الرؤية السردية في الخطاب الشعري عند المثقب العبدي قصيدة النونية أنموذجا.

د/ أحمد صلاح محمد كامل الشرقاوي

مدرس الأدب القديم بقسم اللغة العربية – كلية الآداب– جامعة المنيا.

المستخلص:

جاءت هذه الدراسة بعنوان (الرؤية السردية في الخطاب الشعري عند المثقب العبدي قصيدة النونية أنموذجا)، وتسعى الدراسة إلى محاولة الكشف عن علاقة الخطاب الشعري داخل القصيدة النونية بأنواع الخطاب السردي بآلياته الكثيرة وتقنياته المتعددة، كما تهدف الدراسة توظيف العناصر السردية (الزمان– المكان– الحدث– الحوار – الشخصيات) داخل القصيدة، كما تحاول الوقوف على أنواع الرؤية السردية داخل قصيدة النونية للمثقب العبدي، أو محاولة كشف أنواع التبئير داخل القصيدة، ويتم ذلك من خلال تحديد موقع الشاعر كونه ساردًا لأحداث القصيدة، حيث تعددت زوايا الرؤية السردية داخل الخطاب الشعري في النونية ما بين (الرؤية من الخلف) إذ إن الراوي يعرف أكثر من الشخصيات، بحيث يكون السارد كلي المعرفة، أي عليم بكل التفاصيل المتعلقة بتلك الشخصيات، أو (الرؤية مع) ويكون فيها معرفة السارد مساوية معرفة الشخصية، فلا يقدم المروي له أو القارئ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، أي يكون مشاركا في صنع أحداث القصة المسرودةــ أو (الرؤية من الخارج) وفي هذه الزاوية تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية، أي أنه يعتمد على الوصف الخارجي ولا يعرف ما يدور في ذهن الشخصيات وما بداخلها ولا ما تفكر به.

الكلمات المفتاحية: السرد – الخطاب الشعري – قصيدة النونية للمثقب العبدي– الرؤية السردية.

Abstract

This study, titled Narrative Vision in the Poetic Discourse of Al-Muthaqqib Al-ʿAbdī: The Poem of Noniyya as a Study Case, attempts to detect the relation between the poetic discourse in Noniyya and types of narrative discourse with its numerous mechanisms and techniques. The study also aims to apply elements of narrative writing (setting, plot, and dialogue) to the poem. Furthermore, it seeks to identify the types of narrative vision within Al-Muthaqqib's Noniyya, and reveal the types of focalization within the poem. This is accomplished by positioning the poet as the narrator of the events of the poem where there were various viewpoints of narrative vision.

These viewpoints varied from (vision from behind), where the narrator knows more than the characters so that it becomes an omniscient narrator, that is, being all-knowing of all the details related to the characters, and (vision with), where the narrator's knowledge is equivalent to the character's knowledge so that he does not provide the reader with any information or explanations unless the characters themselves had reached them; that is, the narrator becomes a participant in the making of the events of the narrated story, to (Vision from the outside) in which the narrator's knowledge is less than the character's knowledge; that is, the narrator depends on the external description and does not know what goes on in the characters' minds, what is within them, or what they think.

المقدمة

الحمد لله ربِّ العالمين، الذي سخَّر لنا سُبل الهداية والعلم، والصلاة والسلام على خير خلق الله أجمعين سيدنا محمد ــ صلى اللهُ عليه وسلم ــ ومَن تبعه بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

حاولت الوقوف في هذا البحث الذي خصصته لدراسة (الرؤية السردية في الخطاب الشعري عند المثقب العبدي قصيدة النونية أنموذجا) على أنواع الرؤية السردية داخل قصيدة النونية للمثقب العبدي، أو محاولة كشف أنواع التبئير داخل القصيدة، ويتم ذلك من خلال تحديد موقع الشاعر كونه ساردًا لأحداث القصيدة، حيث تعددت زوايا الرؤية السردية داخل الخطاب الشعري في النونية ما بين (الرؤية من الخلف) إذ إن الراوي يعرف أكثر من الشخصيات، بحيث يكون السارد كلي المعرفة، أي عليما بكل التفاصيل المتعلقة بتلك الشخصيات، أو (الرؤية مع) ويكون فيها معرفة السارد مساوية معرفة الشخصية، فلا يقدم المروي له أو القارئ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، أي يكون مشاركا في صنع أحداث القصة المسرودةــ أو (الرؤية من الخارج) وفي هذه الزاوية تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية، أي أنه يعتمد على الوصف الخارجي ولا يعرف ما يدور في ذهن الشخصيات وما بداخلها ولا ما تفكر به.

الجدير بالذكر أنَّ علاقة الشعر بالسرد علاقة وثيقة منذ قديم الزمان، ويتضح ذلك من خلال قول (ابن طبابا العلوي): " وليس تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فتحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمُن في الضمائر منها فتبهج السامع لما يرد عليه مما قد عَرفه طبعه، وقَبِلَه فَهمه فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز به ما كان مكنونا فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه"(١)، ومن خلال ذلك يمكننا القول: إن الشعر في أغلب الأحيان يحتاج إلى السرد، حيث إن السرد يعمل على تنسيق الخطاب الشعري وترتيبه وتنظيمه داخل القصيدة الشعرية، فلذلك تكون القصيدة عبارة عن حكاية يبلغها الشاعر/ السارد للمتلقين، كما أنَّ وجود الآليات السردية داخل القصيدة يجعل المتلقي متلذذا بقراءة تلك القصيدة؛ لأنَّ العنصر القصصي دائما ما

يكون محببا لدى الإنسان، ويكمن إبداع الشاعر عبر الموازنة بين الأجناس الأدبية، واستثمار أحدهما لصالح جنس أدبي آخر.

جاء الشعر الجاهلي مليئا بالسرد عامة، وعند المثقب العبدي خاصة، ونلمح في قصيدته الموسومة بـــ (النونية) السرد القصصي واضحا، و يسعى هذا البحث إلى الكشف عن تداخل الأجناس الأدبية في تشكيل القصيدة النونية، وتكمن جمالية هذه القصيدة من خلال التقنيات السردية الموجودة بداخلها، حيث تبدأ القصيدة بالغزل والحنين، ووصف الظعن، ثم يتخلص إلى وصف الناقة، ثم ينتهي بالعتاب، واشتهرت هذه القصيدة أكثر من غيرها، فقد قال عنها أبو عمرو بن العلاء: " لو كان الشعر مثلَها لوجب على الناس أن يتعلموه" (٢).

أسباب اختيار الموضوع:

- قلة الدراسات التي تناولت مسألة تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجاهلي عامة، وشعر المثقب العبدي خاصة.
- وضوح الملامح السردية داخل الهيكل الفني في قصيدة النونية.
- توضيح القيمة الفنية لتوظيف التداخل الأجناسي داخل قصيدة النونية.
- كشف أنواع الرؤية السردية داخل النونية.
- المزج بين الشعري والسردي داخل القصيدة.

أهداف الدراسة:

- تحديد صوت السارد أو الضمير السردي داخل القصيدة.
- الكشف عن علاقة التداخل بين الخطاب الشعري عند المثقب في قصيدته النونية بخصائصه البنائية والفنية بأنواع الخطاب السردي بتقنياته وآلياته الكثيرة.
- الكشف عن أهم الآليات السردية وأثرها داخل القصيدة.

تساؤلات الدراسة:

- ما أنواع الرؤية السردية داخل القصيدة؟
- مَن هو السارد؟
- كيف سعى المثقب العبدي إلى تسريد قصيدته؟

- ما موقع السارد من عملية السرد، وعلاقته بالشخصية الحكائية؟
- هل وفق المثقب العبدي في المزج بين العناصر السردية والعناصر الشعرية داخل القصيدة؟
- هل يعني وجود نمط قصصي داخل القصيدة يجعلنا نقول بوجود نمط سردي بما تحمله كلمتا البناء والسرد من مدلول منهجي ونقدي؟

الدراسات السابقة:

إنَّ نونية المثقب العبدي من القصائد التي اهتم الباحثون بها وقاموا بدراستها قديما وحديثا، ولكن –على حد علم الباحث– لم يتطرق لها أحد الباحثين بدراستها من الناحية السردية، فجاءت الدراسات السابقة على النحو التالي:

١– موسى سامح ربايعة، قراءة في نونية المثقب العبدي، جامعة الملك سعود– كلية الآداب، مج(٤)، ع (٢)، ١٩٩٢م: قام الباحث بدراسة قصيدة النونية للمثقب العبدي – على حد قوله– من خلال القراءة التي لا تلغي أية جزئية من جزئيات العمل الأدبي، سواء من ناحية استخراج الدلالات الإبداعية من داخل القصيدة، أو من ناحية الصورة الفنية، أو الموسيقى، أو من ناحية الرمزية، كما قسمت الدراسة القصيدة إلى أقسام وهي: الحديث مع المرأة، والظعائن، والرحلة، وخطاب عمرو بن هند، وقد أفاد الباحث من هذه الدراسة إن هذه القصيدة جاءت متعددة الدلالات والإيحاءات، حيث قدمت لنا رؤية اجتماعية إنسانية، يسعى الدراس من خلالها إلى إظهار موقفه من الحياة والآخرين، وظهر ذلك من خلال الترابط والانسجام بين أبياتها، كما ساعد التماثل على تحقيق الترابط بين أجزاء القصيدة، وخاصة التماثل بين شخصية عمرو بن هند وشخصية فاطمة، وبين شخصية الشاعر وبين الناقة.

٢– مهند محمد الشعبي، اللقطة والمقولة المضمونية: مشروع لدراسة جمالية في نونية المثقب العبدي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج(١)، ج(١)، ١٩٩٨م: تطرق الباحث من خلال هذه المقالة إلى عدة عناصر أهمها: مفهوم اللقطة، وبنية اللقطة، واللقطة والمقولة المضمونية في نونية المثقب العبدي، كما تناول المقولة المضمونية من خلال البعدين النفسي والاجتماعي، ومن خلال هذه المقال يستنتج الباحث أن الشاعر في

قصيدته النونية يعيش حالة من اليأس سواء من الناحية الوجدانية في قطيعة المحبوبة له، أو من الناحية الاجتماعية في مخاطبة الملك عمرو بن هند بلهجة قوية.

٣- عبدالله حسين محمد البار، ثنائية الأنا والآخر في نونية المثقب العبدي، جامعة بغداد، كلية الآداب، ع (٦٤)، ٢٠٠٣م: جاءت الدراسة في مدخل، وعرض القصيدة، والبنية الدلالية للنص، والظواهر البارزة على المستوى اللغوي في النص وذلك عن طريق التناص وتوزع الضمائر في النص، وبنية الصورة الفنية في النص، وقد أفاد الباحث من هذه الدراسة أن القصيدة تشتمل على تجربة نفسية، كما تظهر ثنائية الأنا والآخر بشكل واضح في القصيدة بين الشاعر وفاطمة، وعمرو بن هند، والناقة.

٤- عبدالله بن محمد العضيبي، القصيدة الجاهلية وتعدد القراءة نونية المثقب العبدي أنموذجا، اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم، مجلد (٣٣)، العدد (١٤٨)، ٢٠٠٤م: وقف الباحث في هذه الدراسة على أهم القراءات التي تناولت القصيدة النونية بوصفها بنية كلية مثل: دراسة (وهب رومية[٣])، و (محمود الربيعي[٤])، و (سعيد الأيوبي[٥])، و (محمد صادق عبدالله[٦])، و (مصطفى عليان[٧])، وقد أفاد الباحث منها أن القصيدة النونية تظل قابلة للكثير من القراءات، حيث إن المتلقي قد يسهم في كشف الدلالات الإبداعية داخل النص، ويعمل على كشف خبايه، لذلك عمد الباحث إلى قراءة القصيدة من ناحية تداخل الأجناس الأدبية.

٥- هبة مصطفى محمد جابر، بنائية النص في الشعر الجاهلي: دراسة في نونية المثقب العبدي، جامعة الجلفة، ع (٣١)، ٢٠١٨م: قامت الباحثة بتطبيق المنهج البنيوي على القصيدة النونية وذلك من خلال عدة مستويات أهمها: المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى التركيبي، والمستوى البلاغي، وقد أفاد الباحث من تللك الدراسة: أن القصيدة النونية تضمنت مشاهد شعرية ثلاثة تحددت بوجود المرآة والناقة والصديق، مما أفرز علاقات متداخلة جعلت القصيدة تقوم على وحدة عضوية تمثلت في ذلك التنقل بين هذه اللوحات.

وثمة دراسات أخرى لعلها لا تخرج عن مجمل النتائج التي توصلت إليها الدراسات السابقة([٨]).

منهج الدراسة:

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي؛ للكشف عن مدى تقاطع السردي و الشعري خلاله؛ ولإبراز الرؤية السردية التي تشتمل عليها، و توضيح عناصرها و مكوناتها، و كيف يتم تفاعل هذا الجانب السردي مع الطبيعة الشعرية الغالبة على القصيدة؛ لتحقق وظيفتها الغنائية.

خطة الدراسة:

يتكون البحث من مبحثين، تسبقهما مقدمة وتمهيد، وتعقبهما خاتمة، ثم ثبت بالمصادر والمراجع، وجاءت صورتها النهائية على النحو الآتي:

- المقدمة: وقد تحدث فيها الباحث عن أسباب اختيار الدراسة، وأهدافها، وتساؤلاتها، والدراسات السابقة، ، ثم خطة الدراسة.
- التمهيد: وقد قسمته قسمين: الأول تحدث فيه عن مفهوم السرد وأشكاله، أما القسم الآخر: فقد تحدث فيه عن نبذة المثقب العبدي .
- المبحث الأول خصصته لدراسة أنواع الرؤية السردية داخل القصيدة.
- المبحث الثاني خصصته لدراسة الآليات السردية داخل القصيدة.

التمهيد

أولا: مفهوم الرؤية السردية:

يعدُّ مصطلح السرد من أكثر المصطلحات التي تعاني من الفوضى في الأدب العربي، ويظهر ذلك في كثرة المكافئات اللغوية التي يطلقها الدارسون لهذا المصطلح، ونجد مفهوم الرؤية السردية شاهدا على هذه الفوضى، حيث حملت تسميات كثيرة منها: الرؤية، ووجهة النظر، والمنظور السردي، والبؤرة، والتبئير، وحصر المجال، والموقع، وزاوية الرؤية، والوضعية السردية، والمقام السردي، والموقع، والحقل، والموشور، وهي مفاهيم تركز في أغلبها على " الراوي الذي يمثل أول مكونات السرد الثلاثة: الراوي، والمروي، والمروي له، والذي يحدد آليات تنظيم السرد، وكيفيات أدائه، وطريقة تقديمه للأحداث والشخصيات"(٩).

ويرى الكثير من النقاد والباحثين(١٠) أنَّ أول من استخدم هذا المصطلح(الرؤية السردية) هو الناقد الأمريكي(هنري جيمس – Henry James) الذي ترأس مدرسة النقد الأنجلو – أمريكي في بدايات القرن العشرين، حيث وضع قاعدة تقول:" إن من واجب القصصي أن يمسرح"(١١)، فلذلك يمكننا القول: إنَّ (هنري–Henry) هو الذي أشار إلى هذا المصطلح حيث طالب" باختفاء المؤلف من العمل مؤمناً بأن القصة يجب أن تحكي ذاتها، وذلك عن طريق مسرحة الحدث أو عرضه وليس عن طريق السرد"(١٢)، وقد تأثر (بيرسي لوبوك – Percy Lubbock) بالأفكار التي قالها (هنري)، وأخذ ينهج التفكير نفسه مع بعض الإضافات التي يراها ضرورية في النص السردي، وظهر ذلك في كتابه (صنعة الرواية) حيث أطلق على الرؤية مصطلح (وجهة الث٣نظر– Point of view)، وصار التمييز بين الإظهار والإخبار أساسا لتقديم الرؤية، حيث يقول" إنَّ فن الرواية لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائي أن قصته كمادة لا بد أن تظهر وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها"(١٣).

وقد كان (جان بويون– Jean Bouillon) أبرز النقاد الفرنسيين الذين تناولوا الرؤية السردية، وظهر ذلك من خلال كتابه (الزمن والرواية) الذي نشر عام ١٩٤٥م، حيث

ميّز فيه أنواع الرؤى بحسب طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق، حيث قام بتقسيم الراوي إلى ثلاثة أقسام: الأول: الحكاية ذات السارد العليم، ويطلق عليه (بويون) (الرؤية من الخلف) السارد > الشخصية، إذ إنَّ الراوي يعلم أكثر من الشخصيات، الثاني: الرؤية مع، السارد= الشخصية، والثالث: الرؤية من الخارج، السارد< الشخصية، السارد أقل علما من الشخصية، ويطلق عليه السرد الموضوعي(١٤)، وكانت لآرائه تأثيرًا واضحًا في الذين أتوا من خلفه أمثال: (جييرار جينيت Gerard Genette – وتودوروف Todorov).

استخدم (تودوروف– Todorov) مصطلح الرؤية السردية، وذلك بعد ما استخدم مصطلح (الجهات) حيث تعني الكيفية التي" يتم فيها إدراك القصة من طرف السارد أي العلاقة بين ضمير الغائب هو في القصة وبين ضمير المتكلم أنا في الخطاب"(١٥)، كما ذكر (تودوروف– Todorov) جهات الحكي في معناها الأصلي الدال على الرؤية أو النظر، هي "الطريقة التي بواستطها تدرك القصة عن طريق الراوي، وذلك في علاقته بالمتلقي كما عدَّ أن قراءة عمل روائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته إلا من خلال الراوي، وتبعا لذلك فجهات الحكي تعكس العلاقة بين الهو (في القصة) والأنا (في الخطاب) أو بمعنى آخر علاقة الشخصية والراوي"(١٦)، كما قام (تودوروف) بتفسير أنواع الراوي أكثر مما كانت عليه عند بوين، وتم تقسيمها إلى الآتي(١٧):

أولا: السارد > الشخصية (الرؤية من الخلف عند بوين)، حيث يعلم السارد أكثر مما تعلم الشخصية، أي إنه" يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم"(١٨).

ثانيا: السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع عند بوين)، حيث يعرف السارد بمقدار ما تعرفه الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدنا بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات، وفي هذه الحالة "يمكن القيام بالسرد بوساطة ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع، فإذا ابتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد

ذلك إلى ضمير الغائب، فإن السرد يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية"([١٩]).

ثالثا: الراوي< الشخصية (الرؤية من الخارج عند بوين) حيث يعرف السارد أقل مما تعرف أي شخصية من شخصيات الرواية، وقد يصف لنا ما يراه ويسمعه، أي يعتمد الراوي على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات/ غير معقول، والسارد هنا شاهد لا يعرف شيئا، بل إنَّه لا يريد أن يعرف شيئا، حيث يقول (تودوروف– Todorov) إن " جهل الراوي شبه التام هنا، ليس إلا أمرًا اتفاقيًّا، وإلا فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه"([٢٠]).

ثم نجد (جنيت–Genette) يشير إلى علاقة الراوي بما يرويه، وقد سمى هذه العلاقة بمفهوم (المبئر)، "الذي يقوم بتبئير الحكي، وقد قسم التبئير إلى تبئير داخلي ثابت أو متعدد وتبئير خارجي لا يمكن بوساطته التعرف على الشخصية من الداخل، كما أنَّ سردًا غير مبأر هو السرد التقليدي"([٢١]).

وعرَّف (جيرالد برنس– Gerald Prince) الرؤية حيث إنها " تعني وجهة أو وجهات النظر التي يتم وفقا لها عرض الوقائع والمواقف"([٢٢])، وحين نعرج على النقاد العرب المعاصرين نجد مصطلح الرؤية في معجم السرديات يستخدم "مرادفا للرؤية والتبئير، إلا أنه يتميز منهما بشيوعه وبُعده الدلالي؛ فهو يشمل إدارك الذات المبئرة وأفكارها ومواقفها الفكرية في آنٍ واحد"([٢٣])، واستخدم (سعيد علوش) ثلاثة ألفاظ هي: المنظور، والرؤية، ووجهة النظر، حيث عرَّف الأول بأنه" له دور في علاقة المرسل/ المتلقي ويحيل على نطرق نصية"([٢٤])، وحدد مفهوم الثاني بأنه " وجهة نظر يتم بحسبها تحديد الخرافة(القصة) المحكية"([٢٥])، وعبَّرَ عن التعريف الثالث قائلا: تعني وجهة النظر بأنها: "طريقة يستعملها المرسل لتنويع القراءة، التي يقوم بها المتلقي للقصة في مجموعها"([٢٦]).

ويرى الباحث من خلال ما سبق أنه من خلال تتبع وجهات النظر والتوجهات المختلفة لمفهوم الرؤية السردية لدى الغربيين، فإن الآراء ووجهات النظر المختلفة للغربيين حول هذا المفهوم ليست سلبية، بل تحفز على استخدامه، وتعزز بشكل فعال بلورته وتطوره، بحيث تكون قدرة الناقد على ذلك أكثر تطورا في النصوص السردية، فالرؤية هي مكون

خطابي أساسي في العمل الحكائي، وتقنية سردية تحدد وضع السارد وعلاقته بأحداث هذا العمل وشخصياته، كما تبين أيضا أنَّ الراوي هو العامل الرئيس في الرؤية السردية، والرؤية هي الزاوية التي تحدد رؤيته إلى العالم " الذي يرويه بشخصياته وأحداثه، والراوي يتصل بشخصيات الرواية اتصالا وثيقا، والشخصية الروائية مع أنها شخصية فاعلة أساسا، ولكنها قد تمكن من الكلام والرؤية، والراوي هو الذي يسرد أفعالها وينقل كلامها، وقد ينزل لها عن الرؤية فتأتي الأحداث والشخصيات منعكسة في مرآتها([٢٧])، فهو الذي يقوم بحكي القصة أو الحكاية سواء أكانت حقيقية أو خيالية، فهو المسؤول عن سرد الحكاية وبنائها، فالراوي له دور رئيس داخل النص السردي حيث يستخدمه الكاتب ليكون وسيطا بينه وبين المتلقي ويستخدمه لكي ينتقل من الواقع إلى الخيال الذي يفصله لنا داخل العمل الفني.

ثانيا: المثقب العبدي وقصيدته النونية:

المثقب العبدي هو العائذ بن محصن بن ثعلبة بن واثلة بن عدي بن عوف بن دُهن بن عُذرة بن منبه بن نُكرة بن لُكير بين أفَصى بن عبد القيس، بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار([٢٨])، ولم تحدد المصادر أي شيء حول تاريخ ميلاد الشاعر ما عدا (جوستافون جرنباوم)، فقد حدد سنة ميلاده (٥٥٠م)([٢٩])، واختلف النقاد في تاريخ وفاته حيث ذكر (جرجي زيدان) أنَّ وفاته كانت سنة (٥٢٠م)([٣٠]) ثم عاد وذكر أن الوفاة كانت (٥٨٧م)([٣١])، وذكرت بعض المصادر أنه عاش في زمن عمرو بن هند، وهو الذي خاطبه في قصيدته النونية([٣٢]).

ويعدُّ المثقب العبدي من الشعراء الجاهليين، ويذكر (ابن سلام الجمحي) إنه أول شعراء البحرين، وأن شعره " شعر كثير وجيد"([٣٣])، ويعتبره (ابن قتيبة) من الشعراء الجاهليين العظماء والكبار، وأنه استطاع أن يصلح بين قبيلتي بكر وتغلب، وتمكن من إنهاء هذه الحرب القوية المعروفة بحرب البسوس([٣٤]).

وقصيدة (النونية) تعدُّ من أروع أشعاره ويصل عدد أبياتها في ديوانه إلى سبعة وأربعين بيتًا، ونجدها في المفضليات تصل إلى خمسة وأربعين بيتًا، حيث أشار في الأبيات (١-٤) إلى حبيبته فاطمة حيث طلب منها أن تفي بوعدها معه وتمتعه؛ لأنه يصر

على فراقها وتركها، ثم يصف في الأبيات (٥-١٨) ظعن الحبيبة، فوصف النساء في الهوادج وصفا مطولا، ثم تحدث في الأبيات (١٩-٣٩) عن الناقة وذكر بعض أوصافها مثل سرعتها وقوتها وحجمها وصوت أنيابها ونومها، وأنها صديقته التي تعينه على المخاطر والأهوال، ثم تطرق في أبياته الأخيرة إلى التعبير عن قلقه بما يخبئه القدر له من الخير والشر، وكان أبو عمرو بن العلاء يستجيد هذه القصيدة له، ويقول:" لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلموه"([٣٥])، ويقول طه حسين عن هذه القصيدة" لو كان شعر القدماء كله كهذه القصيدة لما عدلت به شيئا آخر"([٣٦]).

ثالثا الخطاب الشعري: -

يعد مصطلح الخطاب من المصطلحات النقدية التي أخذت تتداول في العقود الأخيرة من القرن العشرين، نظرا لاستخدامه في مجالات معرفية مختلفة، لذلك يرى الباحث، أنه من المفيد البحث في جذره اللغوي في المعاجم، لعلها ترسم لنا بعض حدوده.

جاء الخطاب في (لسان العرب) في مادة (خطب) " الخطب: الشأن أو الأمر، صغر أو عظم، وقيل: هو سبب الأمر. يقال: ما خطبك؟ أي ما أمرك؟، وتقول: هذا خطب جليل وخطب يسير، والخطب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، والشأن والحال، ومنه قولهم: جل الخطب أي عظم الأمر والشأن"([٣٧])، وعرَّفه الزمخشري في (أساس البلاغة) أن:" الخطاب هو المواجهة في الكلام فخَاطَبَه أحسن الخطاب، وخطب الخطيب خطبة حسنة وخطب الخاطب وكثر خطابها، واختطب القوم فلانًا أي دعوة إلى أن يخطب إليهم فيقال اختطبوه فما خطب إليهم"([٣٨])، وجاء في معجم (القاموس المحيط):" الخَطْبُ: الشَّأنُ: والأمر صَغُرَ أو عَظُمَ، جَمعُه خُطُوب وخَطَبَ المرأة وخطبة، وذلك الكلام خطبة أيضا، أو هي الكلام المنثور المسجَّع ونحوه، رجل خطيب حسن الخطبة"([٣٩])، ويستخلص الباحث من المعنى اللغوي أن الخطاب يقوم على الكلام والحديث والتلفظ بين شخصين: متكلم، ومخاطب، يتفاعلان وفق عبارات معينة، وجمل محددة، وصيغ خطابية مفهومة، فيقوم أحدهما بإرسال الكلام والآخر يتلقيه، ومن شروط هذا الخطاب، الفهم والإفهام.

أمَّا اصطلاحا فقد جاء مصطلح الخطاب بمفاهيم كثيرة ومتنوعة، ونظرا لكثرة التعريفات وتنوعها تباينت مفاهيمه وحدوده لدى الباحثين، فتلك المفاهيم والمصطلحات

المتنوعة أدت إلى غرس نوع من الغموض والخلط في عملية تحديد المصطلح، ولعل ذلك قد كان هو سبب القول بأن مفهوم الخطاب" مفهوم مانع ومتعدد الدلالات"([٤٠])، وقد عرَّف (رولان بارث) أن الخطاب" إنجاز فردي يتشكل من مجموعة من الوحدات الخطابية، تربطها ببعضها علاقات تحقق للخطاب انسجامه"([٤١])، ويرى (إميل بنفنست) أن الخطاب هو" كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما" ([٤٢])، ويعرفه (أديث كيرزويل) فيقول: "يشير المصطلح إلى الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما متتابعا، تسهم في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في خطابه بعينه، لتشكل خطابا أوسع، ينطوي على أكثر من نص مفرد، وقد يوصف بأنه مجموعة دالة، من أشكال الأداء اللفظي، تنتجها مجموعة من العلاقات، أو يوصف بأنه مساق من العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة"([٤٣]). ويستشف الباحث أن الخطاب يقوم على التناسق والترابط لأداء غرض بعينه، وقد يكون شاملا لنصوص متعددة، يربطها الزمان والمكان.

في حين يرى (صالح بلعيد) أنه " سلسلة من الملفوظات التي يمكن تحليلها باعتبارها (بوصفها) وحدات أعلى من الجملة تكون خاضعة لنظام يضبط العلاقات بين الجمل أي العلاقات السياقية والنَّصية وذلك عن طريق النظام المعجمي الدَّلالي أو التركيبي الدلالي للنَّص أو سلسلة العلاقات المنطقية الإستعدادية التي تتجلى في الشفرة التي ترتبط ببرهان لغوي يقوم بين عدة أطراف ضمن ظروف محددة"([٤٤])، وأمّا (طه عبد الرحمن) فيؤكد أن الخطاب يرتبط ارتباطا شديدا بعملية الاتصال، حيث يقول:" حد الخطاب أصل كل تعامل كائنا ما كان، لكن ماهيته ليست في مجرد إقامة علاقة تخاطبية بين جانبين فأكثر، لأن هذه العلاقة، على قدرها وفائدتها، قد توجد حيث لا يوجد طلب إقناع الغير، بما دار عليه الخطاب، وقد يحصل الجانبان القصدين المطلوبين في قيام هذه العلاقة ... وإنما حقيقة الخطاب تكمن في كونه يضيف إلى القصدين التخاطبين المذكورين قصدين معرفيين هما: قصد الادعاء وقصد الاعتراض"([٤٥])، ويرى الباحث أن الخطاب – حسب تصور طه عبدالرحمن– يقوم على البعد القصدي، كما أن ماهيته هي أرقى من مجرد إقامة العلاقات التخاطبية بين أطراف عملية التواصل، مع قصد التوجه إلى

المخاطبين، وقصد إفهامهم غرضا معينا، بل يتعدى الخطاب ذلك بتضمنه قصدين آخرين هما قصد الادعاء وقصد الاعتراض.

ويرى عبدالمالك مرتاض أن" الخطاب نسيج من الألفاظ، والنَّسيج مظهر من النظام الكلامي الذي يتخذ له خصائص لسانية تميِّزه عن سواه"([٤٦])،

ومن هنا يمكن القول، إن الخطاب يلزم وجود مخاطب ومخاطب، وظروف ومعطيات تخص عملية إنتاجه، فالخطاب لا يصبح خطابا حتى تتحقق شروط التخاطب بين أطراف العملية التواصلية، حيث تتكون من باث ومتلق وملفوظ والقصدية في التأثير على المتلقي، فبناء على الملفوظات التي تحدث بين المتكلم والمخاطب، يعمد المتلقي إلى تغيير الاعتقادات والبراهين الموجودة عنده، كما نستطيع أن نعرف المعطيات الضمنية التي تحويها الرسالة أو معرفة الشفرة المتعارف عليها، لفك الرموز غير الواضحة، فلذلك فإن الملفوظ وحده لا يحدد الخطاب إلا إذا أضيفت إليه وضعية التواصل.

رابعًا نص القصيدة([٤٧]):

يقول المثقب العبدي([٤٨]):

أَفــاطِمُ قَبــلَ بَينِــكِ مَتِّعينــي ... وَمَنعُــكِ مــا سَــأَلتُكِ أَن تَبينــي

فَــلا تَعِــدي مَواعِــدَ كاذِبــاتٍ ... تَمُــرُّ بِهــا رِيــاحُ الصَــيفِ دونــي

فَــإِنّي لَــو تُخــالِفُني شِــمالي ... خِلافَــكِ مــا وَصَــلتُ بِهــا يَمينــي

إِذاً لَقَطَعتُهــا وَلَقُلــتُ بِينــي ... كَــذَلِكَ أَجتَــوي مَــن يَجتَــويني

لِمَــن ظُعُــنٌ تَطَلَّــعَ مِــن ضُــبَيبٍ ... فَما خَرَجَــت مِــنَ الــوادي لِحــينِ

مَرَرنَ عَلى شَــرافٍ فَــذاتِ هَجــلٍ ... وَنَكَّــبنَ الــذَرانِحَ بِــاليَمينِ

وَهُــنَّ كَــذاكَ حــينَ قَطَعــنَ فَلجــاً ... كَــأَنَّ حُــدوجَهُنَّ عَلــى سَــفينِ

يُشَــبِّهنَ السَــفينَ وَهُــنَّ بُخــتٌ ... عُراضــاتُ الأَبــاهِرِ وَالشُــؤونِ

وَهُــنَّ عَلــى الرَجــائِزِ واكِنــاتٌ ... قَواتِــلُ كُــلَّ أَشــجَعَ مُســتَكينِ

كَغُــزلانٍ خَــذَلنَ بِــذاتِ ضــالٍ ... تَنــوشُ الــدانِياتِ مِــنَ الغُصــونِ

ظَهَـــرنَ بِكِلّـــةٍ وَسَـــدَلنَ رَقمـــاً ... وَثَقّـــبنَ الوَصـــاوِصَ لِلعُيـــونِ

وَمِـــن ذَهَـــبٍ يَلـــوحُ عَلـــى تَريـــبٍ ... كَلَونِ العاجِ لَـــيسَ بِـــذي غُضـــونِ

وَهُـــنَّ عَلـــى الظِـــلامِ مُطَلّبَـــاتٌ ... طَـــويلاتُ الـــذَوائِبِ وَالقُـــرونِ

أَرَيـــنَ مَحاسِـــناً وَكَـــنَنَّ أُخـــرى ... مِـــنَ الأَجيـــادِ وَالبَشَـــرِ المَصـــونِ

إِذا مـــا فُتِنَـــهُ يَومـــاً بِـــرَهنٍ ... يَعِـــزُّ عَلَيـــهِ لَـــم يَرجِـــع بِحـــينِ

بِتَلهِيَـــةٍ أَريـــشُ بِهـــا سِـــهامي ... تَبُـــذُّ المُرشِـــقاتِ مِـــنَ القَطـــينِ

عَلَـــونَ رَبـــاوَةً وَهَـــبَطنَ غَيبـــاً ... فَلَـــم يَـــرجِعنَ قائِلَـــةً لِحـــينِ

فَقُلـــتُ لِبَعضِـــهِنَّ وَشُـــدَّ رَحلـــي ... لِهـــاجِرَةٍ عَصَـــبتُ لَهـــا جَبينـــي

لَعَلَّـــكِ إِن صَـــرَمتِ الحَبـــلَ مِنّـــي ... أَكـــونُ كَـــذاكَ مُصـــحِبَتي قَرونـــي

فَسَـــلِّ الهَـــمَّ عَنـــكَ بِـــذاتِ لَـــوثٍ ... عُـــذافِرَةٍ كَمِطرَقَـــةِ القُيـــونِ

بِصـــادِقَةِ الوَجيـــفِ كَـــأَنَّ هِـــرّاً ... يُباريهـــا وَيَأخُـــذُ بِالوَضـــينِ

كَســـاها تامِكـــاً قَـــرِداً عَلَيهـــا ... سَـــوادِيُّ الرَضـــيحِ مِـــنَ اللَجـــينِ

إِذا قَلِقَـــت أَشُـــدُّ لَهـــا سِـــنافاً ... أَمامَ الـــزَورِ مِـــن قَلَـــقِ الوَضـــينِ

كَـــأَنَّ مَواقِـــعَ الثَفِنـــاتِ مِنهـــا ... مُعَـــرَّسُ بـــاكِراتِ الـــوِردِ جُـــونِ

يَجُـــدُّ تَـــنَفُّسُ الصُـــعَداءِ مِنهـــا ... قُوى النِسـعِ المُحَـرَّمِ ذي المُتـونِ

تَصُـــكُّ الجَـــانِبَينِ بِمُشـــفَتِرٍّ ... لَـــهُ صَـــوتٌ أَبَـــحُّ مِـــنَ الـــرَنينِ

كَـــأَنَّ نَفِـــيَّ مـــا تَنفـــي يَـــداها ... قِـــذافُ غَرِيبَـــةٍ بِيَـــدَي مُعـــينِ

تَسُـــدُّ بِـــدائِمِ الخَطَـــرانِ جَثـــلٍ ... خَوايَـــةَ فَـــرجِ مِقـــلاتٍ دَهـــينِ

وَتَســـمَعُ لِلـــذُبابِ إِذا تَغَنّـــى ... كَتَغرِيـــدِ الحَمـــامِ عَلـــى الوُكـــونِ

وَأَلقَيـــتُ الزِمـــامَ لَهـــا فَنامَـــت ... لِعادَتِهـــا مِـــنَ السَـــدَفِ المُبـــينِ

كَـــأَنَّ مُناخَهـــا مُلقـــى لِجـــامٍ ... عَلـــى مَعزائِهـــا وَعَلـــى الـــوَجينِ

كَـــأَنّ الكـــورَ وَالأَنســـاعَ مِنهـــا ... عَلـــى قَـــرواءَ مـــاهِرَةٍ دَهـــينِ
يَشُـــقُّ المـــاءَ جُؤجُؤُهـــا وَتَعلـــو ... غَـــوارِبَ كُـــلِّ ذي حَـــدَبٍ بَطـــينِ
غَـــدَت قَـــوداءَ مُنشَـــقّاً نَســـاها ... تَجاسَـــرُ بِالنُخـــاعِ وَبِـــالوَتينِ
إِذا مـــا قُمـــتُ أَرحَلُهـــا بِلَيـــلٍ ... تَـــأَوَّهُ آهَـــةَ الرَجُـــلِ الحَـــزينِ
تَقـــولُ إِذا دَرَأتُ لَهـــا وَضـــيني ... أَهَـــذا دِينُـــهُ أَبَـــداً وَدينـــي
أَكُـــلُّ الـــدَهرِ حَـــلٌّ وَارتِحـــالٌ ... أَمـــا يُبقـــي عَلَـــيَّ وَمـــا يَقينـــي
فَـــأَبقى بـــاطِلي وَالجِـــدُّ مِنهـــا ... كَـــدُكّانِ الدَرابِنَـــةِ المَطـــينِ
ثَنَيـــتُ زِمامَهـــا وَوَضَـــعتُ رَحلـــي ... وَنُمرُقَـــةً رَفَـــدتُ بِهـــا يَمينـــي
فَرُحـــتُ بِهـــا تُعـــارِضُ مُســـبَكِرّاً ... عَلـــى ضَحضـــاحِهِ وَعَلـــى المُتـــونِ
إِلى عَمـــرٍو وَمِـــن عَمـــرٍو أَتَتنـــي ... أَخـــى النَجـــداتِ وَالحِلـــمِ الرَصـــينِ
فَإِمّـــا أَن تَكـــونَ أَخـــي بِحَـــقٍّ ... فَأَعرِفَ مِنـــكَ غَثّـــي مِـــن سَـــميني
وَإِلّـــا فَـــاطَّرِحني وَاتَّخِـــذني ... عَـــدُوّاً أَتَّقيـــكَ وَتَتَّقينـــي
وَمـــا أَدري إِذا يَمَّمـــتُ وَجهـــاً ... أُريـــدُ الخَيـــرَ أَيُّهُمـــا يَلينـــي
أَأَلخَيـــرُ الَّـــذي أَنـــا أَبتَغيـــهِ ... أَمِ الشَـــرُّ الَّـــذي هُـــوَ يَبتَغينـــي
دَعـــى مـــاذا عَلِمـــتُ سَـــأَتَّقيهِ ... وَلَكِـــن بِالمَغيـــبِ نَبِّئينـــي

المبحث الأول: أنواع الرؤية السردية داخل القصيدة.

سيقوم الباحث –هنا– بتطبيق أنواع الرؤية السردية وتشكلاتها داخل قصيدة النونية للمثقب العبدي حسب تقسيمات تودوروف Todorov، لأنه يضع حدودًا فارقة واضحة للتمييز بين أنواع الرؤية السردية، كما يضع مؤشرات لسانية وذلك لمعرفة كل نوع من أنواع العملية السردية، وخاصة أن (تودوروف) اعتبر جهات الحكي هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي، كما أن جهات الحكي تعكس العلاقة بين الهو (في القصة) والأنا (في الخطاب) أو بمعنى آخر علاقة الشخصية والراوي، ويُعد (تودوروف) من أفضل مَن تناول الرؤية السردية التي لها تياران هما: تيار السردية اللسانية، الذي يُعنى بلغة الرواية والعلاقات التي بُني عليها المتنُ الحكائيُّ، وتيار السردية الدلالية والتي تُعنى بالبنى العميقة للنص ودواخله، كما يلحظ الباحث أنماط الرؤية السردية داخل النونية، وذلك على النحو الآتي:

١–الرؤية من الخلف (الراوي> الشخصية):

إذ إنَّ الراوي يعلم أكثر من الشخصيات، بحيث يكون السارد كلي المعرفة أي على دراية بما يحدث خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله، وتظهر سلطة الراوي في كونه يدرك رغبات البطل الخفية، ويظهر لنا من خلال ذلك أن العلاقة بين الراوي والشخصية الحكائية هي ما أشار إليه (توماتشفسكي– Tomashevsky) بالسرد الموضوعي، ويجب أن نذكر أنَّ الشكل المهيمن الذي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير الغائب، على نحو قول المثقب العبدي في قصيدته:

فَسَلِّ الهَمَّ عَنــكَ بِــذاتِ لَــوثٍ(٤٩) عُــذافِرةٍ(٥٠) كَمِطرَقَــةِ القُيــونِ(٥١)

بِصادِقَةِ الوَجيــفِ (٥٢) كَــأَنَّ هِــرّاً يُباريهــا وَيَأخُــذُ بِالوَضــينِ(٥٣)

كَساها تامِكاً(٥٤) قَــرِداً (٥٥) عَلَيهــا سَــوادِيٌّ(٥٦) الرَضــيحِ(٥٧) مِــنَ

إِذا قَلِقَــت أَشُــدٌّ لَهــا سِــنافاً(٥٩) أَمامَ الزَورِ(٦٠) مِن قَلَــقِ الوَضــينِ

كَــأَنَّ مَواقِــعَ الثَفِنــاتِ(٦١) مِنهــا مُعَرِّسُ(٦٢) باكِراتِ الوِردِ جُــونِ(٦٣)

يَجُدُّ[٦٤] تَنَفُّسُ الصُعَداءِ[٦٥] مِنهـا ... قُـوى النِسـعِ[٦٦] المُحَـرَّمِ ذي

تَصُـكُّ[٦٨] الجَـانِبَينِ بِمُشـفَرٍّ[٦٩] ... لَـهُ صَـوتٌ أَبَـحُّ مِـنَ الـرَنينِ

كَـأَنَّ نَفِـيَّ مـا تَنفـي يَـداها ... قِـذافُ غَريبَـةٍ بِيَـدَي مُعـينِ[٧٠]

تَسُدُّ بِدائِمِ الخَطَـرانِ[٧١] جَثـلٍ[٧٢] ... خَوايَـةَ[٧٣] فَـرجِ مِقـلاتٍ دَهـينِ

وَتَسـمَعُ لِلـذُبابِ إِذا تَغَنّـى ... كَتَغريدِ الحَمـامِ عَلـى الوُكـونِ[٧٤]

وَأَلقَيـتُ الزِمـامَ لَهـا فَنامَـت ... لِعادَتِها مِـنَ السَـدَفِ[٧٥] المُبـينِ

كَـأَنَّ مُناخَهـا مُلقـى لِجـامٍ ... عَلى مَعزائِها[٧٦] وَعَلى الوَجينِ[٧٧]

كَأَنَّ الكـورَ[٧٨] وَالأَنسـاعَ مِنهـا ... عَلـى قَـرواءَ[٧٩] مـاهِرَةٍ دَهـينِ

يَشُقُّ المـاءَ جُؤجُؤُهـا[٨٠] وَتَعلـو ... غَـوارِبَ[٨١] كُـلِّ ذي حَـدَبٍ[٨٢]

غَـدَت قَـوداءَ[٨٤] مُنشَـقّاً نَسـاها ... تَجاسُـرُ بِالنُخـاعِ وَبِـالوَتينِ

إِذا مـا قُمـتُ أَرحَلُهـا بِلَيـلٍ ... تَـأَوَّهُ آهَـةَ الرَجُـلِ الحَـزينِ

تَقـولُ إِذا دَرَأتُ لَهـا وَضـيني ... أَهَـذا دِينُـهُ أَبَـداً وَدينـي

أَكُـلُّ الـدَهرِ حَـلٌّ وَارتِحـالٌ ... أَمـا يُبقـي عَلَـيَّ وَمـا يَقينـي

فَـأَبقى بـاطِلي وَالجِـدُّ مِنهـا ... كَـدُكّانِ الدَرابِنَـةِ المَطـينِ

ثَنَيـتُ زِمامَهـا وَوَضَـعتُ رَحلـي ... وَنُمرُقَـةً[٨٥] رَفَـدتُ بِهـا يَمينـي

فَرُحتُ بِهـا تُعـارِضُ مُسـبَكِرّاً[٨٦] ... عَلى ضَحضاحِهِ[٨٧] وَعَلى المُتـونِ

ومن يمعن النظر في هذه الأبيات يلحظ تقنية (الرؤية من الخلف)، حيث نجد أن الراوي (العليم) يعلم كل شيء ويعرفه عن الناقة وأوصافها بأدق التفاصيل، حيث لديه القدرة على الغور داخلها، ومعرفة أفكارها، وما يدور بذهنها، ليصور لنا انفعالاتها ومشاعرها مستخدمًا في ذلك ضمائر الغائب، وبذلك تكثر أنواع الرؤية وأبعادها، وتتعدد المدلولات، كما تظهر وظيفة الرَّاوي التعبيرية في هذا المشهد الشعري، وهي :" لا يكون لها هدف سوى التعبير عما يجول في نفس الرَّاوي"[٨٨]، والراوي العليم هنا هو الشاعر،

فنجده في هذه الأبيات يصف الناقة وصفا دقيقا؛ فلم يترك الشاعر كبيرة ولا صغيرة إلا وهو على علم بها، فلم يكتف الشاعر بوصف مظهرها الخارجي فقط، بل نجده يتعمق إلى داخل وجدانها، وينطق ويلفظ بلسانها، وهو على دراية تامة بما ينتابها من شعور وإحساس، فنجد الراوي العليم يُبين هذه التفاصيل الدقيقة، فيتجه أولا إلى الوصف الخارجي للناقة حيث يصفها بإنها ناقة شديدة قوية، ضخمة، ذكية، سريعة، فتتضح الشدة في قوله: (عذافره- كمطرقة القيون) أي يقصد أنها ناقة صلبة تستطيع أن تؤثر في الأشياء، ولكن من الصعب أن تتأثر بأي شيء، ثم يكمل الراوي وصفه للناقة بالحدة والسرعة ويتضح ذلك في قوله:(بِصادِقَةِ الوَجيفِ كَأَنّ هِرّاً يُباريها وَيَأخُذُ بِالوَضينِ) أي أنها صادقة في تحركها أثناء الذهاب، وكأنها تسابق هرًا، فهي تحاول الإفلات منه فتسرع، ثم يستكمل الشاعر/ الراوي العليم سرده لأوصاف ناقته الخارجية، حيث يذكر أنها ضخمة، فهي كالسفينة في ضخامتها وقوتها، حيث تخترق الماء بصدرها القوي المتين غير مهتمة بالأمواج المرتفعة، ويتضح هذا الوصف في الكلمات الآتية (كَساها تامِكاً – سَوادِيٌّ الرَضيحِ – كَأَنّ مَواقِعَ الثَفِناتِ مِنها – مُعَرَّسُ باكِراتِ الوِردِ جُونِ – يَجُدُّ تَنَفُّسُ الصُعَداءِ مِنها- كَأَنّ الكورَ وَالأَنساعَ مِنها عَلى قَرواءَ ماهِرَةٍ دَهينِ – يَشُقُّ الماءَ جُؤجُؤُها وَتَعلو غَوارِبَ كُلِّ ذي حَدَبٍ بَطينِ).

وعمد الراوي إلى الوقفة الوصفية التي" تمطط الزمن السردي وتجعله كأنه يدور حول نفسه"([٨٩])، حيث يعرف الراوي العليم كل شيء عن هذه الناقة، بما في ذلك أعماقها النفسية مخترقا كل الحواجز، حيث جال في خبايا هذه الناقة، فراح يحادثها ويحاورها ويتكلم معها محاولا استنطاقها لكي تعبر عما تشعر به من ألم نفسي ومعاناة، مسقطا عليها تجربته الشعورية والنفسية والوجدانية، وكأنه يريد أن يعبر من خلالها عن وضعه وحالته النفسية، حيث وضع نفسه بالنسبة لها في موقف الظالم القاهر المتجبر، ووضع الناقة في موقف المظلوم المقهور، فالرواي في الأبيات (١٦-٢١) يسرد لنا حالة الناقة الداخلية، وقد تجلى التبئير الصفر أو اللاتبئير في هذه الأبيات عندما تشاهد الناقة (المثقب العبدي) يقوم ليلا يستعد للسفر والرحيل، فهي تعرف ما ينتظرها من تعب وجهد ومعاناة وشقاء، فتتأوه شاكية مثل شكوى الرجل الحزين الذي لا يستطيع صرف هذا القضاء عنه، فذات

الناقة حزينة مقهورة أتعبها الهم، ولا يوجد أمامها إلا الشكوى من هذا الرجل القلق المتوتر الذي لا يتعب ولا يكل ولا يمل ولا ييأس من كثرة السفر من مكان لمكان، وتتساءل أليس في قلبه شفقة ورحمة تجعله يرحمني من هذا العذاب والشقاء، ولكن لا يهتم بكلامها ولا يعبأ بها، ويضع عليها رحله، لكي يبدأ في رحلة جديدة، ويتضح من خلال ذلك أن الناقة هنا جاء بها الشاعر عوضا عن حبيبته، حيث وجد العصيان والكذب من المحبوبة، ولكن الناقة طائعة سهلة الانقياد، وهي صادقة أيضا لا تحتاج إلى الكذب، كما نلحظ في هذه الأبيات أنَّ الراوي العليم قدّم لنا صورة مليئة بدلالات موحية بتجربته النفسية، حيث جعل الناقة هي التي تناقشه وتحاوره، وهو لا يستطيع الرد عليها؛ لأنه لا يمتلك جوابا، فهو دائما في حيرة، فثمة سبب يؤرقه، فهذا الحزن والهم هو الذي يجعله يرحل في الليل، وليس من عادات الإنسان العربي أن يرحل ليلا، فالوقت المألوف للعربي هو خروجه بعد الفجر، وهذه الصفات الموجودة بالناقة توحي بأعماق الشاعر وحالته النفسية.

كما وظف الشاعر/ الراوي العليم في الأبيات السابقة زاوية (الرؤية من الخلف)؛ حيث استخدم المؤشر اللساني(ضمير الغائب)، وذلك من خلال الكلمات الآتية (يباريها- كساها- قردًا عليها- قلقت- أشد لها- مواقع الثفنات منها- تنفس الصعداء منها- تصك الجانبين- تنفي يداها- تشد بدائم الخطران- ألقيت الزمام لها- نامت- لعاداتها- مناخها- الكور والأنساع منها- جؤجوها- تعلو- غدت- نساها- تجاسر- أرحلها- تأوه- درأت لها وضيني – الجد منها- زمامها- رحت بها) فالهاء في كل هذه الكلمات تعود على الناقة، فأصبح السياق من البيت الأول حتى البيت الحادي والعشرين تسلسلا ضميريا موجها لشيء واحد هو وصف الناقة، جعلت المتلقي عالمًا بتوالي الأحداث والوقائع.

وقد بدا الراوي – خلال هذا المشهد الشعري- عليمًا بأوصاف الناقة، حيث وصفها وصفا ينمُّ عن حسّ بدوي، ومطلعا على ما يدور في وجدانها، مما جعله يحاول أن يستنطقها حيث يتوحد مع ناقته في لحظات التعب والمشقة، والشكوى، وعدم الراحة، وفقدان الطمأنينة، ويظهر ذلك من خلال استخدام الشاعر للفعل المضارع (تأوه) وهذا يفيد

استمرار الفعل، فالناقة تذكرت الرحلة عندما شاهدت الحبل، كما نلحظ أنَّ الاستفهام جاء مقترنا بالرحلة، فالرحلة هي مصدر الهم والغم بالنسبة للناقة.

ومن خلال هذه الرؤية يقوم الراوي بعرض مشاعره المتوترة والقلقة عندما يخاطب الشاعر (عمرو بن هند) مخاطبة توضح لنا مدى القلق والتوتر والألم لدى الشاعر، فيقول:

إلى عَمــرٍو وَمِــن عَمــرٍو أَتَتنــي ... أَخــى النَجــداتِ وَالحِلــمِ الرَصــينِ

فَإِمّــا أَن تَكــونَ أَخــي بِحَــقّ ... فَأَعرِفَ مِنــكَ غَثّــي مِــن سَــميني

وَإِلّــا فَــاطّرِحني وَاِتّخِــذني ... عَــدُوّاً أَتّقيــكَ وَتَتّقينــي

وَمــا أَدري إِذا يَمَّمــتُ وَجهــاً ... أُريــدُ الخَيــرَ أَيُّهُمــا يَلينــي

أَأَلخَيــرُ الّــذي أَنــا أَبتَغيــهِ ... أَمِ الشَــرُّ الّــذي هُــوَ يَبتَغينــي

دَعــى مــاذا عَلِمــتُ سَــأَتّقيهِ ... وَلَكِــن بِالمَغيــبِ نَبِّئينــي

ومن يمعن النظر في هذه الأبيات يجد أنَّ الشاعر/ الراوي العليم وظف زاوية الرؤية من الخلف؛ فبحكم سيطرة ضمير (الأنا) المتكلم في سرد الأحداث، يجد المتلقي نفسه مواكبا للتصور الذي يطرحه هذا الضمير عن العالم المحكي، فيقدِّم لنا علاقته بعمرو بن هند، وهي صورة مركبة من صفات معنوية تجلت في وصفه بفضل عمرو بن هند، حيث بيَّن السارد هذا الفضل لهذه الشخصية حين ذكر أنه (أخو النجدات) و (حليم)، واتضح ذلك أيضا من خلال تكرار (عمرو- أخي)، وعلى الرغم من هذا توجه الراوي العليم معتابا عمرو، وهو عتاب ينمُّ عن الود والمحبة بينهما، فالعتاب جزء من المحبة، حيث يتمنى أن تصبح علاقتهما قائمة على التواصل والمودة، فلذلك استخدم الشاعر بعض الكلمات العنيفة مثل (فاطرحني – أُتقيك- وتتقيني) التي تفيد إنَّ الأخوة تنقلب إلى عداء، والقرب ينقلب إلى بُعد وإقصاء، والسند والمؤازرة تنقلب إلى خوف وحذر، وكأنَّ الشاعر يريد أن يكشف لعمرو بن هند خوفه وما يخشى أن تؤول إليه علاقته به، فلذلك يقول: (دَعى ماذا عَلِمتُ) أي أنه يستطيع مواجهة ما يعرفه، ولكن يعجز عن مواجهة المجهول، وقد بدا الراوي من خلال هذا المشهد الشعري عليما بهواجس شخصياته، وعليمًا بما يدور في أذهانهم.

ونخلص مما سبق أن الشاعر/ الراوي العليم يعرف كل شيء عن شخصياته، بما في ذلك أعماقها النفسية مخترقا كل الحواجز كيفما كانت طبيعتها، ومن خلال النموذجين السابقين اتضح أنَّ الراوي أكبر من الشخصية، حيث يقوم بعرض الأحداث، والمواقف والشخصيات وفق رؤيته الخاصة، حيث قدَّم الشاعر/ السارد صورة وصفية للناقة، معتمدا على ضمائر الغائب التي تكشف وصف دقيق للناقة من حيث خصرها، وزفراتها، وسرعتها، وذيلها، وقلة لبنها، وصوت أنيابها، مشبها لها بالسفينة، مكسبا إياها صفة الإحساس، وكل هذا بصوت الشاعر؛ لقربه الشديد من الحدث المروي، حيث يقوم بسرد الأحداث، متخذا دور الراوي العليم الذي يقدِّم السرد ويوقفه حيثما شاء.

ومن خلال ذلك يمكننا رصد أهم مؤشرات الرؤية من الخلف(التبئير من الخارج) ومظاهرها على النحو الآتي:

- السارد يعلم أكثر من الشخصية (السارد> الشخصية).
- كثرة استعمال ضمائر الغائب.
- يعرف السارد ما يقع خارج الشخصية سواء أكان ذلك في الفضاء الخارجي أو ما تدبر له الشخصيات.
- يكون السارد على علم تام بما يدور في ذهن الشخصية وما تشعر به من كوامن داخلية ونفسية

٢- الرؤية مع (السارد= الشخصية): .

فهو نوع من أنواع الرؤية السردية، ويكون فيها معرفة السارد مساوية معرفة الشخصية، فلا يقدم المروي له أو القارئ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، "ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع، فإذا ابْتُدِئ بضمير المتكلم وتمَّ الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السَّرد يحتفظ مع ذلك الانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية"(٩٠)، وجعل (توماتشفسكي- Tomashevsky) هذه الرؤية تحت عنوان (السرد الذاتي)، فإما يكون السارد مصاحبا للشخصية التي يتحدث عنها، وإما أن يكون مشاركًا

لها في صنع الأحداث.([٩١])، وقد استطاع المثقب العبدي استخدام زاوية (الرؤية مع) في القصيدة من خلال تصويره للمرأة المتمثلة في (فاطمة)، وفي نساء الظعينة، وخاصة هي الأساس لقلقه وتوتره، فيقول:

أَفـــاطِمُ قَبـــلَ بَينِـــكِ مَتِّعينـــي ... وَمَنعُـــكِ مـــا سَـــأَلتُكِ أَن تَبينـــي

فَـــلا تَعِـــدي مَواعِـــدَ كاذِبـــاتٍ ... تَمُـــرُّ بِهـــا رِيـــاحُ الصَـــيفِ دونـــي

فَـــإِنّي لَـــو تُخـــالِفُني شِـــمالي ... خِلافَـــكِ مـــا وَصَـــلتُ بِهـــا يَمينـــي

إِذاً لَقَطَعتُهـــا وَلَقُلـــتُ بِينـــي ... كَـــذَلِكَ أَجتَـــوي مَـــن يَجتَـــويني([٩٢])

ومن يمعن النظر في هذه الأبيات يلاحظ وجود نمط (الرؤية مع)؛ وظهر ذلك من خلال حديث (الشاعر/السارد) و(فاطمة)، فكونوا (الراوي المشارك)، وفي هذا النوع من أنواع التبئير يعلم السارد بقدر ما تعلم شخصياته، كما أن معرفة الشاعر مساوية لمعرفة فاطمة، وهو مساهم أيضا في صنع الحدث بل هو العنصر الرئيس في بلؤرة الحدث، وهذا يجعله يقدمه في أفضل صورة ممكنة لكي يقنع المتلقي بها، فلذلك يقول ابن الأثير" إن الشهادة على وقوع الحدث أو المشاركة فيه يعمل على تقديم دليل مُقنع على صدق الأحداث، اعتمادًا على أن خير من يري الحدث هو مَن يُشارك في صُنعِه أو يشهد وقوعه" ([٩٣]). فقد صور لنا السارد/ الشاعر عبر هذه الأبيات تجربته وانفعالاته تجاه المرأة/ فاطمة، وخاصة وهي مصدر قلقه واضطرابه، فنلحظ على الشاعر التوجس والخوف ويسيطر ذلك على نفسيته، ويتضح من خلال ذلك أن الشاعر/ السارد مشارك في صنع الحدث، حيث بدأ قصيدته بالنداء (أَفاطِمُ) الذي يرمز إلى التلهف والقرب، فالنداء – هنا– يدل على رغبة الشاعر بالوصل مع (فاطمة)، حيث يطلب منها أن تمتعه بالنظر إليها والحديث معها، ولكن يطلب هذا منها بشيء من العنف والتهديد، ويكمل الشاعر أسلوبه العنيف في البيت الثاني حينما استخدم أسلوب النهي (فَلا تَعِدي) ووصف وعودها بأنها كاذبة، وشبَّه وعودها برياح الصيف، وكلنا نعلم أن رياح الصيف لا تحمل معها إلا الغبار والأتربة، فمواعيد فاطمة والغبار كلاهما يجلب الشر، وترتفع وتيرة حدة الشاعر في البيت الثالث حيث يذكر أن يده الشمال لو خالفته مخالفة فاطمة له لقطعها وأبعدها

عنه، ويتضح ذلك من خلال استخدام الشاعر ثلاث أدوات توكيد وهي (إني) واللام في (لقطعتها)، واللام في (لقلت)، وهذا يدل على أن السارد/الشاعر يرفض أن يكون هامشيا.

ثم نجد شخصية (فاطمة) شخصية رئيسة وفاعلة أيضا؛ لأنها بطل مشارك في صنع الحدث، حيث هي التي بدأت الفراق والهجر بعد الوصال، وهي التي كانت تَعد بمواعد كاذبات، وحينما ندقق النظر نجد أن العلاقة بين (السارد/ الشاعر) و (المخاطب) هي علاقة متوترة وقلقة يغلب عليها السخط والضيق، ونلحظ أن شخصية السارد تتميز بالتحدي والقوة والإرادة والقدرة على الدفاع عن الذات، ورفضه في رغبة الآخر في السيطرة عليه، فأصبحت العلاقة بين (الذات المتكلمة/ السارد) وبين (فاطمة) علاقة انقطاع، بعدما كانت بينهما تواصل، ولكن التواصل لم يكتمل، وظهر ذلك حينما دعاها إلى إعلان حالة القطع والفراق في قوله: (وَمَنعُكِ ما سَأَلتُكِ أَن تَبيني)، والتحدي في قوله: (فَإِنّي لَو تُخالِفُني شِمالي خِلافَكِ ما وَصَلتُ بِها يَميني)، والجهر بالكراهية (كَذَلِكَ أَجتَوي مَن يَجتَويني).

كما نلحظ استخدام الشاعر ضمير المتكلم الذي يرجع على السارد نفسه (أنا)، وتكمن وظيفة هذا الضمير في" توجيه المسرود، إلى جانب قيامه بدور الشاهد على الأحداث" (٩٤)، فضمير المتكلم يجعل من الراوي شريكًا في صُنع الحدث، ومن شأنه أن يترك انطباعا بواقعية الأحداث التي تُروى، كما يوحي بتماهي ذات السارد مع مسروده، ويظهر ذلك من خلال الكلمات الآتية: (متعيني – سألتك – دوني– تخالفني– شمالي– وصلت– يميني– قطعتها – أجتوى – يجتويني)، كما جاء ضمير المخاطب (فاطمة) مشاركا في صنع الأحداث أيضا ويتضح في الكلمات الآتية (بينكِ– متعيني – منعكِ– سألتكِ– تبيني– فلا تعدي– خلافَكِ)، كما نلحظ أيضا توزيع الضمائر بالتساوي بين السارد وفاطمة، وهذا يدل على الموقف الثنائي المتأزم بين الشاعر وفاطمة، فلذلك جاءت الصورة تعكس وضعا نفسيًّا متأزما تثير انفعالا عنيفا ينسجم مع حالة الشاعر النفسية، فلذلك قرر الشاعر أن يعاملها بنفس معاملتها له، ورأى ضرورة الانفصال عنها، وخاصة وأن فاطمة أصبح لا يتوفر معها الانسجام والطمأنينة، وعلاقته بها تبعث على القلق والتوتر.

كما يلحظ الباحث من خلال هذا المشهد الشعري أنَّ الراوي يماثل تقنية المونتاج في العمل السينمائي ([٩٥])، فهو ينتقي من الذاكرة المشاهدة المؤثرة الفاصلة في حياته، ويربط بينها بشريط سردي واحد له غاية واحدة، ومن وظائف الراوي وظيفة الحكي والإخبار وهي:" أبرز وظيفة للراوي وأشدها رسوخا وعراقة، فحيثما وجد الحكي دل ذلك على وجود حاكٍ([٩٦])، والراوي هنا لا ينقل جميع التفاصيل الدقيقة التي دارت بينه وبين المحبوبة، ولكن ينقل لنا جزئية وعودها الكاذبة...، فهو ينتقي ما يعبر عن وقوع الحدث وفق رؤيته الخاصة، كما أن " اختياره لمشهد من الأحداث دون مشهد آخر له أسبابه ودوافعه، منها رغبته في التأثير في المخاطب، وإتقان الحبكة، ورغبته في النقد وتسليط الضوء على اللقطات المؤلمة التي تخدم رؤيته وهدفه من الحكي أو الإخبار([٩٧]).

ويُقحِم الشاعر نفسه من خلال هواجسه، وتوقعه لحركة المحبوبة من مكان لآخر، إظهار للوعته لفقد فاطمة، جاعلا من نفسه طرفا مصاحبا ومشاركا له في هذه الرحلة، فيقول:

لِمَــن ظُعُــنٌ تَطَلّــعَ مِــن ضُــبَيبٍ ... فَمــا خَرَجَــت مِــنَ الــوادي لِحــينِ

تبصّر هــل تــرى ظُعُنًــا عجالًــا ... بجنــب الصحصــان إلــى الــوجين

مَرَرنَ عَلى شَــرافٍ فَــذاتِ هَجــلٍ ... وَنَكّــــبنَ الـــــذَرانِحَ بِـــــاليَمينِ

وَهُنّ كَــذاكَ حــينَ قَطَعــنَ فَلجــاً ... كَــأَنّ حُــدوجَهُنّ([٩٨]) عَلــى سَــفينِ

يُشَــبِّهنَ السَــفينَ وَهُــنّ بُخــتٌ ... عُراضاتُ الأَباهِرِ([٩٩]) وَالشُؤونِ([١٠٠])

يتضح لنا من خلال هذه الأبيات أن الفضاء المكاني/الظعن لم يكن مجرد وعاء أو حاضن للأحداث، لكنه تجاوز ذلك الدور إلى دور أكبر وأثمن؛ حيث إن استحضار العنصر المكاني في لوحة الظعائن يرمز إلى حد المعاناة التي كان الشاعر يعانيها، فقد بدأ الشاعر الأبيات بسؤاله عن الظعن، وسؤاله سؤال المتفجع العارف وليس سؤال الجاهل الذي يبحث عن معرفة، وفي ذلك يقول طه حسين:" متفجع متوله يسأل عمن تحمل الإبل كأنه لا يصدق أنها ترحل عنه بمن يحب"([١٠١])، فنجد الشاعر/ السارد يسأل عن مفهوم

الظعائن، وكأنها أصبحت غير مألوفة له، فصورة الظعائن إنما هي تجليات المرأة/ فاطمة، فصيغة الاستفهام –هنا– تثير في ذهن السامع التنبيه واليقظة، ويهدف السارد من خلالها إشراك المتلقي في العواطف والمشاعر التي يحسها؛ لأنه يعلم أن الظعن تضم محبوبته، التي بدأت في مفارقته، فلذلك طلب من قلبه أن يساعده في تفهم الموقف وإدراكه، ونلحظ في البيت الثاني الفعل (تبصر) وهذه إشارة على ارتباط الشاعر بالظعائن ارتباطا وثيقا، حيث يرمز هذا الفعل إلى حقيقة الانفعال، والجهد الذي يقوم به الشاعر في متابعة (فاطمة)، وتظهر في هذا المشهد الشعري وظيفة الشرح والتفسير للراوي، وتعني" عدم الاكتفاء بنقل الأحداث وتصويرها، بل بالتعليق عليها وإيضاحها وبان عللها"(١٠٢)، ويتضح ذلك عندما شاهد الشاعر الظعن أثناء الخروج من الوادي، ثم لم يعد قادرا على تتبعها ببصره، فبدأ يتتبعها ببصيرته، فلذلك وضع مجموعة من التوقعات أن تذهب إلى الأماكن التي ستمر بها، فنجده ذكر (الصحصحان – وشراف– وذات هجل– والذرائح – وفلج)، ثم نجد الشاعر/ السارد يقول: إن ركائب النساء كانت تبتعد بسرعة كأنها محمولة على سفينة، " ولكنها في الواقع لم تكن محمولة على سفينة بل على إبل خراسانية، وهي جمال طويلة الأعناق"(١٠٣)، وتظل علاقة السفن بالرحيل والفراق ماثلة أمام الشاعر من خلال موكب الظعائن الراحل، وهذا ما يزيد من انفعال الشاعر وحزنه.

ونلحظ من خلال ذلك أن المكان لم يكن حاضنا للأحداث فحسب، بل كان عنصرًا فاعلًا ومؤثرا داخل السرد، ويظهر ذلك من خلال تتبع السارد/ الشاعر الذهني الدقيق للمكان، الذي يرمز بارتباطه الشديد بهن، ورغبته من جديد برجوع العلاقة معهن، وهذه الرغبة تتماشى مع رغبته في العلاقة مع فاطمة، حتى رؤيته للظعائن متأثرة بمشاهدته لفاطمة، فالسارد هنا يتتبع حركة الظعن مكانيا وزمانيا.

ومن خلال ما سبق يمكننا القول: إن المثقب العبدي استطاع استعمال (الرؤية مع) وظهر ذلك من خلال محبوبته، حينما طلب منها أن تُبقى له شيئا من وَصلها قبل المغادرة والفراق، وأن لا تعده مواعد كاذبات، وأنه سوف يقطاعها بمثل قطيعتها، وهذا ينتج ويظهر من خلال ذاتية الشاعر التي اتضحت في القصيدة، حيث يشارك الشاعر/ السارد المحبوبة (فاطمة) في صنع الأحداث، كما نلحظ أيضا كثرة استخدام الشاعر ضمائر

المتكلم التي تعد بمنزلة الشاهد على الأحداث، وهذا يدل على التماثل القائم بين شخصية السارد وفاطمة، وإن استخدام المثقب العبدي لتقنية(الرؤية مع) قد جسد الهوة القائمة بين الشاعر وفاطمة، وخاصة هي كلمات مشحونة بطاقة التحدي.

ويمكننا من خلال هذا النوع الرؤية مع (التبئير من الداخل) رصد أهم مظاهره ومؤشراته على النحو الآتي:

- الشخصية تسرد ما تعرفه، كما أن الشخصية سارد في الوقت نفسه.
- كثرة استعمال ضمائر المتكلم.
- يكون فيها معرفة السارد مساوية معرفة الشخصية، فلا يقدم المروي له أو القارئ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها

٣- الرؤية من الخارج (السارد <الشخصية):

وفي هذه الزاوية تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية، حيث " ما يصف ما يراه ويسمعه لا أكثر، بمعنى أنَّه يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا ما تفكر به أو تحُسُّه من مشاعر، إنه يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان، ولا ينفذ إلى أعماق الشخصيات ودواخلها ونفسيَّاتها"([١٠٤])، وفي ذلك يقول (بوريس أوسبنسكي- Boris Uspensky) حينما تحدث عن هذا النوع السردي: " في الرؤية من الخارج تكون الأحداث موصوفة على نحو موضوعي، دون الإشارة إلى الحالة الداخلية للشخصيات، كما تختفي كل الأفعال التي تعبر عن الوعي الداخلي (أفعال الشعور وأمثالها)، وتتميز الأعمال الملحمية بمثل هذا البناء السردي، حيث الأحداث تخلو من الدوافع"([١٠٥])، ويقول سعيد يقطين: " تتفق جل الدراسات في تعاملها مع هذا المصطلح، أنه حالة من حالات تموقع الراوي، حين نقل أحداث الحكاية إلى القارئ غير أن معرفته هنا تتضاءل وهو يقدم الشخصية كما يراها وكما يسمعها، دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية"([١٠٦]).

ويتضح هذا النوع في قوله:

وَهُـــنّ عَلـــى الرَجـــائزِ(١٠٧) قَواتِلُ كُـلّ أَشـجَعَ (١٠٩) مُسـتَكينِ
كَغُزلانٍ خَذَلنَ(١١٠) بِذاتِ ضالٍ(١١١) تَنوشُ(١١٢) الدانِياتِ مِـنَ الغُصـونِ
ظَهَرنَ بِكِلّةٍ(١١٣) وَسَدَلنَ رَقماً(١١٤) وَثَقّـبنَ الوَصـاوِصَ(١١٥) لِلعُيـونِ
وَمِن ذَهَبٍ يَلوحُ عَلـى تَريـبٍ(١١٦) كَلَونِ العـاجِ لَـيسَ بِـذي غُضـونِ
وَهُـنّ عَلـى الظِـلام مُطَلّبَـاتٌ طَـويلاتُ الـذَوائِبِ وَالقُـرونِ
أَرَيـنَ مَحاسِـناً وَكَـنَنّ أُخـرى مِـنَ الأَجيـادِ وَالبَشَـرِ المَصـونِ
إِذا مـا فُتِنَـهُ يَومـاً بِـرَهنٍ يَعِـزُّ عَلَيـهِ لَـم يَرجِـع بِحـينِ
بِتَلهِيَـةٍ أَريـشُ بِهـا سِـهامي تَبُذُّ المُرشِـقاتِ مِـنَ القَطـينِ(١١٧)

ونلحظ من خلال هذه الأبيات أن الشاعر استخدم تقنية (الرؤية من الخارج)، ويكون الخارج هو المدرك السمعي أو البصري، أي وصف يكون مركزا على أشياء بعينها، كما يخلو هذا الوصف من المشاعر النفسية الداخلية، ونلحظ ذلك في وصفه لشخصيات النساء، حيث جاء وصفه فيهم وصفا خارجيًّا محايدًا، فنجده يصور النساء الظاعنات وهن يجلسن في مراكبهن هادئات، ويأخذن عقل الرجال الذين ينظرون إليهن، ومما يدل على وصف الشاعر/السارد للوصف الخارجي فقط للنساء يتمثل في الأفعال (خذلن – تنوش – ظهرن – سدلن – ثقبن– ذهب – يلوح) ثم قدَّم وصفا حسيا ويظهر ذلك من خلال الكلمات (الديباج– والبشر المصون– والذوائب– والقرون) وهذه أشياء تتركز على وصف الحدث الخارجي لهن، حيث شبه صورة نساء الظعينة بصورة الطيور في أمكانها، ثم يصفهن وهن على الهوادج التي أسدلت عليها ستارة خفيفة رقيقة من ناحية، ورفعت الستارة من الجهة الأخرى، فهن قد ظهرن (بكله) أي رفعن الستارة من جهة، و (سدلن رقما) وأسدلن الستارة من الناحية الأخرى، حتى يتمكن من رؤية من يردن، والاحتجاب عمن لا يرغبن في رؤيته، كما إنهن يظهرن شيئا ويخفين شيئا، حتى يتركن المشاهد مشدودًا إليهن، معلقا بهن، كما ساعد الطباق في هذه الأبيات على إبراز أوصاف ومظاهر خارجية للنساء، وتحقق ذلك في (ظَهَرنَ بِكِلّةٍ – وَسَدَلنَ رَقماً) و (أَرَينَ مَحاسِناً– وَكَنَنّ أُخرى)، وكما

نلحظ أيضا أن الشاعر/ السارد أثناء تقديمه لوصف النساء الظاعنات دون أن يكون طرفا في الأحداث، اعتمد على ضمائر الغائب التي جاءت في الكلمات الآتية (هن – برهن– بها)، وضمير الغائب يوحي ببعد المسافة التي تفصل بين السارد والحدث. وعندما ندقق النظر نجد أن الشاعر/ السارد لم يقدِّم وصفا داخليا لشخصيات النساء الظاعنات؛ فهو لم يعرف ما يدور في ذهنها أو تفكيرها، فالقارئ حسب هذا الوصف الخارجي لا يدرك مشاعر هه الشخصية، ولا ما تفكر به وهي تقوم بهذه الحركات؛ ونستنتج من ذلك أن السارد ما هو إلا شاهد لا يعرف أي شيء عن كوامن الشخصيات ودوافعه ومشاعرها وأفكارها، بل الشخصيات تعرف أكثر منه، فلذلك جاء الوصف وصفا حسيًّا محايدًا للحركات والسمع والبصر.

ويرى الباحث أن الشاعر/ السارد استخدم الرؤية من الخارج بشكل قليل، وذلك لاعتماد الشاعر على النوعين الأكثر استخداما وهما: الراوي العليم والراوي المشارك، وعلى الرغم من ذلك وجدناه قد استخدم هذا النوع الثالث الذي كان من أهم مظاهره:

- استعمال ضمير الغائب.
- اعتماده على الوصف الخارجي الحسي للشخصية، والوصف المحايد.
- عدم معرفة السارد بمشاعر الشخصية ودوافعها وأفكارها.

المبحث الثاني: الآليات السردية داخل القصيدة.

أولا توظيف الحدث:

يعدُّ الحدث عنصرًا أساسيًّا من عناصر العمل السردي تدور حوله الآليات السردية الأخرى؛ ويراد به"مجموعة الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص هو ما يمكن أن نسميه الإطار plot([١١٨])، فالحدث هو موضوع الحكاية أو القصة التي سيدور حولها الصراع، وقد يتأسس النص على حدث واحد، أو جملة أحداث، حيث تتكون النصوص " ذات مبدإ تتكون به أسس الحكاية، ثم تبلغ الحوادث قمة تأزمها، ثم تصير إلى الخاتمة في النهاية" ([١١٩])، كما يجب أن نشير إلى أن الشاعر يشكل أحداث قصيدته في إطار رؤيته للواقع بحيث تكون" أحداث الواقع في الخلفية تلقي بظلالها عن طريق الإيحاء أو الإشارة، فالذي ينشغل به الشاعر فلسفة الحدث وليس الحدث في حد ذاته"([١٢٠]).

ومن أبنية الحدث التي اعتمد عليها الراوي/الشاعر، وأكثرها انتشارًا هي نسق التتابع / تقنية التعاقب؛ فيقوم الراوي" بسرد قصته من نقطة معينة ويتسلسل في الأحداث بحسب ترتيبها الزمني إلى نهاية القصة"([١٢١])، من غير "الاسترجاع أو الاستباق"([١٢٢])، وقد ظهر ذلك بشكل واضح في كل مشاهد القصيدة، وتعدُّ نونية المثقب العبدي واحدة من قصائده التي تحكي لنا قصة متكاملة، حيث تعددت أحداثها في إطار تلاحمي حتى يصل الراوي/ الشاعر إلى الذروة في ختام القصيدة، إذ تبدأ القصيدة أحداثها عبر حركتها السردية مصورة حالة الصراع التي تنتاب الراوي/ الشاعر؛ ذاك الصراع المتنامي المتمثل في فراق المحبوبة عنه، وهي النقطة التي انطلق منها الشاعر في قصيدته إلى وصف الظعن ثم وصف الناقة، تمهيدا لمواجهة عمرو بن هند، حيث يريد الشاعر منهم أن يتخذوا موقفا منه، لكي يتخذ قراره تجاههم جميعا، حيث إنه متمسك بهم، وعاجز عن التخلي عنهم، رغم سلبية موقفهم منه، ويؤكد ذلك (د. محمود الربيعي) فيقول:" نجد المثقب يتملكه الإحساس بالعجز عن إتخاذ قرار علاقاته. نلمس ذلك في علاقته بفاطمة وامرآة الظعينة وعمرو بن هند"([١٢٣]). ويبدو من الفاتحة السردية للنونية أن الشاعر استخدم الطريقة التقليدية في سرد الأحدث حيث يبدأ من نقطة الصفر، ثم تبدأ القصة في تصاعد لتبلغ ذروتها ثم تعود لنقطة الصفر، وهذا ما نجده في بداية القصيدة في قوله:

أَفـــاطِمُ قَبـــلَ بَينِـــكِ متّعينـــي ... وَمَنعُـــكِ مـــا سَـــأَلتُكِ أَن تَبينـــي

فَـــلا تَعِـــدي مَواعِـــدَ كاذِبـــاتٍ ... تَمُـــرُّ بِهـــا رِيـــاحُ الصَـــيفِ دونـــي

فَـــإِنّي لَـــو تُخـــالِفُني شِـــمالي ... خِلافَـــكِ مـــا وَصَـــلتُ بِهـــا يَمينـــي

إِذاً لَقَطَعتُهـــا وَلَقُلـــتُ بِينـــي ... كَـــذَلِكَ أَجتَـــوي مَـــن يَجتَـــويني

وتبدأ أحداث هذه القصيدة السردية بالمرأة، فهي بالنسبة للشاعر تمثل هاجسًا متناقضًا مع ذاته، حيث يطلب منها أن تمتعه قبل الفراق والرحيل، وأن تنجز وعدها ولا تعده كذبا، فيمر الصيف بمواعيدها دون أن يلتقيا؛ فالسارد/ الشاعر يصمم على قطيعتها ومجازاة القطيعة بمثلها، ويتضح من خلال هذه الأبيات أن فاطمة لا تهتم بالسارد/ الشاعر، ولا تكترث له، والشاعر عاجز أن يتخذ موقف ضد فاطمة ذاتها؛ لأنها شخصية غامضة بالنسبة له، وهذا ما يجعله قلقا حائرا في نفسه، وقد جسد السارد/ الشاعر هذا الحدث (طلب المتعة من فاطمة) عبر النداء في قوله: (أفاطم) وهو نداء للقريب، وهذا ما يدل على قرب فاطمة منه، ولكنه جاء بمنادى مرخم بلغة مَن لا ينتظر، وجملة (قبل بينك) تشير إلى حتمية الفراق وتمثل قلق الشاعر وتوتره، وعبر أسلوب النهي (لا تعدي)، وتظهر حدة الشاعر في استخدامه لثلاث أدوات توكيد (إني- اللام(لقطعتها)- اللام (لقلت).

وبعد حديث السارد/ الشاعر القوي والصار فهو لا ينتظر منها أي جواب لكلامه، وكأنه يعرف أنها لن ترد عليه، فلذلك ينتقل دون تمهيد إلى وصف الظعائن، فيقول:

لِمَـــن ظُعُـــنٌ تَطَلّـــعَ مِـــن ضُـــبَيبٍ ... فَما خَرَجَـــت مِـــنَ الـــوادي لِحـــينِ

مَرَرنَ عَلى شَـــرافٍ فَـــذاتِ هَجـــلٍ ... وَنَكّـــــبنَ الـــــذَرانِحَ بِـــــاليَمينِ

وَهُـــنَّ كَـــذاكَ حـــينَ قَطَعـــنَ فَلجـــاً ... كَـــأَنَّ حُـــدوجَهُنَّ عَلـــى سَـــفينِ

يُشَـــبِّهنَ السَـــفينَ وَهُـــنَّ بُخـــتٌ ... عُراضـــاتُ الأَبـــاهِرِ وَالشُـــؤونِ

وَهُـــنَّ عَلـــى الرَجـــائِزِ واكِنـــاتٌ ... قَواتِـــلُ كُـــلَّ أَشـــجَعَ مُســـتَكينِ

كَغُـــزلانٍ خَـــذَلنَ بِـــذاتِ ضَـــالٍ ... تَنـــوشُ الـــدانِياتِ مِـــنَ الغُصـــونِ

ثم يتتبع الشاعر تدرجه السردي لينتقل إلى الحديث عن الظعن في ستة عشر بيتا من القصيدة، حيث يدل ذلك على سيطرة فكرة الانتقال والرحيل على ذهن الشاعر، حيث نجد أن السارد/ الشاعر في مطلع القصيدة كان متوجسًا من فكرة البعد والفراق، وفي مرحلة الظعن هو خائف من الرحيل والانتقال الذي يعدُّ مجهولا بالنسبة السارد، وقد تحدث في مشهد الظعن عن ثلاثة أشياء وهي: السؤال عن أصحاب الظعن وتتبع حركتهن، ووصف النساء اللواتي في الهوداج والتغزل بجمالهن، والكشف عن معرفة الشاعر مسبقا بهوية الظعن، والعودة لتتبع حركتهن، ثم يتخذ من وصف الظعن وسلبية محبوبته منطلقا للحديث عن رحيله ووصف الناقة، فالناقة كانت في بداية الأمر تسلية للهم، حيث وصفها بأنها ضامرة وسريعة، وقوية شديدة كمطرقة الحداد، وتحولت هذه الناقة إلى مرآة تعكس همومه حيث أصبحت تتوجع من الألم الذي يعاني منه الشاعر، فهذا تتابع سردي للحدث حيث بدأت علاقة السارد/ الشاعر بفاطمة بطلب المتعة وانتهت بالقطيعة، وبدأت علاقة السارد/ الشاعر بالناقة بطلب التسلية وانتهت بالخشية من موت الناقة، فالراوي بوصفه عليما يحرك الأدوات التي تخلق عالمه السردي كيفما شاء، فتلك الآليات تعمل على كشف طاقة الصراع وفاعلية الوعي في مشهد أكثر ديناميكية بعد التمهيد له في مشهدي طلب المتعة من فاطمة، وتأمل الظعن ووصفه، وكأن المشهدين يمثلان تجميع القوة في تسلية الهم بالرحيل وركوب الناقة، الذي وصفها وصفا دقيقا في الأبيات (٢١-٢٥)، كما لم يغفل السارد/الشاعر الاتكاء على الجانب النفسي سواء في وصفه للظعن أو في حديثه عن الناقة كنوع من شمولية الحدث وواقعيته وتطوره.

وبناءً على ذلك كانت الحبكة في القصيدة ذات حدث متصاعد، وهي تعني" تسلسل الحوادث الذي يؤدي إلى نتيجة في القصة، ويكون ذلك إما مترتبا على الصراع الوجداني بين الشخصيات أو تأثير الأحداث الخارجة عن إرداتها..."([١٢٤]) وتتضح هذه الحبكة في النونية عندما وصل الراوي إلى درجة عالية من التأزم وقد ظهرت في خوفه من موت الناقة وبخاصة أن ما بقي منها هو الهيكل فقط، وهنا يظهر العنصر الرئيس في القصيدة وهو الخوف من المجهول، ولكن على الرغم من شدة قلقه وخوفه على الناقة، إلا إنه يكمل

طريقه وهي تستمر معه حتى تصبح هزيلة، فالراوي متوتر والناقة مثله، ولكن الراوي أراد أن يخفف عن الناقة هذا القلق فذكرها مادحا بأنها تحملته في كل أحواله، فيقول:

فَـــأَبقى بـــاطِلي وَالجِـــدُّ مِنهـــا كَـــــدُكّانِ الدَرابِنَـــــةِ المَطـــــينِ

ثَنَيـــتُ زِمامَهـــا وَوَضَـــعتُ رَحلـــي وَنُمرُقَـــةً رَفَـــدتُ بِهـــا يَمينـــي

فَرُحـــتُ بِهـــا تُعـــارِضُ مُســـبَكِرّاً عَلى ضَحضـــاحِهِ وَعَلـــى المُتـــونِ

ويتنامى الحدث ليصل إلى الأزمة أو العقدة، وظهر ذلك في مشهد علاقة الشاعر بعمرو بن هند، حيث يخاطبه مخاطبة تكشف عن عمق الإحساس بالقلق والتأزم، حيث يمدحه في بداية كلامه بفضل عمرو بن هند عليه، إذ أن ناقة الشاعر كانت هبة من عمرو بن هند، فيصفه بأنه أخو النجدات وحليم، وعلى الرغم من هذا يتوجه له بالعتاب، وهو عتاب غرضه المحبة ويكشف عن الصفاء والنقاء في العلاقات الإنسانية، هذا العتاب هدفه التواصل والمودة.

ثم جاءت الخاتمة السردية التي " تنتهي إليها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه، ولذلك فنحن نسمي هذه النقطة لحظة التنوير"([١٢٥]) وهي النقطة التي يوضح فيها الراوي أحداث النهاية موضحا هدف القصيدة وغايتها، وتجسدت الخاتمة في حديث الراوي عن القلق من المجهول حيث تمثلت عبر القصيدة في الخوف من فراق فاطمة، والخوف من موت الناقة، والخوف من تحول صداقة عمرو بن هند إلى عداء، ولكن ظهرت صراحة في الأبيات الأخيرة وجسدت رؤيته في الحياة، وذلك من خلال الثنائيات الضدية (الخير/الشر)، (الماضي/الحاضر)، وهذا يدل على حالة الشاعر القلقة والتي توحي بالتوتر من الزمن، فهو يعلم الزمن الماضي وعرف خيره وشره، ولكن يشعر بالقلق تجاه المستقبل: المجهول، فيقول:

وَمـــا أَدري إِذا يَمَّمـــتُ وَجهـــاً أُريـــدُ الخَيـــرَ أَيُّهُمـــا يَلينـــي

أَأَلخَيـــرُ الَّـــذي أَنـــا أَبتَغيـــهِ أَمِ الشَـــرُّ الَّـــذي هُـــوَ يَبتَغينـــي

دَعـــى مـــاذا عَلِمـــتُ سَـــأَتَّقيهِ وَلَكِـــن بِالمَغيـــبِ نَبِّئينـــي

ويرتكز الراوي في نسق التتابع على حرفي (الفاء) و (الواو) والضمائر في ربط الأحداث وترتيبها، فالمثقب العبدي تناول خمسة عناصر رئيسة للقصيدة (المرأة – الظعينة – الناقة – العتاب – الدهر) فكل عنصر من هذه العناصر مرتبط بما بعده، ومؤدي إليه برابط العطف (الفاء– والواو)، وذلك تحقق عبر القصيدة، فنجد فاء الربط قد ربطت بين البيتين الأول والثاني فعمدت على توسيع جملة النداء (أفاطم قبل بينك متعيني– فلا تعدي مواعد كاذبات)، فأصبح البيتان كأنهما جملة واحدة تدل على الرغبة والطلب والحث على الفعل، كما ربطت الفاء أيضا البيت الثاني بالبيت الثالث التي يراد منها التعقيب والترتيب، وأيضا قد تحقق التتابع عبر الضمائر الوجودية التي جاءت على هيئة ضمير المتكلم ومرجعه الشاعر (متعيني– سألتك– دوني– تخالفني– شمالي– وصلت– يميني– قطعتها – أجتوى– يجتويني) وضمير المخاطب الذي يعني به فاطمة (بينكِ– متعيني– سألتكِ– تبيني– فلا تعدي– خلافكِ) فكل هذه الضمائر عمدت على تتابع الحدث وساعدت على تسريع السرد في اللوحة الأولى/ لوحة المرأة.

كما تضافرت أداة الرابط (الواو) في تتابع الحدث وتسريعه للربط في لوحة الظعن، حيث ربطت البيت الثالث بالبيت الرابع(ونكبن– وهن)، والبيت الخامس بالسادس(وهن بخت– وهن على الرجائز)، والبيت التاسع بالعاشر(والبشر المصون– ومن ذهب)، بينما ربطت الفاء البيت الرابع عشر بالبيت الخامس عشر(فقلت)، كما ربطت الفاء بين لوحة الظعن ولوحة الناقة، وهذا يدل على ربط الأحداث من ناحية، كما يعمل على اختزال الزمن من ناحية أخرى، كما ربطت واو العطف بين لوحة العتاب ولوحة الدهر، ومن خلال ذلك وجدنا أن كل عنصر منسجم مع ما قبله وما بعده برباط من العلاقات المعنوية كالسببية، والترادف، والاتحاد الزمني.

وعليه نقول: إن الحدث في القصيدة النونية جاء متناميا، ومستمدًا من الواقع، وقد ارتكز الراوي/ الشاعر في بنائها على نسق التتابع / تقنية التعاقب؛ وقد وجدنا ذلك بشكل واضح في كل أجزاء القصيدة، وكشف البحث عن مقومات هذه التقنية المتمثلة في كثرة تكرار حرفي (الفاء) و (الواو) للربط بين الأحداث وترتيبها، كما لاحظ الباحث أن الحبكة ذات حدث صاعد، يدفع النص إلى الأمام.

ثانيا توظيف الحوار:

الحوار هو جزء من السرد، فهو " تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، والحوار نمط متواصل؛ حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي"(١٢٦)، فالحوار من وسائل السرد،"وتكمن أهميته بكونه محورًا تستقطب حوله فكرة القصة ومضمونها العميق، ويمكن أن يكون هدفًا فنيًّا كبيرًا، بكونه معيارًا نفسيًّا دقيقا، يستطيع أن يضيق نفسيات الشخصية الفنية بذكاء وحذق"(١٢٧)، فالحوار هو الذي يولد الحركة والحيوية في النص.

أبانت القصيدة النونية دور الحوار بداخلها، حيث كشفت عن تطور الحوار من أحادية الصوت، إلى تعددية الأصوات، فنجد أن النص جاء تجسيدًا لرصد التحولات الداخلية والخارجية التي تتصارع في أعماق الذات بين المرسَل/ الراوي/ الشاعر وهؤلاء: (فاطمة – وعمرو – والظعائن – والناقة).

وعندما ندقق النظر نجد أن الحوار داخل القصيدة النونية للمثقب العبدي اتخذ مسارين؛ الحوار الخارجي الذي يتمثل في صوتين متحاورين، والحوار الداخلي أي حوار الذات مع نفسها، فالمتأمل في القصيدة يجد أن الحوار الخارجي فيها متسمًّا بالعتاب، ويعني :"وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة"(١٢٨)، فالمثقب العبدي قد اعتمد الحوار كوسيلة لبناء قصيدته، فكثرت الأصوات وتداخلت، وتعددت الشخصيات، وقد جسّدَ لنا الراوي ذلك من خلال قوله:

أَفـــاطِمُ قَبـــلَ بَينِـــكِ متّعينـــي ... وَمَنعُـــكِ مـــا سَـــأَلتُكِ أَن تَبينـــي

فَـــلا تَعِـــدي مَواعِـــدَ كاذِبـــاتٍ ... تَمُـــرُّ بِهـــا رِيـــاحُ الصَـــيفِ دونـــي

فَـــإِنّي لَـــو تُخـــالِفُني شِـــمالي ... خِلافَـــكِ مـــا وَصَـــلتُ بِهـــا يَمينـــي

إِذاً لَقَطَعتُهـــا وَلَقُلـــتُ بِينـــي ... كَـــذَلِكَ أَجتَـــوي مَـــن يَجتَـــويني

فالرسالة التي أراد الراوي/ الشاعر توصيلها مكونة من محورين؛ هما:

- الأول: المرسِل: الراوي/ الشاعر.
- الثاني: المرسَل إليه: فاطمة.

ففي هذه الأبيات ينشأ حوار يدور بين المرسِل (الراوي/ الشاعر)، وبين والمرسَل إليه (فاطمة) من حيث إن المرسِل يريد الوصل مع فاطمة، ولكن هذا الوصل لم يتحقق، ويدل على ذلك استخدام المرسِل للهمزة أداة النداء، وذلك لمناداة القريب، كما استخدم فعل الأمر لطلب المتعة في قوله (متعيني)، والنهي الدال على الالتماس والرجاء (لا تعدي مواعد كاذبات)، ثم نجد أن الحوار اتخذ طريقا آخر يحمل طابع التحدي، وذلك من خلال الاتكاء على اللغة السردية التي تطابق الحدث؛ من خلال قوله : (فَإِنّي لَو تُخالِفُني شِمالي- خِلافَكِ ما وَصَلتُ بِها يَميني) وهذا كله جعل الراوي أو المرسِل ينفعل غضبًا ويدعو المرسَل إليه/ فاطمة إلى إعلان القطع والهجر والبين والتحدي، فنجد الحوار هنا قائم بين متكلم ومخاطب، حيث نجد المتكلم طاغي الحضور، والمخاطب أصبح موضوعًا للتدمير حسب انفعالات المرسِل وأحاسيسه، وقد ساعد الراوي/ الشاعر على توصيل الرسالة وإخضاع الحدث لمنطق القوة والتحدي.

كما نلحظ أن الحوار تطور من مجرد كونه حوارًا إلى أمر يضفي واقعية الأحداث، وقد ظهر ذلك في ذِكر الراوي في وصف الظعن، واتضح ذلك من خلال حرص الراوي على تتبع حركة الظعائن (مررن- نكبن- قطعن فلجأ...) ووصفه أشياءهم (كأن حمولهن على سفين)، ووصفه أحوالهن (هن على الرجايز واكنات)، ونلحظ تشهي الراوي الظعائن فنجده يشبهن (بالغزلان – محاسن من الديباج- البشر المصون)، كما تظهر واقعية الحوار في وصف الناقة، حيث يصفها الراوي بالشدة (عذافره- كمطرقة القيون)، والحدة والسرعة (ذات لوث/صادقة الوجيف)، والضخامة (كساها سوادي الرضيخ من اللجين تامكا فردا)، فنلحظ الحوار بين الراوي والناقة جليا، فهي وسيلته للنجاة والتحدية ومجابهة المخاطر.

كما وظف الراوي الحوار الأحادي في ختام القصيدة أثناء حديثه لعمرو بن هند رغم تناوب ضميري المتكلم والمخاطب، حيث يعني " اعتماد بُعد واحد للفكرة"([١٢٩])، فلذلك نجد الراوي/ الشاعر يشيد بفضل عمرو بن هند، فهو صاحب عزم وفضل، وهو أخو النجدات، فلذلك يتوجه إليه معتابًا بغية الصفاء والنقاء بينهما، ثم نجده يخيره بين (الإخاء الحق) أو (العداء الصريح).

أما الحوار الداخلي هو الحوار مع الذات، " والتكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها، دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي"(١٣٠)، واستخدم الراوي/الشاعر هذه التقنية في التعبير عن الكيان النفسي لذاته، وتحقق ذلك عندما جاء بالناقة وحمّلها قضيته، حتى أصبحت تجسد عواطفه، حيث اكتسبت الناقة بعض ملامح الشاعر، فكانت تتأوه وتتكلم، فهي توحي بحالته النفسية وألمه الداخلي وحزنه، وهذا الهم هو ما يجعله يرحل ليلا، وهذا ليس عادة الإنسان العربي أن يرحل في هذا الوقت، بل كان يرحل قبيل طلوع الشمس، فلذلك يمكننا القول: إن الصفات المخلوعة على الناقة توحي بأعماق الشاعر وحالته النفسية، ومعاناته الحادة، التي يظهر منها القلق، والتوتر، والهم، والحزن، ونلحظ ذلك في استخدامه للفعل (تأوه)، وهذا يفيد تجدد الفعل واستمراره، فيقول:

إذا قَلِقَـــت أَشُـــدٌّ لَهـــا سِـــنافاً ... أَمامَ الـــزَورِ مِـــن قَلَـــق الوَضـــينِ

كَـــأَنَّ مَواقِـــعَ الثَفِنـــاتِ مِنهـــا ... مُعَـــرَّسُ بـــاكِراتِ الـــوِردِ جُـــونِ

يَجُـــدُّ تَـــنَفُّسُ الصُـــعَداءِ مِنهـــا ... قُوى النِســـعِ المُحَـــرَّمِ ذي المُتـــونِ

تَصُـــكُّ الجَـــانِبَينِ بِمُشـــفَتِرٍّ ... لَـــهُ صَـــوتٌ أَبَـــحُّ مِـــنَ الـــرَنينِ

كَـــأَنَّ نَفِـــيَّ مـــا تَنفـــي يَـــداها ... قِـــذافُ غَريبَـــةٍ بِيَـــدَي مُعـــينِ

تَسُـــدُّ بِـــدائِمِ الخَطَـــرانِ جَثـــلٍ ... خَوايَـــةَ فَـــرجِ مِقـــلاتٍ دَهـــينِ

وَتَســـمَعُ لِلـــذُبابِ إِذا تَغَنّـــى ... كَتَغريـــدِ الحَمـــامِ عَلـــى الوُكـــونِ

غَـــدَت قَـــوداءَ مُنشَـــقّاً نَســـاها ... تَجاسَـــرُ بِالنُخـــاعِ وَبِـــالوَتينِ

إِذا مـــا قُمـــتُ أَرحَلُهـــا بِلَيـــلٍ ... تَـــأَوَّهُ آهَـــةَ الرَجُـــلِ الحَـــزينِ

تَقـــولُ إِذا دَرَأتُ لَهـــا وَضـــيني ... أَهَـــذا دِينُـــهُ أَبَـــداً وَدينـــي

ويمتد هذا النوع من الحوار الداخلي مع عمرو بن هند، فعمرو يجهل الراوي/ الشاعر، فلذلك هو حائر قلق من هذه الرحلة، فهي رحلة إلى مجهول، فهو لا يعلم هذه الرحلة تحمل السلام للشاعر وقومه، أم أنها تحمل الشر والموت والحرب، وخاصة بعد

اعتراف الشاعر لناقته أنه على باطل (فأبقي باطلي والجد مِنها)، فهذا الاعتراف للناقة يوحي لعمرو بن هند بخطئه، كما يوحي بالحالة النفسية للشاعر وما يشعر به من قلق تجاه مواجهة عمرو بن هند خاصة، والرحلة عامة، " فنحن أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها، فالشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته ويخلع عليها حزنه العميق فحسب، بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها"(١٣١)، فيقول:

وَمـــا أَدري إِذا يَمَّمـــتُ وَجهـــاً ... أُريـــدُ الخَيـــرَ أَيُّهُمـــا يَلينـــي

أَأَلخَيـــرُ الَّـــذي أَنـــا أَبتَغيـــهِ ... أَمِ الشَـــرُّ الَّـــذي هُـــوَ يَبتَغينـــي

دَعـــى مـــاذا عَلِمـــتُ سَـــأَتَّقيهِ ... وَلَكِـــن بِالمَغيـــبِ نَبِّئينـــي

ثالثا توظيف الشخصيات:

الشخصيات هي العمود الفقري الذي ترتكز عليه عملية القص، ويقول(ليزي لويس): " إن الشخصية أكثر عناصر القصص أهمية، حتى وإن كانت تلك الشخوص من الحيوان، فهي تكاد تمثل أو تصور دائما، أناسًا أو تعوض سمات بشرية"(١٣٢)، حيث تتجلى "عبر أفعالها الأحداث، وتتضح الأفكار وتتخلق من خلال شبكة علاقاتها بحياة خاصة"(١٣٣)، وتعدُّ بمنزلة " دور ما يؤدي في الحكي بغض النظر عمن يؤديه" (١٣٤).

فالشخصيات لها حضور فني في النص الشعري، حيث تصنف إلى نوعين هما: الأول: الشخصيات الفاعلة أو الرئيسة، وهي الشخصيات التي " تقوم بدور في تنمية النص من خلال عدد من الوظائف الفنية التي تمارسها"(١٣٥) كما أنها " محور النص السردي والمحرك الأساسي للحدث... وغالبا ما تستأثر هذه الشخصية باهتمام الكاتب والقارئ معا"(١٣٦)، فلذلك تتحكم هذه الشخصية في توجيه النص الشعري، بوصفها من محاور بناء القصيدة السردية، الثاني: الشخصيات غير الفاعلة أو الثانوية: وهي شخصيات " ساكنة إلى حدّ ما، وهذا السكون إما أن يكون مؤثرًا، أي يقوم بدور ما في أحد محاور النص، وإما أن تكون الشخصية في حد ذاتها هامشية، لا تسهم إلا في نطاق داخلي على مستوى الوحدة السردية التي تمثلها"(١٣٧).

تعدُّ شخصية الراوي/ الشاعر هي الشخصية الفاعلة أو الرئيسة المحركة لكل أحداث الحكاية في القصيدة النونية منذ بداية القصيدة حتى نهايتها، لكن الراوي أراد أن يعمق تجربته ويثريها عبر مشاركة المروي له في الأحداث، فنجده اعتمد على شخصيات غير فاعلة أو ثانوية مثل: محبوبته– نساء الظعن– الناقة – عمرو بن هند؛ لتثري له محور الصراع الذي بدأ به القصيدة، ونجد أن الراوي قد استخدم ضمير المتكلم في التعبير عن شخصيته، كما استخدم ضميري المخاطب والغائب للتعبير عن نساء الظعن والناقة وعمرو بن هند.

ومن ثم فإن شخصية الراوي/ الشاعر هي الشخصية الرئيسة التي تشكل من خلالها نسق سردي، يظهر من خلال تعامله مع محبوبته والظعن والناقة وعمرو بن هند، حيث يظهر الراوي في صورة البطل، " ولا يصبح البطل بطلا إلا إذا امتلك كفاءة خاصة"(١٣٨)، فلذلك تطورت شخصية الراوي/ الشاعر وفق مجريات الأحداث، فجاءت القصيدة مرتبطة ومنسجمة من خلال الارتباط الوثيق بين أجزائها.

وجاءت الشخصيات غير الفاعلة كالآتي:

- **شخصية المحبوبة:** فالمحبوبة هنا هي فاطمة، حيث يطلب منها أن تُبقي له شيئا من وعودها، وألا تعده مواعد كاذبات، فيمر الصيف بتلك المواعيد ولا يلتقيان، فلذلك يتجه إلى مبدأ المعاملة بالمثل، وأنه يجازي القطيعة بمثلها حتى لو جاءت من معشوقته.
- **شخصية نساء الظعن:** فنساء الظعن هي أحد تجليات فاطمة، فهو يصف جميع النساء المسافرات مع محبوبته، ويتأمل جمالهن وما يحملن من زينة، كما يسرد تأثيرهن على الرجال عامة، حيث يرى أن هذا الجمال يقتل أشجع الرجال، ولكن الشاعر يرى جمال النساء ولكنه لم يتأثر به، لأنه كان مشغولا بامرأة واحدة فقط منهن.
- **شخصية الناقة:** نجد الراوي قدم لنا وصفًا للناقة في أكثر من عشرين بيتا ينم عن إحساس الرجل البدوي، ومعرفة قيمة الناقة في حياة الإنسان العربي، حيث أسهب في

وصف ضمور خصرها، وزفراتها، وسرعتها، وذيلها، وقلة لبنها، وصوتها، حيث شبهها بالسفينة، كما صورها بأنَّها تتأوه آهة الرجل الحزين حين يضع عليها الرحل، حيث جعلها تتحدث قائلة: ما لهذا الرجل يسافر دائما، وهل ستبقى هذه عادته، ويجعلها تتساءل: هل سنبقى في سفر على طول الزمن؟ ألا يخاف عليَّ أن أموت، فنجد بعض تساؤلات الناقة يخبرنا بقوتها وضخامتها.

- **شخصية عمرو بن هند:** يقدِّم لنا الراوي/ الشاعر علاقته بعمرو بن هند، وهي صورة ظهرت في وصفه لفضل عمرو بن هند، حيث بيَّن السارد هذا الفضل لهذه الشخصية حين ذكر أنه (أخو النجدات) و (حليم)، وعلى الرغم من هذا توجه الراوي معتابا عمرو، وهو عتاب ينمُّ عن الود والمحبة بينهما، حيث يتمنى أن تصبح علاقتهما قائمة على التواصل والمودة، وكأن الشاعر يريد أن يكشف لعمرو بن هند خوفه وما يخشى أن تؤول إليه علاقته به.

ومن خلال ذلك يمكننا القول: إن الشخصيات أسهمت في تنمية الحدث، ووجود المكان جعله فضاءً يتحرك فيه الشخصيات، ومن ثم يمكننا رصد أفعالها، كما اتضح أن شخصية الراوي/ الشاعر هي الشخصية الفاعلة والمحركة للأحداث، كما اعتمد على الشخصيات الغير فاعلة (المرأة– نساء الظعن – الناقة – عمرو بن هند) لتحقيق هدفه.

- **رابعًا توظيف الزمكانية:**

إن لظاهرتي الزمان والمكان حضورًا فاعلًا في الشعر العربي عامة، وهذه القصيدة خاصة، فالزمان هو" ركن من أركان العمل السردي، إذ لا يمكن الاستغناء عنه فأينما وُجد السرد وجد الزمان، ويُشكل الزمان بؤرة القصّ وطاقته، إذ الزمان هو محرك الحدث، بغية إحداث تقنية في السرد، فضلا عن ذلك أنه عامل رئيس في تصميم الشخصيات وبناء هيكلها وتشكيل أحداثها"([١٣٩])، فدراسة الزمن في النص السردي" يكشف عن القرائن التي يمكن من خلالها الوقوف على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي"([١٤٠]).

وقد عمد الراوي/ الشاعر داخل قصيدته النونية إلى توظيف الزمان توظيفًا يخدم البناء السردي؛ حيث جعل السرد يتميز بالتدرج في وقوع الأحداث، فلذلك اعتمد على

تقنية التعاقب في سرد الأحداث دون الرجوع للخلف، كما نلحظ أن حالة المعاناة التي ظهر عليها الراوي في بداية قصيدته قد شكلت مفردات الزمن وتجلياته، إذ بدأ الزمان مرتبطا بالحالة النفسية المتأزمة عليها الشاعر، فيقول:

فَـــلا تَعِـــدي مَواعِـــدَ كاذِبـــاتٍ تَمُرُّ بِهـــا رِيـــاحُ الصَـــيفِ دونـــي

ورد في هذا البيت لفظ (رياح الصيف)، وهي من ألفاظ الزمان، فالدلالة التي أرادها الشاعر هنا رمزية، فهو يطلب من محبوبته ألا تعده وعود كاذبة، وشبَّه وعودها برياح الصيف، وكلنا نعلم أن رياح الصيف لا تحمل معها إلا الغبار والأتربة، فمواعيد فاطمة والغبار كلاهما يجلب الشر، وهذا يجسد الحالة النفسية للشاعر تجاه محبوبته.

ثم اقترن الزمان بالناقة رامزا إلى الحالة المأساوية التي يعيشها الشاعر، مدللا على إلف الراوي وارتباطه بالناقة، فهو يحاورها، ويستنطقها، ويسقط عليها تجربته الوجدانية، فيقول:

إذا مـــا قُمـــتُ أَرحَلُهـــا بِلَيـــلٍ تَـــأَوَّهُ آهَـــةَ الرَجُـــلِ الحَـــزينِ

تَقـــولُ إِذا دَرَأتُ لَهـــا وَضـــيني أَهَـــذا دِينُـــهُ أَبَـــداً وَدينـــي

أَكُـــلُّ الـــدَهرِ حَـــلٌّ وَارتِحـــالٌ أَمـــا يُبقـــي عَلَـــيَّ وَمـــا يَقينـــي

فزمن السرد في هذه الأبيات هو الليل، فالناقة حينما ترى المثقب يقوم ليلا ويستعد للسفر والرحيل، فتدرك ما ينتظرها من عناء وشقاء، فتضيق وتتأوه شاكية من ذلك الرجل القلق المتوتر الذي لا يكل ولا يمل، وتتساءل في استفهام استنكاري أليس في قلبه رحمة أن يرحمني من هذه المشقة طوال الدهر، فالعناصر الزمانية داخل الأبيات (الليل- الدهر) تعدُّ معادلًا موضوعيًّا لحالة الشاعر النفسية القلقة الحائرة، حيث جعل تحركه بالليل، وهذا الوقت ليس هو الوقت المعتاد للسفر.

والمكان يمثل " الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية" ([١٤١])، ويرى البعض أنه مجرد وسيلة لغوية تستخدم في التعبير عن العلاقات، فهذه العلاقات المكانية بين الأجسام لا تحتاج إلى وجود شيء ملموس قائم بذاته إلا بقدر ما تحتاج العلاقة بين مواطني بلد ما شيئا ملموسًا اسمه المواطنة"([١٤٢]).

ففي هذه القصيدة النونية عمد الراوي/ الشاعر إلى توظيف المكان توظيفيًّا سرديًّا، حيث إن توظيفه منذ مطلع القصيدة له دلالته الفنية من منطلق أن تحديد الزمان والمكان لا يمكن فصله عن البعد الفني، إذ بدأ الراوي/ الشاعر الحديث بخطاب محبوبته ثم تحول الخطاب إلى وصف الظعن عند الراوي، حيث إن استحضار العنصر المكاني في لوحة الظعائن يرمز إلى حد المعاناة التي كان الشاعر يعانيها، فقد بدأ الشاعر الأبيات بسؤاله عن الظعن، وسؤاله سؤال المتفجع العارف وليس سؤال الجاهل الذي يبحث عن معرفة، فيقول:

لِمَــن ظُعُــنٌ تَطَلّــعَ مِــن ضُــبَيبٍ ... فَما خَرَجَــت مِــنَ الــوادي لِحــينِ

مَرَرنَ عَلى شَــرافٍ فَــذاتِ هَجــلٍ ... وَنَكّـــبنَ الـــذَرانِحَ بِـــاليَمينِ

وَهُــنَّ كَــذاكَ حــينَ قَطَعــنَ فَلجــاً ... كَـــأَنَّ حُـــدوجَهُنَّ عَلـــى سَـــفينِ

يُشَـــبِّهنَ السَـــفينَ وَهُـــنَّ بُخـــتٌ ... عُراضـــاتُ الأَبـــاهِرِ وَالشُـــؤونِ

فالمكان في هذه الأبيات هو مكان مفتوح يوحي بالامتداد والاتساع، فوصف الراوي/ الشاعر لحركة الظعائن قد شكل مدخلًا للراوي لكي يشبه الظعائن بالسفن، وتكمن العلاقة بين الظعائن والسفن في الرحلة والانتقال من مكان إلى مكان.

وعمد الراوي/ الشاعر إلى توظيف المكان توظيفيًا وجدانيًّا، وحدث ذلك عندما استحضر الناقة، حيث ارتبطت بالارتحال والانتقال، وهذا يجسد التوظيف المكاني التي يرتبط ارتباطًا واضحًا بالحالة النفسية التي كان يعاني منها الشاعر، ويظهر ذلك في قوله:

إِذا قَلِقَــت أَشُــدٌّ لَهــا سِــنافاً ... أَمامَ الــزَورِ مِــن قَلَــقِ الوَضــينِ

كَـــأَنَّ مَواقِـــعَ الثَفِنـــاتِ مِنهـــا ... مُعَـــرَّسُ بـــاكِراتِ الـــوِردِ جُـــونِ

يَجُـــدُّ تَـــنَفُّسُ الصُـــعَداءِ مِنهـــا ... قُوى النِســعِ المُحَــرَّمِ ذي المُتــونِ

ومن خلال ما سبق نفول: إن المتأمل في القصيدة النونية يجد علاقة واضحة تربط بين الشاعر وبيئته، وتتخذ من الزمكنة (بيئة السرد) مرتكزا يجعل الراوي/ الشاعر يسعى لتقديم رؤية إنسانية عميقة وذلك من خلال تلاحم الزمان والمكان مع موضوع القصيدة.

الخاتمة:

أما بعد، فقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج؛ فمن خلال ذلك يمكننا القول:

- إن القصيدة النونية للمثقب العبدي ليست قصيدة شعرية فقط، وإنما هي نتاج تضافر خطابات متعددة، فالعناصر السردية تتضافر مع العناصر الشِعرية مما يسهم في تشكيل القصيدة أو بنائها، فالمثقب العبدي يمزج بين السردي والشعري، وهذا الجانب القصصي عنده يرجع إلى التبادلية الضمائرية بين ضمائر (المتكلم – المخاطب– الغائب) وتعددية الأفعال مما يعمل على توالي الأحداث وتتابعها، وهذا يجعل حركة السرد داخل القصيدة حركة سريعة، كما أن التعدد الصوتي الذي يقوم على تبادل الضمائر والحكي والحوار والأحداث قد بيَّن أبعاد الموقف السردي، وأسهم في تشكيل البنية السردية للذات/ الراوي، والأخر/ المحبوبة و الظعن والناقة وعمرو بن هند.
- إن للقصيدة النونية بناءً هيكليًّا يؤسس للبنية السردية، كما تعددت زوايا الرؤية السردية داخل الخطاب الشعري في النونية ما بين (الرؤية من الخلف) إذ إن الراوي يعرف أكثر من الشخصيات، بحيث يكون السارد كلي المعرفة، أي عليم بكل التفاصيل المتعلقة بتلك الشخصيات، أو (الرؤية مع) ويكون فيها معرفة السارد مساوية معرفة الشخصية، فلا يقدم المروي له أو القارئ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، أي يكون مشاركا في صنع أحداث القصة المسرودةــ أو (الرؤية من الخارج) وفي هذه الزاوية تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية، أي أنه يعتمد على الوصف الخارجي ولا يعرف ما يدور في ذهن الشخصيات وما بداخلها ولا ما تفكر به، كما استنتج الباحث عدة وظائف للراوي، منها: الوظيفة التعبيرية، ووظيفة الحكي والإخبار، ووظيفة الشرح والتفسير.
- استطاع الراوي/ الشاعر أن يقوم بنسج أحداث القصة وتجميعها لتتلاقى في موضوع واحد، وتتكون في خط سردي متكامل ومتسلسل، بداية من حديثه عن محبوبته، مرورا بوصف الظعن والناقة، وانتهاءً بعتابه لعمرو بن هند، كما قام الراوي ببناء الأحداث على تقنية التعاقب/ التتابع، المتمثلة في كثرة تكرار حرفي (الفاء) و (الواو)

للربط بين الأحداث وترتيبها، كما جعل الراوي الأحداث أقرب إلى الواقعية، والكشف عن البعد النفسي للراوي داخل القصيدة.

- إن الحوار عند المثقب العبدي من خلال قصيدته النونية يعمل على تطوير الأحداث، ويكشف أبعاد الشخصيات وحالاتهم المزاجية والنفسية، حين يقترن بمستوين: مستوى ظاهر ويتمثل في المرأة وهنا ينتج الحوار الخارجي، ومستوى مضمر ويتمثل في أفكار الشاعر وأعماقه وأحاسيسه الناتجة من تجربته الواقعية مع عمرو بن هند وهنا ينتج الحوار الداخلي، فالشاعر بذكائه الشديد اختار المرأة والناقة والظعن لكي يسقط عليهم كل مشاعره وأفكاره وأحاسيسه الداخلية تجاه عمرة بن هند، وتأخذ الحكاية دورها وجوها النفسي الذي يسودها لتؤدي المعنى الذي يقتضيه السرد.
- كما يلحظ الباحث إلى وجود الحبكة داخل القصيدة، وظهر ذلك من خلال تسلسل الأحداث وتطورها حتى تصل إلى النهاية، فكل حدث يؤدي إلى الحدث الذي يتبعه، حتى يصل المتلقي إلى الهدف السردي الذي يريده الراوي.
- قد عمد الراوي/ الشاعر داخل قصيدته النونية إلى توظيف الزمان توظيفاً يخدم البناء السردي؛ حيث جعل السرد يتميز بالتدرج في وقوع الأحداث، فلذلك اعتمد على تقنية التعاقب في سرد الأحداث دون الرجوع للخلف.
- استطاع الباحث توظيف المكان توظيفاً سرديًّا في بناء القصة، وأنه قد جاء مفتوحًا، ووجدانيًّا خلال سرد الراوي/ الشاعر للقصيدة.
- وجاءت الشخصيات في القصيدة النونية على النحو الآتي: الراوي/ الشاعر هو الشخصية الفاعلة والرئيسة، أما الشخصيات الغير فاعلة وثانوية هي: (المحبوبة) و (نساء الظعن) و (الناقة) و (عمرو بن هند)، كما أسهمت تقنيات السرد وآلياته مثل (الوصف، والحذف، والتتابع، والمونتاج) في كشف الرؤية العميقة والانفعالية لدى الشخصيات، وتحقق ذلك في إطار السرد.

ويبقى أن أشير إلى أهم التوصيات التي بدت لي من خلال رحلتي في هذا البحث، وهي:

- دراسة شعر المثقب العبدي من خلال نظرية تداخل الأجناس الأدبية.
- دراسة شعر المثقب العبدي من خلال نظرية الاتصال الأدبي.

- الشعر الجاهلي دراسة في ضوء القصيدة البوليفونية.
- أثر قصيدة الغزل في تشكيل الصورة التشبيهية عند المثقب العبدي.
- التعالق النصي في شعر المثقب العبدي.

ملحق المصطلحات البحثية المستخدمة في الدراسة.

١- التبئير:

وقد عرف التبئير تسميات كثيرة منها: "وجهة النظر، وزوابة الرؤية، والرؤية السردية، إلا أنّ ذلك، لا يحول دون التأكيد على أنّ مدار التبئير في مجال النقد الروائي يتمثل في تلك العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية"(١٤٣)، أو هو " تحديد زواية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إمّا أن يكون شخصية من شخصيات الرواية، أو راويًّا مفترضًا لا علاقة له بالأحداث"(١٤٤).

٢- السرد الموضوعي La narration Objectif:

"وفيه يكون الكاتب عالماً بكل شيء، يعلم عن شخصياته الكثير، فهو كما وصفه "فلوبير" " Flauber" كالإله في خلقه، خفياً لا تدركه الأبصار، وقادراً على كل شيء، ويقوم هذا السرد على راو عليم أو راو متنوع يروي لنا الأحداث من الخارج، ويستطيع أن يتحرك كيفما يشاء داخل العمل القصصي، ليعطي القارئ صورة حية ومنفصلة ومتطورة، وبهذا يكون الراوي محايدًا لا يتدخل في تفسير الأحداث، ويسمى سردًا موضوعيًّا لأنه يترك الحرية للقارئ ليسفر ما يحكى له ويؤوله"(١٤٥).

٣- الصراع المتنامي:

الصراع هو "التصادم بين الشخصيات أو النزاعات الذي يؤدي إلى الحدث، وقد يكون هذا التصادم داخليًّا في نفس إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر أو البيئة أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى"(١٤٦)، والصراع أنواع: الصراع الساكن، والصراع الواثب، والصراع الصاعد/المتنامي، والصراع المرهص.

٤- فاعلية الوعي:

ويرى سكوت Scott أن " الوعى هو استيعاب أو الانتباه إلى الظواهر المتصورة أو التى يتم تجربتها. ويرتبط وعى الشخص بالعالم من خلال توسط الحواس باعتبارها

الوسيلة التى يتم من خلالها بناء التوجهات ودورات العمل. وبالتالى، فإن ممارسة الانتباه والتفكير والحكم تسمح بدرجة من السيطرة الواعية على الغرائز الموروثة من خلال التقييم العملى للوسائل وتأجيل الإشباع. إنها القدرة على الوعى التى تسمح للبشر تدريجياً بالتأقلم مع الواقع الخارجى والتكيف معه باعتباره وسيلة لتحقيق أهدافهم."([١٤٧])

٥- القصة:

هي:" عرض لفكرة مرت بخاطر الكاتب، أو تسجيل لصورة تأثرت بها مخيلته أو بسط لعاطفة اختلجت في صدره، فأراد أن يعبر عنها بالكلام ليصل بها إلى أذهان القراء محاولا أن يكون أثرها في نفوسهم مثل أثرها في نفسه... أو مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض"([١٤٨]).

٦- الصورة الفنية:

وحظي مصطلح الصورة الفنية باهتمام كبير لدى النقاد العرب المحدثين، لأن الصورة ركن من أركان العمل الأدبي فهي مطية المبدع وأداة الناقد التي يحكم بها على جودة العمل الأدبي، وجاءت دراسة (مصطفى ناصف) أول الدراسات التي تحمل اسم الصورة الأدبية، حيث يرى أنها " منهج – فوق المنطق – لبيان حقيقة الأشياء"([١٤٩])، أما عن التصوير في الأدب فيقول "إن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات، فالشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية، وفي الإدراك الإستعاري خاصة تتبلور العاطفة الأخلاقية وتتحدد تحددا تابعا لطبيعته"([١٥٠])، فالصورة لها قيمة جمالية دلالية وتركيبية، يركبها الشاعر بوجدان مرهف، وقدرة خيالية، تحول هذا الوجدان إلى صور شعرية، تتأرجح بين الحسية والذهنية. ويرى جابر عصفور، أن الصورة هي أداة مميزة للتعبير عن المعاني، فيقول " هي وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر ويوجه مسار قصيدته إما جانب النفع المباشر،أو جانب المتعة الشكلية" ، فالصورة وسيلة تخدم المعنى الــذي يريده الشاعر"([١٥١]).

٧- الشكوى:

هي فن قديم من فنون الشعر العربي، ليس وليد اللحظة، فالشكوى " شعر غنائي يعلق على بؤس قائله، وعادة ما يشير إلى تقلب مشاعر المحبوبة أو قسوة أوضاع العالم أو تعاسة الشاعر عموما"([١٥٢])، ويُعرفها الدكتورُ (عبد المجيد الإسداوي) تعريفًا شموليًا، مُلخصًا كلَّ التعريفاتِ التي وردت في رؤى الباحثينَ والنقاد، حيثُ يقول: هي الرؤية التي تعتمد، في قاسمها المشترك، مع سابقاتها على إبداء مظاهر التوجع، والتألم، وعرض الواقع المليء بالغضب، والسخط، والتحرق بالأسى والمرارة ... مدفوعين بكل من الشعور بالإهمال، والهوان، وندب الحظ، وذم الدنيا، وفلسفة الوجود، متسما بالحرارة، وصدق العاطفة، وعمق الإحساس، غالبا، وهو ما يحلق بنا في رحاب الدوافع، والبواعث المواكبة لشذرات هذا الفن على ألسنة أصحابه"([١٥٣]).

٨- الظعن:

أن الظعينة قد استعملت لمعان عدة وقد وردت كل تلك المعاني في الشعر الجاهلي، لكن القراءة المتأنية لنصوص الشعر العربي القديم تنبئ أن لفظة الظعينة تتردد على ألسنة الشعراء بمعنى المرأة الراكبة في الهودج، حيث طغى هذا الاستعمال على بقية المعاني، فبقيت بقية المعاني قليلة التداول على أسنة الشعراء، ومنها لم يذكر إلا في بيت أو بيتين من الشعر، وسوف تكون دلالة الظعينة هي الحبيبة الظاعنة على هودجها([١٥٤]).

٩- الأيدلوجيا:

هذه الكلمة تم استخدامها للمرة الأولى عن "طريق الفيلسوف الفرنسي (ديستوي ترس) في كتابه (عناصر الأيدلوجية)، وقصد بها علم الأفكار، وقد أصبحت الكلمة شائعة بصفة عامة، ولكن لا تعني علم الأفكار، ولكن تعني نظام من الأفكار والعواطف والاتجاهات بالنسبة للعالم، والمجتمع، والإنسان"([١٥٥]).

١٠- الإسقاط:

الإسقاط هي حيلة دفاعية ينسب فيها الفرد عيوبه و رغباتة المحرمة و العدوانية أو الجنسية للناس حتى يبرء نفسه و يبعد الشبهات عنها، فالكاذب يتهم معظم الناس بالكذب، و المرأة التى تحب جارها قد تتهمه بمغازلتها، فهو حيلة تلجأ إليها النفس البشرية في حلها للصراع الدائر، في الشخصية حول دافع نفسي معين بأن تتخلص من هذا الدافع، فترميه على أي شخص خارجي، أو أي شيء خارجي([١٥٦]).

الهوامش:

(١) – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق/ عبدالعزيز المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م، ص٢٠٢

(٢) – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٨٥م، ٣٨٣/١

(٣) – ينظر: وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة- بيروت، ط٢، ١٩٧٩م،ص٢٩٠-٢٩٦

(٤) – ينظر: محمود الربيعي: قراءة الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٢٤٤-٢٤٦

(٥) – ينظر: سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٦م، ص٤٧٩-٤٨٠

(٦) – ينظر: محمد صادق عبدالله: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتعددة، دار الفكر العربي، د.ت، ص٥٤٩

(٧) – ينظر: مصطفى عليان: نحو منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده، مصطفى عليان، دار البشير – عمان،٢٠١٣م، ص٢٧٦- ٢٨٠

(٨) - عدنان محمد أحمد، قراءة في قصيدة المثقب العبدي النونية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية- سلسة الآداب والعلوم الإنسانية، مج(٢٠) ع (١٣) ، ١٩٩٨م، فضل بن عمار العماري، نونية المثقب العبدي في ضوء النقد القديم والمواضع في شرق الجزيرة العربية، مج(٣٣)، ع(٤)، ٢٠٠٧م، فتحي محمد رفيق أبو مراد، وحنا حتاملة دراسة تحليلية في مفضلية المثقب العبدي النونية في ضوء نظرية المكافئ الموضوعي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مج(٢٨)، ع(١٢)، ٢٠١٤م، حنان محمد عبدالجليل، تغاير الرؤية الشعرية بين نونية المثقب العبدي وميمية المرقش الأصغر: دراسة تحليلية موازنة، جامعة البصرة- مركز دراسات البصرة والخليج العربي، مج(٤٣)، ع (٣-٤)، ٢٠١٥م، عبدالباسط محمد محمود الزيود، وتهاني عبدالفتاح شاكر، القلق من المجهول دراسة موضوعاتية لنونية المثقب العبدي، مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية واستراتيجيات التواصل، ع(٢٨)، ٢٠١٧م، محمد خالد الزعبي، منهج الأنباري في رواية الشعر القديم: نونية المثقب العبدي نموذجا، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج(١٥)، ع(١)، ٢٠١٨م.

(٩) – نضال الصالح، معراج النص دراسات في السرد الروائي، دار البلد، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م، ص٨

(١٠) – ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط٤، ٢٠٠٥، ص٥٠، تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٠، ص٥٣، حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٠، ص٤٣-٤٨، محمد بو عزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون(بيروت)- منشورات الاختلاف (الجزائر)- دار الأمان (الرباط)، ط١، ٢٠١٠، ص٧٠-٧٥، يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص٩٠، عبدالله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) المركزالثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩٢، ص١٢٩، عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، ع(٢٤٠)، كانون الأول، ١٩٩٨م، ص١٧٧

(١١) – رولان بورنوف وريال اوئيليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩١، ص٧٧

(١٢) – ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص٢٠٣، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، مرجع سابق، ص٢٨٤-٢٨٥، انجيل بطرس سمعان، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٩٧

(١٣) – بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبدالستار جواد، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١، ص٦٥
(١٤) – ينظر: محمدعزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار - اللاذقية - سوريا ، ط١٩٩٦،١م، ص٨١، عبدالعالي بو طيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، المغرب، مكناسة، جامعة مولاي إسماعيل، العدد(٦)، ١٩٩٢، ص١٦-١٨، سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنية لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص١٣٢، جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبدالجيل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧، ص١٩٩
(١٥) - زفتيان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي- رولان بارت وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢م، ص١٣
(١٦) - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص٢٩٣
(١٧) – ينظر: تزفتيان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ص٥٨-٦٠، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص٢٨٨-٢٩٣
[18]- T.Todorov: Les categories du recit, in l,analyse structural du recit – Communications 8 seuil.1981. P. 147- 148
[19] -T.Todorov: Les categories du recit,. P. 147- 148
(٢٠) – حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص٥٠
(٢١) – ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص٢٠١-٢٠٥
(٢٢) – جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المشروع القومي للثقافة، مصر، ٢٠٠٣م، ص٢٤٥
(٢٣) – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ودار الفارابي، لبنان، ودار العين، مصر، ط١، ٢٠١٠م، ص٤٦٩
(٢٤) – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.، ص١٢٧
(٢٥) – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص٦٢
(٢٦) – نفسه، ص١٢٧
(٢٧) – ينظر: إبراهيم سيد، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٦٤-١٦٥، إلياس خوري، ملاحظات حول الكتابة القصصية (اللغة- الراوي- الكاتب)، بيروت، الآداب، العدد(٦-٩) ١٩٨٣م، ص٣١
(٢٨) – ينظر: كامل سليمان الجبوري، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠٠٣، ج٣، ص٢٣، محمد بن سلام الجُمحي، طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين، شرح وتحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٤م،٢٧١/١، المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، بيروت- لبنان، ط٦، (د.ت)، ص١٤٩، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مرجع سابق،، ص٢٥٠
(٢٩) – ينظر: المثقب العبدي، الديوان، تحقيق/ حسن كامل الصيرفي، الشركة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧١م، ص١٩-٢٢
(٣٠) - جرجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربية، مؤسسة هنداوي، مصر، ٢٠١٣م، ص٧١
(٣١) – جرجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربية، مرجع سابق، ص١٦١
(٣٢) – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مرجع سابق، ٣٨٤/١
(٣٣) - محمد بن سلام الجُمحي، طبقات فحول الشعراء، ج٢٧١/١
(٣٤) – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٣٩٥/١
(٣٥) - نفسه، ٣٩٥/١

([٣٦]) – طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط١٤، ١٩٢٥م، ج١/١٧٠
([٣٧]) - ابن منظور، لسان العرب، صححه/ أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي،ط ٣، بيروت، دار إحياء التراث، ١٩٩٩م، ١٢٤/٤ مادة خطب
([٣٨]) - الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٨م، ص١١٤
([٣٩]) - الفيروزأبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٨، ٢٠٠٥م، ص٨٠-٨١
([٤٠]) - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٢٠
([٤١]) - رولان بارث، نظرية النص، ترجمة/ محمد خير البقاعي، بيروت،- لبنان، مركز الإنماء القومي، ١٩٩٨م، ص٩٣
[42]) - (problemes de linguistque generale , T1, ed, Ceres,tunis,p241 .EMILE Benveniste
([٤٣]) - أديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة/ جابر عصفور، بغداد، منشورات آفاق عربية، ١٩٨٥م، ص٢٦٩
([٤٤]) - صالح بلعيد ، دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط٥، ٢٠٠٩م، ص١٩٢
([٤٥]) - طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، الدار البيضاء، المركز الثقافي، ط١، ١٩٩٨، ص٢٢٥
([٤٦]) – عبدالمالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، د.ت، ص٣٤
([٤٧]) – أود التنويه أن كل معاني المفردات مأخوذة من : المثقب العبدي ، الديوان، تحقيق/ حسن كامل الصيرفي، مصدر سابق، ص١٣٦ وما بعدها.
([٤٨]) – المثقب العبدي، الديوان، مصدر سابق، ص١٣٦-٢١٣
([٤٩]) – ذات لوث: ناقة قوية.
([٥٠]) – عذافره: شديدة.
([٥١]) – القيون: الحدادون.
([٥٢]) – الوجيف: ضرب من السير.
([٥٣]) – الوضين: حزام الرحل.
([٥٤]) – التأمك: السنام المشرف.
([٥٥]) – قرد: ملبد.
([٥٦]) – السوادي: القت والنوى.
([٥٧]) – الرضيح: نوى يدق ويخلط بالخبط.
([٥٨]) – اللجين: ما تلجن أي تلزج من ورق أو علف.
([٥٩]) – السناف: خيط أو حبل.
([٦٠]) – الزور: الصدر.
([٦١]) – الثفنات: مفردها ثفنة وهي الركبة.
([٦٢]) – التعريس: النزول آخر الليل أو أوله.
([٦٣]) – الجون: السود.
([٦٤]) – يجذ: يقطع.
([٦٥]) – الصعداء: النفس الممدود إلى فوق.
([٦٦]) – النسع: سيرتشد به النعال.
([٦٧]) – ذو المتون: ذو القوى.
([٦٨]) – تصك: ترمي.

(٦٩) – المشفتر: المتفرق يعني الحصى.
(٧٠) – المعين: الأجير.
(٧١) – الخطران: الحركة.
(٧٢) – جثل: كثير الشعر.
(٧٣) – الخواية: ما يسده الفرس بذنبه من فجرة ما بين رجليه.
(٧٤) - الوكون: جمع وكن وهو العش.
(٧٥) – السدف: الضوء.
(٧٦) – المعزاء: الأرض الكثيرة الحصى.
(٧٧) – الوجين: ما غلظ في الأرض.
(٧٨) – الكور: الرحل.
(٧٩) – قرواء: سفينة.
(٨٠) – الجؤجؤ: الصدر.
(٨١) – الغوارب: الأمواج.
(٨٢) – الحدب: ارتفاع الموج.
(٨٣) – البطين: الواسع البعيد.
(٨٤) – قوداء: طويلة العنق.
(٨٥) – النمرقة: الوسادة.
(٨٦) – مسبكر: واسع.
(٨٧) – الضحضاح: الماء القليل.
(٨٨) - عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م ، ص٦٥
(٨٩) – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي " الفضاء – الزمن – الشخصية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ص١٦٥
(٩٠) - T.Todorov: Les categories du recit,. P. 147- 148
(٩١) - حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص٥٠
(٩٢) – الاجتواء: الكراهة والاستثقال.
(٩٣) – ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، بولاق، القاهرة، ١٢٨٢هـ، ص٤٧١
(٩٤) – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، مرجع سابق، ص٢٨
(٩٥) – عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٤٦-٤٧
(٩٦) – عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص٥٩
(٩٧) - نفسه، ص٦٠-٦١
(٩٨) – الحدوج: مراكب النساء.
(٩٩) – الأباهر: الظهور.
(١٠٠) – الشؤون: شعب قبائل الرأس التي تجري منها الدموع.
(١٠١) – طه حسين، حديث الأربعاء، مرجع سابق، ص١٦٧
(١٠٢) - عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص٦٢
(١٠٣) – سعد ظلام، من الظواهر الفنية في الشعر الجاهلي، دار المنار، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م، ص١٠٣
(١٠٤) – آلان روب جريه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف القاهرة، ١٩٨٠،
(١٠٥) – بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)، ترجمة: سعيد الغانمي

وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، المشروع القومي للترجمة، ١٩٨٣م، ص٩٨.
([١٠٦]) – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٢٩٣
([١٠٧]) – الرجائز: ضرب من مراكب النساء.
([١٠٨]) – واكنات: مطمئنات.
([١٠٩]) – الأشجع: الطويل أو الشجاع.
([١١٠]) – خذلن: نافرن عن القطيع.
([١١١]) – موضع يكثر فيه الضال وهو شجر السدر.
([١١٢]) – تنوش: تتناول.
([١١٣]) – الكلة: الستر الرقيق.
([١١٤]) – الرقم: البرود أو ضرب مخطط من الوشي.
([١١٥]) – الوصاوص: البراقع.
([١١٦]) – التريب: جمع تريبة وهي عظام الصدر وموضع القلادة منه.
([١١٧]) – القطين: الربع وأهل الدار.
([١١٨]) – عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه " دراسة ونقد"، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٩، ١٤٣٤هـ، ٢٠١٣م، ص١٠٤
([١١٩]) – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٢م، ص٥٤٤
([١٢٠]) – عبدالناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١١٦
([١٢١]) - ينظر: سروة يونس البدراني: آليات السرد في القصة القصيرة في العراق، دار النابغة، القاهرة، الإسكندرية، ط١، ١٤٣٥هـ، ٢٠١٤م، ص٣٠
([١٢٢]) - الاسترجاع أو الاستدعاء: هو الاستحضار من الماضي، التَّذكُّر، ينظر: محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط٣، ٢٠١٢م، ص٣، ص١٤،ص٣١، والاستباق: هو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد"، لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي إنكليزي فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص١٥
([١٢٣]) – محمود الربيعي، قراءة الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٢٤٦
([١٢٤]) – مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤م، ص١٤٤
([١٢٥]) – رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤م، ص٩٦
([١٢٦]) – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عرض وتقديم وترجمة، مرجع سابق، ص ٥٠
([١٢٧]) – محمد سالم سعد الله، أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، ط١ ، ٢٠٠٧م، ص١٥٦
([١٢٨]) – علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، مصر، ط٥، ٢٠٠٨م، ص١٩٨
([١٢٩]) – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" عرض وتقديم وترجمة"، ص١٣٦
([١٣٠]) – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤، ص٤٦، المصطلحات الأدبية الحديثة " دراسة ومعجم إنجليزي عربي"، ص٤٥-٥٤
([١٣١]) – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م، ص٢٠٥
([١٣٢]) – نقلا عن: سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٧م، ص٨٧
([١٣٣]) – ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٠م، ص١٩٧

(١٣٤) – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٥٢
(١٣٥) – محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية، عدد ١٤٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب لقصور الثقافة، مصر، د.ط، ٢٠٠٤، ص١٩٢
(١٣٦) – جمانة الدليمي: الشخصيات القصصية في الشعر العربي القديم، دار النابغة، القاهرة، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٤، ص١٨
(١٣٧) - محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، مرجع سابق، ص٢٠٣
(١٣٨) – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة"عرض وتقديم وترجمة"، ص٥٠
(١٣٩) – ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص١٠
(١٤٠) – ينظر: وجدان صادق صدام، مستويات بناء الزمن في شعر بشار بن برد، معتز قصي ياسين، بحث منشور مركز دراسات البصرة والخليج العربي، العراق، ع١٧، ٢٠١٤، ص٢٦٦
(١٤١) – بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، سلسلة النقد الأدبي، ط١، ١٩٨٦م، ص١٥٥
(١٤٢) – ديفيز، ب. س. المفهوم الحديث للزمان والمكان، ترجمة د. السيد عطا، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١٢
(١٤٣) – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص٧٠
(١٤٤) – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٤٦
(١٤٥) – نفسه، ص٤٧
(١٤٦) – مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص٢٢٤
(147) - Scott, John, Conceptualising the Social World, Principles of Sociological Analysis, Cambridge University Press, New York, 2011. P.219
(١٤٨) – ينظر: محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٦م، ص٢٩١، رضوان الكوني، الكتابة القصصية في تونس، الشركة التونسية، تونس، ص٣٤٤
(١٤٩) - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت ، د.ط، د.ت، ص٨
(١٥٠) - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص٨
(١٥١) - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص٤٠٣
(١٥٢) - إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس ، ١٩٨٦م، ص٢١٤
(١٥٣) – عبد المجيد الإسداوي، الشكوى في الأمثال العربية القديمة والمعاصرة (خصائصها الفكرية والتشكيلية)، مكتبة عرفات بالزقازيق، ٢٠١٤م، ص١١-١٢
(١٥٤) – خيرية علي الشاطر، قصة الظعن في الشعر الجاهلي دراسة فنية، مجلة بحوث كلية الآداب- جامعة المنوفية، مج (٣٠)، ع(١١٩)، أكتوبر (٢٠١٩م)، ص٢٨٤
(١٥٥) - ينظر: محمد فوزي الدسوقي، قاموس المصطلحات الاجتماعية، القاهرة، مركز تطوير الأداء والتنمية، ٢٠١٣م، ص٢٠٤
(١٥٦) - ينظر: فرج عبدالقادر طه وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، بيروت، دار النهضة، ط١، ١٩٨٩م، ص٥٠

المصادر والمراجع:

أولا المصادر:

١- المثقب العبدي، الديوان، تحقيق/ حسن كامل الصيرفي، الشركة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧١م.

ثانيا المراجع"

- **المراجع العربية:**

٢- إبراهيم سيد، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

٣- إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس ، ١٩٨٦م.

٤- انجيل بطرس سمعان، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

٥- بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، سلسلة النقد الأدبي، ط١، ١٩٨٦م.

٦- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.

٧- جرجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربية، مؤسسة هنداوي، مصر، ٢٠١٣م.

٨- جمانة الدليمي: الشخصيات القصصية في الشعر العربي القديم، دار النابغة، القاهرة، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٤م.

٩- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م

١٠-حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٠م.

١١-رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤م.

١٢-الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٨م.

١٣-سروة يونس البدراني: آليات السرد في القصة القصيرة في العراق، دار النابغة، القاهرة، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٤م.

١٤-سعد ظلام، من الظواهر الفنية في الشعر الجاهلي، دار المنار، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م.

١٥-سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٦م.

١٦-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

١٧-سعيد يقطين:

- قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٧م.
- تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط٤، ٢٠٠٥م.

١٨-سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

١٩-صالح بلعيد ، دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط٥، ٢٠٠٩م.
٢٠-ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٠م.
٢١-ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق/ عبدالعزيز المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م.
٢٢-طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط١٤، ١٩٢٥م.
٢٣-طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، الدار البيضاء، المركز الثقافي، ط١، ١٩٩٨م.
٢٤-عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
٢٥-عبدالله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩٢م.
٢٦-عبدالمالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، د.ت.
٢٧-عبدالناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
٢٨-عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه " دراسة ونقد"، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٩، ٢٠١٣م.
٢٩-علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، مصر، ط٥، ٢٠٠٨م.
٣٠-فرج عبدالقادر طه وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، بيروت، دار النهضة، ط١، ١٩٨٩م.
٣١-ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م.
٣٢-الفيروزأبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٨، ٢٠٠٥م.
٣٣- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي إنكليزي فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
٣٤-مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
٣٥-محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ودار الفارابي، لبنان، مصر، ط١، ٢٠١٠م.
٣٦-محمد بن سلام الجُمحي، طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين، شرح وتحقيق/ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧١م.
٣٧-محمد بو عزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون(بيروت)-منشورات الاختلاف (الجزائر)- دار الأمان (الرباط)، ط١، ٢٠١٠م.
٣٨-محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، مصر، ٢٠٠٤م
٣٩- محمد سالم سعد الله، أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، ط١ ، ٢٠٠٧م.
٤٠-محمد صادق عبدالله: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتعددة، دار الفكر العربي، د.ت.

٤١-محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط٣، ٢٠١٢م
٤٢- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
٤٣-محمدعزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار – اللاذقية، سوريا، ١٩٩٦م.
٤٤-محمد فوزي الدسوقي، قاموس المصطلحات الاجتماعية، مركز تطوير الأداء والتنمية، القاهرة، ٢٠١٣م.
٤٥- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٦م.
٤٦-محمود الربيعي، قراءة الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م.
٤٧-مصطفى عليان: نحو منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده، مصطفى عليان، دار البشير – عمان، ٢٠١٣م.
٤٨-مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت ، د.ط، د.ت.
٤٩-المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح/ أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، بيروت، ط٦، (د.ت).
٥٠-ابن منظور، لسان العرب، صححه/ أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي، ط٣، بيروت، دار إحياء التراث، ١٩٩٩م.
٥١- نضال الصالح، معراج النص دراسات في السرد الروائي، دار البلد، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.
٥٢-وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة- بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.
٥٣-يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

- **المراجع المترجمة:**

١- آلان روب جريه، نحو رواية جديدة، تر/ مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف القاهرة، ١٩٨٠م.
٢- أديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر/ جابر عصفور، بغداد، منشورات آفاق عربية، ١٩٨٥م.
٣- بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)، تر/ سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، المشروع القومي للترجمة، ١٩٨٣م.
٤- تزفيتان تودوروف:
- الشعرية، تر/ شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م.
- مقولات السرد الأدبي، تر/ الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي- رولان بارت وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢م.

٥- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر/ محمد معتصم، عبدالجيل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
٦- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر/ عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المشروع القومي للثقافة، مصر، ٢٠٠٣م.
٧- ديفيز، ب. س. المفهوم الحديث للزمان والمكان، تر/ د. السيد عطا، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.

٨- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر/ محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤م.
٩- رولان بارث، نظرية النص، تر/ محمد خير البقاعي، بيروت،- لبنان، مركز الإنماء القومي، ١٩٩٨م.
١٠-رولان بورنوف وريال اوئيليه، عالم الرواية، تر/ نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩١م.
١١-رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر/ محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧م.
١٢-يرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر/ عبدالستار جواد، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١م.

ثالثا الدوريات العلمية:

١- إلياس خوري، ملاحظات حول الكتابة القصصية (اللغة- الراوي- الكاتب)، بيروت، الآداب، العدد(٦-٩) ١٩٨٣م.
٢- – خيرية علي الشاطر، قصة الظعن في الشعر الجاهلي دراسة فنية، مجلة بحوث كلية الآداب- جامعة المنوفية، مج (٣٠)، ع(١١٩)، أكتوبر (٢٠١٩م).
٣- عبدالعالي بو طيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، جامعة مولاي إسماعيل، مكناسة، المغرب، العدد(٦)، ١٩٩٢م
٤- وجدان صادق صدام، مستويات بناء الزمن في شعر بشار بن برد، معتز قصي ياسين، بحث منشور مركز دراسات البصرة والخليج العربي، العراق، ع(١٧)، ٢٠١٤م.

رابعًا المراجع الأجنبية:

1- T.Todorov: Les categories du recit, in l,analyse structural du recit Communications 8 seuil.1981.
2- EMILE Benveniste. problemes de linguistque generale , T1, ed, Ceres,tunis,
3- Scott, John, Conceptualising the Social World, Principles of Sociological Analysis, Cambridge University Press, New York, 2011.