من الشعراء في نصوص أولئك الأديباء.

ويتكشف أنّ تقنيّة استدعاء الشعر القديم في الروايات قد جاءت لتأكيد تجربة، كانت الشخصية الروائية قد مرّت بتجربة مشابهة لها، أو لنفي حالة معيّنة عن هذه الشخصية؛ لعدم مرورها بتجربة مماثلة لتجربة الشاعر، الذي استدعت شعره، وتكشف كذلك أنّ هذه التقنيّة كانت -أحياناً- وسيلةً لكشف دواخل بعض الشخصيات الروائية، وأداةً للفت الانتباه وشده إلى الأحداث الروائية المستورة أو المخفيّة.

ويتضح أنّ هذه التقنيّة قد بثت الحياة في الشعر المستدعي من جديد، وأضفت عليه حيويّةً، حولته من خيالات باهتة في الكتب، ومن محفوظات مكرورة، إلى خيالات حيّة أو حقائق معيشة في عالم الرواية.

قائمة المصادر والمراجع

ابن الأحنف، العباس: ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية- القاهرة، 1954.

الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، دار الكتب المصرية- القاهرة، 1936.

الأعشى، ميمون بن قيس: ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، تحقيق: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز.

الأكبر والأصغر، المرقشان: ديوان المرقشيين، تحقيق: كارين صادر، ط1، دار صادر- بيروت، 1998.

ألين، جراهام: التناص، ترجمة: محمد الجندي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016.

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

الأنصاري، عبد القادر: الدرر الفرائد المنظمة في أخبار الحاج وطرق مكة المعظمة، تحقيق: محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية- بيروت، 2002.

الأنطاكي، داود بن عمر: تزيين الأسواق في أخبار العشاق، تحقيق: محمد التونسي، ط1، عالم الكتب- بيروت، 1993.

إيمان، شهروزي: توظيف التراث في الرواية الجزائرية رواية شعلة المائدة وقصص أخرى لمحمد مفلح، جامعة د. مولاي الطاهر "سعيدة"- الجزائر، 2017.

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

البيجاج، مزاحم علي: صورة المرأة في شعر الأخطل وجريير والفرزدق؛ العصر الأموي، دار اليراع- عمان، 2006.

البغدادي، أبو بكر: تاريخ بغداد، تحقيق: بشار عواد معروف، ط1، دار الغرب الإسلامي - بيروت، 2002.

البغدادي، أبو جعفر: المحبر، تحقيق: إيلازة ليختن شتيتير، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت.

البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط4، مكتبة الخانجي - القاهرة، 1997.

بلاشير، د. ر.: أبو الطيب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق، 1975.

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

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

تيايبية، عبد الوهاب: توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الحاج لخضر - باتنة.

الجابري، محمد عابد: التراث والحداثة دراسات ومناقشات، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت، 1991.

الجمحي، محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني - جدة.

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

ابن الجهم، علي: ديوان علي بن الجهم، تحقيق: خليل مراد، وزارة المعارف - السعودية، 1980.

الجوهري، إسماعيل بن حمّاد: **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين - بيروت.

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

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

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

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

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

حكيمة، كميّش: **توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية رواية "الأرض والدم" لمولد فرعون أنموذجاً**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عبد الرحمان ميرة - الجزائر، 2013.

ابن حلزة، الحارث: **ديوان الحارث بن حلزة**، تحقيق: عمر فاروق الطّبّاع، دار القلم، بيروت، 1992.

الحمداني، أبو فراس: **ديوان أبي فراس الحمداني**، ط1، دار الفكر - عمّان، 2011.

الحموي، ياقوت: **معجم الأديباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، تحقيق: إحسان عباس، ط1، دار الغرب الإسلامي - بيروت، 1993.

الحنبلي، أبو الفلاح عبد الحي: **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، تحقيق: محمود الأرناؤوط، ط1، دار ابن كثير - دمشق، 1986.

ابن خلّكان، أبو العباس شمس الدين: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، دار صادر- بيروت، 1900.

الدمشقي، يوسف البديعي: **الصبح المنبئ عن حيثية المتنبئ**، تحقيق: مصطفى السقا ومحمد شتا، ط3، دار المعارف- القاهرة، د. ت.

الذبياني، النابغة: **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1985.

الذهبي، شمس الدين: **سير أعلام النبلاء**، تحقيق: مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرنؤوط، ط3، مؤسسة الرسالة- بيروت، 1985.

العبر في خبر من غير، تحقيق: أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية- بيروت، د. ت.

ذهبية، حمو الحاج: **لسانيات التلّف وتداولية الخطاب**، ط2، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع- المدينة الجديدة، 2017.

ذو الرمة، غيلان بن عقبة: **ديوان ذي الرمة**، قدّم له وشرحه: أحمد حسن بسج، ط1، دار الكتب العلمية- بيروت، 1995.

ابن أبي ربيعة، عمر: **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، ط2، دار الكاتب العربي- بيروت، 1996.

رزق، صلاح: **دراسة في التشكيل والتأويل**، دار غريب- القاهرة، 2009.

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

ريفارا، رينيه: **لغة القصة: مدخل إلى السرديات التلّفية**، ترجمة: محمد نجيب العمامي، ط1، منشورات البحث العلمي جامعة القصيم- المملكة العربية السعودية، 2015.

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

الزركلي، خير الدين: الأعلام: قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ط14، دار العلم للملايين- بيروت، 1999.

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

سلّام، سعيد: التناص التراثي؛ الرواية الجزائرية أنموذجًا، عالم الكتب الحديث- إربد، 2010.

سمك، محمد صالح: أمير الشعر في العصر القديم امرؤ القيس، دار نهضة مصر- القاهرة، 1974.

سميرة، منصور: توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة -قراءة في نماذج-، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس- الجزائر، 2016.

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

ابن سيده، علي بن إسماعيل: شرح المشكل من شعر المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، نسخة دار الكتب المصرية- القاهرة، د. ت.

شارودو ومنغنو، باتريك ودومينييك وآخرون: معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري وحماّدي صمّود، المركز الوطني للترجمة- تونس، 2008.

الشعر، أنور: توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، مطبعة السفير- عمّان، 2012.

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

الشيرازي، سعدي: مختارات من شعر سعدي الشيرازي بالفارسية: مجموعة غزليات وقصائد،
ترجمة: عارف الزغول ومصطفى عكرمة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين -
الكويت، 2000.

الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء -
الإسكندرية، 2002.

الصبروت، ربيع: اللغة والتراث في القصة والرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة،
2003.

الصفدي، صلاح الدين: الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمد الأرنؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء
التراث - بيروت، 2000. لا لا لا

ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي، ط1، دار المعارف - القاهرة، 1960.

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

عباس، إحسان: فن الشعر، دار الشرق، عمان، ط4، 1987.

ابن العبد، طرفة: ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، 1980.

عبد الرحمن، عائشة: قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف - القاهرة،
1970.

عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية
للنشر - الجيزة، 1995.

عبد الله، محمد حسن: الحب في التراث العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -
الكويت، 1980.

ابن عربي، محيي الدين: محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار في الأدبيات والنوادر والأخبار، ضبطه: محمد عبد الكريم النميري، دار الكتب العلمية- بيروت، 2001.

عزام، عبد الوهاب: ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة- القاهرة، 2012.

العسقلاني، أحمد بن حجر: الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق: عادل عبد الموجود وعلي معوض، ط1، دار الكتب العلمية- بيروت، 1994.

العقاد، عباس محمود: ابن الرومي حياته من شعره، مطبعة حجازي- القاهرة، ط2، 1938.

بو علي، عبد الرحمن: نظرية التناص والتناصية في النظرية الأدبية المعاصرة، دار الأيام- عمان، 2017.

علي، حنان: توظيف التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية "سفر السالكين" لمحمد صلاح أنموذجاً، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي- الجزائر، 2017.

عمر، أحمد مختار ومعه فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب- القاهرة 2008.

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

غروس، ناتالي بيبقي: مدخل إلى التناص، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

ابن فارس، أحمد: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر- القاهرة، 1979.

الفرزدق، همام بن غالب: ديوان الفرزدق، شرحه: علي فاعور، ط1، دار الكتب العلمية- بيروت، 1987.

فورمة، أمجد: الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية روايتنا "الدروب الشاقة و"الأرض والدم"
لمولود فرعون أنموذجًا، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة العقيد أحمد دراية بأدرار -
الجزائر، 2017.

القاسم، سيزا: البنيات التراثية في رواية "وليد بن مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا، مجلة فصول،
العدد 1، 1 تشرين أول 1980.

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

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

القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة- القاهرة،
1982.

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

القرشي، أبو زيد: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ط2، دار القلم- دمشق، 1986.

ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر: البداية والنهاية، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع
والإعلان، 2003.

كجه جي، إنعام: الحفيدة الأمريكية، ط2، دار الجديد- بيروت، 2011.

سواقي القلوب، ط2، دار الجديد- بيروت، 2016.

النبيذة، ط1، دار الجديد- بيروت، 2017.

كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة: فريد زاهي، ط3، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء،
2014.

لاشين، كمال عبد الباقي: المتنبي في مصر: دراسة تؤرخ لنفس أبي الطيب في مصر، مطبعة
الحسين الإسلامية- القاهرة، 1993.

المبرد، أبو العباس: **الكامل في اللغة والأدب**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، دار الفكر العربي - القاهرة، 1997.

مبروك، مراد عبد الرحمن: **العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر دراسة نقدية (1914-1986)**، ط1، دار المعارف- القاهرة، 1991.

المتنبي، أبو الطيب: **ديوان المتنبي**، دار بيروت للطباعة والنشر- بيروت، 1983.

مجمع اللغة العربية: **المعجم الوسيط**، ط5، مكتبة الشروق الدولية- القاهرة، 2011.

ابن المعتز، عبد الله بن محمد: **طبقات الشعراء**، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ط3، دار المعارف- القاهرة، د. ت.

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

مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، ط1، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، 1985.

ابن مقبل، تميم: **ديوان ابن مقبل**، تحقيق: عزّة حسن، دار الشرق العربي- بيروت، 1995.

ابن الملوح، قيس: **ديوان مجنون ليلى**، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة- القاهرة، 1979، ص208.

ابن منظور، أبو الفضل جمال: **لسان العرب**، ط6، دار صادر- بيروت، 1997.

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

أبو نواس، الحسن بن هانئ: **ديوان أبي نواس**، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكاتب العربي- بيروت، د. ت.

الواحدي، علي بن أحمد: شرح ديوان المتنبي، طبعة برلين، 1861.

وتار، محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2002.

يعقوب، إميل بديع وعاصي، ميشال: المعجم المفصل في اللغة والأدب، ط1، دار العلم للملايين- بيروت، 1987.

يقطين، سعيد: الرواية والتراث السردية من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، المركز الثقافي العربي- بيروت، 1992.

المراجع الإلكترونية

بطي، سليم: "سيّدات القمر" للعثمانيّة جوخة الحارثي: ملحمة عتيقة هاربة من التأريخ، جريدة النهار اللبنانية، 23 أيار 2019. <https://www.annahar.com/article/975655>

كجه جي، إنعام: "إنعام كجه جي" هل أصبحت المقبرة هي المكان الوحيد للم شمل العراقيين؟، موقع يوتيوب، 5 شباط 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=eJpF3iS6bKI>

المزديوي، محمد: "إنعام كجه جي": أعاقب نفسي لأنني هجرت العراق، العربي الجديد- لندن، 8 فبراير 2016. [/https://www.alaraby.co.uk/supplementculture/2016/2/8](https://www.alaraby.co.uk/supplementculture/2016/2/8)

نجار، رنا: العراقية "كجه جي": أرسم الظلال التي ألفتها الأحداث السياسية على مصائر الأفراد، موقع العرب، 26 شباط 2019. [/https://alarab.co.uk](https://alarab.co.uk)

يونس، عبير: "إنعام كجه جي": "إنعام كجه جي" أكتب لأدوّن سيرة عراق زلزلته الحروب، البيان- أبوظبي، بتاريخ: 13 فبراير 2018.

<https://www.albayan.ae/books/author-book/2018-02-13-1.3184787>

**Najah National University
Faculty of Graduate Studies**

**Recruitment of the ancient poetry heritage in
"Ena'm Kojajeh" and "Jokha Al- harithi"
Novels, Selected Models**

**By
Mo'tasem Basim Zaydan Ghwadrah**

**Supervision By
Dr. Abdul Khaliq Isaa**

**This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Master of Fundamentals of
Arabic Language and Literature, Faculty of Graduate Studies,
An-Najah National University, Nablus, Palestine.**

2020

Recruitment of the ancient poetry heritage in "Ena'm Kojajeh" and "Jokha Al- harithi" Novels, Selected Models

By

Mo'tasem Basim Zaydan Ghwadrah

Supervision By

Dr. Abdul Khaliq Isaa

Abstract

This study addressed the ancient poetic heritage of the novels "Ena'm Kaj Ji" and "Jokha Al- harithia", because there was a clear presence of this heritage in their narrative texts, and it studied the summonses by explaining its mechanism and causes in each part.

The study included: introduction, preface, three chapters and conclusion. The introduction contained the aims, the importance of the study and its method. Also, it listed how it benefited from the old studies, whereas the preface summarized the definitions of 'heritage ' and 'summons'. In addition, it clarified the relation of the "Kaj Ji" and "Harithia" by the old poetic heritage.

In the first chapter, I addressed the ancient poetic heritage in the novels by one of the two direct speech styles. It listed what had by the direct speech style or the immediate speech style.

In the second chapter, it dealt with the ancient poetic heritage in those novels in one of the two indirect speech styles. It listed what it had by the indirect speech style and the free indirect speech.

In the third chapter, the study talked about the old poetic characters in "Kaji" and "Harthiya", novels. It dealt it for employment and preverance. Also, it listed its employment issues and summons styles in these novels.

The study came to a conclusion that included the most important results.