# السرديّ في شعر الفيتوري
# قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين" نموذجاً

د.عبدالرحمن أحمد إسماعيل كرم الدين
قسم الأدب ـ كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة

# السرديّ في شعر الفيتوري
# قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين" نموذجاً

**د.عبدالرحمن أحمد إسماعيل كرم الدين**
قسم الأدب ـ كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة

**ملخص البحث:**

يمثّل هذا النصّ واحداً من النصوص التي أفلح فيها الفيتوري بتوظيف السرديّ الشعريّ، لنقل واقعة تاريخيّة معروفة، وهي معركة دروتي التي كانت بين السلطان تاج الدين والقوات الفرنسيّة الغازية لدار مساليت بدارفور السودانيّة، فقد وظّف الشاعر مناويل السرد المختلفة من سرد الأحداث عبر وحدات مترابطة ومتناغمة، ورسم شخصيات القصّة الشعريّة وبيان مقوّماتها الفنيّة، وبناء الخطاب السرديّ بعناصره الفنيّة المختلفة من حوار خارجي وداخليّ، ووصف، ومفارقات تصويريّة، مقدّماً حكايته في حركة سرديّة لم تتقيّد بالزمن الحقيقي للقصة، مستبقاً الأحداث حيناً، ومسترجعاً لها حيناً آخر في مفارقات زمنيّة متقنة، كلّ ذلك قدّمه السارد برؤية الراوي المشارك، ممّا يُوهم القارئ أنّ الشاعر كان واحداً من شخصيات هذه الحكاية.

**مقدّمة :**

تميّز شعر الفيتوريّ[1] عامّة بأنّه شعر قضية، حيث ظلّ يعبّر فيه عن الهمّ الأفريقي إبداعيّاً، يدافع عن آدميّة الأفريقي، وينادي بحقوقه الإنسانيّة، وكان بذلك واحداً من الشعراء الذين "حرّكوا ركود القصيدة العربيّة وملؤوها بالغضب والنار والتمرّد، مبتدئين ثورتهم من واقعهم الحزين"[2] وبين هذا وذاك تخلّلت شعره نفثات حرّى، جأر بها من الظلم الذي وقع على بني جلدته. ولما كان الشاعر قارئاً جيّداً لتاريخ أفريقيا أمدّه ذلك بحكاياتها الماضية، بكلّ آلامها وجراحاتها، فأروى منها قصائده، وخصّب تجربته، فتغنى لأمجادها، وخلّد أبطالها أمثال لوممبا ونكروما وبن بيلا ومانديلا والسلطان تاج الدين الذي جاء فارس هذا النصّ.

اختار الباحث قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين"؛ لبعدها السودانيّ الخالص، ولأنّها تخلّد ذكرى واحد من أعظم أبطال السودان الذين ذادوا عن حماه، ودافعوا عن كرامته ضدّ المستعمر الفرنسيّ، ولم يكن هذا النصّ إلا نموذجاً. كما أشير إلى ذلك في عنوان الدراسة. فثمّة نصوص كثيرة في دواوين الفيتوري ينطلي عليها منوال هذه الدراسة ومنهجها. وقد رأى الباحث أنّ المدخل الأنسب لدراسة هذا النصّ هو المدخل السرديّ؛ لتوافر عناصر السرد فيه توافراً واضحاً؛ إذ جاء النصّ في جملته حكاية مكتملة بأحداثها وشخصياتها وخطابها السرديّ بعناصره الفنيّة المتقنة.

تحاول هذه الدراسة مقاربة هذا الموضوع وفق المنهج الإنشائيّ عند تودوروف بخاصة في تقسيمه الثنائيّ للحكي إلى (قصة) و(خطاب)، وتقسيم القصة إلى أحداث

---

(١) قال الشاعر محمد مفتاح رجب الفيتوري معرّفاً بنفسه في إحدى المقابلات الصحفيّة: "ولدتُ لأبوين ليبيين مهاجرين، ولدتُ خارج وطن الأجداد، أعني أنّي ولدتُ في جزء ناءٍ من تلك الخارطة العريضة، وهو الجزء الغربي من السودان... وأنّي تلقّيتُ دروسي العليا في جامعة القاهرة، وأنّي أصدرت ديواني الأوّل (أغاني أفريقيا) بينما كنت طالباً في السنة الأولى من كلية العلوم، نجيب صالح، (محمد الفيتوري والمرايا الدائريّة)، بيروت، الدار العربيّة للموسوعات، ط١، ١٩٨٤م، (٢١٧/٢١٨)، وهذه القصيدة إحدى قصائد ديوانه الأول.

(٢) عبده بدوي، (الشعر في السودان)، الكويت، عالم المعرفة، ط١، ١٩٨١م، ص٢١٨.

وشخصيات، والخطاب إلى زمن القصّ، وأنماط الرؤية وأساليب القصّ. وقد وجدت الدراسة في الإنشائيّة بعامّة مجالاً رحباً لتحليل الخطاب السرديّ بمكوّناته اللغويّة ودلالاته الرمزيّة. ولكن ممّا لا شكّ فيه أنّه من الصعب التقيّد بمنهج واحد؛ "لأنّ ذلك يجعل الدراسة منذ البداية مصادِرَةً على المطلوب... فقد يتحوّل الناقد دون وعيٍ إلى ممارسة نقدٍ له خلفيات أخرى، ربّما تتناقض مع اختياره النظريّ"[1]، والحقّ أنّنا لم نلتزم بمنهج واحدٍ ضربة لازبٍ، فقد لجأنا في بعض المواضع إلى مناهج أخرى، كالأسلوبيّة مثلاً. توزّعت الدراسة في مبحثين رئيسين، قدّمنا لهما بتمهيد تناولنا فيه علاقة السرد بالشعر عامّة، ثمّ تلتهما خاتمة أجملنا فيها أهمّ النتائج التي توصّلت إليها الدراسة، ثمّ أوردنا النصّ المدروس إضافة إلى فهرسين أحدهما للمصادر والمراجع والآخر للموضوعات.

**مهاد ـ علاقة الشعر بالسرد:**

ورد في لسان العرب أنّ "السرد في اللغة : تَقْدِمَة شيء إلى شيء تأتي به متّسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً، سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه"[2] وورد فيه أيضاً أنّ السرد هو التتابع السريع، حيث ذكر ابن منظور واصفاً كلام النبيّ ـ صلّى الله عليه وسلم ـ بأنّه "لم يكن يسرد الحديث سرداً، أي يتابعه ويستعجل فيه..." [3]. وجاء في التنزيل: ﴿ أَنِ ٱعْمَلْ سَٰبِغَٰتٍ وَقَدِّرْ فِى ٱلسَّرْدِ ... ﴾[4]، وقيل في تفسير الآية :"السرد : نسج الدروع"[5]. وقد وردت لفظة "السرد" في كتابات بعض القدماء، حيث استخدمها ابن رشيق في العمدة، ضمن قوله :" ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض،

---

(١) حميد لحمداني، (بنية النصّ السردي)، ، بيروت، المركز الثقافي العربيّ للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٩٣م، ص٧.

(٢) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، (لسان العرب)، بيروت، دار صادر، ط١، ٢٠٠م، مادة (سرد)، (٧/ ١٦٥).

(٣) المرجع السابق، مادة (سرد)، (٧/ ١٦٥).

(٤) سبأ، آية، (١١).

(٥) الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، (الكشّاف)، تحقيق / عادل عبدالموجود، وعلي معوّض، الرياض، مكتبة العبيكان، ط١، ١٩٩٨م، (٥ /١١١).

وأنا أستحسن أن يكون كلّ بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإنّ بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد"[1]، ومع أنّ الإشارة إلى السرد هنا جاءت عرضاً، إلا أنّها تضمّنت السمات الأولى لمفهوم السرد في التراث.

فالواضح أنّ مصطلح "السرد" موجود في أذهان العرب القدماء ومتداول في كتاباتهم غير أنّه ذو مفهوم بسيط، غير معقّد، لأنّهم لم يحرّروه ليجعلوا منه مصطلحاً دالاً على طريقة من طرائق الخطاب الأدبيّ، على نحو ما هو عليه الآن عند النقاد الغربيين، فـ (Narration) عندهم فرع من فروع الشعريّة (Poetics) التي تهتمّ بالبحث عن القوانين الداخلية التي تنظّم ولادة الأجناس الأدبيّة المختلفة، وتسعى إلى المقاربة بينها[2]، أمّا فرع السرديّة تحديداً فـ " يعنى بمظاهر الخطاب السرديّ، أسلوباً وبناءً ودلالةً"[3].

وهو بحسب قاموس السرديّات لجيرالد برنس:"Narration خطاب يقدّم حدثاً أو أكثر، ويتمّ التمييز تقليدياً بينه وبين الوصف discription والتعليق commentary سوى أنّه كثيراً ما يتمّ دمجهما فيه".[4]وبذلك يتبيّن أنّ السرد تقنية من تقنيات الخطاب الأدبيّ، أو طريقة من طرائقه، لها شروطها ومقوّماتها لا بدّ للأديب من أن يلتزم بها.

أمّا علاقة الشعر بالسرد فهي علاقة وطيدة، وقد تنبّه إليها النقاد القدماء من وقت مبكّر، ولعلّ من أوضح إشاراتهم إلى ذلك وأقدمها، ما ذكره ابن طباطبا العلويّ في كتابه عيار الشعر: "وليس تخلو الأشعار من أن يقتصّ فيها أشياء هي قائمة في

---

(١) ابن رشيق، (العمدة في محاسن الشعر وآدابه)، ت /محمد محيي الدين، لبنان، دار الجيل، ط١، ١٩٧٢م، (٢٦١/١).

(٢) ينظر : تزفيطان تودوروف، (الشعريّة)، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، المغرب، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠م، ص٢٣.

(٣) عبدالله إبراهيم، (السرديّة العربيّة . بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربيّ)، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربيّ، ط١، ١٩٩٢، ص٩.

(٤) جيرالد برنس، (قاموس السرديّات)، ترجمة / السيد إمام، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٢٢.

النفوس والعقول، فتحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، فتبهج السامع لما يرد عليه، ممّا قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز به ما كان مكنوناً، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه، بعد العناء في نشدانه"[1]، فلجوء الشاعر إلى تقنية السرد في عرض ما يريد التعبير عنه، ومخالفته ما هو مألوف في خطاب الشعر يمتع به المتلقي، ويبهج السامع، ويحفز القارئ لمتابعة ما يقرأ، إذ بذلك "يفسح المجال أمام المتلقي لإعادة إنتاج الخطاب السرديّ بأبعاده الفكريّة ضمن رؤيا جماليّة".[2]

وقد حاول ابن طباطبا تحديد ضوابط هذا الخطاب، بقوله: "وعلى الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعره دبّره تدبيرا يسلس له معه القول، ويطّرد فيه المعنى، فيبني شعره على وزنٍ يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يُخلط به أو نقصٍ يحذف منه. وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مُخدجَين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له، وزائدة في رونقه، وحسنه"[3] ثمّ ضرب مثلاً لهذا النوع من الشعر بقصيدة اختارها للأعشى[4]، ثمّ علّق عليها شارحاً استيفاءها شروط هذا الخطاب الشعريّ السرديّ[5].

وما اشترطه ابن طباطبا في هذا النوع من الشعر تمثّله كثير من الشعراء القدماء، حتّى جعل ذلك أحد الدارسين يجزم بأنّه "لا يخلو شعر من سرد، ينطبق هذا الحكم على الشعر العربيّ قديمه وحديثه، مثلما ينطبق على الأمم الأخرى... فإنّ حضور السرد في

(١) ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلويّ، (عيار الشعر)، ت/عبدالعزيز المانع، المملكة العربية السعوديّة، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٥م، ص٢٠٢.

(٢) عماد الضمور، (سرديّة الشعر في ديوان منمنمات أليسا) للشاعر محمد القيسيّ"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانيّة، المجلد الثالث والعشرون، ٢٠٠٩م، ص ٥٦٧.

(٣) ابن طباطبا، (عيار الشعر)، ص٧٢/٧٣.

(٤) ينظر: المرجع السابق، ص٧٣.

(٥) ينظر: المرجع السابق، ص٧٥.

الشعر العربيّ أمر مفروغ منه، ثابت أكّدته الممارسة النقديّة"[1]. والحقّ أنّ هذا النوع من الشعر لم يكن سهلاً ميسوراً، وإنّما فيه "قدر كبير من الصعوبة، ولابدّ أن يتطلّب شاعراً له أكثر من مقدرة الشاعر وأكثر من مقدرة القصاص. ولابدّ أن يكون الشاعر بحيث يجمع ويوازن في الوقت نفسه بين المقدرة الشعريّة والمقدرة القصصيّة"[2]، ولكن ممّا لا شكّ فيه أنّه حينما يتوافر ذلك في نصّ شعريّ ما يأتي أكثر جمالاً، وأعظم تأثيراً في المتلقي، لما فيه من خروج عن النمط المألوف. وإن كان هذا النوع من الشعر عسيراً على القدماء لالتزامهم بقواعد الشعر وضوابطه فإنّه في القصيدة العربيّة الحديثة التي دأبت على التمرّد والتحرّر من قيود الماضي . صار أيسر وأسهل، حتّى غدا يمثّل ظاهرةً شعريّة لا تخطئها عين القارئ[3]، وتعدّ قصيدة الفيتوري التي بين أيدينا واحدة من القصائد التي توافرت فيها تقنيات السرد وآلياته، وفيما يلي مقاربة لإجلاء ذلك.

* * *

(١) فتحي النصري، (السرديّ في الشعر العربي الحديث . في شعرية القصيدة السرديّة)، تونس، الشركة التونسيّة للنشر وتنمية فنون الرسم لحساب مسكيلياني للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م، ص٦١.

(٢) بنعيسى بوحمالة، (النزعة الزنجيّة في الشعر المعاصر – محمد الفيتوري نموذجاً)، الرباط، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط١، ٢٠٠٤م، ص٨٢ .

(٣) خير شاهد على ذلك دراسة فتحي النصري، (السرديّ في الشعر العربي الحديث . في شعرية القصيدة السرديّة)، تونس، الشركة التونسيّة للنشر وتنمية فنون الرسم لحساب مسكيلياني للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م.

## المبحث الأول

## ( القصّة )

القصّة هي حكاية تتناول مجموعة من الأحداث المترابطة التي لها بداية ونهاية، وتنتظم في وحدات سرديّة تربط بينها علاقات زمنية ومنطقيّة[1]، وبناء على هذا المفهوم فيمكن تناول هذا المبحث في محورين وفق المنهج الذي اتبعته الدراسة، الأول يتعلّق بالأحداث أو الأعمال التي جرت في هذه القصة، والثاني يختصّ بالشخصيات التي صنعت هذه الأحداث، وفيما يلي استعراض لذلك :

### أولاً ـ الأعمال :

يمكن تناول الأعمال أو الأحداث في هذا النصّ وفق الوحدات السرديّة الدنيا التي أشار إليها تودوروف في كتابه "الشعريّة" قائلاً : " كلّ نصّ قابل لأن يحلل إلى وحدات دنيا. وما يمكن اعتماده مقياساً أولاً، نميز به بين العديد من البنى النصيّة، إنّما هو نمط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور".[2] والحقّ أنّ القصيدة نفسها جاءت موزّعة في مقطعات تتناسب وهذه الوحدات، وقد جاءت البنية السرديّة فيها بعامّة بنية مركبة، غلب عليها ما يسمّى ببنية النّظم، ويعرّف النظم "بكونه تتابعاً لقصص تضطلع بالبطولة فيها شخصية رئيسة واحدة"[3]، وما يسم مثل هذه القصص بعامّة أنّها تكون"وحدات سرديّة يمكن أن يستقلّ بعضها عن بعض، إلا أنّ تعاقبها في نصّ واحدٍ ينشئ وحدة سرديّة جديدة لها بنية مخصوصة، ولعلّ أظهر ما تتجلّى فيه هذه البنية القصص التاريخي أو قصص السيرة"[4]، فالبنية السرديّة الكبرى التي تأسّس عليها

---

(١) ينظر : محمد بوعزة، (تحليل النصّ السرديّ، تقنيات ومفاهيم)، الرباط، دار الأمان، ط١، ٢٠١٠م، ص ٧١.

(٢) تزفيطان تودوروف، (الشعريّة)، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ص ٥٨.

(٣) شكلوفسكي، (بناء الأقصوصة والرواية)، ضمن كتاب (نظرية الأدب)، ( باللغة الفرنسيّة)، نقلاً عن محمد القاضي، (الخبر في الأدب العربي ـ دراسة في السرديّة العربيّة)، تونس، منشورات كلية الآداب بمنوبة، ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص٣٦٦.

(٤) القاضي، (الخبر)، ص٣٦٦.

نصّ الفيتوري هي حكاية المغامرة التي تتناول أحداثاً واقعيّة لمعركة مشهورة، وقعت بين السلطان تاج الدين[1]، سلطان دار مساليت[2]، والجيوش الفرنسيّة الغازية من تشاد بقيادة الكولونيل الفرنسي مول، وقد وقعت تلك المعركة في دروتي التي تقع في نطاق دار مساليت، وذلك في التاسع من نوفمبر من عام ١٩١٠م[3]. وقد جعل الشاعر السلطان تاج الدين محور عتبة النصّ؛ ممّا يشي بأنّه سيكون الشخصية الرئيسة في الحكاية كلّها، كما يؤكّد في آنٍ أنّ البنيّة السرديّة في النصّ جاءت على بنية النظم.

والموضوع الذي تأسست عليه بنية النظم في هذه القصة هو بطولة تاج الدين التي استطاع الشاعر أن يؤسس من موضوعها وحدات سرديّة، تكاد تستقلّ كلّ وحدة منها بنفسها لولا اتصالها بالأخريات؛ لتتكامل جميعها في نهاية الحكاية لبيان البطولة النادرة التي تفرّد بها تاج الدين. ولعلّ فكرة تقسيم الموضوع إلى وحدات سرديّة كانت حاضرة في ذهن الفيتوري؛ لأنّه قسّم القصيدة نفسها إلى ثمانية مقاطع، يمثّل كلّ مقطع وحدة سرديّة مستقلة.

ففي المقطع الأول من النصّ عني الشاعر بتحديد فضاء المعركة، ورسم الملامح العامّة لشخصية البطل؛ معرّفاً القارئ بصفاته الكريمة، وخلاله العربيّة النبيلة، من شجاعة، وشرف، وكرم، وعفّة، وحماية جار، وهلمّ جراً؛ ليقرّر في نهاية المقطع أنّه عاش فارساً، حتّى مات. أمّا في المقطع الثاني فقد أخبرنا السارد بقيادة السلطان

---

(١) هو واحد من سلاطين قبيلة المساليت الدارفوريّة، كان محبوباً بين أهله، قتلته الجيوش الفرنسيّة الغازية في ١٩١٠م، وكان يعدّ مواجهة تلك الغزاة جهاداً، قال يتغنّى مفتخراً بهذه المعاني: "أنا تاج الدين، سيفي طرين، جوادي بدين، نجاهد الكفار نمن المهدي يين"، أي حتى يبين المهديّ. إبراهيم يحيى عبدالرحمن، "المساليت"، الخرطوم، مطبعة حصاد للطباعة والنشر، ٢٠٠٨م، ص٣٨٣.

(٢) المساليت أو مَسَرا. كما يسمّون أنفسهم في لغتهم الخاصة. قبيلة إثنية تعيش في الجزء الغربي من السودان، تباينت الآراء في أصلهم، فهناك من يرجعهم إلى أصل نوبيّ، وآخر يرجعهم إلى أصل ليبيّ، وثالث ينسبهم إلى قريش، ورابع يعود بهم إلى تشاد. إبراهيم يحيى عبدالرحمن، (المساليت)، ص(٧٠.٨٠).

(٣) ينظر: إبراهيم يحيى عبدالرحمن، (المساليت)، ص ٣٨٨.

شخصياً جيوشه، فهو يتقدّمهم للمواجهة برفقة أخيه بحر الدين، ولكن قبل أن يضعنا إزاء هذه المواجهة يقف بنا السارد ليجعلنا نعيش مع تاج الدين وجنوده حالة قاسية من القلق والتوتر بسبب الحرب التي لم يكن مرتّباً لها، أو مرغوباً فيها، ولكن ثمّة ظروف فرضتها عليهم، وهم لها كارهون؛ فمن ثمّ لم يجد تاج الدين ما يعدّ به العدّة إلا حثّ جنوده على رباطة الجأش، وتذكيرهم بأنّ الأمر جهاد، يقتضي التسلّح بالإيمان قبل التسلّح بالقوّة الماديّة الزائفة التي لا تعدل شيئاً دون قوّة الروح. ثمّ يأتي المقطع الثالث مشتملاً على وحدة سرديّة ثالثة مستقلّة، وهي عن ترجّل تاج الدين ومواجهة أعدائه، مواجهة بين قوتين غير متكافئتين، غير أنّ ذلك لم يثنه عن المنازلة، على الرغم من تلقيه بعض الآراء المتخاذلة المثبطة للهمم. وقد اشتملت هذه الوحدة على أعمال فرعيّة عديدة، مثل ترجّل تاج الدين، ونصح أحد المتخاذلين له، وغضب تاج الدين منه، وطرده وتوبيخه، وغيرها من الأعمال التي تكرس في مجملها ثبات تاج الدين على مبدئه، وقوة إرادته،غير مكترثٍ للنتائج، ومآلات الأحداث.

ويأتي المقطع الرابع متناولاً وحدة سردية تنقل مشهداً آخر من مشاهد المواجهة، حيث تدفّقُ رايات العدو، وهجومه على دروتي من كلّ حدبٍ وصوبٍ، ثمّ بعد ذلك تتابعت المقاطع الخامس والسادس والسابع لتكشف لنا عن النتائج الأوليّة للمعركة، وهي تفوّق تاج الدين، مستشهداً السارد على ذلك بأعمال مختلفة، مثل: قتل بعض جيوش الغزاة، وأسر آخرين / التهام سيوف تاج الدين وحرابه نيران مدافع الغزاة في أعجوبة نادرة حتّى جعلته يتغنّى مزهوّاً بالنصر / انهيار قائد الأعداء وسقوطه مضطرّجاً بدمائه، مكسوّاً بنياشينه / امتلاء الساحات والطرقات بجثث القتلى / مطاردة من بقي منهم، وغير ذلك من تفاصيل الأحداث التي تؤكّد انتصار تاج الدين وجنوده.

ولكنّ السارد في الوحدة السردية الأخيرة التي اشتمل عليها المقطع الأخير (الثامن) يفاجئنا بنهاية حزينة لهذه المعركة التي انتهت بمقتل تاج الدين، ولكن حتّى تكتمل خيوط هذه الأحداث، ويستوعبها القارئ ينقل لنا أعمالاً عدّة مترابطة، يقود

بعضها إلى بعض، ليرينا في آخرها البطل صريعاً، وقد تلخّصت تلك الأعمال في تحرّك تاج الدين وتنقلّه بين جنوده، متفقّداً قتلاهم، ومواسياً جرحاهم، وبينما هو كذلك تأتيه بضع رصاصات صدئات، فترديه شهيداً.

فعلى الرغم من أنّ كلّ مقطع من هذه المقاطع الشعريّة الثمانية مثّل وحدة سرديّة مستقلّة إلا أنّ بنية النظم جعلتها تترابط فيما بينها؛ لتمثّل في جملتها قصّة المغامرة أو البطولة المتفرّدة التي اتصّفت بها شخصية السلطان تاج الدين، وقد جاءت هذه الوحدات السرديّة في نسق تدريجيّ واضح القسمات، ويمكن رسم خارطة بيانيةّ تصاعديّة للأعمال السرديّة الرئيسة التي انتظمت هذه الوحدات السرديّة في هذا الشكل:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | | موت وشهادة |
| | | | استبسال ونصر | |
| | | لقاء ومواجهة | | |
| | إرادة وإصرار | | | |
| جاهزية وقيادة | | | | |

لقد جاءت الأعمال في البنية السرديّة بعامّة متعاقبة، وربطت بين وحداتها علاقة تراتبية واضحة، إذ إنّ القارئ يجد نفسه أمام سلسلة متعاقبة من الأحداث، يفضي كلّ حدثٍ منها إلى الآخر في تدرّج يتماهى مع الصراع الذي يتصاعد إثر كلّ حدث، كما أنّ هذا التدرّج تدرّج يخضع للمنطقيّة الزمنيّة؛ إذ جاءت الأحداث متسلسلة تسلسلاً زمنيّاً، فالقلق من الحرب وتجهيز الجيوش وقيادتها سابق للقاء والمواجهة، ثمّ جاءت الأحداث الأخرى متتالية زمنيّاً مترابطة منطقياً، وهذا سمت الحكايات التي تتناول

الأحداث التاريخيّة بعامّة، فهي تأتي منتظمة في أحداث متتالية يتناسل بعضها من بعض.[1]

**ثانياً. الشخصيات :**

تمثّل الشخصية عنصراً مهماً في العمل السرديّ عامّة، وتأتي أهميّتها من أنّها تمثّل العنصر الحيويّ الرئيس الذي يبعث في الحكاية ديناميكيّة، ويضفي على عناصرها حيويّة وفاعليّة؛ لأنّها فاعل الأحداث ومنتجها، والمتصرف الوحيد في الأمكنة والأشياء، كما أنّها تنفعل بالزمن وتتفاعل معه، ولعلّ ذلك ما جعل أحدهم يتساءل :"ما الشخصية إن لم تكن محور الأعمال؟ وما العمل إن لم يكن تصوير (تصرّف) الشخصية؟ وما اللوجة أو الرواية إن لم تكن وصف طباع الشخصية؟"[2]

وما يؤكّد أهميّة الشخصية في العمل السرديّ عامّة أنّها "جاءت في بعض الأعمال مدار القصة ومادّتها، وربّما أعطتها اسمها فصار عالمهما عالماً واحداً، ومن مثل هذه الأعمال يمكن أن نذكر "الأب غوريو، لبلزاك، والسيدة بوفاري لفلوبير، وزينب لهيكل، وإبراهيم الكاتب للمازني..." [3]، ويمكن أن نعدّ قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين" واحداً من هذه النماذج القصصية، أو بالأحرى تمثّل نموذجاً للقصص الشعريّ في هذا الباب، بإعطائها الشخصية وافر العناية في المحتوى والخطاب. ويتفاوت حضور الشخصية في الأجناس السردية من جنس إلى آخر، وفق هوية الجنس ورسالته، ولا يعني كون الشخصية محور القصّة، أيّاً كانت نثريّة أو شعريّة أنّ السارد يحشد في القصّة شخصيات مختلفة، إذ ذلك يكون وفق طبيعة العمل السرديّ نفسه، وغايته، فقد يهتمّ السارد في بعض الأعمال السرديّة بذكر الشخصيات، ويعتني برسم أنماطها، وقد يكتفي منها

---

(١) ينظر : محمد القاضي، (الخبر)، ص٣٦٠.

(٢) تزفيطان تودوروف، (مفاهيم سرديّة)، ترجمة عبدالرحمن مزيان، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية، ط١، ٢٠٠٥م، ص ٧٣.

(٣) الصادق قسومة، (علم السرد ـ المحتوى والخطاب والدلالة)، الرياض، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، ط١، ٢٠٠٩م، ص١٧٨.

برسم سمات الشخصية الرئيسة فقط، ويشير إلى الأخريات إشارات باهتة، كما هو الحال في قصّة الفيتوري هذه، وغيرها من القصص التي يُعنى فيها السارد بالأعمال أكثر من الشخصيات؛ لإبراز خبر تاريخيّ أو تجسيد بطولة في شخصية ما. فقصة الفيتوري تنطبق عليها هذه الصفات؛ إذ لم يُعنَ فيها السارد برسم ملامح شخصية غير شخصية "تاج الدين"، بل لم يذكر اسم شخصية أخرى بجانبها غير اسم "بحر الدين" أخي البطل، واكتفى بالرمز للشخصية الثالثة، وهي الأخيرة بـ"عبدالله" إمعاناً في تنكيرها، ومبالغة في عدم أهميّتها.كلّ ذلك دليل كافٍ على أنّ السارد لم يهتمّ بالشخصيات بقدرما اهتم بأفعالها وأعمالها التي انتظمت الحكاية، ووجّه تلك الأعمال كلّها لتسليط الضوء على الشخصية المحوريّة في القصّة، شخصية السلطان تاج الدين.

وقد اكتفى السارد لإدارة الأعمال والأحداث في القصّة بإشارات عامّة إلى بقية الشخصيات الأخرى، كالإشارة إلى القائد الفرنسي بذكر لفظة "القائد" للدلالة عليه، والإشارة إلى من كان مع تاج الدين بألفاظ "طلائع، و"فرسان"، والتعبير عمّن كان مع القائد الفرنسي بـ"أعداء" و"كفّار" و"شياطين"، وغير ذلك من الألفاظ التي تشي بدلالات دينيّة واضحة تكرّس مفهوم الجهاد الذي كان ينطلق منه تاج الدين لمحاربة هؤلاء الغزاة.

وفي مقاربة لضبط مقوّمات الشخصيات التي عني بذكرها السارد يتبيّن أنّه اعتمد في رسم شخصية السلطان تاج الدين على مرجعيّتها التاريخيّة المعروفة، فقد أفاد الفيتوري من هذه المرجعيّة في صناعة هذه الحكاية بعامّة إفادة واضحة، فهو قدّم هويّة هذه الشخصية بما هو معروف عنها من بطولة وقيادة وحنكة وسياسة، وأضاف إليها جماليّة الخطاب الأدبيّ، فتضافرت كلّ السمات والأفعال والأقوال التي أسندها السارد إلى تاج الدين لتظهره في صورة بطولة نادرة، فهو كريم وشجاع وعفيف ونبيل ماجد وحكيم، وموفور العرض، وفيه غير ذلك من الصفات النبيلة التي لا تجعل من صاحبها إلا مثالاً نادراً بين الناس. وأمّا من حيث الهوية الأساسيّة لهذه الشخصية "الاسم والسنّ الجنس

والوظيفة الاجتماعيّة"[1] فقد زاوج السارد بين الاسم واللقب السياسي عند تقديم هذه الشخصية في عتبة النصّ، فهي "السلطان تاج الدين"، وقد حرص السارد في خمسة مواضع من النصّ على ذكر اللقب السياسي (السلطان)؛ عنايةً منه بهذه الشخصية، بل لعلّ السارد وجد في اسم "تاج الدين" وأخيه"بحر الدين" كذلك دلالة خاصّة لاشتمالهما على لفظة "الدين"؛ ليضع ذلك مقابل "الكفر" الذي وظّفه في التعبير عن الغزاة "الكفار"؛ فمن ثمّ كرّر اسم "تاج الدين" في ثمانية عشر موضعاً، و"بحر الدين" في خمسة مواضع، من ذلك:

كان السلطان يقود طلائعنا

نحو الكفّار

وكان هنالك بحر الدين

وأشار إلينا تاج الدين

فقد أفاد من الثنائية المتضادة بين "الدين" و"الكفر"؛ انطلاقاً من الأيديولوجية الدينيّة التي أراد بها تأكيد أنّ المعركة في حقيقتها صراع بين الدين (الإسلام) والكفر؛ ليجعل بطله في نهاية القصّة يموت ولكنّه منتصر؛ لأنّه سقط مجاهداً وصار شهيداً.

وتبدو هذه النزعة الأيديولوجيّة الدينيّة واضحة من هذه الأبيات التي جاءت محمّلة بدلالات دينيّة مكثّفة، حتّى كادت تضعف روح الإبداع الذي توارى خلّف هذه الأيدلوجية، فقد حرص الشاعر على توظيف أغلب ألفاظ الأبيات؛ لتكريس هذه الأيديولوجيّة، فذكر" طلائعنا"، "الكفار"، "بحر الدين"، "تاج الدين".ويكاد يشعر القارئ أنّ الشاعر لم يقصد في هذا كلّه غير الإلحاح على إبراز هذا الجانب الإيديولوجي الديني؛ لأنّ هذه الأبيات إن لم تفهم في هذا الإطار تغدو لا قيمة لها، بخاصة عند الوقوف عند العبارات: "نحو الكفّار"، "وكان هنالك بحر الدين"، و"أشار إلينا تاج الدين"، فهي عبارات تبدو في ظاهرها سطحيّة لا قيمة لها، إن لم تحمل هذا المحمل الديني الذي قصد الشاعر إبرازه والإلحاح عليه في

(١) الصادق قسومة، (علم السرد)، ص١٩٧.

القصّة كاملة، ليبرر في نهايتها أنّ موت البطل نصر، لأنّه شهادة، وذلك من منطلق الأيدلوجية الدينيّة بطبيعة الحال.

وأمّا مقوّمات الشخصية الرئيسة "تاج الدين" من حيث الأعمال والوظائف فهي ذات وظيفة فعليّة قارة، وذلك لحظّها الوافر من الأعمال، واحتكارها كثيراً من الوظائف، فهي التي تقود وتوجّه وتواجه وتذكّر وتحثّ وتترجّل وتحذّر وتهجم وتقتل...، وهي كذلك شخصية متعدّدة الجوانب، لحضورها بفاعليّة في سائر القصّة.

وإذا تجاوزنا هذه الشخصية الرئيسة "تاج الدين" إلى الشخصيات الأخرى المذكورة في القصّة "بحر الدين"، والمرموز لها بـ"عبدالله"، والقائد الفرنسي فلن نجد اعتناءً من السارد بمقوّمات هذه الشخصيات كما هو الحال في شخصية "تاج الدين"، ولكن يمكن إجلاء بعض سمات هذه الشخصيات ومقوّماتها، من منطلق أنّ "للغياب أهميّة لا تقلّ - أحياناً - عن أهميّة الحضور باعتبار أنّ إغفال شخصية معينة (أو أكثر) في محور معين (أو أكثر) أمر غير عفوي لأنّه موظّف - في القصص الجيدة على الأقل - لدلالة أو (دلالات) معينة، ولهذا فلابدّ من وضع علامات الغياب، وتدبّر النظام الذي وردت فيه ومحاولة استنتاج المقصود من ذلك"؛[1] وبهذا يمكن تفسير غياب العناية بالشخصيات غير تاج الدين من أغلب مشاهد القصّة بأنّه غياب مقصود منه تسليط الضوء على شخصية البطل "تاج الدين"، ليذهب بسائر النجوميّة، ولئلا يقاسمه أحد في ذلك حتى أخوه بحر الدين نفسه، بله القائد الفرنسي أو الآخرين.

كما يمكن استشفاف بعض مقوّمات هذه الشخصيات من خلال أعمالها، فالواضح أنّ "بحر الدين" شخصية ساكنة لم تتغير سماتها، وبسيطة مسطّحة لم تتطوّر أفعالها، كما أنّ هذه الأفعال أيضاً لا يفعلها مبادرةً من عنده، على الرغم من محدوديّتها، إذ هي تكاد تنحصر في: أنّه يُنادى ويُؤمر وينفّذ "يا بحر الدين أعده للدرب الآخر". أمّا شخصية القائد الفرنسي فقد كانت شخصية فاعلة في صراعها مع تاج الدين، وكذا شخصية

(١) الصادق قسومة، (علم السرد)، ص٢٠١.

كثيفة؛ لأنّها الشخصية المدوّرة التي "تمثّل عالماً شاملاً معقّداً في ثناياه تنمو قصة معينة ذات ملامح مختلفة إلى حدّ التناقض"[1]، وقد بدا هذا التناقض في هذه الشخصية واضحاً حينما صوّرها السارد في مفارقة غريبة، جعلها فيها تتحوّل من صورة المقاتل المستبدّ المزهوّ بنفسه إلى صورة الصريع الذليل الذي ينتظر رحمة عدوه، ونرجئ الحديث عن ذلك إلى أساليب الخطاب، تحت عنوان "المفارقة التصويريّة".

أمّا شخصية "عبدالله" فتتضح هويّتها من غياب اسمها الحقيقي، وقد تعمّد السارد إخفاء ذلك؛ لأنّ" اسم الشخصية ربّما كان يحدّ من طاقة النصّ على الإيحاء، إلا إذا كانت الشخصية قد حظيت بمنزلة في الأدب مخصوصة"،[2]، أو ربّما قصد الشاعر من استخدام اسم "عبدالله" الرمز إلى أصحاب الرأي الآخر والصوت المعارض بعامّةٍ، أو لعلّه أراد أن يقلّل من شأنها، ويحقّر دورها المتخاذل المتمثّل في نصحها الأخرق لتاج الدين؛ لتثنيه عن الحرب وخوض المعركة، أيّاً كان سبب إخفاء الاسم الحقيقي فإنّ هذه الشخصية لعبت دوراً مهماً في تأكيد إرادة تاج الدين، ومضيّه في المواجهة، كما أنّ في طردها دلالة على أنّ تاج الدين يتسمّ بأحادية الرأي، والفردانية في اتخاذ القرار. أمّا من حيث مقوّمات هذه الشخصية وصفاتها فهي مسطّحة كشخصية بحر الدين، لم تنمُ أو تتطوّر في سماتها وأفعالها، وقد خرجت من الأحداث والقصة عامّة بخروجها مطرودة من جنود تاج الدين، وانتهى دورها وقتذاك.

* * *

(١) الصادق قسومة، (علم السرد)، ص٢٠٧.

(٢) القاضي، (الخبر)، ص٣٧٦.

## المبحث الثاني

## (الخطاب السردي)

إذا كانت القصّة هي الحكاية التي تتناول الأحداث وفاعليها، فإنّ الخطاب هو الطريقة أو الكيفيّة التي يتمّ بها هذا التناول، فعليه إنّ ما يهمّ في دراسة الخطاب ليس الأحداث، وإنّما الطريقة التي تتمّ بها رواية تلك الأحداث.[1] ولا شكّ في أنّ خصوصيّة الشعر وقيوده الفنية تشكّل الخطاب السرديّ الشعريّ تشكّلاً مختلفاً نوعاً ما عمّا هو في الرواية، وهذا يبدو واضحاً في نصّ الفيتوري الذي بين أيدينا، ويمكن استخلاص العناصر التي شكّلت خطابه السرديّ في: أساليب القصّ (الحوار، والوصف، والمفارقة التصويريّة)، والزمن والرؤية السرديّة، وفيما يلي وقفة مستقلة مع كلّ عنصر من هذه العناصر :

### أولاً- أساليب القصّ :

تشمل هذه الأساليب الحوار بنوعيه؛ الداخلي والخارجي، والوصف، والمفارقة التصويريّة، وفيما يلي تتبّع لهذه الأساليب في النصّ المدروس :

### أ ـ الحوار :

إذا كانت الأعمال هي أفعال الشخصيات، والصفات هي السمات والأحوال فإنّ الحوار هو أقوال الشخصيات، أو بالأحرى إنّه صوت الشخصيات، وخطابها الباطن مع نفسها أو المباشر مع غيرها دون أن يتدخّل في ذلك الراوي؛ ولهذا فإنّ للحوار دوراً كبيراً في القصة أو في الحكاية بعامّة، يأتي هذا الدور مكمّلاً لما يقوم به السارد أو الراوي، ويتجلّى ذلك في وظائف متعدّدة، من أهمّها تقديم الشخصية واستبطانها ومعرفة ما يعتلج في دواخلها من مشاعر وأحاسيس[2].ولكن على الرغم من ذلك كلّه فإنّ قيمة الحوار في القصة عادة دون السرد،[3] ولهذا فإنّ النصوص التي يغلب عليها طابع السرد

---

(١) ينظر : محمد بوعزة، (تحليل النصّ السرديّ، ص٧٣.

(٢) ينظر : الصادق قسومة، (علم السرد المحتوى والخطاب والدلالة)، ص٣٩٣.

(٣) ينظر : المرجع السابق، ص٣٦٦.

يقلّ حضور الحوار فيها، كما هو الحال في نصّ الفيتوري الذي جاء الحوار فيه ـ بنوعيه الخارجيّ والداخليّ ـ قليلاً جداً.

ولا نكاد نجد من الحوار الخارجيّ في هذا النصّ إلا شاهداً واحداً، وهو ما كان بين السلطان تاج وشخصية سمّاها الراوي عبدالله، فمكوّنات الحوار في هذا المقطع المخاطِب الذي يمثّله عبدالله، والمخاطَب وهو السلطان تاج الدين، والموضوع وهو الحديث عن مواجهة الغزاة، ومجاله العقل وحساباته المنطق، ونوع الكلام نصح وإرشاد، ومن الوظائف التي اضطلع بها الحوار محاولة "عبدالله" إقناع السلطان بالعدول عن منازلة العدوّ، لعدم تكافؤ القوة؛ ومن ثمّ حثّه على الاستسلام.

ويلحظ أنّ هذا الحوار في هذا المشهد قد جاء بارداً، ولا يدلّ على تواصل حميم بين طرفي الخطاب، بل ربّما عكس حالة من التنافر والتباعد بينهما أكثر من حالة التلاقي والتواصل؛ وهذا ما يحمل الباحث على التأويل برمزية الحوار؛ إذ إنّه في الحالة هذه يكون "غير موظّف في إطار علاقات الشخصيات، وإنّما في إطار التعبير عن المقولات والقضايا الذهنيّة، فلا تُفهم منه ظروف الشخصيات ومصالحها وعواطفها، وإنّما تُفهم منه رموز ذهنية ورؤى فلسفيّة"[1] ولعلّ الرمزيّة قد بدأت في نصّ الحوار منذ أن اختار السارد اسم "عبدالله" لأحد طرفي الحوار، فهذا ليس اسمه الحقيقي، وإنّما هو رمز لكلّ إنسان. فالملحوظ أنّ السارد لم يعبأ كثيراً بتحديد اسمه؛ إذ لا يهمّ ذلك، وإنّما تهمّ فكرته وفلسفته في الموقف من الحرب والمواجهة، في مقابل فلسفة الطرف الآخر "السلطان".

كما تبدو الرمزية في التعبير عن الذهنية والرؤية الشخصية واضحة من بعض عبارات الحوار كذلك، كقول عبدالله: "لن تهزهم يا تاج الدين ** بسلاح كزمانك مسكين"، فعبارة "كزمانك مسكين" عبارة تحمل في طياتها نقداً للذات بمفهومها الواسع، قبل أن يكون نقداً لتاج الدين، الذات الشرقيّة بعامّة مقابل الذات الغربيّة؛ إذ إنّ

(١) الصادق قسومة، (علم السرد)، ص ٣٩٤.

عبارة "مسكين" لا تعني هنا المعوز الفقير، وإنّما تعني في نسق سوداني خالص الساذج الغبي الذي لا يحسن تقدير الأمور، فيريد عبدالله أن ينبّه تاج الدين إلى حساباته الخاطئة في اختيار الحرب، لأنّه لا يستطيع أن يتفوّق على الآلة الحربيّة الغربيّة بحرابه وأسلحته البدائية، وبذلك يحاول عبدالله إقناعه بالاستسلام لهذه القوات. والراجح أنّ الشاعر يريد بهذه العبارة أبعد من ذلك، وهو التعبير عن موقف كثير من الناس في انبهارهم بالحضارة الغربيّة. وفي مقابل تلك الرؤية تأتي الرؤية المغايرة وهي من الطرف الآخر، وهي رؤية السلطان، ومن معه، وتتبدّى هذه الرؤية أيضاً في عبارة مفصليّة في النصّ، وهي قول تاج الدين لعبدالله: "وخذ الدرب الآخر*** يا بحر الدين أعده للدرب الآخر". فعبارة "الدرب الآخر" هذه موغلة في الرمزيّة، فالشاعر لا يقصد بذلك الدرب المعروف حقيقة، وإنّما أراد به درب الاستسلام والخذلان والإذعان للغرب، وغير ذلك ممّا يمثّل رؤية تاج الدين ومن معه من المجاهدين الذين لا يعترفون بالقوّة الماديّة، بقدرما يؤمنون بمبادئهم، ويحاربون من أجلها مهما كانت النتيجة؛ إذ إنّ في آخر الأمر أحد أمرين، نصر أو شهادة.

أمّا الحوار الداخليّ (الباطن) أو المونولوج الداخلي أو القصّ النفسيّ، أو تيار الوعي، كلّها مصطلحات لمفهوم واحد، فهو "عبارة دالة في الحقيقة على عمليتين متكاملتين، تتمثّل أولاهما في القصّ بمعنى متابعة ما يحدث في النفس من أحاسيس وخواطر، وتتمثّل ثانيتهما في تأدية هذا الباطن المتخيّل ضمن مادة سرديّة نفسيّة ذات أسلوب مخصوص"[1]. وهو كذلك "خطاب بدون سامع، غير ملفوظ، تعبّر بوساطته الشخصية عن أكثر مقاصدها صميميّة، وأقربها إلى اللاشعور وهي أفكار سابقة على كلّ تنظيم منطقيّ"[2]، وهو أيضاً "ضرب من الحوار الصامت تتوجّع به (الشخصية) توجّع الأبكم"[3]، وله وظائفه كغيره من الأدوات السرديّة الأخرى، من أبرز هذه الوظائف تعرية الشخصية،

(١) الصادق قسومة، (علم السرد)، ص٤١٢.

(٢) رولان بورنوف، وريال أوئيلئة، (عالم الرواية)، ترجمة نهاد التكرلي، بغداد، دار الشؤون الثقافيّة، ١٩٩١م، ص١٦٣.

(٣) الصادق قسومة، (علم السرد )،ص٤٤٨.

وكشف علاقاتها مع الآخرين واسترجاع ذكرياتها واستبطانها؛[1] وذلك لأنّ هذا الحوار"شجن داخلي ينجم عن انشطار تعانيه الشخصية في لحظات تأزّمها؛ ومن ثمّ فقد ساهم في إبراز ملامح الشخصية، وأزماتها النفسيّة والفكريّة"[2].

وهذا الحوار الذاتي الصامت تارة يكون أبلغ في توصيل الرسالة، وتحقيق الأثر في المروي له من التصريح المباشر؛ لأنّ التعبير الصامت يحتمل تأويلات كثيرة، ويترك النصّ مفتوحاً لا تحدّه إلا قراءة المتلقي، وهذه القراءة - بالطبع - تتفاوت من قارئ إلى آخر؛ وفق ثروته اللغوية والأدبيّة والفكرية والثقافيّة والمرجعيات الأخرى التي قد يحتاج إليها لتأويل هذا النصّ الصامت. ولا شكّ في أنّ لهذا الصوت الداخليّ دوراً كبيراً في تصعيد الأحداث، وتوجيه حركة الصراع؛ لأنّه لا يكتفي بإبراز"كلّ الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهرة الشعور أو التفكير إنّما يضيف بعداً جديداً من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى"[3]. وقد بدت هذه السمة السرديّة واضحة في هذه القصيدة في موضعين، كلاهما في شخصية البطل تاج الدين، ففي الأول، يقول الشاعر:

وأشار إلينا تاج الدين وأطل بعينيه كالحالم

في قلب السهل الممتد

**ثم تنهد** :

إنّ في هذه الإطلالة التي بدت في عيني تاج الدين حواراً داخليّاً عنيفاً بين الذات والذات، إحداهما تجنح إلى السلام، وتحبّ العيش في أمنٍ وطمأنينة، والأخرى أُرغمت على التماهي مع واقع الحرب المفروض عليها، فالإطلالة في ظاهرها بالعينين، غير أنّها في حقيقتها إطلالة على النفس، ونافذة على باطن تاج الدين. ويتّضح حوار الذات مع ذاتها أكثر، حينما يقول لنا السارد عن تاج الدين : "ثمّ تنهّد"، فالمرء لا يتنهّد إلا بعدما يتحاور

(١) ينظر : المرجع السابق، ص(٤٦٥ - ٤٦٧).

(٢) ضياء غني لفتة، (البنية السرديّة في شعر الصعاليك)، عمان، دار الحامد، ط١، ٢٠١٠م، ص١١٠.

(٣) عز الدين إسماعيل، (الشعر العربيّ قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة)، بيروت، دار العودة، ٢٠٠٧م، ص٢٩٤.

حواراً طويلاً عنيفاً مع ذاته في أمر يؤرّقها، وشأن خطير يشغل بالها؛ فهذه التنهيدة توحي بمناجاة عنيفة، وعصف ذهنيّ قاسٍ كان يعتمل في نفس تاج الدين، وتوحي في آنٍ بأنّ هذه الذات اختارت ما لا تحبّه؛ فمن ثم برّر لنا هذا الحوار حديث تاج الدين في الأبيات التالية عن الحرب، وما تتركه من آثار تقضي على الأخضر واليابس.

أمّا الموضع الثاني للمونولوج الداخلي في النصّ - وهو لشخصية تاج الدين نفسه - فقد كان مناجاة عن ذات الهمّ السابق، همّ الحرب، والإعداد لخوضها، وقد جاء ذلك في قوله:

وارتاح بكلتا كفيه فوق الحربة ... ورنا في استغراق

نحو وجوه ... الفرسان

كان الجو ثقيلا ، مسقوفا بالرهبة

فالرنو هنا مثل الإطلالة هناك، وما كان سبباً في ثقل الجو والرهبة هنا، هو نفسه كان سبباً في التنهيدة من قبل، وتلك كلّها أحاديث النفس التي كانت تعتمل داخل تاج الدين، فهي حوار وتفكير وقرار في صمت، ولكنّه كان واضح الدلالة لدى الجنود الذين كانوا حول تاج الدين؛ فمن ثمّ كان طبعياً أنّ يخيّم عليهم جوّ الرهبة والخوف من نظرات تاج الدين التي تخفي وراءها ما تخفي من غضب وثورة وانفعال.

وبذلك يمكن القول إنّ الحوار مثّل تقنية سرديّة مهمّة في هذا الخطاب السرديّ؛ إذ كان بكلا نوعيه أسهم في رسم ملامح الشخصيات، والكشف عمّا في بواطنها، وقد وشى في آنٍ بأبعاد رمزيّة عميقة عبّر بها الشاعر عن رؤى فلسفيّة، وفكريّة بعيدة، كفكرة الموازنة بين الشرق والغرب.

**ب ـ الوصف :**

للوصف دور كبير في تشكيل الخطاب السرديّ؛ إذ ينهض الوصف بما لا يستطيع أن ينهض به السرد،[1]، بل هو خادم للسرد ومعاون له؛ لأنّه يهيئ القارئ لتلقي الأعمال

(١) ينظر: الصادق قسومة، (علم السرد)، ص ٢٩٨.

والأحداث؛ ولذا كان واحداً من أبرز العناصر السردية في هذا النصّ، فقد جاء يمثّل أسلوباً مهمّاً من أساليب الخطاب السرديّ، وأسهم إسهاماً فاعلاً في نقل أعمال الحكاية، ورسم ملامح الشخصيات، وبيان معالم الفضاء السرديّ، وعامّة الأشياء في القصّة.

لقد عني الشاعر عناية كبيرة بهذا الأسلوب ووظّفه توظيفاً فاعلاً للكشف عن أبعاد سرديّة مهمّة في بنية المحتوى والخطاب ودلالاتّه، وقد بدت هذه العناية واضحة في تحديد الفضاء السرديّ، ورسم الملامح العامّة للأمكنة، فكأنّ الشاعر يدرك أنّه "إذا كان السرد يشكّل أداة الحركة الزمنية في الحكي، فإنّ الوصف هو أداة تشكّل صورة المكان"(١)؛ إذ وظّف الوصف توظيفاً فاعلاً استطاع من خلاله وضع القارئ من مطلع النصّ إزاء فضاء مكانيّ واضح المعالم، وهو خيام تاج الدين، وما يحيط بها، ثمّ يرسم له صورة مفصّلة، مفيداً من إيحائية الشعر وجماليات المجاز فيه؛ ليظهر المكان يعلوه سحاب أحمر لا يمطر، والشمس هنالك ـ أي حول خيام تاج الدين ـ مسجونة، والريح تدور دوران طاحونة، وهو في ذلك كلّه يخرج الوصف عن البساطة والسطحيّة إلى رمزية بعيدة أراد بها التعبير عن معانٍ عميقة، فهو يريد بسجن الشمس الكشف عن سوء الحال، بغياب الحرية، وهيمنة المستعمر، وإحكام قبضته على ديار تاج الدين من كلّ ناحية؛ لأنّ في الشمس عادة على الضياء والإشراق؛ ومن ثمّ فهي رمز للحرية وامتلاك المرء إرادته وانطلاقه كانطلاق أشعة الشمس التي تنتشر بكامل الحرية دون أدنى قيود، وكذا قصد الشاعر من تشبيه الرياح بطاحونة أنّ هذه الأيام حبلى بالغيبيّات التي تشي بما لا يحمد عقباه؛ إذ في الطحن رمز للقضاء على الأشياء وهلاكها بعامّة.

كان للوصف بمجيئه في مطلع النصّ المسرود دور كبير في تشكيل الخطاب السرديّ؛ وذلك لأنّ" من وظائف الصف المتّصل بالخطاب إيراده في مواضع معينة من

(١) حميد لحمداني، (بنية النصّ السرديّ من منظور أدبيّ)، ص٨٠.

شأنها أن تسهم في بناء العمل كأن يورد الوصف في البداية باعتباره من اللازمة لتحديد البيئة ورسم ملامح الشخصيات"[1].

وتتضح عناية الشاعر بالوصف وإبراز قيمته في بناء الخطاب السرديّ أيضاً حينما نجده قد جعل المقطع الأول كلّه فيه، حيث وزّع هذا المقطع بين رسم الفضاء بتحديد البيئة ـ على نحو ما مرّ ذكره ـ ورسم ملامح شخصية البطل "تاج الدين"، فالسارد وصف تاج الدين بصفات ضمنيّة غير مباشرة، ولكنّها تفهم من دلالاتها البلاغيّة، فكنّى مثلاً عن فروسيته وشجاعته، بجعل جواده عالياً لا يلامس ظهر الأرض، وحسامه في بريقه كالبيرق الذي يخترق الظلمات، فالجواد والسيف من متلازمات الشجاعة. وفي صورة تشبيهيّة جعله كالصقر حينما ينقضّ على فريسته، ثمّ رجع إلى التعبير بالكناية مرّة أخرى فجعل بيته عالي الشرفات؛ ليكنّي بذلك عن شرف منزلته، وعلو كعبه في المجد. وفي أوصاف ضمنية كنائية أخرى وصف ناره بأنّها لا تخبو، وجاره موفور العرض، تعبيراً عن كرمه وعفّته وحمايته لجاره من كلّ ما يدنّسه، ويخدش عرضه، فأضفى بذلك الشاعر على بطله أسمى قيم العروبة، وأعظم مكارم الأخلاق.

وكأنّي بالشاعر من خلال هذه الملامح العربيّة الخالصة التي رسمها بهذه الأوصاف لبطله أراد أن يؤكّد لنا أنّنا أمام رجل قوي الشكيمة، فارس لا يشقّ له غبار، كما أنّ الشاعر أتى بهذه الصفات كلّها عقب الصفات القاتمة التي وصف بها المكان؛ ليضعنا في بداية الصراع، فنحن أمام قوتين، تأبى كلّ واحدة منهما أن تستسلم للأخرى؛ ومن ثمّ فقد حفز الشاعر المتلقي بهذه الصفات؛ ليتابع أفعال السرد ووقائعها وتطورها في لهفة وتشوّق لمعرفة ما سيحدث.

وقد لجأ الشاعر إلى الوصف لرسم صورة ذهنية عن (دروتي) أرض الموقعة والمواجهة، وقد ألحّ على وصفها إلحاحاً واضحاً، حيث كرّر ذلك ثلاث مرات في النصّ، ففي الأولى يصفها وصفاً ضمنياً، من خلال الأفعال والأعمال التي وقعت فيها، وهي صلاة

(١) الصادق قسومة، (علم السرد المحتوى)، ص ٢٥٣.

الأبطال، ليضفي عليها بذلك معنى روحيّاً، إذ فيها صلّى المقاتلون مع تاج الدين صلاة الحرب، صلاة المخبتين الخاشعين المنكسرين لله، إذ :

"سجدوا فوق رمال دروتي"

وفي تحديد مكان السجود "فوق رمال دروتي" أيضاً دلالة خاصة، على الطهر والتقديس، فمن ثمّ فإنّهم سيذودون عنها بالأرواح والمهج. وفي الموضع الثاني يصف "دروتي" في رمزيّة واضحة بـ"بالعطش":

ودروتي العطشى ما زالت

تحلم بمجيء السيل

يبدو أنّ الفكرة هنا تتكامل مع السابقة، لأنّ سبب صلاة الأبطال في دروتي، وإلحاحهم بالدعاء لها، هو أنّها عطشى، وفي وصفها بالعطش هنا دلالة رمزيّة أخرى، وهي أنّها تتوق إلى الحرية. وفي صفة ضمنيّة أخرى يجعلها تحلم بمجيء السيل استكمالاً للفكرة السابقة، إذ لم يكن السيل هنا سوى الحرية والارتواء منها، ولكنّ الشاعر لم يشر إلى ذلك صراحة، واكتفى بالرمزية إليها.

فدروتي بحاجة إلى الحرية، لتحيا كغيرها من الأمكنة، لذلك كانت صلاة الأبطال وإلحاحهم على الدعاء لها، آملين أن يستجيب لهم الله طلبهم، وهو النصر، فمن ثّم أخذ السارد يحرّضهم، ليطهروها "دروتي" من دنس الكفّار، وهذا ما أفاده التكرار في المرة الثالثة في النصّ :

طاردهم بجنودك

عبر الفلوات

عبر دروتي عبر الأكمات"

غير أنّ الفرحة لم تكتمل للمقاتلين الحالمين بالحرية والنصر، فبدت "دروتي" المنتصرة في هذه المرة متجهمة الوجه، يخيم عليها الحزن والكآبة :"وتجهّم وجه "دروتي" بالسحب وأظلم"، وذلك لما أصاب بطلها من غدر وخيانة أردته قتيلاً.

هكذا ينهض الوصف في النصّ بدور فاعل في خدمة السرد، بأفعاله وشخصياته وفضاءاته وسائر أشيائه، فالشاعر في مشهد آخر من الحكاية يدعم السرد بصفات تجعل القارئ يحسّ أنّه في عمق الأفعال المتصارعة، فالشاعر قبل أن ينقل لنا المواجهة بين القوتين، يصف حالة من التوتر الذي كان عليه تاج الدين:

كان الجو ثقيلا ، مسقوفا بالرهبة

وبحار من عرق تجري فوق الأذقان وسيوفهم المسلولة تأكلها الرغبة

والخيل سنابكها تتوقد كالنيران

فهذه مجموعة من الصفات تكشف عن تصاعد الأحداث، وتشي بمستقبل مشؤوم، فالجوّ ثقيل بمشاعر الهمّ والقلق والخوف والرهبة، والأبطال تبللت أذقانها بالعرق خوفاً من المصير المجهول، وسيوفهم غدت تتوق إلى القتال، حتّى تكاد تقضي عليها رغبتها العارمة في القتال، وخيل الأبطال أصبحت سنابكها تتوقّد كالنيران تأهبّاً للمواجهة واستعداداً للقاء. وفي لوحة وصفيّة أخرى يروي السارد على لسان البطل بعض الصفات التي وصف بها سيوف الفرسان بأنّها ستغدو حطباً إن لم تقبض بالإيمان، معبّراً الشاعر بذلك عن قناعة البطل الدينيّة :"وما رميت إذ رميت ولكنّ الله رمى"، ليحفز المقاتلين بأنّ الله معهم إذا استعانوا به، ويذكّرهم في آنٍ بأنّ القوّة البشريّة وحدها مهما كانت لن تنتصر إن لم يكتب لها الله النصر.

ويحاول السارد دائماً في الصفات التي ينعت بها تاج الدين أن يكرّس بها سمات البطولة، وأخلاق الشجعان، فهو في موضع من مواضع الوصف يجعله جبلاً يترجّل من فوق جبل، إمعاناً في وصف ثباته في أرض المعركة، إذ هذا ما يُرمز به للجبل الطود الشامخ. فصورة تاج الدين دائماً تكتسي بالصفات الكريمة، وترتقي بارتقاء الأحداث وتطوّرها، بخلاف صفات القائد الفرنسي، فهي قد بدت متناقضة في النصّ، من قوّة إلى ضعف، وكبر إلى هوان، حتى خرج الوصف فيها من بساطته إلى مفارقة تصويريّة أفردنا لها المبحث التالي من أساليب الخطاب.

### جـ. المفارقة التصويريّة :

تعدّ "المفارقة في جذورها البعيدة لوناً من ألوان الجدل الجماليّ والمعرفيّ، مثلها مثل الحياة وما تنطوي عليه من جدل وتناقض وتعدد، ولقد انقسم النقاد والبلاغيّون والأسلوبيّون وأهل البنيويّة في الخطاب النقديّ الغربيّ والعربيّ معا طرائق قدداً في فهم المفارقة ورصد تقنياتها الأسلوبيّة والنقديّة والبنائيّة، فمنهم من رآها طريقة أو أسلوباً من أساليب الخطاب، تشمل الجملة والمفردة والنصّ كلّه، ومنهم من رآها بنية أصيلة في رؤية الحياة نفسها تتجاوز كونها أسلوباً للخطاب الفنيّ"[1]. وبغض النظر عن ماهية المفارقة أهي أسلوب من أساليب الخطاب، أم محتوى ورؤية، فإنّ لها وظيفة قيّمة في النصّ الأدبيّ تتجلّى في "إبراز التناقض الذي يكون بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض"[2]، إمعاناً في السخرية والاستهزاء بالآخر. وعلى الرغم من غلبة الواقعية والتصوير شبه الحقيقي للأحداث في هذه الحكاية بعامّة إلا أنّ السارد في بعض المواطن استخدم تقنيات المفارقة والسخرية، وجاءت تلك في موضعين بارزين في النصّ؛ الأول منهما في النصيحة الخرقاء التي قدّمها أحد المتخاذلين (عبدالله) إلى تاج الدين، فهو يقول في هذه النصيحة :

والحربة مهما طالت
لن تهزم مدفع
لن تهزمهم يا تاج الدين
بسلاح كزمانك مسكين

فقد بدا الناصح في بداية نصحه واقعياً في أنّ الحربة مهما طالت لن تهزم مدفعاً، وهذه من حسابات العقل بطبيعة الحال، وليست من حسابات الإرادة الإلهيّة، غير أنّ الناصح أخذ يشرح ذلك في سخرية لاذعة وتهكّم واضح، مبيّناً أنّ تاج الدين لن يهزم

(١) أيمن تعيلب، (بنية المفارقة في الخطاب السردي المعاصر، دراسة في كتاب دمياط): http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=٦٦٠٢

(٢) علي عشري زايد، (عن بناء القصيدة العربية الحديثة)، القاهرة، مكتبة ابن سينا، ط ٤،. ٢٠٠٢م، ص ١٣٠.

أعـداءه بهـذا الـسلاح المـسكين مـسكنة زمانـه، ويبـدو أنّ الفيتـوري فـي هـذه اللفظـة "مسكين" قد بنى المعنى على إيحائيّتها في اللهجة السودانيّة. كما مرّ ذكره. فهي تعني البسيط الساذج، وليس المعوز الفقير. كما هو معروف في دلالتها الفصيحة. وفي المعنى السودانيّ تتضح السخريّة من سذاجة تاج الدين الذي يبدو وكأنّه يتصرّف بلا عقل؛ لأنّه لا يحسب الفروق والمفارقات بين قوته البسيطة المتواضعة وقوّة خصمه العاتية الباطشة.

أمّا الموضع الثاني للسخرية والمفارقة في القصيدة فقد جاء في وصف السارد ما أصاب القائد الفرنسي في نهاية المعركة:

فوق المدفع بالسيف مشيت
ولحقت بقائدهم فانهار
القائد ذو الجبروت انهار
ذو المركبة النارية والخوذات انهار
أحنى رأساً ماتت في عينيه الرغبات
مدّ يديه يبكي في حشرجة الأموات
عرّى صدراً دموياً أعشب فيه العار
هذا الصدر العاري انهار
من قبل لقائك زانته نياشين الإكبار

فلا شكّ في أنّ هذه المفارقة الساخرة جاءت على نقيض السخرية السابقة تماماً، إذ جاءت السخرية هناك مبنية على حسابات العقل التي تفيد أنّ الحربة لن تهزم مدفعاً، وأنّ من يظنّ غير ذلك ساذج وغبي، بينما جاءت السخرية هنا لتؤكّد خلاف ذلك تماماً، وهو أنّ من يوهم نفسه بقوته، ويعوّل على سلاحه وعتاده في الحرب هو الغبي حقّاً، وتبدو هذه الرؤية واضحة من خلال المفارقة التي استهلّ بها الشاعر هذه الأبيات، فقد مشى تاج الدين بالسيف فوق المدفع، وأنّى له ذلك؟ لو لم تكن قوته الحقيقيّة في عزيمته وإيمانه بقتاله وقناعته بقضيته. وفي لوحة ساخرة مقابلة لهذه اللوحة يصوّر لنا الشاعر

الهوان العظيم الذي أصاب القائد الفرنسي، فقد كان من قبل مستبداً بقوّته، مزدهياً بنياشينه ومركباته النارية ومدافعه، وقد جاء بعدّته وعتاده وصدره مليء برغبات النصر غير أنّ النتيجة جاءت على خلاف ما كان يحسبه بعقله تماماً، وهي سقوطه صريعاً بين يدي تاج الدين البسيط عدداً وعدةً وعتاداً، ولكنّه القوي روحاً وإيماناً وعزيمةً.

ولقد صوّر لنا الشاعر في سخرية لاذعة المفارقات المضحكة في هذه الشخصية، وذلك من خلال الرسم الكاركاتيري الذي رصد فيه متناقضات هذه الشخصية، فرأسها الذي كانت ترفعه كبراً وغروراً أحنته سقوطاً وانكساراً، وعيناها اللتان كانتا تملؤهما الرغبات والآمال العراض في النصر، ملأتهما الدموع حسرةً وندامةً، ويداها اللتان كانتا تلوّحان بالتهديد والوعيد لتاج الدين صارتا تمسحان دموعها، وصدرها الذي كان تكسوه النياشين والأوسمة أصبح عارياً ذا عارٍ وفضيحة؛ لما أصاب صاحبه من هزيمة نكراء. ولا مرية في أنّ السخرية والمفارقة قد تعاظمت في هذا المشهد؛ للهزيمة التي أصابت قويّاً من ضعيف، ولاختلال أفق التوقّع لدى قارئ الحكاية الذي لم يكن ليتوقّع أن تكون نهاية القائد الفرنسي هكذا.

**ثانياً. الزمن:**

للزمن أهمية كبيرة في النصّ السرديّ؛ إذ هو واحد من أهمّ العناصر التي يحكم بها على سرديّة النصّ سواء أكان نثراً أم شعراً؛ لأنّه "لا سرد بدون زمن، فمن المتعذّر أن نعثر على سرد خالٍ من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضاً أن نفكّر في زمنٍ خالٍ من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد"؛[1] وذلك لأنّه الإيقاع الذي ينظم الأحداث، والشاهد الأمين على مصير شخصيات القصّة، والعنصر الفاعل الذي يحرّك الصراع[2]. فالأحداث التي تجري في الحكاية المسرودة تكون مرتبطة ارتباطاً لصيقاً بالزمن والمكان؛ إذ لا

(١) حسن بحراوي، (بنية الشكل الروائي – الفضاء، الزمن، الشخصية)، بيروت، المركز الثقافي العربيّ، ط١، ١٩٩٠م، ص١١٧.

(٢) ينظر: عبدالفتاح عثمان، (بناء الرواية دراسة في الرواية المصريّة)، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٨٢م، ص٥٤.

حدث أو فعل بلا زمن أو مكان، غير أنّ الزمن يختلف عن المكان في أنّه ليس له" وجود مستقلّ مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة"[1]، وهذا ما يجعل دراسة الزمن في مثل هذه النصوص دراسة مستقلة أمراً صعباً؛ لأنّه الهيكل الذي يُبنى عليه النصّ الحكائيّ كلّه.[2]

وقبل الخوض في الزمن السرديّ في هذا النصّ لابدّ من الإشارة إلى أنّ هناك زمنين للحكاية، كما بيّن جيرار جنيت، حيث قال : " الحكاية مقطوعة زمنيّة مرّتين ... فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)"[3]، ويمكن التفريق بينهما أيضاً بأنّ زمن الحكاية "هو المدّة التي استغرقتها الأحداث كما حصلت فعلاً في الواقع"[4]، أمّا زمن القصّ "فهو زمن حاضر تحديداً يبدأ لحظة بدء النطق وينتهي لحظة توقّف الشاعر".[5]

وقد كان للزمن في هذه الحكاية بعامّة قيمة كبيرة ؛ لأنّها عنيت به ابتداء من أول عتبة للنصّ، عتبة التوطئة التي حدّد فيها الشاعر تاريخ المعركة، وهو "عام ١٩١٠م"، وهذا يشي بالقيمة المتعالية للزمن في هذه الحكاية الشعريّة. كما يمكن أن نتبيّن قيمته أكثر من خلال بعض العلامات والمفارقات الزمنيّة التي وردت في النصّ.

أمّا العلامات الزمنية فتبدو واضحة من خلال الأفعال التي وظّفها الشاعر في سرد الحكاية، بخاصة الأفعال الماضية التي حرص السارد على التركيز عليها؛ لتحقيق طابع

---

(١) سيزا قاسم، (بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثيّة" نجيب محفوظ)، القاهرة، الهيئة المصرية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥م، ص ٣٤.

(٢) ينظر: علي محمد السيد خليفة، (بنية السرد في النادرة ـ نوادر الأعراب في كتاب عيون الأخبار نموذجاً)، الإسكندريّة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٠م، ص ٤٩.

(٣) جيرار جنيت، (خطاب الحكاية، بحث في المنهج)، ترجمة / محمد معتصم، وآخران، المغرب، الهيئة العامة للمطابع الأميريّة، ط٢، ١٩٩٧م، ص٤٥.

(٤) ضياء غني لفتة، (البنية السرديّة في شعر الصعاليك)، ص٨٥.

(٥) كمال أبوديب، (الرؤى المقنّعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٦م، ص٦٠٧.

السرد في النصّ، فنجد من ذلك في المقطع الثاني الفعل الماضي "كان" الذي يفتتح به الشاعر المقطع: "كان السلطان يقود طلائعنا" ويتكّرر في البيت الثاني مباشرة، "وكان هنالك بحر الدين" ثّم تتوالى الأفعال الماضية في المقطع نفسه "أشار" "أطلّ"، "تنهّد"؛ لترصد لنا توالي الأحداث وتواترها وتسارعها في آنٍ، وممّا يلحظ في توظيف السارد للأفعال الماضية أنّه يركّز عليها عند السرد، أمّا في الحوار فيأتي بالفعل الذي يناسب الموقف، مزاوجاً في ذلك بين الماضي والمضارع والأمر.

ويلحظ شيوع الأفعال الماضية في النصّ عامة، وذلك ما جعل القصيدة واحداً من نماذج السرديّ الشعريّ. كما نجد بعض الأفعال المضارعة التي تستشرف المستقبل، وتنقلنا إلى ما ستؤول إليه الأحداث، حزينة كانت أم سعيدة، فالأفعال "سيموت" و"ستشهد"، "وتشهد" في المقطع الثاني تنبئ بمستقبل سيّئ ينتظر تاج الدين ومن معه، ومثل ذلك دلالة الزمن في الفعل المضارع "تهزم" المسبوق بـ"لن" في المقطع الثالث، فقد تضمّنت نبوءة سيئة تنبأ بها ذلك المتخاذل "عبدالله"؛ ليثني تاج الدين ومن معه عن الحرب، ولكنّه لم يفلح، غير أنّ التشاؤم الذي طغى على المستقبل الآتي تحوّل إلى تفاؤل بغدٍ زاهٍ، ملؤه الأنفة والكبرياء بالنصر، فتاج الدين بقتله القائد الفرنسي وإذاقته العدو طعم الهوان وكأس الذل استطاع أن يؤملنا بمستقبل سيكون مثالاً للأمّة في معاني النصر، وقيم العزّة وصفات الإباء والشموخ:

"أن تجعل موتاهم مثلاً

لزمانٍ عبر زمانك آتٍ"

فلا شكّ في أنّ زماننا هذا الذي نعيش فيه اليوم هو جزء من ذلك الزمان الذي وصفه الراوي بأنّه "زمان آت".

وقد يتعالق الماضي والحاضر، فيحدثان نوعاً من الصراع على نحو الصراع الذي تشهده الأحداث في النص المسرود، فمن ذلك قوله:

"إنّ الحرب اليوم شرف

داسوا عزّة أرضك

هتكوا حرمة عرضك

عاثوا ملء بلادك غازين"

فقد حدّد الراوي فضاءين زمنيين جرت فيهما الأحداث، صرّح بأحدهما، وهو "اليوم"، واكتفى بالإيماء إلى الآخر، وهو "أمس" إيماءً تفسّره الأفعال الماضية "داسوا، هتكوا، عاثوا"، كما أنّ الراوي كشف لنا عن صراع زمني خفيّ بين هذين الزمنين، (اليوم والأمس)، فهما وإن كانا متجاورين إلا أنّهما غير متوافقين، بل هما متصارعان؛ لتصارع الأحداث فيهما؛ ففي "اليوم" تشي الأحداث بشرف وعزّة وحرية، وبينما أحداث "أمس" كلّها ذلّ وهوان واضطهاد، فالعلاقة بينهما متوتّرة، كما هو الحال بين الأحداث فيهما.

وبصورة عامّة لم تكن للزمن فضاءات محدّدة، وإشارات واضحة الحدود والمعالم ـ إذا استثنينا الفضاء العام الذي ورد في عتبة التقديم ـ ولكن ذلك لا يعني عدم اكتراث السارد به؛ لأنّه قد اهتمّ به اهتماماً كبيراً، وبدا ذلك من خلال العلامات التي مرّ ذكرها وكذا من خلال إشاراته إلى لفظة "زمن" نفسها أكثر من مرة في النصّ، كما في عبارته "هذا زمن الشدّة"، التي تكرّرت مرتين. ويضاف إلى ذلك إشارته في المقطع الأول من النصّ، حينما ذكر قوله "منذ سنين" في قوله: "تتنزّى شوقاً منذ سنين"، غير أنّ هذه الإشارة فيها قدر كبير من التعميم والإبهام؛ إذ لا يعرف منذ متى ذلك الشوق تحديداً؟ ولكن الذي يفهم من ذلك كلّه أنّ البحث عن الحرية التي كان الاقتتال كلّه من أجلها ظلّ في وجدان الثوار منذ زمنٍ بعيدٍ. مهما يكن من أمر فإنّ فكرة الزمن حاضرة في ذهن الراوي، وإن لم يحدّدها تحديداً دقيقاً، وواضح المعالم والسمات.

أمّا المفارقات الزمنية، فهي "أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية"[1]، وتتحقّق عندما يخالف "زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر،

(١) جيرار جنيت، (خطاب الحكاية، بحث في المنهج)، ص ٤٧.

أو استرجاع حدثٍ، أو استباق حدثٍ قبل وقوعه"[1]، ولا تقتصر المفارقة الزمنية على تقنيتي الاستباق والاسترجاع وحدهما، وإنّما هي مصطلح عامّ وأشمل من ذلك.[2] ولكن ممّا لا شكّ فيه أنّ هاتين التقنيتين هما أبرز عناصر المفارقات الزمنيّة. والاستباق يكون بذكر حدثٍ لاحقٍ مقدّماً[3]، وقد يكون "على شكل حلمٍ منبئٍ أو نبوءة أو افتراضات صحيحة أو غير صحيحة بصدد المستقبل".[4] أمّا الاسترجاع فيكون بذكر حدث سابقٍ مؤخّراً[5]، ولكليهما قيمة سرديّة كبيرة في النصّ، فالاسترجاع قد يكشف عن ماضي عنصر مهمّ من عناصر الحكاية، أو يسدّ ثغرة في النصّ القصصيّ كأن يذكّر بأحداث ماضية سابقة للسرد، أو يعين السارد على عقد موازنة بين ماضي شخصياته وحاضرها؛ لبيان ما أصابها من تغيّر أيّاً كان هذا التغيّر.[6] وهذه الموازنة بين الحاضر والمستقبل نفسها قد يحقّقها الاستباق. كما يضاف إلى قيمة هاتين التقنيتين بعامّة أنّهما تحفزان المروي له لمتابعة أحداث الحكاية؛ إذ هذه القفزات الزمنية يصحبها قفز خيالي ونفسي وفكري داخل المروي له.

وقد توافرت في نصّ الفيتوري المفارقة الزمنية بنوعيها؛ الاسترجاع والاستباق، ففي المقطع الأول تبدأ القصة بحدث ينبغي أن يكون ترتيبه في آخر الأحداث، وهو موت البطل:

يا فارس

حتى مات!

---

(١) محمد بوعزة، (تحليل النصّ السرديّ)، ص ٨٨.

(٢) ينظر: جيرار جنيت، (خطاب الحكاية، بحث في المنهج)، ص٥١.

(٣) ينظر : المصدر السابق، ص ٥١.

(٤) الشكلانيّون الروس، (نظرية المنهج الشكليّ، نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربيّة والشركة المغربيّة للناشرين المتحدين، ١٩٨٢م، ص ١٨٩.

(٥) ينظر : جيرار جنيت، (خطاب الحكاية، بحث في المنهج)، ص٥١.

(٦) ينظر: سمير المرزوقي، وجميل شاكر، (مدخل إلى نظرية القصّة . تحليلاً وتطبيقاً)، تونس، الدار التونسيّة للنشر، ١٩٨٥م، ص٨٢، ٨٣.

فالسارد يتحدّث حديثاً استباقياً عمّا سيحدث لتاج الدين من بعد، وهو موته، دون أن يذكر لنا كيفيّة ذلك، ثم يعود القهقرى؛ ليسرد لنا أحداث الحكاية مفصّلة من بدايتها، وعندما يبلغ نهايتها يفصح لنا عن كيفيّة الموت؛ ليأتي الإفصاح في موقعه الطبعيّ من الأحداث، حيث يقول في آخر الحكاية :

وتساقط تاج الدين ... لم يقو الفارس أن يرجع

لبكاء الشعب عليه ... فرصاصات خمس صدئات

تسكن في عينيه

فبهذه التقنية السرديّة استطاع الشاعر أن يحقّق فينا أثراً قويّاً، وهو عمق الانفعال بقتل البطل الذي كان بدمٍ باردٍ غيلة وغدراً، فهو لم يقتل بسلاحٍ فاتكٍ فتكه بأعدائه، وإنّما قتل بخمس رصاصات فقط، وكنّ رصاصات صدئات، لا يكاد يكون فيها بارود، وكأنّما في ذلك احتقار آخر لهؤلاء القتلة الذين لم يفلحوا مواجهة تاج الدين مواجهة الأبطال، فهم لم يقتلوه بهذه الرصاصات الصدئات التي لا قيمة لها، وإنّما قتله أجله. وكما مرّ ذكره - أنّ أهمية الاستباق تكمن في أنّ السارد يشدّنا إلى قراءة الأحداث ومتابعة الحكاية في لهفة وتشوّق لمعرفة كيفيّة وقوع الحدث الذي أشار إليه، أو يجعلنا نترقّب هذا الحدث فيما يأتي من أحداث مستقبليّة. ولكن ممّا هو واضح أنّ السارد لا يستبق ذكر أي حدث، وإنّما يستبق الأحداث التي تثير فضول المتلقي وتشدّه لمعرفة كيفيّة وقوعها، على نحو ما فعل حينما ذكر موت البطل، أو حينما يروي لنا تشاؤم البطل بالزمن الآتي، الذي سيشهد حزناً أكثر ممّا هو عليه الآن؛ للموت المحقّق الذي سيملأ الوديان بجثث القتلى:

هذا زمن الشدة يا إخواني ... هذا زمن لأحزان

سيموت كثير منا ... وستشهد هذى الوديان

حزنا لم تشهده من قبل ولا من بعد

وقد جاءت مفارقة الاسترجاع قبل الأبيات التي فيها استباق بذكر حدث الموت، وذلك حينما استرجع السارد بعض الأفعال الكريمة التي كان يقوم بها البطل، والصفات الفاضلة التي تحلّى بها في حياته من قبل:

يـــــــــــا فـــــــــــارس سرج جوادك ليس يلامس ظهر لأرض

وحسامك مثل البيرق يخترق الظلمات يـــــــــــا فـــــــــــارس

مثـــل الـــصقر إذا مـــا نقـــض بيتـــك عـــالي الـــشرفات

نـــــــــــارك لا تخبـــــــــــو.. لا تـــــــــــسود

وجارك موفور العرض

فقد أسهمت تقنية الاسترجاع هنا في إعطاء المروي له إضاءة مهمّة عن شخصية البطل تاج الدين الذي تحلّى بصفات البطولة العربية الخالصة من شجاعة، وشرف، وكرم، وعفّة، وحماية جار وغير ذلك، وقد مهّد الشاعر بكلّ ذلك، ليقرّر في نهاية المقطع أنّه "فارس" وهكذا ظلّ حتّى "مات".

وقد لا تكون مفارقة الاسترجاع واضحة في الأبيات السابقة وضوحها في قوله:

كان السلطان يقود طلائعنا لكفار

وكان هنالك بحر الدين

إذ استخدم الشاعر هنا الأدوات التي يتلقّى بها القارئ مفارقة الاسترجاع، وهي "المؤشرات اللسانيّة الدالة على هذا السرد الاسترجاعيّ هي صيغة الأفعال الدالة على زمن الماضي كنت، كانت"[1]، فقد أخذنا الشاعر بهذه المفارقة الزمنيّة إلى جوّ الأحداث التي استرجعها إلينا؛ لنعيش أجواء المعركة، ونشهد بطولة السلطان، ومن معه من المقاتلين، وقد أفلح الشاعر بذلك؛ لأنّ القارئ العربي بعامّة تأسره الحكاية بصيغة الماضي (كان يا ما كان)، وتحفزه لمتابعة الأحداث التي تسرد بهذا الأسلوب.

(١) محمد بوعزة، (تحليل النصّ السرديّ، تقنيات ومفاهيم)، ص٨٨.

ولا عجب في ذلك؛ إذ إنّ "تقنية الاسترجاع مهمة على مستوى إضاءة النصّ الأدبيّ، ولاسيما في النصوص السرديّة، وهي تقوم على الراوي المهيمن والعالم بكلّ شيء والمتحكّم في بناء النصّ، فلا يغفل عن جانب من جوانبه العامّة".[1] وبصورة عامّة فإنّ التقنيّات السرديّة التي استخدمها السارد في تحقيق المفارقات الزمنيّة جاءت ذات وظيفة فاعلة في الحكاية، ممّا ترك أثراً واضحاً في تلقي أحداثها، المسترجع ذكرها أو المستبق. ولعلّ سبب ذلك يعود إلى موهبة الفيتوري التي أعانته على توظيف هذه المفارقات في ترتيب أحداث الحكاية على النحو الذي يجعل الحكاية مؤثّرة في نفوس المتلقين.

**ثالثاً ـ الرؤية السرديّة :**

تمثّل الرؤية السرديّة الكيفيّة التي يعرض بها السارد القصّة[2]، ويصطلح عليها بالتبئير، وهو "يكون عندما ترد المادة من خلال رؤية شخصية معينة ووفق وجهة نظرها"[3]. وتختلف "الأبحاث وتتعدّد التصوّرات حول الرؤية السرديّة، كما أنّها تتطوّر سواء بتوسيع المفهوم أو تعديله، وهذا ما جعل البحث في مفهوم الرؤية السرديّة مفتوحاً ومتطوّراً ومتغيّراً"[4]؛ ولذلك فمن الأسهل والأفضل في تحليل النصوص السرديّة اتّباع منهج تودوروف[5] الذي حصر الرؤية السرديّة في ثلاثة أنواع، وهي الرؤية من الخلف (الراوي العليم)، والرؤية مع (الراوي المصاحب)، والرؤية من الخارج[6].

أمّا الرؤية السرديّة التي عُرِضت بها الأحداث في نصّ الفيتوري فقد جاءت من وجهة نظر الراوي المشارك أو المصاحب، وتكون هذه الرؤية عادة "عبر ضمير المتكلّم أنا ـ تُ ـ

(١) ضياء غني لفتة، (البنية السرديّة في شعر الصعاليك)، ص٩٣.

(٢) ينظر: تودوروف، (مقولات السرد الأدبيّ)، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبيّ، المغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ١٩٩٢م، ص٦١.

(٣) الصادق قسومة، (علم السرد ـ المحتوى والخطاب والدلالة)، ص٢٨٢.

(٤) محمد بوعزّة، (تحليل النصّ – تقنيات ومفاهيم)، ص٧٦.

(٥) ينظر: المرجع السابق، ص٧٦.

(٦) ينظر: تودوروف، (مقولات السرد الأدبيّ)، ص٥٨.

نا"[1]، وهذا الراوي بمعنى المصاحب عند تودوروف؛ لأنّ السارد "يكون مصاحباً للشخصية أو الشخصيات التي يتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث"[2]، ويحتل هذا الراوي (المشارك أو المصاحب) "المرتبة الثانية بعد ضمير الغائب في الفنون السرديّة من حيث الأهميّة"[3]، وقد يستخدم الراوي المشارك أيضاً ضمير الغائب، ويروي الأحداث كأنّه لا علاقة له بها، ولكن شرط ذلك أن تكون معرفة الراوي بقدر معرفة الشخصية الروائية[4] لا أكثر ولا أقلّ، وعندئذ يكون هذا التحوّل من راوٍ مشارك إلى راوٍ آخر أشبه باللعبة السرديّة التي تحاول أن تُوهم بواقعية أحداث الحكاية؛ بتعدد الأصوات الذي لم يكن موجوداً أصلاً في الواقع؛ إذ إنّ "كلّ سرد هو- بطبعه- مصوغ ضمنياً بضمير المتكلّم ولو بصيغة الجمع الأكاديميّة"[5].

وقد بدا الراوي المشارك أو المصاحب مهيمناً على معظم الحكاية في نصّ الفيتوري؛ إذ تردّد ضمير المتكلمين "نا" في أكثر من موضع في النصّ، من ذلك ما جاء في أول مشهد للصراع، في قوله: "كان السلطان يقود طلائعنا"، ومنه في قوله: "وأشار إلينا تاج الدين"، وفي قوله:"ومضى يقول لنا " الذي تكرّر مرتين.

ولم يكن ذلك وحده ما أضفى عنصر المشاركة على الراوي، وإنّما هناك بعض الأساليب الإنشائيّة والتراكيب اللغويّة التي توهم المتلقّي بأنّ الراوي لم يكن إلا واحداً من الذين صنعوا أحداث هذه الحكاية، فمن أبرز تلك الأساليب: النداء والأمر واستخدام ضمير المخاطب، فهذه الأساليب تقتضي المصاحبة والمشاركة، فالنداء يقتضي أن يَمْثُل المنادَى أمام المنادِي، والأمر يقتضي أن يكون المأمور إزاء الآمر، والمخاطبة تلزم أن يكون المخاطَب أمام المخاطِب؛ لأنّ هذه أصوات لا تقوم إلا بالتواصل والاتصال بين طرفين، أو

---

(١) فايزة الحربي، (السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر)، الرياض، النادي الأدبي، ط١، ٢٠١٠م، ص٦٥٩.

(٢) تودوروف، (مقولات السرد الأدبيّ)، ص٨٠.

(٣) فايزة الحربي، (السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر)، ص٦٥٩.

(٤) ينظر: محمد بوعزّة، (تحليل النصّ – تقنيات ومفاهيم)، ص٧٩.

(٥) جيرار جنيت، (خطاب الحكاية، بحث في المنهج)، ص ٢٥٥.

بافتراض ذلك وفق معطيات معينة، وهنا تتحقّق المشاركة بين الراوي وأطراف القصة الأخرى، بخاصة البطل الذي كان يوجّه إلى الراوي ومن معه نداءاته المتكرّرة وأوامره المختلفة، وخطابه المباشر المتضمّن ضمير المخاطَب.

لقد استخدم السارد تقنية النداء الموجّه إلى بطل الحكاية في مواطن متعدّدة من النصّ، من ذلك :" يا فارس، يا تاج الدين، يا مولاي السلطان" وقد تكرّر "يا فارس" عشر مرات في النصّ، وكذا تردّد النداء بـ "يا تاج الدين" عشراً أيضاً، أمّا الأمر فكان في مواضع عديدة من النصّ، وكذا كان الخطاب الموجّه إلى البطل، حيث اكتظّ النصّ عامّة بضمائر الخطاب "الكاف، والتاء"، حتى لا يكاد يخلو مقطع أو بيت منها. فالأمر في المقطع الرابع من النصّ المسرود :" اضرب.. اضرب .. يا تاج الدين، اضرب .. اضرب .. اضرب" يؤكّد أنّ السارد نسي موقعه من الأحداث التي ذاب فيها، وصار وسطها، فنبرة التحريض القويّة، والانفعال المتمثّل في تكرار الفعل "اضرب" خمس مرّات، يجعل المتلقي يظنّ أنّ السارد كان إزاء تاج الدين وقت المعركة والقتال، ولكنّ الواقع خلاف ذلك، فالشعور بالثورة وحده هو الذي استدعى هذا الأسلوب ذا الإيقاع المناسب للذات الثائرة؛ لأنّ الفعل (اضرب) جاء على وزن تفعيلة النصّ "المتدارك" المخبونة "فعلن"، وهذه التفعيلة تناسب روح الثورة والرفض؛ لخفّتها التي تناسب الهتاف والصياح[1].

ولعلّ الفيتوريّ أراد باختياره الراوي المشارك لسرده أن يقاسم البطل بطولاته الخالدة، فهي بطولات تشرف امرأً ثائراً كالفيتوري أن يكون واحداً من صنّاعها، فلمّا فاته نيل ذلك حقيقةً، أراد أن ينال منها إبداعاً وفنّاً، أو هكذا استطاع الفيتوري أن يقنع القارئ أنّه واحد من أولئك الأبطال؛ وذلك لأنّ ذاته الساردة ذابت مع النصّ المسرود، فلم يعد المتلقي يذكر من المؤلّف؟ وإنّما انصب جلّ اهتمامه في متابعة السارد، وما يروي من حكايات وأحداث، وهذا ملمح من أبرز ملامح الأنا السرديّة أو ضمير المتكلّم الذي "من

(١) ينظر: عبدالفتاح الشطّي، (شعر الفيتوري المحتوى والفنّ)، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١م، ص ١٦٦.

سماته ذوبان النصّ السرديّ بالناصّ/ السارد، فغالباً ما ينسى القارئ المؤلّف، الذي يتحوّل إلى مجرّد شخصية من شخصيات القصّ."[1]

وقد يعمد السارد إلى إخفاء ذاته أو "أناه" وراء ضمير الغائب الذي يستخدمه في بعض المواطن من السرد إلا أنّ ذلك ـ كما مرّ ذكره ـ مجرّد لعبة سرديّة يريد منها الراوي المشارك إضفاء طابع الصدق على حكايته، أو كسر الرتابة وطرد الملل الذي قد يدبّ إلى القارئ؛ نسبة لسرد الأحداث بأسلوب واحد. كما أنّ تعدد الرواة "يعمل على إبراز الجوانب المختلفة للحقيقة، ويكسر حدّة السلطة المطلقة التي يحتكرها الراوي المفرد المهيمن على القصّ"[2] فاختلاف الضمير من متكلّم إلى غائب، لا يؤثّر في مظهر الرؤية المصاحبة في السرد[3]، فمن ثمّ لا يغيّر ذلك شيئاً في صفة الراوي، وزاوية الرؤية السرديّة، وإنّما يظلّ الراوي هو هو، والرؤية السرديّة هي هي، ويبقى المنظور الذي من خلاله تنقل الأحداث واحداً مع اختلاف الضمائر.

ومن أمثلة ذلك في نصّ الفيتوري الأبيات الأخيرة من المقطع الثاني التي يقول فيها :

وترجّل تاج الدين
جبل مزهواً من فوق جبل
وترجّل تاج الدين
وحواليه عشرة آلاف رجل
سجدوا فوق رمال "دروتي" للّه معه

فعلى الرغم من أنّ السارد يبدو بعيداً عن الأحداث، وذلك من خلال استخدامه الفعل "سجدوا" الذي لا يشمله بدلالته الظاهرة، وكذا من خلال الوصف "وحواليه ألف رجل" وهو وصف يوحي بأنّ السارد ليس واحداً من هؤلاء الرجال، غير أنّه من حيث الرؤية

(١) فايزة الحربي، (السرد الحكائيّ)، ص٦٦٠.

(٢) عبدالرحيم الكرديّ، (الراوي والنصّ االقصصيّ)، القاهرة، دار النشر للجامعات، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م، ص١٤٠.

(٣) ينظر: حميد لحمداني، (بنية النصّ السرديّ من منظور أدبيّ)، ص ٤٨.

المهيمنة على النصّ هو واحد منهم، وذلك لاتحاد الرؤية السرديّة، ووحدة المنظور في النصّ المسرود كلّه، إذ جاء منظوراً من رؤية الراوي المشارك والمصاحب.

* * *

**خاتمة :**

لقد اتّخذ الفيتوري من السرد قالباً أسلوبياً، وإطاراً فنياً استطاع من خلاله التعبير عن موهبته الشعريّة أولاً، بأنّه قادر على تقديم أفكاره ورؤاه في أسلوب ماتع يشدّ القارئ، ويأخذ بتلابيبه ويجعله أسيراً لهذه الحكاية المتكاملة التي بدأت بحياة البطل، وانتهت بموته، وبين الحياة والممات سلسلة من الأحداث. لقد جاءت قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين" حكاية مشتملة على تقنيات سرديّة شتى، وظّفها الشاعر توظيفاً إبداعياً مميّزاً من خلالها استطاع أن يحقّق بعضاً من أهدافه المألوفة في شعره عامّة، وهي الثورة على الإنسان الأبيض الظالم المستعبد المستبدّ، واستنهاض همم أفريقيا، واستشراف المستقبل الواعد بالحرية والأمن والسلام والعدالة. وقد جاء النصّ محمّلاً بطاقات عالية من هذه المعاني الإنسانيّة العميقة، فعلى الرغم من أنّه يصوّر أحداثاً تاريخيّة واقعيّة إلا أنّ جماليات الشعر وتقنيات السرد حوّلت الماضي إلى حاضرٍ معيش، ومستقبل يُستشرف بآمال عراضٍ وأحلام جميلة.

لقد وظّف الشاعر تقنيات سردية مختلفة للتعبير عن تلك الرؤى والأفكار، وحاول الباحث مقاربة هذا التوظيف مقاربة إنشائيّة، ووزّع دراسته في مبحثين كبيرين بحسب منهج تودوروف؛ تناول في المبحث الأول القصّة، وتوزّع ذلك في عنصرين؛ هما الأعمال (الأحداث)، والشخصيات، وتناول في المبحث الثاني الخطاب، وتوزّع في ثلاثة عناصر، وهي : أساليب الخطاب، والزمن والرؤية. وقد تبيّن للباحث من خلال هذه المقاربة أن القصّة كلّها انتظمت في وحدة سرديّة كبرى ربطت بين عناصرها أو وحداتها الجزئية بينة النظم؛ إذ إنّ الحكاية في عامّتها تدور حول شخصية واحدة، وهي شخصية البطل (تاج الدين). وقد توزّعت القصيدة في ثمانية مقاطع، وكاد يمثّل كلّ مقطعٍ وحدة سرديّة مستقلّة، لولا أنّ هذه الوحدات انتظمت بعامةٍ في وحدة سرديّة كبرى، وقد جاءت الأحداث موزّعة في هذه الوحدات السرديّة، ومترابطة بعلاقات تراتبيّة واضحة؛ إذ جاءت

مرتبة ترتيباً منطقياً، فكلّ حدث يفضي إلى آخر، حتى النهاية التي أسدلت ستار الحرب بقتل البطل.

أمّا الشخصيات فلم تنل حظّاً وافراً. إذا استثنينا شخصية تاج الدين التي كانت محور الحكاية كلّها. ولعلّ ضعف حضور الشخصيات الأخرى يرجع إلى هوية النصّ؛ إذ هدف الشاعر من النصّ كلّه تسليط الضوء على الخبر التاريخي أكثر من عنايته بالشخصيات، فكان الهدف هو إبراز الأعمال والأحداث والأفعال وتسليطها على البطل، بغض النظر عن الفاعلين وهوياتهم. ولكن على الرغم من قلّة الشخصيات في هذا النصّ إلا أنّها أدّت دوراً تقنياً مهماً، فعلى سبيل المثال جاءت شخصية "عبدالله" تحمل رمزيّة عميقة، وهي الرمز إلى الرأي الآخر والصوت المعارض، وكان حضورها ضرورياً؛ لإبراز جانب مهمّ في شخصية البطل، وهو فردانيته في اتخاذ الرأي، وثباته على مبادئه أيّاً كانت النتائج. وكذا عني السارد بإبراز شخصية القائد الفرنسي بنياشينه وكلّ صلفه وجبروته؛ ليجعله في آخر المشهد يخرّ صريعاً، وتتحول تلك القوّة كلّها إلى ضعف وخور وهوانٍ، وفي ذلك أيضاً رمزيّة أخرى، مفادها أنّ القوّة وحدها لا تهزم، فلا بدّ من التزوّد بالإيمان، فقوّة الروح أعظم من قوّة المادّة؛ ليخلص من ذلك الفيتوري بدرس مستفاد يقدّمه للشرق؛ لئلا ينبهر بقوّة الغرب؛ إذ تلك قوّة كرتونيّة زائفة، كقوة ذلك القائد، فسرعان ما تتلاشى أمام أصحاب العزيمة والإرادة، كتاج الدين وجماعته.

أمّا شخصية السلطان تاج الدين التي كانت الشخصية المحوريّة في الحكاية كلّها، فقد حظيت برصيد وافر من عناية السارد، فقد كانت تمثل الشخصية القارة؛ لحظّها الوافر من الأعمال، واحتكارها كثيراً من الوظائف، ودوران شخصيات القصّة وأفعالها كلّها حولها، وتقاطعها معها في كثير من العلاقات. وقد عني الشاعر برسم هذه الشخصية وبالغ في ذلك، فجعل تاج الدين يترجل مزهواً كالجبل، ويواجه بحربته مدفعاً، حتّى كادت تتحوّل هذه الشخصية إلى شخصيّة رمزيّة أو أسطوريّة، فهي تقاتل بالمستحيل، وتنتصر بالإرادة، متحديةً في ذلك الغرب بكلّ قوّتها وعدّتها وعتادها؛ ليبيّن

الشاعر بذلك مرة أخرى أنّ النصر ليس بالقوّة، وإنّما بالإيمان والعزيمة، وتتجلّى الرمزية في تاج الدين حينما يصوّره السارد لحظة سقوطه، وهو ممسك بالراية "لكنّ أحداً لم ير رايته تسقط من كفيه"، فذلك يجعل القارئ يدرك أنّ الخطاب ليس عن شخصية معينة، وإنّما هو عن المبادئ التي يموت أصحابها من أجلها، وتبقى ما بقيت الحياة؛ فلذلك كثيراً ما كان يأخذنا الفيتوري إلى المستقبل؛ لنرى بطولات تاج الدين قد آتت أكلها بما كان يقاتل من أجله.

أمّا أساليب القصّ فقد حاولت الدراسة حصرها في ثلاثة، وهي الحوار بنوعيه، الخارجي والداخلي، والوصف والمفارقة التصويريّة، ففي الحوار كشفت الدراسة عن غياب هذا المشهد إلا في موضع واحد، وفسّرت ذلك بغلبة الطابع السرديّ على القصّة عامّة، ولكن على الرغم من قلّة الحوار إلا أنّه أدّى وظيفة مهمة في تصعيد الأحداث، وتوجيه حركة الصراع، فقد كان حوار "عبدالله" مع تاج الدين مهماً للغضبة العظيمة التي غضبها تاج الدين، وكانت تلك الغضبة مهمّة أيضاً لتبليغ رسالة تهديد إلى كلّ مرجفٍ ومتخاذلٍ أمثال "عبدالله". كما تبطّن هذا الحوار رؤى فلسفيّة وفكريّة خلاصتها أنّ الماديّة الغربيّة لا قيمة لها. أمّا الوصف فقد شكّل تقنية مهمّة في رسم الفضاء عامّة، والأمكنة خاصة، فمن مطلع النصّ يضع السارد القارئ وسط خيام تاج الدين التي تحفّها المخاطر من كلّ ناحيةٍ وصوبٍ، معبّراً عن ذلك برمزية الشمس المسجونة للتّوق إلى الحرية، والريح التي تدور كطاحونة كناية عن المخاطر المحدقة بتاج الدين ومن معه. ثمّ ينهض الوصف بأدوار متواصلة في بيان المكانة السامقة التي تتفرد بها "دروتي" أرض الموقعة، التي يتكرّر وصفها في أكثر من موضع في النصّ، مضفياً عليها الشاعر هالة من الطّهر والتقديس، لتبرير التضحيات الجسام التي بذلت من أجلها. وكذا أسهم الوصف إسهاماً كبيراً في رسم ملامح البطولة في شخصية تاج الدين، فقد عبّر الشاعر عن شجاعته وكرمه وعفّته وشرفه وحمايته جيرانه، وغيرها من صفاته النبيلة التي خصّها بالمقطع الأول كاملاً، ليجعل ذلك مدخلاً منطقيّاً للبطولة النادرة التي قدّمها تاج الدين، وتوزّعت

مشاهد تلك البطولة في بقية مقاطع القصيدة. أمّا المفارقات التصويريّة فقد تركت ميزة سرديّةً خاصّة في الحكاية؛ إذ التناقض الذي رصده الشاعر في شخصية القائد الفرنسيّ حقّق سخرية لاذعة أسهمت إسهاماً كبيراً في كشف كنه هذه الشخصية المتناقضة التي بدت قوية في ظاهرها، ولكنّها في حقيقتها ضعيفة بالغة الضعف والخور، وكأنّما قصد الشاعر بذلك جعلها رمزية للماديّة الغربيّة عامّة.

أمّا الزمن فقد اكتسى أهميّة خاصّة في الحكاية ابتداء من عتبة المطلع التي اشتملت على تحديد دقيق لزمان المعركة، ثمّ أخذ السارد بعد ذلك يستعين بالعلاقات الزمنيّة المتوافرة في الأفعال الماضية والمضارعة، وأكثر من الماضية خاصّة؛ ليحيل القارئ إلى زمان المعركة ويضعه وسط أحداثها، كما تمكّن الشاعر من نسج مفارقات زمنية مؤثّرة في النصّ باسترجاع الأحداث واستباقها؛ ليضفي عليها نوعاً من الحيويّة؛ فمن ثمّ اختلف زمن السرد عن زمن الحكاية، موظّفاً السارد ذلك لحفز المتلقي؛ حتّى يتفاعل مع أحداث حكايته.

أمّا في الرؤية السرديّة فقد تقمّص الشاعر في سرد الأحداث شخصيّة الراوي المشارك أو المصاحب، حتى يكاد يتوهم القارئ أنّ السارد واحد من جنود السلطان تاج الدين، وبدا ذلك من خلال توظيف بعض الأساليب التي تقتضي أن يكون السارد مشاركاً شخصيات الحكاية في الأحداث، كأساليب الخطاب والنداء والأمر، وعلى الرغم من جنوح السارد إلى تعدّد الرواة في الحكاية إلا أنّ الراوي المشارك ظلّ هو الطاغي على الرؤية السرديّة عامّة.

وقد جاء نصّ الفيتوري في أغلب أحواله محقّقاً السمة السرديّة حتى في لغته التي لم تأت لغة شعريّة محضة، بل انضافت إليها سمة السرد التي تقضي بأن يكون لكلّ شيء وظيفته في النصّ كما قال رولان بارت[1]، فالشاعر قد استخدم اللغة الشعريّة وفق ما

(١) ينظر: رولان بارت، (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص)، ترجمة منذر عياشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣م، ص ٤٠.

يخدم به الحكاية، من خلال سرد الأحداث، ورسم ملامح الشخصية أو بناء الخطاب السرديّ بمختلف عناصره، دون أن يغفل خصوصية الشعر بمجازاته وإيقاعاته الخاصّة، وبهذا يمكن أن يعدّ الفيتوري واحداً من الشعراء الذين استطاعوا أن يوظّفوا تقنيات السرد بجدارة في صناعة القصيدة الحديثة، وقد جاءت هذه القصيدة خير شاهدٍ على ذلك، وهي نموذج لقصائد عديدة في دواوينه، ويمكن أن تنهض تلك القصائد بدراسة علميّة مستقلة تتناول السردي الشعريّ في شعر الفيتوري عامّة.

* * *

## المصادر والمراجع

### أولاً. المصادر:


محمد مفتاح الفيتوري:

١- الأعمال الشعريّة "اذكريني يا أفريقيا"، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب،الطبعة الرابعة، ١٩٩٨م.


### ثانياً. المراجع:


١- القرآن الكريم

**إبراهيم يحيى عبدالرحمن:**

٢- "المساليت"، الخرطوم، مطبعة حصاد للطباعة والنشر، ٢٠٠٨م.

أيمن تعيلب:

٣- (بنية المفارقة في الخطاب السردي المعاصر، دراسة في كتاب دمياط)، http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=٦٦٠٢

**بنعيسى بوحمالة:**

٤- "النزعة الزنجيّة في الشعر المعاصر – محمد الفيتوري نموذجاً"، الرباط، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط١، ٢٠٠٤م.

**تزيفتان تودوروف:**

٥- "الشعريّة"، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، المغرب، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م.

٦- (مفاهيم سرديّة)، ترجمة عبدالرحمن مزيان، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

٧- "مقولات السرد الأدبيّ"، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبيّ، المغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

**جيرار جنيت:**

٨- "خطاب الحكاية، بحث في المنهج"، ترجمة / محمد معتصم، وآخراين، المغرب، الهيئة العامة للمطابع الأميريّة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.

**جيرالد برنس:**

٩- (قاموس السرديّات)، ترجمة / السيد إمام، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

**حسن بحرواي:**

١٠- (بنية الشكل الروائي – الفضاء، الزمن، الشخصية)، بيروت، المركز الثقافي العربيّ، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م

**حميد لحمداني:**

١١- "بنية النصّ السرديّ من منظور أدبيّ"، بيروت، المركز الثقافي العربيّ للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.

**ابن رشيق:**

١٢- "العمدة في محاسن الشعر وآدابه"، ت /محمد محيي الدين، لبنان، دار الجيل، الطبعة الأولى، ١٩٧٢م.

**رولان بارت:**

١٣- (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص)، ترجمة منذر عياشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

**رولان بورنوف:**

١٤- وريال أوئيلئة،"عالم الرواية"، ترجمة نهاد التكرلي، بغداد، دار الشؤون الثقافيّة، ١٩٩١م.

**الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر:**

١٥- (الكشّاف)، تحقيق / عادل عبدالموجود، وعلي معوّض، الرياض، مكتبة العبيكان، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

**سمير سعيد حجازي:**

١٦- (قاموس مصطلحات النقد الأدبيّ المعاصر)، القاهرة، الآفاق العربيّة، ٢٠٠١م.

**سمير المرزوقي، وجميل شاكر:**

١٧- "مدخل إلى نظرية القصّة ـ تحليلاً وتطبيقاً"، تونس، الدار التونسيّة للنشر، ١٩٨٥م.

**سيزا قاسم:**

١٨- "بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثيّة" نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.

**الصادق بن الناعس قسومة:**

١٩- "علم السرد ـ المحتوى والخطاب والدلالة"،الرياض، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

**الشكلانيّون الروس:**

٢٠- "نظرية المنهج الشكليّ، نصوص الشكلانيين الروس"، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربيّة والشركة المغربيّة للناشرين المتحدين، ١٩٨٢م.

**ضياء غني لفتة:**

٢١- "البنية السرديّة في شعر الصعاليك"، عمّان، دار الحامد، ٢٠٠٩م.

ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلويّ:

٢٢- "عيار الشعر"، ت /عبدالعزيز المانع، المملكة العربية السعوديّة، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر،، ١٩٨٥م.

**عبدالرحيم الكرديّ:**

٢٣- "الراوي والنصّ القصصي"، القاهرة، دار النشر للجامعات، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م.

**عبدالفتاح الشطّي:**

٢٤- "شعر الفيتوري المحتوى والفنّ"، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١م.

**عبدالفتاح عثمان:**

٢٥- "بناء الرواية دراسة في الرواية المصريّة"، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٨٢م.

**عبدالله إبراهيم:**

٢٦- "السرديّة العربيّة .بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي"، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربيّ، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

**عبده بدوي:**

٢٧- (الشعر في السودان)، الكويت، عالم المعرفة، الطبعة الأولى، ١٩٨١م

**عزّ الدين إسماعيل:**

٢٨- "الشعر العربيّ قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة"، بيروت، دار العودة، ٢٠٠٧م.

**علي عشري زايد:**

٢٩- "عن بناء القصيدة العربية الحديثة"، القاهرة، مكتبة ابن سينا، الطبعة الرابعة،، ٢٠٠٢م.

**علي محمد السيد خليفة:**

٣٠- "بنية السرد في النادرة .نوادر الأعراب في كتاب عيون الأخبار نموذجاً"، الإسكندريّة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

**عماد الضمور:**

٣١- "سرديّة الشعر في ديوان "منمنمات أليسا" للشاعر محمد القيسيّ"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانيّة، المجلد الثالث والعشرون، ٢٠٠٩م.

**فايزة الحربي:**

٣٢- " السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر"، الرياض، النادي الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

**فتحي النصري:**

٣٣- "السرديّ في الشعر العربي الحديث .في شعرية القصيدة السرديّة"، تونس، الشركة التونسيّة للنشر وتنمية فنون الرسم لحساب مسكيلياني للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.

**كمال أبوديب:**

٣٤- "الرؤى المقنّعة .نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي"، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٦م.

**محمد بوعزة:**

٣٥- "تحليل النصّ السرديّ، تقنيات ومفاهيم"، الرباط، دار الأمان، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

**محمد القاضي:**

٣٦- "الخبر في الأدب العربيّ. دراسة في السرديّة العربيّة"، تونس، منشورات كلية الآداب، منوبة، ودار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

**ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم:**

٣٧- "لسان العرب"، بيروت، دار صادر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.

**نجيب صالح:**

٣٨- "محمد الفيتوري والمرايا الدائريّة"، بيروت، الدار العربيّة للموسوعات، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.

* * *

## النصّ المدروس[1]

### قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين"

"بطل شعبي قاد نضال قبائل المساليت المشهورة في غرب السودان، ضدّ القوات الفرنسيّة الغازية.. وسقط شهيداً في معركة النصر عام ١٩١٠م"

.١.

فوق الأفق الغربي سحاب حمر لم يمطر
والشمس هنالك مسجونة
تتنزّى شوقا منذ سنين
والريح تدور طاحونة
حول خيامك يا تاج الدين
* * *
يا فارس
سرج جوادك ليس يلامس ظهر لأرض
وحسامك مثل البيرق يخترق الظلمات
يا فارس
مثل الصقر إذا ما نقضّ
بيتُك عالي الشرفات
نارك لا تخبو.. لا تسود
وجارك موفور لعرض
يا فارس حتى مات!

.٢.

كان السلطان يقود طلائعنا
نحو الكفار
وكان هنالك بحر الدين
وأشار إلينا تاج الدين
وأطل بعينيه كالحالم

---

(١) ينظر: محمد مفتاح الفيتوري، الأعمال الشعريّة "اذكريني يا أفريقيا"، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، الطبعة الرابعة ١٩٩٨م، ص (٣٤٧. ٣٥٩).

في قلب السهل الممتد
ثم تنهد :
"الحرب الملعونة
يا ويل الحرب الملعونة
أكلت حتى الشوك المسود
لم تُبقِ جداراً لم ينهد
"ومضي السلطان يقول لنا
ولبحر الدين:
هذا زمن الأحزان
سيموت كثير منا
وستشهد هذي الوديان
حزنا لم تشهده من قبل ولا من بعد
* * *
وارتاح بكلتا كفيه فوق الحربة
ورنا في استغراق
نحو وجوه الفرسان
كان الجو ثقيلا، مسقوفا بالرهبة
وبحار من عرق تجري فوق الأذقان
وسيوفهم المسلولة تأكلها الرغبة
والخيل سنابكها تتوقد كالنيران
ومضى السلطان يقول لنا
ولبحر الدين :
ـ هذا زمن الشدة يا أخواني
فسيوف الفرسان المقبوضة بالأيدي
تغدو حطبا ما لم نقبضها بالإيمان
والسيف القاطع في كفّ الفارس
كالفارس يحلم بلقاء الفرسان
* * *
وترجّل تاج الدين
جبلٌ يترجّل مزهواً من فوق جبلْ
وترجّل بحر الدين
وحواليه شرة آلاف رجل

سجدوا فوق رمال "دروتي" لله معه
وأطلّتْ كلّ عيون الطير المندفعة
في هجرتها من أقصى الغرب لتاج الدين
فعلى أفق الوادي الغائم
تمتدُّ رؤوس وعمائم
وبيارق يشبهن حمائم
ثمّ ارتجفت أفواج الطير
وراء السحب المرتفعة
. يا تاج الدين

.٣.

– الأعداء أمامك ... فارجع
لهب .. وقذائف حمر
وخوذات تلمع
والحربة مهما طالت
لن تهزم مدفع
لن تهزمهم يا تاج الدين
بسلاح كزمانك مسكين
وكعاصفة سوداء تلفت تاج الدين
في سخط الجبارين تلفت تاج الدين
وأطلّ على وجه القائل
كانت شفتاه رعوداً وزلازل
كانت كلمات السلطان
سلاسل
– يا ويلك لولم تك ضيفي يا عبدالله
ما أقبح ما حرّكتَ به شفتيك
ما أقبح ما حرّكتَ به شفتيك
ما أبشع ما منيت به عينيك
عار ما قلت ...
وعار أن نستمع إليك
فاثنِ زمام جوادك
وخذ الدرب الآخر
يا بحر الدين أعده للدرب الآخر

.٤.

وتدفّقت الرايات
وغطّى الأفق صهيل الخيل
و" دروتي" العطشى ما زالت
تحلم بمجيء السيل
وتحدّر من خلف الوديان المحجوبة
علم قانٍ.. ومدافع سبع منصوبة
وحرائق وضجيج شياطين
هاهم قدموا يا تاج الدين
فانشر دقات طبولك ملء الغاب
حاربهم بالظفر، وبالناب
طوبى للفارس
إن الحرب اليوم شرف
طوبى للفارس
إنّ الموت اليوم شرف
داسوا عزّة أرضك
هتكوا حرمة عِرضك
عاثوا ملء لادك غازين
غرباء الأوجه سفّاكين
فاضرب.. اضرب.. يا تاج الدين
ضرب.. اضرب.. اضرب

.٥.

يا مولاي السلطان
سلام الله عليك
قتلى أعدائك مطروحون
لدى قدميك
أسرى مغلولون وخدّام بين يديك
أكلت نيران مدافعهم نيرانك أنت
بالسيف وبالحربة

وبإيمانك قاتلت
يا فارس تسحق أعداءك
أنّى قبلت
حين استبقوا نحوك
باسم بلادك ناديت
"لن يحجبني عن حبك شيء"
"إنك ملء دماي وعيني"
يا دار مساليت أنا حي"

.٦.

وهجمتَ فأجفل قائدهم
وانشقّ ستار
كان ستار رصاص
كان ستاراً من نار
نصبوه في وجهك صفّين
كي لا ترى قائدهم بالعين
لكنّك يا فارس أقدمت
فوق المدفع بالسيف مشيت
ولحقت بقائدهم فانهار
القائد ذو الجبروت انهار
ذو المركبة النارية والخوذات انهار
أحنى رأسا ماتت في عينيه الرغبات
مدّ يديه يبكي في حشرجة الأموات
عرّى صدراً دموياً أعشب فيه العار
هذا الصدر العاري المنهار
من قبل لقائك زانته نياشين الإكبار
لكنك يا فارس آليت
أن لا تهب الكافر صفحك
أن تسقي من دمه رمحك
أن تصلبهم عبر الفلوات
أن تجعل موتاهم مثلاً

لزمان عبر زمانك آت

.٧.

تحت الراية غرقت رأس القائد في الدم
أرخى عينيه في رعب ...
ثم استسلم
سلمت كفّك يا تاج الدين
فاقضِ على أحلام الباقين
صاروا بعد القائد
قطعانَ غنم
طاردْهم بجنودك
عبر الفلوات
عبر" دروتي" عبر الأكمات
قتلاك من الأعداء قد ملؤوا الساحات
والقائد ملقى في الطرقات
سلمت كفك يا تاج الدين

.٨.

لكنّ الشمس المسجونة
والريح الحبلى الملعونة
ما زالت مثل الطاحونة
تجري ... تجري حول خيامك
تجري من خلفك وأمامك
– يا تاج الدين
– يا تاج الدين
ما زال عداتك مختبئين
يتزاحم في بطء نحو جبينك
يا فارس خذ حذرك
من طعنات طعينك
يا فارس خذ حذرك
ليتك لا تتحرك
فبنادقهم لا زالت راكضة إثرك

أترى تثقب رأسك
أترى تثقب صدرك
يا فارس خذ حذرك
ليتك لا تتحرّك
وتحرّك تاج الدين
كانت عيناه حينئذ
تقفان على جَرْحاه
والرايةُ في عينيه
قد لطّخها الدم
وأتتْ ريح خريف
تتراكض خلف خطاه
وتجهّم وجه "دروتي" بالسحب وأظلم
وأتتْ بضع رصاصات
خجلاتٍ مضطربات
أقبلن من الظلمات
فرأينا تاج الدين
يبدو وكأنْ قد مات
يا تاج الدين سلمتْ
مزّق أستار الصمت
عُدْ من وديان الموت
أو تذهب حتى أنت
وتساقط تاج الدين
لم يقوَ الفارس أن يرجع
لبكاء الشعب عليه
فرصاصات خمس صدئات
تسكُن في عينيه
لكن أحدا لم ير رايته
تسقط من كفيه
الجنينة ـ دار مساليت، مارس ١٩٦٤م

* * *