حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٧ (عدد أكتوبر – ديسمبر ٢٠١٩)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)

ملامح السرد في شعر العذريين
(دراسة نصية)

جيهان أحمد إبراهيم السجيني *

أستاذ الأدب المساعد- قسم اللغة العربية- كلية العلوم والآداب للبنات بمحايل عسير- جامعة الملك خالد

المستخلص

لقد حاولنا في بحثنا الذي وسمناه ب(ملامح السَّرد في شعر العذريين)، أنْ نكشف عن الكيْفيّة التي حكى بها الشُّعراء العذريون عن بوْحهم، وهمومهم، معبِّرين عن حالاتهم، وعواطفهم، ساردين همومهم اليوميّة مع الحبيبة ؛ عبر عناصر مختلفة، ومتعدِّدة، محققين بها سرديَّة متميِّزة لهم؛ مثل بنية الشَّخصيّة، وسمات الرّاوي الشِّعري، وبنية الزّمن، وبنية المكان، كما لاحظنا شكل النَّمطيّة السَّرديّة العربيّة الموروثة؛ التي استغلَّها الشُّعراء العذريون لأداء الحكي الشِّعري، وتوغَّلنا في جسد النِّصوص الشِّعريّة لدى الشُّعراء العذريين من خلال التَّقنيات السّردية التي حاولنا دراستها بقراءات لنماذج مختارة للشّعراء من دواوينهم. كما استطعنا أن نتحصّل على مجموعة من النَّتائج التي تدلّ على ملامح السّرد بإيقاعه السّاحر، ودلالاته الموحية، وبنية المكان، والزّمن، والشَّخصيات، والرَّاوي، وتوصلنا إلى خصوصيّة الشِّعر القصصي عند الشّعراء بقوَّة؛ فقد مزجوا فيه ما بين الشِّعريّ والقصصيّ، بتشكيل سَّرديّ؛ فلم يفقد الشِّعر خصائصه وبهاءه، ولم يفقد القصّ خصائصه أيضًا، إذ تعانق الاثنان في مشهد أدبي مُميَّز، وخلَّاب .

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٩.

المقدمة:

يعدّ السَّرد أداة من أدوات التَّعبير الإنساني؛ فهو موجود معه منذ وجوده. كما أنَّه وسيلة مهمة لديه للتَّعبير والحكي، وهو مطلب مهم في حياة الإنسان.

ويحتل السّرد مكانة مهمة، وحيزًا كبيرًا في الثَّقافات الإنسانية المختلفة، وهو بمثابة وسيلة جبارة في نسج، وإعادة تكييف الأحداث الواقعيّة والمتخيّلة، وتوزيعها في ثنايا النّص الرِّوائي.

والسَّرد القصصي هو مبدأ منظّم للخطاب، وإنّ جذور السَّرد القصصي ضاربة في أعماق الشِّعر الجاهلي. و" المتأمل في حركة الحياة العربية يكتشف السِّمات السَّرديّة في طبيعتها، حيث الميل إلى القصّ وذكر مآثر القبائل، والشَّخصيات التي تخلق أحداثاً، والأحداث التي تشكّل فترات تاريخيّة طويلة ذات ملامح خاصة" (١).

وإذا ما تأمَّلنا أشعار القدماء وجدنا أنّ الكثير منهم اتَّخذ من السَّرد طريقًا له، لتوصيل فكرة أو طُرفة أو عتاب. وإذا ما تتبعنا شعر الجاهليين وجدنا أنَّ البنية السَّردية، القائمة على الحكي والحوار، كثيراً ما ترددت في أشعار **امرئ القيس** و**الأعشى** و**عنترة** وغيرهم من أصحاب المعلقات. وإن كان السَّرد قد ظهر في كثيرٍ مما وصل إلى أيدينا من أخبار وحوادث، فإنّ الظَّاهرة اللافتة أنّ الشُّعراء قد أقحموا السَّرد في أشعارهم، فظهرت قصص موزونة مقفّاه، تحمل في طياتها مغامرات الشَّاعر ونزواته وتهديده ووعيده، وثورته وعشقه وأمنياته وتضرعه وشوقه وبكائه، ووصفه لحاله كيف كان وإلى أي حدٍّ صار.

ونحن نلمس كل هذا في أشعار الجاهليين لاسيما المعلقات، فإذا تطرقنا لمعلقة مثل معلقة **(امرئ القيس)**؛ وجدناه يبدؤها بالبكاء على المحبوبة وأطلالها، ثم يشتاق ويصف لحظة الرَّحيل، ثم لا يلبث بعد أن شكا لواعجه وأنَّاته أن يرصد بعضًا من مغامراته ونزواته، وكيف تسلَّل إلى خدر عنيزة، وراودها عن نفسها، إلى آخر هذا الجزء الغزلي في المعلقة. ونرى من هذا الكثير في الشِّعر الجاهلي كما نرى أنَّ نزعة السَّرد والقصّ ولدَّة حبّ الاستمتاع هو أسلوب حياة عاشه العرب في تلك الفترة، فقد كثرت الأساطير والأشعار التي بُنيت على تلك الأساطير.

فمن الشُّعراء الذين نُسجت حولهم الأساطير **(تأبّط شرًّا)** بما قد قيل عنه وبما عُرف به بل سُمي به.

فالسَّرد في مجمله ما هو إلا بعض الذّكريات، ذات الأثر البيِّن في نفس الشَّاعر، فيقوم الشَّاعر بعرضها على هيئة أشعار، تعبِّر عما يجتاحه من مشاهد وذكريات في الماضي وأيَّام شبابه بما فيه من مغازلة نساء، أو ما يعيشه الشَّاعر في حاضره من مواقف تُؤثِّر فيه سلباً وإيجابًا.

فيقف الشَّاعر يرصد ما يعرض له من ذكريات، أو مستقبليات، أو حاضراً يعيشه ويرسم حدود مكانه الجغرافي، ومن ثم يسرد ما به من شكوى أو ما مرّ به من مواقف. فحينها تكتمل عنده أركان السَّرد القصصي: من أشخاص، ومكان، وقصة ذات حبكة دراميّة. من هنا تأتي المتتالية القصصيّة في أشعار القدماء، التي اقتفى أثرها الشُّعراء المحدثون والإسلاميون فيما بعد، التي شكّلت ملامح سردية بدائيَّة، أسهمت في تطوير الشِّعر العربي، من خلال بنى الحوار، والوصف، والحكي. وهذا إنْ دلَّ فإنَّما يدلّ على الفطرة السَّرديَّة لدى الشَّاعر العربي القديم.

وإذا ما خصصنا الفكرة وانتقلنا إلى حقبة تاريخيّة جديدة؛ فسنجد أنّ شعر الحكاية والسَّرد القصصي، يسيطر على أشعار العذريين بشكلٍ واضح، مما يثير الانتباه للوقوف عليه بالشّرح والتَّحليل. وفي هذا السِّياق الذي يشير إلى حضور السَّرد عبر مراحل تاريخية

متواصلة، يتأكد لنا قول (**رولان بارت**) من أنّ السَّرد ليس محدداً بزمان معين، وإنَّما " السَّرد بأشكاله اللانهائية تقريباً حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته ولا يوجد أي شعب بدون سرد" [٢]. وهكذا فلكل عصر سرد مميز، يتميز به، ويختلف عن الآخر بشكلٍ ما .

ولعل أهم أسباب وجود الحكاية بأشعار العذريين؛ هو ما مرّوا به من ظلم من المجتمع والأعراف والعادات والتَّقاليد، مما جعل كل هذا الظُّلم والإجحاف يظهر على هيئة شكوى وأنين في أشعارهم، التي اتَّسمت بالطَّابع السَّردي، الذي يُثير المتلقّي، ويجعله يتعاطف مع ذلك الشَّاعر المظلوم اجتماعيًّا والمكلوم عاطفيًّا. فإذا ما تتبعنا أشعار العذريين وجدناها تميل إلى الطَّابع السّردي؛ سواء على الصَّعيد الحواري بين الشَّاعر ومحبوبته، أو ما بينه وبين أهل المحبوبة، أو حتى أهل الشَّاعر نفسه. أو على صعيد السَّرد والحكاية المتمثّل في سرد الظُّلم، الذي يعانيه، أو الشَّكوى مما أصابه من العشق والهوى . ولعل هذا الأخير هو ما اتَّسم به الشِّعر العذري كما سنبيِّن لاحقاً.

ولكن "الشَّاعر حين يبوح يختلف عن السَّارد في بوحه، فهو أي الشَّاعر يستطيع أن يقول كل ما لديه من خلال لغته التي تخلق أنساقًا مختلفة، أما السَّارد، فإنه يحاول أن يقول داخل لغة الآخرين ما يخصّه شخصيًّا"[٣].

وتهدف هذه الدِّراسة إلى : الوقوف على أهم النَّظريات السّرديّة الحديثة، وتطبيق أهم هذه النَّظريات على أشعار العذريين، وعرض لموضوعات السّرد في القصيدة العذريّة، وكذلك دراسة تجلِّيَّات السَّرد من خلال التَّطبيق على النَّماذج الشِّعريَّة في القصيدة العذرية. وقد اتَّبعت في ذلك المنهج التَّكاملي.

وكان السبب الأساسي في اختيار هذا الموضوع هو :

-الظَّاهرة العذريّة، التي اختصَّ بها العصر الأموي والتي كانت امتدادًا للمتيَّمين في العصر الجاهلي، والتي لم تظهر مرّة أخرى بتلك الصُّورة التي ظهرت فيها في عهد الأمويين بذلك الطَّابع المميز لهؤلاء الشُّعراء. فقد اختصّ هذا العصر بظهور مجموعة من الشُّعراء الذين اتَّخذوا لأنفسهم طابعًا مميزًا، استقوه من بيئتهم وعاداتهم وتقاليدهم، مما جعلهم علامة مميزة لهذا العصر.

- إغفال الباحثين للظَّاهرة السّردية لدى أصحاب الشِّعر العذري، مما أثار حفيظتي لاختيار هذا العنوان، حتى أقف على مظان القصّ والسَّرد، في أشعار العذريين.

- اقتفاء أثر عناصر السَّرد في أشعار العذريين، مع توضيح كيف اتَّحد الشَّاعر العذري مع البيئة من حوله، لإنتاج ملحمة شعريَّة رائعة، يقبلها الذَّوق ويستحسنها السَّمع.

- هذا وقد تألَّفت مادة هذا البحث من أربعة مباحث، يسبقها تمهيد وتعقبها خاتمة ـ وتناولت في التَّمهيد معنى السّرد في الدَّلالة اللغوية والاصطلاحية، ثم عرضت لمفهوم السَّرد في الدِّراسات النَّقدية الحديثة، وأما المبحث الأول، فقد عرضت فيه الشَّخصيّة في السّرد، وتناولت فيه: تعريف الشَّخصيَّة، وأساليب تقديمها، وأنواع الشَّخصيات صديقة كانت أم معادية. والمبحث الثاني عقدته لدراسة الرّاوي في السّرد، وهو في الشِّعر الشَّاعر نفسه عليمًا ومشاركًا.

وخصص المبحث الثالث لدراسة الزّمن السّردي، ويتناول التَّرتيب الزَّمني ببعض تفصيلاته كالاسترجاعات والاستباقات، ثم أعقبناه بدراسة حركة الدَّيمومة، وهذا فيما يخصّ اثنتين متعلقتين بتسريع السَّرد وهما: الحذف والخلاصة. وحاولنا قدر الإمكان التَّفرقة بينهما، وذلك للبس الذي يكتنفهما، حيث إنّ الاختلاف يكمن أساسًا على مستوى الممارسة التّطبيقيَّة. ثم عرجنا إلى الحركتين المتعلقتين بإبطاء السَّرد وهما الوقفة والمشهد، حيث

سيطرتا بشكل واضح على الشّعر العذري من خلال الاستطرادات، التي وسمت بها الأولى والحوار بالنسبة للثانية. وأخيرًا خلصنا إلى دراسة التّواتر بمختلف أشكاله. وجاء المبحث الرابع لدراسة الفضاء السّردي، وتناولت فيه: وصف المكان وأهميته، حيث تظهر فيه ثلاثة أفضية :(الفضاء الجغرافي- الفضاء الدّلالي – الفضاء كمنظور أو رؤية). ولكننا ركزنا على النّمط الأول، الذي اتّسم بخصوصية بارزة عند الشُّعراء العذريين. ثم لخصت في الخاتمة ما توصلت إليه من نتائج.

التّمهيد:

يعدّ مصطلح السَّرد من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل، بسبب الاختلاف حول مفهومه، والمجالات المتعددة التي تتنازعه، سواءً على الساحة النّقدية الغربيَّة، أو السَّاحة العربيَّة. بل لقد ذابت الحدود الاصطلاحية التي تحدد أين يبتدئ السَّرد وأين ينتهي، لذلك يطلق كثير من الباحثين مصطلح السَّرد بوصفه مرادفًا لمصطلح "القصّ" ولمصطلح "الخطاب" ولمصطلح "الحكي" [٤].

في الجانب اللغوي:

للسّرد، في معناه البسيط، كما جاء في لسان العرب، مفاهيم مختلفة، تنطلق من أصله اللغوي، الذي يعنى- مثلاً- ب " تقديم شيء إلى شيء تأتي به متّسقًا بعضه في إثر بعض متتابعًا. وسرد الحديث ونحوه، يسرده سردًا: إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردًا: إذا كان جيد السِّياق له"[٥]. ويقابل السَّرد، في المنجز النقدي الغربي، كلمة: narratology التي جذرها narrate بمعنى سرد، وقصّ، وروى. فالسّرد في اللغة هو التّتابع، وفي الحديث هو إجادة السِّياق.

ومن خلال الاستخدام اللغوي لكلمة السَّرد؛ يتضح ارتباطها بالمهارة البشرية في سبك الحديث، وتزويق الكلام عامة، صحيحًا كان المسرود، أم مكذوبًا مختلقًا.

في الجانب الاصطلاحي:

يرجع السَّرد بمفهومه الحديث إلى علم السَّرد، وهو دراسة القصّ، واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلّق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقّيه.

ويقوم المفهوم الاصطلاحي عند الدكتور(**محمد زيدان**) على أنّ السرد يعني وجود أساسين في النّصّ : " الأساس الأول: الرَّاوي " السَّارد". والأساس الثاني: الحدث "الفعل" . ونقصد بالحدث- هنا- فعلاً حكائياً عاماً أو قد يكون هو فعل الحكي نفسه "السَّرد"، ويستمد البحث أصول المفهوم الاصطلاحي من النّصّ السَّردي الخالص(القصة والرواية) في العصر الحديث، ويُمكّن ذلك من الانفتاح بين النّصّ الشّعري والقصصي، سواء كان على مستوى حركة السَّرد، أو كان على مستوى الرّؤية بصفة عامة" [٦]. فالسرد هنا أساسه الرّاوي والحدث.

بينما السَّرد عند (**حميد لحميداني**) هو الحكي، الذي يقوم على دعامتين أساسيتين :

أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثًا معينة، والأخرى: أن يعيِّن الطريقة التي تحكى تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردًا، ذلك أنّ قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السَّبب فإنّ السَّرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي[٧].

ويضيف على ذلك ربَّما يحاول إقناع المتلقّي باللغة نفسها أنَّ " السّرد هو الكيفية التي تروى القصة عن طريق قناة (الرَّاوي والمروي له)، وما تخضع له من مؤثّرات، بعضها متعلق بالرَّاوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[٨]. والسّرد مصطلح

نقدي حديث يعني: " بنقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية" [٩]. وهو "الفعل الذي تنطوي فيه السِّمة الشاملة لعملية القص" [١٠].

والسّرد هو " شكل المضمون (أو شكل الحكاية)، والرِّواية هي سرد قبل كل شيء، ذلك أنَّ الرِّوائي عندما يكتب رواية ما، يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحيانًا بالتسلسل الزَّمني للأحداث، التي قد تقع في أزمنة بعيدة قريبة، وإنَّما هو قطع واختيار تقتضيه الضَّرورة الفنيَّة، فالرِّوائي ينظِّم المادة الخام، التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلًا فنِّيًّا ناجحًا ومؤثرًا في نفس القارئ " [١١].

فمصطلح السَّرد إذا يعدّ بمثابة إضافة جديدة في حقل الدِّراسات النَّقدية الحديثة، يعمل على إعلائها وإثرائها.

السَّرد في الدِّراسات النَّقديّة الحديثة:

لقد حظي السَّرد بدراسات العديد من النّقاد، لذا يصعب تحديد مفهوم له، لاختلاف المرجعيات الفكريَّة والمعرفيَّة لكل ناقد. ويعدّ علم السَّرد أحد تفريعات البنيوية الشّكلانية، كما تبلورت في دراسات (**كلود ليفي ستراوس**)، ويعدّ (**تودوروف**) هو من ابتكر هذا المصطلح عام(١٩٥٩)م بعد أن شكله من كلمة (narrative logy)،أي سرد وعلم ليحصل على مصطلح علم السَّرد أو السَّردية.

-والسَّرد عند (**تودوروف**) هو: خطاب السَّارد أو حواره إلى من يسرد له داخل النّص، وهو الطَّريقة، حيث يقول: "إنّ المهم عند مستوى السَّرد ليس ما يروي من أحداث، بل المهم هو طريقة الرَّاوي في اطلاعنا عليها، وإذا كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصَّة الأساسية، فإنَّها تختلف على مستوى السَّرد، أي طريقة نقل القصّة " [١٢].

- ويرتبط السَّرد عند (**جيرار جينيت**) بالأعمال والأحداث باعتبارها إجراءات خاصة، ومن ثم يؤكد على المظهر الزَّمني والدِّرامي للحكي[١٣]، فهو" فعل واقعي أو خيالي ينتج عن الخطاب ويعده واقعية روائية بالذَّات" [١٤]. وهناك تلازم بين القصصية والسَّرد، فلا سرد بلا قصّة، فكلاهما لا يوجد إلا عبر الحكاية كما يرى (**جيرار جينيت**)، وتحليل الخطاب السَّردي قائم على أساس دراسة العلاقات بين الحكاية والقصَّة[١٥].

- ويقول (**فريدمان**): السَّرد هو "بثّ الصّورة والصّورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي، ولا علينا أن يكون هذا العمل السَّردي خياليًّا أو حقيقيًّا"[١٦].وهذا التَّعريف غير بعيد عما ذهب إليه **جينيت**.

- كما يعتبره (**رولان بارت**)، رسالة يتمّ إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، وقد تكون هذه الرسالة شفويَّة أو كتابيَّة. فلا يأخذ السّرد معناه الحقيقي في نظره، إلاّ انطلاقًا من العالم الذي يستعمله "ففيما بعد المستوى السَّردي يبدأ العالم، أي تبدأ أنساق أخرى (الأنساق الاجتماعية والاقتصادية والأيديولوجية)" [١٧]. ويرى **بارت** أيضًا أنَّ "السَّرد مثل الحياة عصيَّة على التَّعريف؛ لغموضها، وتنوعها، وسرعة تقبلها، ولارتباط تعريفها بتعريف الإنسان نفسه"[١٨].

- وقد حذا (**وايت**) عام(١٩٨١)م، حذو (**بارت**) حينما أكّد قائلًا : " أنْ نجدد الاهتمام بأمر السَّرد هذا يعني، أن تدعو إلى التَّفكير في طبيعة الثَّقافة، وربما في الطبيعة البشرية نفسها" [١٩].

- والسَّرد عند (**جيرالد برانس**): هو" الحديث أو الأخبار؛ كمنتج، وهدف، وفعل، وبنية، وعملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية، أو خيالية، من قبل واحد أو أكثر من مسرود"[٢٠].

ومن هنا نفهم أنَّ السَّرد بمعنى الإخبار عن الأحداث؛ سواءً كانت واقعية أو خيالية من طرف شخص أو أكثر.

- ولكن منهم من يرى أنَّ السَّرد هو إنتاج أدبي قد يكون حديثًا أو إخبارًا، يتميز ببنية، من واقع السَّارد المعيش، أو من خياله. ويتميَّز بالقصدية، وقد تكون طبيعية، أو ذاتية " كل نصّ هو حكاية، أي رسالة تحكى صيرورة ذات" [٢١]، أي صيرورة ذات السَّارد أو صيرورة ذات أخرى سمعها، أو عايشها السَّارد، أو وصلت إليه عبارة عن أخبار متواترة.

- ويعرفه (**سعيد يقطين**): "بأنَّه فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[٢٢]. كما نجده قد فرق بين السَّرد والحكي، إذ جعل عنصر الحكي مستوعبًا للسَّرد؛ يقول: " في الرِّواية والمسرحية نجد حكيًا.... لكن الحكي في الرِّواية يقدم لنا من خلال السَّرد Narration، أما في المسرحية، فالحكي يقدم لنا من خلال العرض أو التَّشخيص أو التَّمثيل Représentation "[٢٣]. ونستخلص من هذا القول أنّ الحكي سمة تميِّز الرِّواية والمسرحية، إلّا أنَّ الحكي في الرِّواية يكون غير مباشر، أما في المسرح فيكون مباشرًا.

- إلى جانب هذا يعرفه (**عبدالرحيم الكردي**) بقوله: هو "تلخيص الأحداث، والأوصاف، والأقوال، والأفكار على لسان سارد، أما العرض فيقصد به تقديم الشَّخصيات أنفسها مباشرة دون وساطة السَّارد، عن طريق المشاهد الحواريَّة"[٢٤].

- أما (**عبد المالك مرتاض**) فالسَّرد عنده : "هو الطَّريقة التي يختارها الرَّاوي أو القاصّ، وحتى المبدع الشَّعبي/الحاكي، ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأنَّ السَّرد إذن نسيج الكلام ولكن في صورة حكي، وبهذا المفهوم يعود السَّرد إلى معناه القديم، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النَّسيج أيضًا"[٢٥].

- ويعرفه أيضا (**بوشوشة بن جمعة**) بقوله: "... السَّرد أفق كتابة يسكنه هاجس التَّرحال إلى آفاق من التَّشكل لا تحدّ، من خلال لغة تتجاوز الكائن من الصِّيغ والأساليب والدَّلالات، إلى الممكن في توقها إلى اختراق طاقات الكامن فيها" [٢٦]. بمعنى أنَّ السَّرد يتجاوز حدود الواقع محلقاً في فضاءات غير مكبَّلة بأيّة قيود.

- كما نجد هناك من أطلق مصطلح القصّ على كل قول: "سيحضر إلى الذّهن عالمًا مأخوذًا على محمل حقيقي في بعده المادي والمعنوي، ويقع في زمان ومكان محددين ويقدم في أغلب الأحيان معكوسًا من خلال منظور شخصيَّة أو أكثر، بالإضافة إلى منظور الرَّاوي"[٢٧].

وهذا يستلزم أنَّ القصّ هو كل كلام وحديث، يحضر في العقل، ويكون واقعًا حقيقيًّا في بعديه المادي والمعنوي، شريطة زمان ومكان معلومين، كما يكون في أغلب الأحيان.

وبهذا أصبح هذا المفهوم الجديد هو اسم الجنس الجامع لمختلف الأنواع، التي استعملت في الأدبيات العربيَّة؛ قديمها وحديثها. والتي يتجلَّى فيها البعد السَّردي بمختلف أشكاله وصوره [٢٨].

وعلى الرغم من وجود فروق كبيرة بين الأنواع الأدبية فإنّ السَّرد بنية أصيلة في الخطاب الأدبي، سواءً أكان سردًا روائيًّا أم شعريًّا مهما اختلفت الأنواع، لأنّ رغبة الإنسان في الحكي رغبةٌ إنسانية، تكشف رؤيته للأشياء وتحدد علاقته بالعالم، إنّها رغبة في البوح . ومن هنا تصبح إجراءات السَّردية وآلياتها صالحة لتحليل النّص الشّعري، وهو ما تكشف عنه الدّراسة التَّطبيقيَّة.

ويبقى معيار الإفادة في إحالة جنس إلى جنس آخر واستدعائه وتوظيفه، تشير إلى المستفيد وتتحرك في إطار عالمه حتى تنطمس ملامحه، " إنّ إفادة الأجناس الأدبية بعضها

من البعض الآخر، ينظر إليه من جهة الجنس الأدبي المستفيد، فحين يستغل الشِّعر أدوات القصَّة أو الرِّواية التَّشكيليَّة كالسَّرد القصصي؛ فإنّ هذا يتم بإزاحة "السَّرد" عن قوانين جنسه الأدبي، وتوظيفه شعريًّا في النّص، ... وإنّ دخول السَّرد القصصي إلى النّص الشِّعري يتم لصالح موقف الشَّاعر ورؤيته له"[٢٩].

- المبحث الأول: الشَّخصيّة في السَّرد:

للشَّخصيَّة في العمل السَّردي، وظيفة فنيّة، تؤدي دورًا كبيرًا في بنية النّصّ، فهي تفتح باب السَّرد القصصي، وتتيح فرصًا للسَّارد أن يقول كل الذي يريد من خلالها.

- الشّخصية لغةً:

ورد في معجم مقاييس اللغة" الشين والخاء والصاد أصل واحد يدلّ على ارتفاع في شيئ من ذلك الشَّخص، وسواد الإنسان: إذا سما لك من بعيد، ثم يحمل على ذلك، فيقال: شخص من بلد إلى بلد، وذلك قياسه، ومنه أيضًا شخوص البصر، يقال: رجل شخيص، وامرأة شخيصة أي جسيمة"[٣٠].

وللمفردة معانٍ حسب موقعها من الجملة إفادتها، لكن لها دلالة الارتفاع والبروز، والضَّخامة، أي كظهور الإنسان من بعيد، أو ظهور شيء من أعضائه.

كما ورد في لسان العرب" الشخص كلّ جسم له ارتفاع، وظهور، والمراد به إثبات الذّات فاستعير لها لفظ الشَّخص"[٣١]، وتظهر دلالة معنوية لإثبات الذَّات، ومنصب، ومقام إنسان ما بين المجتمع. ورغم تعدد دلالات اللفظة في اللغة العربية، ولكنها لا تخرج في دلالتها عن الإنسان بصفةٍ عامة، لتحقق في الأخير نوعًا من الإنسان بمواصفات عضويّة وجنسيّة.

- الشَّخصية اصطلاحًا:

إنّ الشَّخصية في المتن لها أهمية كبيرة، ولهذا يتصوَّرها المؤلف لأنّ " الشَّخصية داخل المجتمع الرِّوائي تخلق بواسطة الخيال الإبداعي للرِّوائي، وهو لساني، لأنّ اللغة هي التي تجسِّد الشَّخصية المبدعة، أي إنّ الشَّخصيّة وحدة دلالية ذات دال ومدلول، كأيّة علامة لغوية".[٣٢]، إذاً فالشَّخصيّة فرد من أفراد المجتمع الذي يشكّل وحدة دلالية في النّصّ.

والشّخصيّة عنصر مهم " وتظهر أهمية هذا العنصر من خلال ارتباطه بالأحداث، وتوجيه الشّخصيات هي مهمة القاصّ الحاذق من خلال سيطرته عليها، وقد لا يكتفي القاصّ بوصف شخصياته من الخارج، وإنّما يغور في داخلها، ليصور نفسياتها، فيعطينا بذلك لمسات إنسانية رقيقة، ومشاهدة فنّيَّة مؤثّرة" ."[٣٣]، ولهذا فإنّ الشَّخصيّة تتوزَّع في النّصّ بدلالات متنوعة.

ولا نشك أبدًا في أهمية الشَّخصيات في السَّرد، لأنَّ الشَّخصيات تحقق للسَّارد غايته السَّردية، بتجسيد الأحداث، بوساطة الشَّخصيات، أو شخصيَّة واحدة على الأقل " إنّ للشَّخصيات موقعًا مخصوصًا في بناء الأقاصيص تتخذه ساعة تنهض بالفعل، وتجسّم الحدث، ولها وظائف أخرى جمّة متنوعة بحسب أصنافها ومراتبها، وأبعادها، ورموزها، وتصوراتها الفكرية والأيدولوجية"[٣٤]، لتكون ممثلة تُوهم المتلقي بإقامة الأحداث المنسوبة إليها، وتعطي شيئًا من المصداقية لعمليّة السَّرد، فالشَّخصية تشكّل ذاتها بقول من الألفاظ، وهو الخطاب من جهة، وبفعل ما تقوم به من إشارات، وما تمثل من أحداث، وما يشملها من وصف السَّارد، ومن خلال أسمائها أيضًا تؤدّي دورًا مهمًا في السَّرد.

يقول **(قيْس بن ذُريح)**:

ألا يا رَبْعَ لُبْنى ما تَقُولُ؟ أبنْ لي اليوْمَ ما فَعلَ الحُلُولُ؟
فلَوْ أنّ الدِّيارَ تُجِيبُ صَبًّا لَرَدَّ جَوابيَ الرّبعُ المُحِيلُ
ولو أنّي قدِرْتُ غداةَ قالتْ: غَدَرْتَ وماءُ مُقلتِها يَسيلُ
نَحرْتُ النَّفسَ حينَ سَمِعتُ منْها مَقالَتَها وذاكَ لها قَلِيلُ
شَفَيْتُ غَلِيلَ نَفْسي مِنْ فِعالي ولَمْ أعْبرْ بلا عَقْلٍ أجُولُ
كأنّي والِهٌ بفِراق لُبْنى تَهيمُ بفَقْدِ واحِدِهَا ثُكُولُ
ألاَ يا قَلبُ ويْحكَ كُنْ جَلِيداً فَقَدْ رَحَلتْ وفاتَ بها الذَّمِيلُ(٣٥)

ففي هذه الأبيات تتجلى عناصر البناء السَّردي في:

- الشَّخصيات: الرَّاوي(السَّارد)، - وهو الشَّاعر الذي يسرد علينا القصة بكيفيّة ما جعله يرسم الحدث (الفعل)؛ الذي يريد إبلاغه للمتلقي-، المحبوبة، شخص غائب متحدث عنه، والرَّبع جسَّمه الشَّاعر ليجري معه الحوار.
- الحدث: طلاق لبنى وارتحالها.
- تشكيل الزَّمن لم يحدده الشاعر بيِّنًا؛ ونستنتجه (ولو أنّي قدرْتُ غداةَ قالت)، لكن ارتباط الشخصيات بالمكان يبدو واضحًا.
- الحوار الخارجي بين الشَّاعر والرَّبع.
- ثم يأتي الشَّاعر/السَّارد بعقدة حكايته، وكأنّه يبحث عن أسباب للفراق بينه وبين محبوبته، فيجد الجواب من محبوبته الغائبة الحاضرة، حين قالت له: إنك غدرت بعهد الهوى وسالت دموعها، فيزداد حزنًا لمقالها ويرقّ قلبه لها. حيث إنّ ما قالته قد ذبح نفسه التَّواقة بها، ولو أنّ النّفس عزيزة على الإنسان، ولكن إن هي طلبت تهون.

ويبدأ قيس بسرد ما قد أصابه من أثر الفراق، وكيف تبدَّل حاله وكأنّه يعاقب نفسه عما قد صنعه فيمن أحب، فبات واله العقل ذاهبه، يهيم بفراقها كأنّه ثكلى فقدت وليدها. وتتسلسل الأحداث حتى يهدأ أوار النَّار المشتعلة بقلبه، وتظهر تلك الشَّخصية الحكيمة، التي تحاور القلب وتواسيه، ويطلب من قلبه الرأفة به، والجلد . فما للحزن من جدوى فقد رحلت.

والسَّرد يبدأ من التَّعامل مع الشَّخصيات؛ سواء أكانت هذه الشَّخصيات صديقة : كالمحبوبة، والصديق، والحيوانات والطيور التي يحادثها الشَّاعر، أم شخصيات معادية : كأهل المحبوبة، والحاكم، والعاذل. وهو ما يجعلنا ندرك طبيعة الأحداث، وطريقة الشَّاعر في كيفية إحضار كل شخصية في السَّرد، وكيفية تفعيلها وتفاعلها في النّص.

وإذا تأملنا قصيدة **(عُرْوَة بن حَزام)**، وكيف تعامل الشَّاعر مع الشَّخصيات الصديقة كحبيبته عفراء، والشَّخصيات المعادية كشخصية العمّ، فنراه يقول :

جعلْتُ لعــرَّافِ اليَمامةِ حُكمَهُ وعراف حَجْرٍ إنْ هما شفياني
فقالا: نَعَمْ نَشْفي من الدَّاءِ كلّــه وقاما مع العَّوادِ يَبْتَــدرَان
فما تَركا من رُقيةٍ يعـلَمانهـا ولا شَرْبَـةٍ إلا وقد سقياني
فقالا: شَفاكَ اللهُ، واللهِ مالــنا بما ضُمِّنْتِ منك الضّلوعُ يَدان
فَرحْتُ من العرَّافِ تَسْقطُ عمّــتي عن الرَّأسِ لا ألْتاثُها ببَـنَانِي
فيا عمَّ، يا ذا الغدْرِ لازلْتَ مُبْتلىً حليفاً لِهمٍّ لازمٍ وهــوان
غدرتَ، وكان الغدْرُ منْك سجيّــةً فألْـزمْتَ قلْبي دائمَ الخَفَقـان
وأوْرَثْتَني غمًّا وكرْبًا وحسْـرةً وأورثتَ عيْـني دائِمَ الهَملان
فلازلْتَ ذا شَوْقٍ إلى منْ هَويتَهُ وقلْبُكَ مقْسومٌ بكلِّ مَكــان

وإنّي لأهوى الحشْرَ إذْ قيل إنّني وعَفْراءَ يَوْمَ الحشْرِ مُلْتَقِيان
مُنيَتي عفْراءَ حتَّى رجوْتُــها وشاعَ الَّذي مُنِّيتُ كلَّ مَكـان(٣٦)

فهذه القصيدة تشكّل قصة سردية طويلة مترابطة الأحداث، متناسقة الأفكار؛ حيث نلاحظ توحّد الأبطال، وتوحّد سيناريو القصّ. يسردها الشَّاعر بكل ما في كيانه المكلوم؛ فتتباين مشاعر السَّارد، ما بين الحزن الشديد على نفسه وما ألمّ به من داء جرَّاء حبه لعفراء، وبين السُّخط الشَّديد على أهل عفراء لاسيما عمّه الذي وعده بزواجه إيّاها ثم أخلف الوعد، وبين الألم الشَّديد جرَّاء الدَّاء، الذي أصابه فلا يجد له دواء ولا وقاء. وتظهر عناصر السَّرد في القصيدة فيما يلي:

- الشَّخصيات : الشَّاعر/الرَّاوي وهو بطل الحكاية، وله حرية التَّصرف في السَّرد، بالإطالة أو الحذف أو التَّصوير. وكذلك شخصيتان صديقتان؛ وهما عرّاف اليمامة وعراف حجر ومحاولتهما مساعدته على الشِّفاء، وشخصية معادية ؛ وهي العمّ وهو سبب كل هذه المآسي والأحزان، والتَّمني بأن يقتصّ منه الله القصاص العادل. ومحبوبته عفراء التي يتمنَّى أن يجتمع بها مرة أخرى حتى ولو كان هذا اليوم يوم الحشر.
- المروي عليهم : هم الرِّفاق ولهم صفة الإصغاء مع عدم التَّدخل في رواية الرَّاوي/الشَّاعر.
- زمن السَّرد في القصيدة يتراوح بين الماضي القريب؛ وما يترتب عليه من نتائج الحاضر، ففي القصيدة شكوى من ظلم بيّن، سقط عليه في الماضي القريب، أراد أن يوضحه لرفاقه، فخاطبهم به ما بين ماضٍ قريب، لتنتهي وتستمر أحداثه بالحاضر.
- الحوار الخارجي، ويتمثل في وجود صوتين متحاورين في القصيدة : صوت الشَّاعر وصوت العرافين، فأفعال القول حين تأتي تفرض على بنية النَّص مسحة سردية، ثم يأتي بعدها تفاصيل الحكي .
- لقد اعتمد الشَّاعر على الشَّكوى كقطب دلالي في القصيدة، لعرض هدفه من السَّرد، معزِّزًا ذلك ببعض الألفاظ الدَّالة على الشَّكوى، مثل (مبتليان/ ذراني/ تبينا بي الضر/ تعترفا لحمًا قليلًا/ أعظمًا دقاقًا/ على كبدي قرحة/ رحت تسقط عمامتي/ مالنا بما ضمنت منك الضلوع يدان)، مما يوحي بشعور الشَّاعر بالإحباط واليأس، من الوصول إلى بغيته.

- المبحث الثاني : الرَّاوي في السَّرد:

يختلف كلام الباحثين كثيرًا ويضطرب، عندما يتناول مفهوم الرَّاوي: فبينما يذهب فريق إلى اعتبار الرَّاوي هو المؤلف نفسه(٣٧) ؛ يرى فريق آخر أنّه شخصيَّة من شخصيّات النّصّ السَّردي، ثم يوكلون إليه وظائف لا تحتملها الشَّخصيّة(٣٨) ؛ فيما يعتبره فريق ثالث شخصيّة من شخصيّات النَّصّ، في حالة كونه يروى بضمير المتكلم ليس إلا (٣٩) ؛ إلى أن يعتبره فريق رابع شخصية واقعة في الوسط، بين المؤلف والشَّخصية الفاعلة في النّصّ السَّردي(٤٠)، ثم إنّ هناك فريقًا خامسًا، يعتبر الرَّاوي قناعًا من أقنعة المؤلف، يختفي وراءه(٤١).

ومما سبق نستنتج أنَّ الرَّاوي هو العنصر الأساس في تشكيل النّصّ المروي، إذ إنّه يتحكم في زمن القصّ، وبناءً على الزَّاوية التي يرى منها الأحداث، تتحدد العلاقة بينه وبين المروي والحركة من موقع الرَّاوي، باتجاه عالم القصَّة.

ومهمة الرَّواي "هي رواية الأفعال التي تقوم بها الشَّخصيات والحكي عنها، وهو ما يخوّل الرَّاوي التَّصرف في زمن القصّة، عن طريق استعمال الأنماط المتعددة التي تؤثر فيه، فيختلف وفقًا لذلك عن زمن القصة الواقعي، إذ يمكن أن يقتربا من بعضهما البعض، ويمكن أن يتأخَّر أحدهما عن الآخر أو يسبقه، لأنّ الرَّاوي يلعب وفق ما يراه مناسباً للمسار الذي يبني، كما أنّ له الحرية في اختيار الأشخاص الذين يروون الحدث القصصي"(٤٢).

أما الرَّاوي في الشِّعر فهو البطل وهو الشَّاعر نفسه، يكون عليمًا ومشاركًا، ولهذا حين يقوم بمهمته داخل الشِّعر يصبح راويًا أصيلًا، ومن حقه أن يلعب في اللغة حتى يصل إلى المجازية أحيانًا.

ومن السِّمات الأصيلة في الرَّاوي الشِّعري أنّه يستطيع حوار شخصياته، ولا يستطيع القارئ أن يُميّزه، وإنّما قد يلعب دورًا من أدوار الشَّخصيات أو يتطابق معها أو مع جزء منها، إنّها علاقة بين الرَّاوي في الشِّعر وشخصياته.

والرّاوي في الخطاب الشِّعري يجمع صورًا عدّة لهذا الرَّاوي، وإن التقت جميعها عند موجِّه الخطاب السَّارد/الشَّاعر، ويكون على الصور الآتية:

أ- الرَّاوي العليم :

"وهو الذي يعرف كل شيء أو كل العلم، يتدخل بالتَّعليق أو الوصف الخارجي، والوصف الدَّاخلي التَّأمل والاحتكاك، وهو الذي يحرك الأشياء وفي يديه الخيوط، وهو أكثر وعيًا من الآخرين، ولأنّ الشّاعر أكثر النّاس وعيًا بتجربته، فإنّ وعيه يتحرك في اتّجاه النّصّ، والنّصّ يتحرك في اتجاهه رغبة في تحديد علاقته بالعالم"(٤٣)، ففي قصيدة (**ذي الرُّمَة**) نرى الرّاوي العليم، يعتمد في قصته على المكان والزّمان والوصف، يقول:

١-خليليَّ عُوجا اليومَ حتَّى تُسلِّما ... على دارِ ميٍّ منْ صُدور الرَّكائبِ
٢-بصُلْبِ المِعَيُ أو بُرْقَةِ الثوَّر، لمْ يَدَعْ ... لها جِدَّةً جَوْلُ الصَّبا والجَنائبِ
٣-ألا طرقتْ ميٌّ هَيوماً بذكْرها ... وأيْدي الثُّريَّا جُنَّحٌ في المَغاربِ
٤-أخَا شُقَّةٍ زَوْلاً كأنّ قميْصَهُ ... على نصْلِ هِنْدِيٍّ جُرازِ المَضاربِ
٥-أناخَ فأغْفى وقعَهُ عنْد ضامِرٍ ... مَطِيَّةِ رحَّالٍ كثيرِ المَذاهبِ
٦-بريحِ الخُزامى هيَّجتْها وَخَبْطَةٍ ... من الطَّلِّ أنْفاسُ الرِّياحِ اللَّواغبِ
٧-ومِنْ حَاجَتي، لوْلا الثَّنائي، وربَّما ... مَنَحْتُ الهَوى مَنْ ليْسَ بالمُتقاربِ
٨-عَطابيلُ بيضٌ منْ رَبيعةِ عامرٍ ... رِقاقُ الثَّنايا مُشْرِفاتُ الحَقائبِ
٩-وما روْضةٌ بالحَزْنِ ظاهرةُ الثَّرى ... قِفارٌ، تَعالى، طيِّبُ النَّبْتِ عازبُ
١٠-متَى أبْلُ أوْ تَرْفَعْ بيَ النَّعْشَ رَفْعةٌ ... على الرّاحِ إحدى الخارماتِ الشَّواعِبِ(٤٤)

لقد وُفّق الرَّاوي في السَّرد هنا توفيقًا كبيرًا، حيث سيطر الرّاوي العليم على حركة الخطاب الشّعري، وتحوّل من كونه معلقًا على الأحداث أو واصفًا إيَّاها، إلى خلق سياق سردي، يعتمد على التّداخل بين الرّاوي الشّاعر والرّاوي النّاطق السَّارد.

ويواصل(**العباس بن الأحنف**) الحركة السَّردية في قصيدته التّالية، من خلال ملامح الرَّاوي العليم، مستخدمًا السَّرد المشهدي والحكاية المكثّفة، التي تشكل واقع الرّاوي الصَّريح/الشَّاعر، حيث استخدم تقنية المشهد في قصيدته، يقول :

يا فَوْزُ! أنْتِ التي جَشَّمْتِني رقَصًا ... يبْري المهاري بتَرْحالٍ وتسْيارِ
فما أخو سفرٍ في البيد مُرْتَهَنٍ ... قدْ كانَ في رُفْقٍ شتَّى لأمصارِ
أخطأ الطَّريقَ وأفنى الزَّادَ وانقطعت ... عنه المناهلُ في تَيْهاءِ مِقْفارِ
يَدْعو بصوْتٍ شجيٍّ لا أنيسَ لهُ ... قدْ غاب عنه أنيسُ الأهلِ والجارِ
حتَّى تبيَّنَ أنْ لا دَلْوَ حاضِرةٌ ... ولا رشاءٌ ولا عهْدٌ لآثارِ

دلَّى عِمـامَتَهُ حتّى إذا انقْشَـعتْ غَمـامــةُ الماءِ عنْ عَذبٍ ومَوَّار
أهْوى يُقلّبها في الماءِ مُغْتبطًا يَكْرُّها فيـه طــوْرًا بعدَ أطوار
حتَّى إذا هُوَ روَّاها وأخرجَـها وقــال: قدْ نلتُ يُسرًا بعدَ إعسـار
وجــرَّها صَوَّبَتْ في البئْر راجعة واسْتَبلَّتْ نفسهُ الـدُّنــيا بإكشار(٤٥)

فنرى ثمَّة مسافة سرديّة تتخلق بين الرّاوي العليم/الشّاعر، الذي يرصد الأشياء وتداخلها، كما في المقطع. وبين الرّاوي الصّريح/الشّاعر أيضًا، الذي يقوم بفعل سردي يتَّسم بالدَّيمومة والحضور عبر مفرداته السَّردية، ليقدم لنا عالمًا سرديًا من خلال أحداث جزئية، تعتمد على الفعل السَّردي وهي الحكي/القول، وحينها يبدع الرَّاوي العليم في مهمته الرِّوائية التي تعتمد على السَّردية .

وفي قصيدة(**المجنون**)، يسرد الرَّاوي العليم/الشَّاعر قصة الأعرابية، وهي قصة شعرية فتحت مجالًا للقصّ المشهدي، يقول:

فما وجْدُ أعرابيَّةٍ قذفتْ بها صُروفُ النَّوى من حيْثُ لمْ تَكُ ظنَّتِ
إذا ذكرتْ نجْدًا وطيبِ ترابـهِ وخَيْمة نجْدٍ أعْوَلَــتْ وأرَنَّـتِ
بأكثر منّي حُرْقةً وصَبابــةً إلى هَضباتٍ باللّــوى قدْ أظلَّتِ
تمنَّتْ أحاليبَ الرِّعاءِ وخيْمة بنجْدٍ فلم يُقدر لها ما تمنَّــتِ
إذا ذكَـرتْ ماءَ الفضاءِ وخيْـمة وبـرد الضُّحى من نحْـو نجْدٍ أرنَّتِ
لهـا أنَّــةٌ قبلَ العِشـاءِ وأنَّـةٌ سُحيْـرًا فلـولا أنَّـاتِـها لجُنَّـتِ
بأوْجَد من وجْـدٍ بليلى وجدْتُـه غَـداة ارتَـحلْنا غــدوةً واطمأنَّتِ(٤٦)

إذ يخلق الرَّاوي العليم حالة من التَّلبس بينه وبين المسرود، ولا يكتفي بالوصف من الخارج، لأنّ الرّاوي الشّعري يراقب الأشياء، ويحتك بها مُخلّفًا خطابًا سرديًّا مثقلًا بالإيحاء والدَّلالة. **فالمجنون** يقدم قصة الأعرابية التي تتَّسم بالسَّردية، من خلال انشغال الرَّاوي العليم بالتَّفاصيل، التي كوَّنت عالمًا حكائيًّا، من خلال وصف الجزئيات، وحكي التَّفاصيل مكوِّنة سردًا مشهديًّا يكشف حالة الرَّاوي/الشَّاعر وارتباطه بالمسرود.

وفي قصيدة (**جميل بثينة**) تبدو ملامح الرَّاوي العليم، وهو يعتمد على الاسترجاع والقصّ، الذي يولي اهتمامًا بالتَّفاصيل الخاصة للرّاوي الصَّريح/الشَّاعر، يقول:

وليْلة بثْنا ذاتَ حـاجٍ ذكرتُكُــمْ هُدُوًّا وقدْ نــامَ الخَلـيُ المُصَحَّحُ
وبتُّ كَئيبًا لادِّكــاري وصُحْبتي على مَشْرَعٍ فانْهلَّــتِ العيْنُ تَسْفَحُ
ويَوْمَ مُعــانٍ قال لي فَعَصَيْـتُهُ: أفِـقْ عنْ بُثَيْنَ، الكاشِحُ المُتَنَصِّحُ
ويَوْمَ نزَلْنا بالجِبال عَشيَّــةً وقد حُبسَتْ فِيـها الشَّــراةُ وأدْرُحُ
ذكرْتُكُمُ فانْهلَّــتِ العيْنِ إنَّهـا إذا لـمْ يكُـنْ صبْرٌ أخَفُّ وأرْوَحُ(٤٧)

وتسيطر البنية السَّردية على الأبيات؛ حيث يعتمد الرَّاوي العليم على التَّذكر/الماضي والحكي، فتبدو القصيدة القصصية بعيدة عن المجاز والصّور، ولكن الاستقصاء والبوح يشكل القصيدة فتبدو مسرحًا سرديًّا، عليها يتحرك الرّاوي داخل نفسه وخارجها، عبر الزَّمن الماضي الذي يفتح الأفق السَّردي في الأبيات.

ب-الرَّاوي المشارك(٤٨):

يكون هذا النّوع من الرّواة شاهدًا على الأحداث ومشاركًا في خلقها، ولأنّ الشّاعر في الوقت نفسه لابد أن يكون مشاركًا وفعالًا في صنع أحداثه، ويستخدم في هذا النّوع ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ولكن " مع الاحتفاظ دائمًا بمظهر (الرؤية مع)، فإذا ابتدئ بضمير المتكلم وتمّ الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب. فإنّ مجرى السَّرد يحتفظ مع ذلك

بالانطباع الأول، الذي يقضي بأنّ الشّخصية ليست جاهلة بما يعرفه الرَّاوي، والرَّاوي جاهل بما تعرفه الشّخصية" (٤٩).

والرَّاوي المشارك يتدخّل في سياق السَّرد، عندما يكون" ممثّلًا في الحكي، أي مشاركًا في الأحداث إما كشاهد أو كبطل، يمكن أن يتدخل في صيرورة الأحداث ببعض التّعاليق أو التّأملات، تكون ظاهرة وملموسة، إذا ما كان الرَّاوي شاهدًا. لأنّها تؤدّي إلى انقطاع في مسار السَّرد، وتكون مضمرة ومتداخلة مع السَّرد، بحيث يصعب تمييزها إذا كان الرَّاوي بطلًا"(٥٠).

والرّاوي المشارك في الشّعر لا يقف عند حدود التّعليق على الأحداث، أو الوقوف خارج ما يسرد. بل هو عنصر أساسي في بنية النّصّ، يكون السَّارد والمسرود عنه في آن، يخلق مساحاته السَّردية عبر حركته الفاعلة في انبناء الحدث، الذي يتشكّل عبر توجهاته المباشرة، التي يمتلكها في يديه، بوصفه خالقًا لكل مكونات السَّرد أو توجهاته غير المباشرة، التي تتكون عبر حركة أصوات سردية أخرى، يتعانق معها؛ كالشّخصيات، والأمكنة، والأزمنة، وغيرها(٥١).

فالشّاعر (**قيْس بن ذُرَيْح**) يكشف عن ملامح الرَّاوي المشارك، الذي يتحرَّك في مساحة سردية، تتكون من صوت السَّارد والمسرود عنه في قصيدة، يقول فيها :

أتبْكي على لُبْنى وأنْتَ تركْتَها؟ وكنْتَ عليها بالمَلا أنْتَ أقْـــدَرُ
فإنْ تكُن الدُّنيا بلُبــْنى تَقلَّـبتْ عليَّ فالدُنْيــا بُطُـونٌ وأظْهُـرُ
لقدْ كانَ فيها للأمَانةِ مَـوْضـعٌ وللكفِّ مُرْتادٌ وللعيْن مَنْـظــرُ
وللحائِمِ العَطْشانِ ريٌّ بريـقِـها ولِلْمَرحِ المخْتالِ خمْرٌ ومُسْكِــرُ
كأنّي في أرْجوحَةٍ بيْنَ أحْبُـــلٍ إذا ذُكْرَةٌ منْها على القلْبِ تَخْطُر(٥٢)

والملاحظ هنا أنّ السَّرد ينشأ مع الاستفهام، الذي يضبط إيقاع الفقرة، ويفتح مجالًا لحضور السَّارد المشارك، الذي يعلن انحيازه للبوح/السَّرد، ويُحيل المسرود له القارئ الفعلي إلى زمن الحكي(كنت)، وهذا الإجراء يفتح أمام الرَّاوي/الشّاعر طريقًا واسعًا للتّذكُّر، فيكشف عمَّا في قلبه من مشاعر مُخبَّأة، يظهرها عن طريق السَّرد.

وقد يتخذ الرّاوي المشارك مسارًا سرديًّا آخر؛ يتحقق عبر الوصف المتعلّق بالمسرود عنه، مركّزًا على معطياته الجسديَّة وهيئته، يقول (**قيس بن ذريح**) :

سَقيمٌ لا يُصابُ له دواءٌ أصابَ الحبُّ مُقْلَـتهُ فُنْـاحا
وعذّبه الهَوى حتَّى بَراهُ كَبَرْيِ القيْنِ بالسُّفْنِ القِداحا
فكادَ يُذيقُهُ جُرَعُ المنايـا ولوْ سَقَاهُ ذلكَ لاسْتَراحــا(٥٣)

أمّا صورة الرّاوي المشارك في قصيدة(**المجنون**)، فيكون فيها الرّاوي شاهدًا على الأحداث، ومشاركًا فيها، يقول:

ومستوْحشٍ لمْ يُمْسِ في دارِ غُرْبَةٍ ولكنَّهُ مِمَّنْ يَودُّ غَريــبُ
إذا رامَ كتْمانَ الهَوى نَمَّ دمْعُهُ فآهٍ لمحْزونٍ جفاهُ طبيــبُ
ألا أيُّها البيْتُ الــذي لا أزوره وهجْرانُهُ منِّي إليْكَ ذُنــوبُ
هجرْتُكَ مشْتاقا وزرْتُكَ خائفًا ومنِّي على الدَّهْرِ فيكَ رَقيبُ
سلامٌ على الدَّار الَّتي لا أزورها وإن حلَّها شخْصٌ إليَّ حبــيبُ(٥٤)

فيفتح الرّاوي للشّاعر مجالًا للسّردية، من خلال استخدام تقنية المونتاج، لحظة اعتراف الرّاوي بالحدث المثبت. أي قبل واو العطف التي تقرر وقوع حدث، مرّ به الرّاوي. فيقف بين حدثين في آن؛ المحذوف أو المتخيّل، والمثبت في قوله: (ومستوْحشٍ لمْ يُمْسِ في دارِ غُرْبَةٍ). ومن خلال التّغيير في الضمائر، حيث تمّ الانتقال من صيغة المتكلم: هجرتك وزرتك، إلى صيغة الغياب: هجرانه منّي، أزوروها.

ويفتح الرّاوي المشارك أفقًا سرديًّا من خلال صفات صوتيّة سرديّة، وحوار خارجي مع حبيبته، يشير إلى الرّاوي، الذي يتحوّل من ذاته إلى المسرود عنه، ذاته المعذَّبة في إطار المتكلم. فهو الرّاوي/الحاكي الذي يقوم بالبوح، ويُعبِّر عن نفسه بمستوى سردي؛ يتداخل فيه الحكي والوصف والحدث، يقول (**الصِّمَّة القُشَيْريّ**) في قصَّة مشهديَة :

ولمَّا تَناهَبْنا سَقاطَ حديـثِهـا غِشاشًا ولانَ الطَّرْفُ منْها فأطْمَعا
فَرَشْتُ بقوْلٍ كادَ يشْفِي منَ الجَوَى تُلِمُّ به أكْبادنا أنْ تَصَدَّعـا
كما رَشَفَ الصَّادي وقَـائِعَ مُزْنَةٍ رَشَاشٍ تَوَلَّى صَوْبُها حينَ أقْلَعا
شَكَوْتُ إليْها ضَبْثَةَ الحيِّ بالحَشى وخَشْيَةَ شَعْبِ الحيِّ أنْ تَتَوزَّعـا
فمـا كلَّمْتِنِي غيْرَ نَـزْرٍ وإنَّما تَرَقْرَقَـتْ العيْنان منْها لِتَدْمَعا
أما وجلالِ اللهِ لو تذْكُريـنَـنِي كَذِكْرَيْكِ ما كَفْكَفْتُ للعيْـنِ مَدْمَعا(٥٥)

فيستخدم الرّاوي تقنية المونتاج هنا أيضًا، حيث يشير إلى أنّ هناك فعلًا مُتخَيَّلًا قبل واو العطف، ثم يثبت الفعل الموجود مع جملة القول(فرشت بقول) والذي ابتدأ به الشاعر، ليضبط إيقاع الفقرة، ويفتح مجالًا لحضور السّارد المشارك، الذي يعلن انحيازه للبوح، حيث استمرّ السّارد المشارك في سرد مشاعره، وهذا فتح أمام الرّاوي/الشّاعر طريقًا واسعًا، لإظهار شوقه ولوْعته تجاه الحبيبة. وإنّ استعمال هذا النوع من الرّواة لضمير المتكلم(أنا)، يجعلنا مباشرة في مواجهة الأحداث، وهي تتدفق من وعي الذي عايشها، وخاض غمارها، يروي حكايته الخاصة، ويجعلنا نتلقَّى الأحداث من مصدرها، دون أي واسطة.

ففي الأمثلة السابقة وجدنا " الرّاوي المشارك في علاقته مع غيره من الشَّخصيات التي تشاركه الأحداث، يحترم المسافة بينه وبينها، فنجده لا يحاول أن يقتحم وعيها، ولا يمارس عليها أي شكل من أشكال الوصاية، فمعرفته بها لا تتجاوز معرفتها بنفسها، فنجده ينقل خطابها وأفعالها رصدًا شبيهًا بالكاميرا، ولا يقول عنها إلا بعد أن تقول هي عن نفسها"(٥٦).

– المبحث الثالث: الزَّمن السَّردي:

وهو الزّمن الذي يبدعه الكاتب على لسان راويه: فهو زمن غير حقيقي، يتعارف عليه كل من القارئ والكاتب، ويقبلان به كزمن متخيّل، صادر عن وجهة نظر الرّاوي. فهو طريقة تعامل الرّاوي مع الزّمن، خلال عملية السّرد: أي أنّه يمثل الحاضر الرّوائي(٥٧).

وهذا الزمن ليس بالضرورة أن يأتي متسلسلًا مرتَّبًا، كما هو الحال في الزَّمن الحقيقي. بل إنّ للراوي أن يخلط بين الماضي والحاضر والمستقبل، منتجًا مفارقات سردية، لم يكن لها أن توجد في الواقع الحقيقي: فهو يبتدئ السَّرد، في بعض الأحيان، بشكل يواكب الزَّمن المحكي؛ لكنه قد يقطع هذه المواكبة، ليعود إلى وقائع حدثت قبل ذلك، فيستذكرها بعد حدوثها. وقد يستبق الرَّاوي زمن السّرد، قافزًا إلى ذكر أحداث سوف تقع بعد ذلك، بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع سوف تحدث في المستقبل(٥٨).

إذن فالزّمن المحكي هو : زمن الحدث وقت وقوع الفعل. أما زمن السّرد فهو : زمن الرَّاوي في النّصّ السَّردي المقروء. وبناءً على ذلك سيقتصر هذا البحث على دراسة البنية الزَّمنية في أشعار العذريين، ضمن ثلاثة مستويات: في المستوى الأول سندرس المفارقات الزَّمنية، وفي المستوى الثاني سندرس حركة الزَّمن من حيث سرعته وبطئه، وفي المستوى الثالث سندرس تواتره بين الحين والآخر.

١- المستوى الأول: أنواع المفارقات الزَّمنية:

أ-الاسترجاع[٥٩] analepse

يعدّ الاسترجاع أكثر التّقنيات الزَّمنية حضورًا في شعر العذريين، و"يعني تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السَّرد، واسترجعها الرَّاوي في الزَّمن الحاضر، أو في اللحظة الآنية للسَّرد[٦٠]، بمعنى عرض الأحداث التي قد حدثت قبل القصَّة- الآن الحالية؛ أي: إيراد حدث سابق للنّقطة الزَّمنية، التي بلغها السَّرد. وتعرض اللقطات الاسترجاعية الخارجية الأحداث، التي حدثت قبل خط القصة الرئيسي (ما قبل التاريخ).

ومصطلح الاسترجاع هو نقل للمصطلح السينمائي(flash–back)، وقد " سيق هذا المصطلح من معجم المخرجيين السينيمائيين؛ حيث بعد إتمام تصوير المشاهد يقع تركيب المصوّرات، فيمارس عليها التّقديم والتّأخير، دون أن يكون بعض ذلك نشازًا، طالما يظل الإطار الفنّي لعرض القصّة محترمًا" [٦١].

وتختلف دلالات الماضي المسترجع، إذ تتوزع بين الذّكريات السَّعيدة والذّكريات الحزينة، وإن كان للأخيرة الحضور الأبرز والطَّاغي في النّصّ، فيبرز الماضي كبداية لمأساة الشُّعراء، وما الحاضر إلا امتداد لها، يقول **المجنون**:

ذكرتك حيث استأمنَ الوحشُ والتَقتْ رفـاقٌ من الآفـاق شتَّى شعوبُها
وعنْد الحَطِيم قد ذكرتك ذكْرةً أرى أنّ نفسي سوف يأتِيكِ حُوبُـها[٦٢]

منذ البدء نلاحظ استدعاء الماضي في هذا النّصّ، فقول الرَّاوي: (ذكرتك) يعني أنّ كل ما سيسرد للمتلقّي هو زمن الماضي، مخزون في الذَّاكرة، وقد استُرجع في الزمن الحاضر، للتّذكير بما حصل في الزَّمن السَّابق.

ويسترجع (**جميل بثينة**) الماضي، فيقول:

ذكرْتُكِ يوْمَ النَّحر، يا بَثْنُ، ذِكْرَةً على قرَنٍ والعيْسُ بالقوْمِ جُنَّحُ
ويوْمَ وَرَدْنا قرْحَ هاجتْ ليَ البُكا منَ الوُرْقِ حمَّاءُ العِلاطينِ تَصْدَحُ
وليْلة بثْنا بالجُنَيْنَةِ هاجَـني سنًا بارقٍ من نحْو أرضِكِ يلْمَحُ[٦٣]

إنَّ كل الأفعال الماضية الواردة في النّصّ تباعًا(ذكرتك، وردنا، هاجت، بتنا، هاجني) قد جسَّدت الماضي البعيد، الذي استدعته كل تلك الأماكن التي تذكَّرها الشَّاعر، عندما عاد بذاكرته إلى الوراء، ليستذكر ما حدث في ذلك الزَّمن .

ويسترجع (**كُثيِّر عزّة**) أيامه بذات الغصن مع حبيبته، فيقول:

لعزّة منْ أيَّامٍ ذي الغصْنِ هاجَني بضاحي قرار الرَّوضَتيْنِ رُسومُ[٦٤]

ومثل ذلك استرجاع (**الصِّمّة القُشيري**) لماضيه، فيقول:

إلى الله أشكو نِيَّةً يوْمَ قـرْقـري مُفرَّقةَ الأهواءِ شتَّى شُعوبُـهـا
ويوْماً بحصْنِ الباهليِّ ظَلِلْـتُهُ أكفْكِفُ عَبْراتٍ تفيضُ غُروبُها
ويوْماً على تِبْراكَ أيْقَنْتُ بالّـذي تُحاذِرُهُ نفْسٌ فَشُبَّ شُبوبُـها[٦٥]

ويتذكر كذلك (**العباس بن الأحنف**) أيامه الماضية الهانئة، فيقول:

ما كـانَ أشْـأمَ مَجْلِسًا كنَّا به تلك العشيَّةِ والعِدا حُضَّارُ
هل تذْكـرينَ بدار بكْرٍ لهْـونا ولنا بذاكَ مخافةٌ وحِـذارُ
أمْ تذْكـرينَ لـدُلْـجَتي مُتنكِّرًا وعليَّ فروَا عاتِقٍ وخمارُ[٦٦]

ونلاحظ أنّ هذه الاسترجاعات قد سلّطت الضّوء على أحداث ماضية، كانت سبب وجود أحداث حاضرة، وذلك مثل الجنون، الذي ذهب بقيس بن الملوح كلّ مذهب، والهيام

والمرض الشديد لقيس بن ذريح، وغيرها من أحداث حدثت للشّعراء في زمنهم الحاضر، وتأثّرت بتلك الذّكريات.

ب- الاستباق : prolepse

وقد يسمى بالاستشراف، وهو عرض الأحداث المستقبلية قبل موعدها الصحيح، وهي أقل حضورًا في شعر العذريين، قياسًا بالاسترجاع. والاستباق هو حركة سردية تتمثل في إيراد حدث آتٍ، أو الإشارة إليه مسبقًا؛ سواء كان هذا الحدث متحققًا أو محتمل الحدوث، وتقوم هذه العملية السَّردية على " قلب نظام الأحداث في الرِّواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث"[٦٧]، والاستباق حسب **(ديفيد لودج)** مصدره البلاغة ويعني المعالجة؛ أي" توقع الشَّيء قبل حدوثه"[٦٨]. وقد تستخدم الصيغ المضارعة الدَّالة على المستقبل، مثل حرف السين وسوف، لكون الحدث لم يقع في الوقت الحاضر، بل سيتم وقوعه مستقبلًا . وعند قراءتنا لأشعار العذريين؛ نجد أنّها قليلة ولكنّها مهّدت لأحداث مستقبليّة، واستشرفت الزَّمن اللاحق. وعلى سبيل المثال؛ ما ورد على لسان **(عُروة بن حَزام)** حين قال:

ومنْ لوْ أراه في العدو أتيْـته ومن لو رآني في العدو أتاني
ومن لوْ أراه صاديًا لسقـيْـته ومن لو يراني صاديًا لسقاني
ومن لوْ أراه عانيًـا لكفــيْـته ومن لو يَـراني عانيًا لكفـاني[٦٩]

فالشَّاعر قد استخدم المضارع، تنزيلًا للمستقبل منزلة الماضي، الذي عُلم معناه وتحقق وقوعه، وربما استخدم المضارع هنا إشارة إلى استمراره فيما مضى، وقتًا بعد وقت، وحصوله مرّةً بعد مرّة.

بينما **(المجنون)** يعيش في الحلم، علّه يرى حبيبته فيه، يقول:

وإنّي لأسْتَغْشي وما بيَ نَعْسَةٌ لعلَّ لِقاها في المنامِ يَكونُ
تُـخْبرُني الأحْـلامُ إنّـي أراكُمُ فيا لَيْتَ أحْلامَ المنامِ يَقينُ[٧٠]

فالشَّاعر يتمثّل في الحلم الأمل والمستقبل، لعلّه ينعم فيه برؤية محبوبته، وقد تتحقق هذه التنبؤات أو ستبقى مجرد أحلام، تطارد المجنون أينما كان.

وهذا ما فعله **(قَيْس بن ذُرَيح)**، عندما سقط غراب قريبًا منه، فجعل ينعق مرارًا، فتطيّر منه، وقال:

لقدْ نادَى الغُرابُ ببَيْنِ لُبْنى فطارَ القلْبُ منْ حَذَرِ الغُرابِ
فقلْتُ: غَدًا تَبَاعَدُ دارُ لُبْنى وَتَنْأى بَعْدَ ودٍّ واقْتِرابِ[٧١]

ومرّة أخرى يتمّ التنبُّؤ هنا بالمستقبل (غدًا، تباعد، تنأى) وإن كانت دلالته غير مشرقة، فالشّاعر بتحديده في الموعد الزّمني لرحيل لبنى، جعله يعيش قلق الانتظار، والخوف من الموعد المحدد.

أمّا **بثينة** فقد تنبَّأت هي الأخرى بفراق **جميل**، حيث يقول في ديوانه:

زعمتْ بُثَيْنَةُ أنّ فرْقتنا غدًا، لا مرْحبًا بغدٍ، فقد أبْكاني[٧٢]

ويشير **(كثيّر عزّة)** إلى تحقق وقوع الحدث "وهو الموت" لأنه لابدّ واقع، يقول:

فلا تَبْعَدْ فكلُّ فتىً سَيأتي عليْه الموتُ يَطْرقُ أو يُغادِي
وكلُّ ذُخيرةٍ لابُدَّ يـوْمًا ولوْ بَقِيَتْ تَصيـرُ إلى نَفـادِ[٧٣]

وإنّ ورود حرف السين في هذا النصّ، بدلالته على المستقبل ليُؤكد حصول هذا الحدث في الزَّمن اللاحق. إذن فهذه الأحداث لن تتحقق في حاضر الزّمن السّردي، بل ربما

ستتحقق في المستقبل، عبر تقنية الاستباق. أو لا تتحقق لأنّها " تقديرات نسبيّة ليس هناك ما يؤكّد حصولها" (٧٤).

٢- المستوى الثاني: مستوى الدَّيمومة(٧٥):temporality

وهي تلك العلاقة بين المدّة الزَّمنية للأحداث في الحكاية ومدّة السَّرد، ونقصد بها" علاقة امتداد الفترة الزَّمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيِّز النّصّي، وهي علاقة تتحدد بمراعاة زمن قراءة النّصّ، بالقياس لزمن الأحداث"(٧٦) . ونستهل دراسة هذا المحور؛ بالحديث عن تقنيات الحركة السَّردية، أو تقنية (تسريع الزّمن)، التي امتدت لسنوات في أسطر قليلة، وتتمثل بالخلاصة والحذف،، وتقنيات ربط السَّرد وهي التّقنية الثانية (تبطيء الزمن)، ففيها تعرض الأحداث، التي استمرت لساعات قليلة في صفحات طويلة، وتتمثل بالمشهد والوقفة. كما يلي:

أولًا: تقنيات الحركة السَّردية:

أ- حركة الخلاصة :Speed up

إحدى تقنيات تسريع حركة الزَّمن، وهي عندما يكون زمن خطاب واقعة ما، أقصر بوضوح من زمن قصّتها. ويطلق على كل مقطع سردي يتّم فيه " سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات.. دون التّعرض للتفاصيل"(٧٧). وربما يلجأ إلى هذه التّقنية عندما لا يجد الرَّاوي حاجة، لذكر أحداث عارضة، وعقد ثانوية غير جديرة بأن يستفيض في سردها، وربما أنّ سرعة الزَّمن قد فرضت عليه ذلك، فاستغنى عن التّفاصيل الدّقيقة. ونُمثّل لهذه التّقنية بالمقاطع التالية:

يقول (**عُرْوَة بن حَزام**) :

أَلِفْنا الهَوى واستَحْكَمَ الحبُّ بَيْنَنا وَلِيدَيْنِ ما مرَّتْ لنا سَنَتان
فذُقْنا رخَاءَ العيْشِ عشْرِينَ حجَّةً أليـفَيْـنِ ما نُرْتاعُ للحَدَثان(٧٨)

فقول الرّاوي:(عشرين حجّة) زمن مسكوت عنه، لم تُذكر الأحداث التي مرّت خلال تلك السنين، ولكن الرّاوي جعل أبياته تضمّ سيرة حياته، وما مرّ بها من أحداث ووقائع، فلخَّص هذه الفترة الزّمنية التي تعبّر عن سعادتهما منذ الطفولة وحتى ريعان الشباب. وهي أمور كبيرة، وأولها حبه لعفراء، منذ كانا صغيرين يلعبان معًا، ويعيشان في بيت واحد.

بينما سرّع (**كثيّر عزّة**) هذه السنين العشرين؛ لأنّها جلبت له الهمّ والحزن، يقول:

ولوْ تُثْقبُ الأضلاعُ ألفيَ تحتها لِسُعْدى بأوساطِ الفؤادِ مضاربُ
تَضَمَّنَ داءً منْـذُ عشرين حجَّـةً لكم ما تُسْلّيه السُّنون الكواذبُ(٧٩)

فالرّاوي هنا قد سرّع الأحداث، عندما قال:(عشرين حجّة)، لأنّها أحداث غير مهمة ومليئة بالحزن والفراق، لذلك لم يسهب في سردها.

بينما (**المجنون**) سرّع الشُّهور، لأنّه لا يعلم أهي كانت حزينة أم سعيدة؛ يقول:

شُهُـورٌ ينْقضِـينَ وما شعرنا بأنْصافٍ لهنَّ ولا سِرارِ
فأمَّا ليْلُـهُنَّ فخَيْرَ لـيْـلٍ وأقصرُ ما يكونُ من النَّهار(٨٠)

قول الرّاوي:(شهور ينقضين) إشارة إلى زمن مختزل، لم يُفصح فيه عن الأحداث التي مرَت عليه في حياته؛ حيث عبّر الشّاعر فيها عن فقدان الإحساس بالزَّمن في نجد لطيب الحياة فيها، فتمرّ عليه الأيَّام والشّهور دون أن يحسب لها حسابًا، فليلها قصير مريح، ونهارها طيب سعيد.

أمّا (**الصِّمَّة القُشَيْريّ**) فقد سرَّع شهور الوصال التي مرّت دون الشعور بها، ليعبِّر عن مدى سعادته فيها، يقول:

سَقَى اللهُ أيَّاماً لنــا ولياليــا لهنَّ بأكْنافِ الشَّبابِ مَلاعِبُ
إذا العيْش غضٌّ، والزَّمانُ بغبْـطةٍ وشاهدُ آفاتِ المحبينَ غائبُ[٨١]

حيث تتفق المدّة الزمنيّة للأحداث في الحكاية ومدّة السّرد المتسارع، وحجّة ذلك أنّ الرّاوي لا ينسى تلك الأيام والليالي، التي قضاها في هذه الدّيار، مع محبوبته أو ندمائه أيَّام الشباب، في لذّة العيش، وميعة الصِّبا، وجمال الطبيعة، ومتع الحياة. وقد عبّر عن كل ذلك بتسريع الأحداث وتلخيصها، في عدّة أيّام دون ذكر التفاصيل.

ولكن (**قيس بن ذريح**) يفضّل أن يختزل الليالي والشُّهور، لأنّها كلها حبّ وولع بمحبوبته فقط، فلا أحداث مهمة غير ذلك، يقول:

تَمُرُّ اللَّيالي والشُّهورُ ولا أرى وُلُوعي بها يزدادُ إلا تَمادِيا[٨٢]

فكل الأحداث التي وقعت في هذه الأيَّام والشُّهور، هي أحداث مختزلة زمنيًّا، لم يفصح الرّاوي عنها، ولم يذكر التّفاصيل التي وقعت فيها، غير أنّها تزيده حبًّا وولعًا بها.

بينما الأيّام عند (**جميل بثينة**) تكون قصيرة، إذا كان بقرب حبيبته. وطويلة إذا كان بعيدًا عنها، ولذلك فهو يختزل الزّمن، ويسرّع الأحداث. يقول:

يَطولُ اليوْمُ إن شَحَطَتْ نواها، وحـولٌ، نَلْـتقي فيه، قصيرُ
وقالوا: لا يَضِيرُكَ نأيُ شهْرٍ، فقلتُ لصاحبيّ: فمَنْ يَضِيرُ؟[٨٣]

وأعتقد أنّ طبيعة الشّعر، هي السبب الرّئيس لهذا التلخيص المستخدم، لأنّ التّكثيف واللمحة الدّالة، والصُّورة القصيرة الموحية، هو أساس الشّعر.

ب- الحذف: Ellipse

يعتبر الحذف التقنية السَّردية الثّانية من تقنيات تسريع الزَّمن، وهي " تقنية زمنيّة تحقق نقلة زمنيّة على مستوى النّصّ، حين يقوم الرَّاوي بإسقاط فترات زمنيّة معيّنة من زمن الأحداث على مستوى النّصّ، من دون أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السنين، أي أنّ ثمة أجزاء مسكوت عنها في النّص، وهو بذلك يدفع حركة السّرد إلى سرعتها القصوى"[٨٤]. أي: تلخيص عدّة أيّام، أو عدّة أسابيع، أو عدّة سنين في مقاطع، من دون الخوض في ذكر التفاصيل. ومن الشّواهد النّصيّة على هذا النّوع من الحذف ما يلي من مقاطع:

- يقول (**مجنون ليلى**):

وقفْتُ لليلى بعد عشرينَ حِجَّةً بمنْزلةٍ فانهلَّتِ العينُ تدْمعُ[٨٥]

فلم يكن الرّاوي بحاجة لذكر تفاصيل الأحداث التي مرّت خلال (العشرين سنة) الماضية، وترك معرفتها للمتلقّي الذي سيفهم مضمونها، فاستغنى عن التّفاصيل الدّقيقة وسرّع الزّمن.

- ويقول (**جميل بثينة**):

فهذي شهورُ الصَّيفِ عنَّا قدْ انقضتْ فما للنَّوى ترْمي بليْلي المراميا؟[٨٦]

ولقد صرّح الرَّاوي بالحذف الضِّمني في هذا النّصّ بقوله:(شهور انقضت)، ولم يُسهب في ذكر الأحداث، التي مرّت خلال تلك الشُّهور الماضية.

- بينما يستخدم (**قيس بن ذريح**) هذا الحذف، ليتمنَّى رجوع تلك الأيّام الجميلة، فيقول:

ألا ليْتَ أيّامًا مَضَيْنَ تَعــودُ فإنْ عُدْنَ يوْمًا إنَّني لسَعيدُ[٨٧]

وهنا استخدم الشّاعر الحذف الضّمني في حذف أحداث الأيّام الماضية. ويبدو أنّ توظيف تلك التّقنية لم يكن توظيفًا شكليًّا فحسب؛ بل أحالت" إلى مسكوت عنه غير مُتعيَّن، لكنّه ذو دلالة معنويَّة" (٨٨)، ويكاد لا يخلو أيّ نصّ شعري أو روائي، من هذه التقنية.

ثانياً: تقنيات ربط السّرد:

أ- تقنية المشهد:scene

وهي إحدى تقنيات إبطاء السّرد والتّقليل من سرعته، وهو " فعل محدد يحدث في زمان ومكان محددين، ويستغرق من الوقت الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان، أو أي قطع في استمرارية الزّمن"(٨٩)، فالمشهد إمّا أن يكون حادثة عرضيّة، أو قصة داخل قصة .

ولنر ذلك في المقاطع التالية:

يقول (**الصِّمَّة القُشيريّ**) في مشهد داخل قصيدة طويلة، وهو يصف وجده وحسرته على حبيبته(**طيَّا**) :

خَلِيلَيَ، في طيَّـــا أقِـلاَّ مَلامَتي ... فــقـدْ بَخِلتْ طيًّا علَيْنا، وضَنَّـتِ
فوجْدِي بطيَّـا وَجْدُ أشْمَطَ رَاعَهُ ... بـوَاحِـدِهِ دَاعِي المَـنـايا ألَـمَّتِ(٩٠)
ألا أيُّها الصَّمْدُ الذي كُنْتَ مَرَّةً ... تَحُلُّكَ، أسْقَتِ الغَوادِيَ من صَمْدِ

فالرّاوي هنا قد أبطأ السّرد عندما ذهب بنا لصورة ذلك الشّيخ المسنّ، الذي فُجع بابنه الوحيد وهو من بلغ من الشّيب مبلغًا قارب فيه عدم الإنجاب، وانثنى ظهره، ويحتاج فيه إلى أن يستعين بغيره على متاعب الحياة، فهو بذلك يصوّر مدى حزن الشّاعر على فراق **طيّا** وبُعدها عنه، إلى أن فجع بها، كفجيعة هذا الشّيخ بفراق ابنه الوحيد. وفي مشهد آخر يصف وجده بفراق **طيّا** في القصيدة نفسها بصورةٍ رائعة أخرى،يقول:

وَوَجْدي بطيَّا وَجْدُ بكْرٍ عَزيزةٍ ... على والديها فارَقَاهَا فجُنَّتِ(٩١)

ففي هذا المشهد قام الرّاوي بإبطاء حركة السّرد، عندما صوَّر قصة الفتاة الصغيرة، التي فُجعت بفراق والديها، وهي لمْ تختبر الحياة بعد، ولم تتعود على مصابها ومحنها، فهي لا تستطيع الحياة إلا بالاعتماد على غيرها.

وفي مشهد مؤثّر يصف (**المجنون**) وجده بليلى، فيقول:

كأنَّ القلْـــبَ ليْلةَ قِيلَ يُغدي ... بليْلَى العامِريَّـــةِ أو يُـــراحُ
قطاةٌ عزَّها شَـــرَكٌ فَباتتْ ... تُجـــاذِبُهُ وقـد عَلِقَ الجَنَاحُ
لها فرْخَـــانِ قدْ تُركا بقَفْرٍ ... وَعِشُّهما تُصَفِّـــقُهُ الـرِّيـــاحُ
إذا سَمِعا هُبُوبُ الرِّيحِ هبَّا ... وقـالا أُمُّـــنا، تَأْتِي الـرَّواحُ
فلا بالليْلِ نَلْـــتْ ما تُـرَجِّي ... ولا في الصُّبْحِ كانَ لها بَـراحُ(٩٢)

وفي هذا المشهد أبْطأ إيقاع الزّمن، فعمل على تكسير رتابة السّرد، عندما عُرضت أحداث مشهد القطاة، التي علق جناحها، ومدى لوعتها على أولادها، عرضًا مفصَّلًا ودقيقًا.

و(**توْبَة بن الحُمَيِّر**) يسرد قصة الحمامة، التي هاجت له الأشواق، يقول:

وغيَّرني إنْ كنتِ لمَّـا تغيّري ... هـواجـرُ، تكـتـنيـنَّها وأسيـرها
حمامةَ بطْنِ الواديين ألا انْعَمي ... سَقَاكِ من الغُـرِّ الغوادي مَطِيرُها
أبِيـنِي لنا، لا زال ريشُكِ ناعمًا ... ولا زلْتِ في خضراءِ غضَّ نضيرُها
فإنْ سَجَعَتْ هاجت لعيْنيكَ عبْرةً ... وإنْ زفرت هاجَ الهوى قرّ قريـرُها(٩٣)
وقد زعمت ليْلى بأنّي فاجـرٌ ... لنفْـسي تُقاها أو عليْها فجـورها

فالرّاوي هنا يبطئ حركة السّرد، ليذكر موقفه مع سجع الحمامة، التي هيّجت في عينه العبرات.

وكذلك تتكرر هذه التّقنية في مشهد مؤثّر لرجلٍ مريض عند(**العباس بن الأحنف**)، وحاله يشبه حال الشّاعر فكلاهما يعانيان الفقد والغربة، يقول:

رجـلٌ تطاوَلَ سُقْمُه في غُـرْبَـةٍ نَزَحتْ به عنْ أهْلِهِ الأسْقـارُ
لا يستَطيـعُ من الضرورةِ حيلَـةً أمْسى تُـرَجَّمُ دونَه الأخبـارُ
حتَّى أتيحَ له، وذاك لحَيْـــنِهِ، رَكْبٌ رَمَتْ بهمُ الفجاجُ تِجـارُ
حَمَـلُـوهُ بيْنهم نْحيلًا جسْمُهُ عاري العِظـامِ ثيابُهُ أطْمارُ
فثوى ثُقلّبُهُ الأكُـفُّ مُـلقـفًا ولهُ تُشدُّ وتوضَعُ الأكـوارُ
حتّـى إذا سلكوا بهِ في مَهْمـهٍ قَـفْرٍ تَضِلُّ به القَطا وتَحارُ
عَرضُوا مِنَ النِّضْوِ العليلِ فعطَّلوا مِنْه الرِّكابَ وخلَّفوه وساروا(٩٤)

– ونلاحظ أنّه قد يكون المشهد حوارًا بين شخصين، ويتجسد المشهد في هذا "الحوار حيث يغيب الرّاوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين، وفي مثل هذه الحالة، تعادل مدّة الزّمن على مستوى الوقائع الطول الذي تستغرقه على مستوى القول"(٩٥).

وفي النّص التالي (**لجميل بن معمر**) مشهد، عبارة عن سرد لمقاطع حوارية بين الشّاعر وقريب له، ينصحه بترك هذا الحب، الذي سيودي به للهلاك، يقول:

وإنّـي لمُشتاق إلى ريح جيْبِهـا، كما اشتاق إدريسٌ إلى جنّةِ الخُـلْدِ
لقـد لامَني فيها أخٌ ذو قرابةٍ، حبيبٌ إليه، في ملامَتِهِ، رُشْدي
وقال: أفِـقْ، حتّى مَتَى أنتَ هائمٌ بِبَثْنَـةَ، فيها قد تُعيدُ وقدْ تُبْـدِي؟
فقلتُ له: فيها قضى اللهُ ما تَرى عليَّ، وهلْ فيما قضَى اللهُ منْ ردِّ؟
أفي النّاس أمثالي أحبَّ، فحالهم كحالِيَ، أم أحببتُ من بينهم وحدي؟(٩٦)

هذا الحوار بين الرّاوي والقريب نستنتج منه وضع المجنون في حبّه، وأنّه مغلوب على أمره، فهو قضاء الله الذي لا مهرب منه.

وفي مقطع حواري (**لذي الرُّمَّة**) مع صديقيه، نلاحظ توقف السّرد لنشهد قصة الشّاعر في أثناء ترقبه لموعد رحيل حبيبته(ميّة)، يقول:

خليليَّ مُدّا الطَّرْفَ حتَّى تَبيَّـنـا أظَعْنٌ بَعليـاءِ الصَّفا أمْ نْخيلُـها
فقالا على شكٍّ، نَرى النَّخلَ أو نَرى لميَّـةَ ظَعْنًـا باللِّوى نَسْتَحيلُها
فقلتُ: أعيدا الطَّرْفَ ما كانَ مَنْبتًا منَ النَّخْلِ خَيْشوم الصَّفا فأميلُها
ولكـنَّها ظَعْـنٌ لميَّـةَ فارْفعـا نَواحِلَ كالحيَّـاتِ رَسْلاً نُميلُها
فما لَحِقتْ بالحيِّ حتَّى تَكَمّـشَتْ مِراحًا، وحتَّى طارَ عنْها سَليلُها(٩٧)

فأفعال القول هنا قد فرضت على بنية النّصّ مسحة سرديّة، ثم ورد بعدها تفاصيل الحكي .

و(**للصمّة القشيري**) مشهد في حوار مع مجموعة من النّساء قابلهن، يقول :

وسِرْبٍ بَدَتْ لي فيه بيضٌ نواهـدٌ إذا سُمتهُنَّ الوصْـلَ أمْسيْـنَ قطَّعـا
مَشيْنَ اطِّرادَ السَّيْلِ هَوْنًا كأنَّـما تَراهُنَّ بالأقْدامِ، إذْ مِسْنَ، ظُلَّـعـا
فقلْتُ: سَقى اللهُ الحِمى دِيمَ الحَيا فقلْـنَ: سَقاكَ اللهُ بالسَّمِّ مُنْـقعا
وقلْـتُ: عليكُـنَّ السَّلامُ، فلا أرى لِنفْسيَ منْ دُون الحِمى اليوْمَ مَقْنَعا
فقلْنَ: أراكَ اللهُ إنْ كنْـتَ كاذبًـا بَنـانَكَ منْ يُمْنى ذِراعيْكَ أقْـطعا(٩٨)

فهذا الحوار بين الشّاعر وبين النّساء، قد سرد مقطعاً حواريًّا، لإنتاج معنى آخر في النّصّ وهو ارتباط الشّاعر بالحمى وبمن جاء منه. وفضلًا عن أنواع المشاهد أعلاه فقد وُجدت مشاهد أخرى - تمثلت بالمشاهد بنوعيها قصص وحوارات- أبطئت فيها حركة الزّمن، وأفصحت في الوقت نفسه عن حركة الشّخصيات المتحاورة، التي عبَّرت عن

أفكارها ومشاعرها الدَّاخليَّة، وبهذا يمكننا القول إنّ وجود تلك المشاهد يكشف لنا عن وجهة نظر الشَّخصيّات المتحاورة، التي عبّرت عن مواقفها الخاصة.

ب- **تقنية الوقفة:Pause**

التقنية الثانية من تقنيات إبطاء سرعة الزَّمن، وتتمثل في مادة الوصف؛ التي تسهم في إنتاج المعاني الجمالية، وكذلك الخواطر والتَّأملات، كما نجد وصف الطَّقس والأماكن. "وخلال الوقفة الوصفيّة، يُستغل زمن الخطاب في الوصف والتَّعليق، بينما يتوقف زمن القصّة حيث لا فعل يحصل في الواقع" [٩٩]. وفي نصوص الشّعر العذري وجدت مقاطع وصفيّة أبطأت حركة الزَّمن، وقلّلت من سرعته، ونجد ذلك في قول (**مجنون ليلى**)، عندما يتذكّر حبيبته، فيقول:

يَمُرُّ بوهْمي خَاطِرٌ فيَوُدُّها ... وَيَجْرحُها دُونَ العِيانِ لها فكْري
مُنَعَّمَةٌ لوْ قابَلَ البدْرَ وجْهُها ... لكانَ لهُ فضْلٌ مُبينٌ على البدْرِ
هِلاليَّةُ الأعْلى مُطلَّخَةُ الذُّرا ... مُرَجْرَجَةُ السُّفلى مُهفْهَفَةُ الخصْرِ
مُبتَّلَةٌ هيْفاءُ مَهْضومةُ الحَشا ... مُوَرَّدَةُ الخدَّينِ وَاضِحَةُ الثَّغْرِ
خَدَلَّجَةُ السَّاقينِ بّضٌّ بَضِيضةٌ ... مُفلَّجَةُ الأنْيابِ مَصْقولَةُ العَمْرِ[١٠٠]

فنلحظ أوصاف الحبيبة: (منعمة، هلالية الأعلى، مطلخة الذرا، مرجرجة السفلى، مبتّلة، هيفاء، مهضومة الحشا، موردة الخدين، واضحة الثغر، خدلجة الساقين، بضّ، مفلجة الأنياب، مصقولة العمر)، وهذه الأوصاف تسهم في إنتاج المعاني، وتوليد الدَّلالات داخل النّصّ.

ويقول (**جميل بن معمر**) في وقفة وصفيّة لحبيبته (**بثينة**):

غرَّاءُ مبْسامٌ كأنّ حديثها ... دُرٌّ تحدَّرَ، نظْمُهُ منثورُ
محطوطةُ المَتنين، مُضْمَرةُ الحشا، ... رَيَّا الروادفِ، خَلْقُها مَمْكورُ[١٠١]

وفي وقفة أخرى يصف (**كثيّر عزّة**) حبيبته، في وصف رائق، يقول:

إذا ضحكت لمْ تَنْتَهزْ وتبسَّمتْ ... ثنَايا لها كالمُزْنِ غُرٌّ ظلومها
رَكودُ الحميَّا وردةُ اللونِ شابَها ... بماء الغوادي غيْرَ رَنْقٍ مُديمها[١٠٢]

وفي وقفة مشابهة يقول (**عُروة بن حَزام**) في وصف حبيبته (**عفراء**):

لتدنو من بيْضاءَ خفَّاقة الحشا ... بُنيَّةٌ ذي قاذورةٍ شَنآن
وتحْتهما حِقْفان قدْ ضربثْهما ... قِطارٌ من الجوزاء مُلْتَبدان[١٠٣]

وهناك وقفة (**للصمّة القشيري**) هو الآخر في وصف حبيبته (**طيَّا**)، يقول:

لها فَخْذا بُخْتيَّةٍ بَخْتَريَّةٍ ... وساقٌ إذا قامتْ عليها اثْملَّتِ
وخَصْرانِ دَقّا في اعتدالٍ، ومَتْنَةٌ ... كَمَتْنَةِ مَصْقولٍ منَ الهنْدِ سُلَّتِ[١٠٤]

وعلى ذلك فإنَّ وصف الحبيبة قد أبطأ حركة السّرد في القصيدة.

ويصف (**العباس بن الأحنف**) حبيبته أيضًا، فيقول:

صَادَتْ فُؤادي مِكْسَالٌ مُنعَّمةٌ ... كالبدْر حينَ بدا بيْضاءُ مِعْطارِ
خَوْدٌ تُشيرُ برخْصٍ حفَّ مِعْصَمَهُ ... دُرٌّ وساعِدَهُ للْوجهِ سَتَّارُ[١٠٥]

وبهذه الوقفات/الوصف أبطئت حركة الزّمن واستعاد السّرد أنفاسه، كما نلاحظ في هذه الوقفات أنّ الرّاوي/الشّاعر لم يبتعد عن الغرض الأساسي لقصيدته وهو التّغزل، ولم يصف شخصيّة أخرى بعيدة عنه، بل لجأ إلى وصف شخصيّة حبيبته، وهي الشّخصيّة المتحركة في الفضاء العام للنّصّ الشّعري لدى الشّاعر العذري .

٣- المستوى الثالث: التَّواتر:Frequency

وقد يسمى بالتَّكرار، ويتحدد ب" النّظر بين ما يتكرر حدوثه، أو وقوعه من أحداث وأفعال، على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة ثانية [١٠٦]، ويعدّه **(جيرار جينيت)** عنصراً من مقولة زمن القصّ، ويتحدد هذا التَّواتر بالنَّظر في العلاقة بين ما تكرّر حدوثه أو وقوعه من أحداث وأفعال، على مستوى القصّة من جهة، وعلى مستوى الخطاب من جهة أخرى"[١٠٧]. وفي ضوء هذه العلاقة حدد التواتر بأربع حالات[١٠٨]. ولنأخذ أمثلة على بعض هذه التَّواترات:

- ما يروى أكثر من مرّة، ما حدث مرّة واحدة، وقد يسمى بالتَّواتر التَّكراري[١٠٩]، أي:

كلما يتكرر سرد الحدث لابد أن يتكرر معه الزَّمن، في مثل قول **(قيس بن ذريح)**:

فمَا وَجَدَتْ وَجْـدِي بها أمَّ واحـدٍ ولا وَجَـدَ النَّهديُّ وَجْدِي على هِنْدِ
ولا وَجْدَ العُذْرِيُّ عُروةُ في الهوى كَوَجْدِي ولا منْ كان قبْلي ولا بَعْدي[١١٠]

فالشّاعر ذكر الوجد مرات كثيرة، برغم أنّه حدث مرّة واحدة. ومثل ذلك ما جاء في قول**(المجنون)**:

ألا يا حَمامَاتِ الحمى عُدْنَ عَـوْدَةً فإنّي إلى أصواتكـنَّ حَنونُ
فَعُدْنَ فلمَّا عُدْنَ عُدْنَ لِشقْوَتي وكِدْتُ بأسرارٍ لهنَّ أبينُ
وعُدْنَ بقِرْقارِ الهديـــر شربْنَ مُدامًا أو بهنَّ جُنونُ[١١١]

فالرّاوي في هذا النّصّ قد ذكر أكثر من مرَّة فعل العودة، علمًا أنّ الحدث واحد، وهو عودة الحمام، ولكن تكرار الشّاعر لهذه الكلمة، أدَّى بدوره إلى تواتر الزّمن في هذا النّصّ.

و**للمجنون** قول آخر بليغ، حيث تكرر هذا الزّمن، عندما تكرر لفظ(**الهجر**) ثلاث مرات، علمًا بأنّ الحدث واحد وهو الهجر، لكنّه ورد أكثر من مرّة، يقول :

هجرتُكِ أيَّـامًا بذي الغمـرِ إنَّني على هَجْرِ أيَّامٍ بذي الغمْرِ نادمُ
فلمَّا مضتْ أيَّامُ ذي الغمْرِ وارتَمى بي الهِجْرُ لامتني عليكِ اللوائمُ
وإنّي وذاكَ الهَجْرَ ما تَعْلميـنَهُ كَعازِبَةٍ عنْ طِفْلِـها وهي رائمُ[١١٢]

فمن الكلمة الأولى يبدو الأسى، الذي يعبِّر عنه الرّاوي في هذه الأبيات، فتكررت مادة(هجر) ثلاث مرات، وربما كان هذا التّواتر مقصودًا- ولم يكن عشوائيًا- للتَّأكيد على النَّدم المسيطر على الشَّاعر.

ويستخدم **(جميل بثينة)** هذا النَّوع من التَّكرار أيضًا، فيقول:

حلفْتُ لها بالبُدْنِ تَدْمي نُحورها: لقد شَقِيَتْ نفسي بكم، وعُنيتُ
حلفْتُ يميناً، يا بُثَيْـنةُ، صادقًـا، فإنْ كنْـتُ فيها كاذبًا، فعميتُ[١١٣]

فالحلف كان مرّة واحدة، ولكنه كرَّر الكلمة أكثر من مرّة.

- تكرار ما يروى أكثر من مرّة لما حدث أكثر من مرَة، ومثل ذلك في قول **(الصمة القشيري)**:

لجُوجٍ إذا لجَّتْ، بَكِيٍّ إذا بَكَتْ بَكَتْ فأدَقَّتْ في البُكا وأجلَّتِ[١١٤]

فكلمة البكاء ذُكرت أكثر من مرّة، وفعل البكاء قد حدث أكثر من مرّة.

ويكرر **(المجنون)** شكواه، فيقول:

شَكَـوْتُ إليْها سرًّا وجهْـرةً وبُحْتُ بما ألقاه من شدَّةِ الحُبِّ
ولمَّا رأيْـتُ الصَّدَّ منْـها ولمْ تكنْ تَرقَّ لشكـواتي شَكَوْتُ إلى ربِّي[١١٥]

فكرر كلمة الشّكوى (ثلاث مرات)، وتكرر معها فعل الشّكوى كثيرًا من الشّاعر. ويقول **(جميل)**:

مَـنَّيْتِنِي، فلوَيتِ ما مَنَّيْـتِـنِي، وجعلْتِ عاجِـلَ ما وعَدْتِ كآجِلِ
يَعْضَضْنَ، منْ غيْـظٍ عليَّ، أنامِـلًا، ووددْتُ لوْ يَعْضَـضْنَ صُمَّ جَنادلِ[١١٦]

فكرّر كلمة(منيتني) مرتين، ووعودها أيضًا كانت كثيرة، وكرّر فعل (العضّ) من الحاسدين والشامتين، وكذلك هي أفعالهم في الغيظ والحقد كثيرة.

و(**كُثيِّر عزّة**) يشكو ما أصابه من الألم والهجر لكل من قابله، فيقول:

أيا عزَّ لو أشْكـــو الذى قد أصابنى إلى ميّتٍ في قبْره لبَكـــى لِيـا
و يا عزَّ لو أشْكو الذى قد أصابنى إلى راهِبٍ في دِيره لـرَثـــى لِيا[١١٧]

فجملة(لو أشْكـــو الذي قد أصابني) قد ذُكرت (خمس مرات) في الأبيات متتالية، وكذلك الشّكوى كانت مرات كثيرة .

– المبحث الرابع: الفضاء السّردي:

يعدُّ المكان أحد العناصر المهمة- أيضًا- والجوهرية من عناصر تشكيل بنية النّصّ السّردي، "إذ بدونه تتلاشى العناصر الأخرى، وتأتيه هذه الأهمية القصوى بحكم وظيفته التّأطيرية للمساحة، التي تقع فيها الأحداث" (١١٨). وللمكان علاقة وثيقة بمكونات السّرد الأخرى؛ فهو يرتبط بالزّمان إرتباطًا وثيقًا " لا سبيل لإنكاره أو تجاهله، فلا مكان بدون زمانه" (١١٩)، ويرتبط أيضًا بالشّخصيّة "فالشّخصيات هي التي تعيش في هذه الأماكن، تتلاحم معها، وتندرج، وتحسّ بألفتها، وثمّة شخصيات تتجاوز سلبيتها، فتنفر من أماكن معينة وربَّما تعاديها"[١٢٠]- كما سنرى في علاقة الشّاعر مع المكان في أشعار العذريين- ولا يغفل علاقته الوثيقة بالحدث.

وإنّ علاقة المكان بالزّمان هي علاقة متداخلة، ويستحيل أن نتناوله بمعزل عن تضمين الزّمان، كما يستحيل تناول الزّمان في دراسة تنصبّ على عمل سرديّ، دون أن ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره[١٢١]. ويبقى المكان هو الذي "يفصل الموضوعات بعضها عن بعض، ويؤمّن استقلالها المتبادل، وموضوعها المختلف، فالمكان هو الذي يحدد اختلافها العددي"[١٢٢].

ونظرًا لارتباط المكان بتقنية الوصف – وصف المكان أو الفضاء الجغرافي-، يبرز ما يسمّى بالفضاء الرّوائي " الذي يعنى في مفهومه الفني: مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرّواية مكوّنة- بذلك- فضاءها الواسع، الشامل"[١٢٣].

والدّراسات المتعلقة بالفضاء، لا تقدّم مفهومًا واحدًا، بل تُظهر ثلاثة أفضية (نصيّة، دلاليَّة، جغرافيّة)، غير أنّنا ركزنا على النّمط الأخير الذي اتّسم بخصوصية بارزة، من خلال ظهور الشّخصيات ونموّ الأحداث في المقاطع الشّعرية التي تحمل طابع السَّرديّة، وهو الذي ساعد على تشكيل البناء المكاني في النّصّ، فتتداخل الجغرافيا مع الجسد وتنمحي الحدود.

والمكان عند الشعراء العذريين لم يكن ذلك المكان المألوف للعامة، المتعارف عليه بأبعاده الجغرافية، وإنّما أخذ ينحى منحى آخر، فصار ناقلًا، ينتقل فيه الشّاعر من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى الماضي، فيستعيد ذكريات لها في القلب رغبة، ولها في النّفس صدى، فهذه الأماكن تشارك الشّاعر آلامه وأحزانه، حينما تفتر العلاقة بين الشّاعر ومحبوبته، فتشاطره همه، وتشاركه أحزانه. ولنر الآن أمثلة لصورة المكان في أشعارهم:

- **الجبال**: تطرَّق الشُّعراء العذريون لصورة **الجبال**، فحولوها من صفة الجماد إلى صفة الحياة، فيؤنسونه، ويضفون عليه صفات إنسانية، فيشاركهم أحزانهم وآلامهم، فيتحدثون

إليه، ويبادلهم أطراف الحديث، فيشكونه ألم الشوق، ومرارة الفراق، سائلين إيَّاه عن ديار الأحبة، وما حلّ بها، كما رأينا (**مجنون ليلى**) في حواره مع جبل التَّوْباد، يقول:

وأجْهَشْتُ للتَّوْبادِ حينَ رَأيْتُهُ وهلَّلَ للرحمن حين رَآنـي
وأدْرَيتُ دَمْعَ العيْن لمَّا رأيْتُهُ ونادى بأعْلَى صوْتِهِ ودَعانـي
فقلتُ له: أيْنَ الَّذِين عَهدْتُهُمْ حواليكَ في خِصْبٍ وطِيبِ زمان
فقال: مَضوا واستودعوني بلادَهُمْ ومَنْ ذا الَّذي يَبْقى مع الحَدثان
وإنِّي لأبكي اليوْمَ منْ حذَري غدًا فراقكَ والحيَّان مُؤْتَلفان
سِجالًا وتَنانًا ووبْلًا وديمَة وسَحًّا وتسْامًا إلى هَمَلان(١٢٤)

فقيس يبكي حين يرى جبل التَّوْباد، كأنّه رأى عزيزًا عليه، وما هذا البكاء إلا نتيجة الألم والشِّدَّة التي يمرّ بها المجنون. وقد استخدم الشَّاعر أسلوب السَّرد بكلماته، التي تدلّ على عاطفة الحزن المسيطرة عليه من خلال قوله(أجهشت، دمع العين، لأبكي اليوم، فراقك)، واستمر السّرد لنهاية القصيدة ليعبِّر عن اليأس نتيجة الفراق، الذي نتج عنه البكاء المفرط، الذي يشبه المطر بكل أشكاله في البيت الأخير. فالمكان/الجبل عند (**المجنون**) كائن حيّ، يخشع، ويبكي، ويتألم، ويهلل، إلى غير ذلك من الصفات.

وهذا التفاعل مع المكان يصوِّر خصوصيّة العلاقة بينهما، والتي تدلّ على حالة القلق النَّفسي الذي يعيشه الشّاعر، وبهذا فإنّ "المكان يتخذ بعدًا مغايرًا للحقيقة، محملًا بدلالات التَّعاطف، والمشاركة مع الشّاعر، وهو الأمر الذي يخرجه من الطبيعة إلى الإنسانية، فالمكان حياة(١٢٥)، كما أنّه جسد وروح(١٢٦)، وهذه الرّوح موجودة في الشّعر العذري .

ويصوِّر (**الصِّمَّة القُشيري**) لقاءه بجبل النّير، الذي يحبه حبًّا شديدًا، يقول:

خليليَّ إنِّي واقفٌ فمسلِّمُ على النِّير فارتاحا قليلًا فسلِّما
فإنِّي أحبُّ النِّيرَ والبرقَ الَّتي بها النِّيرُ حبًّا خالط اللَّحمَ والدَّما
ولوْ كلَّمَتْ صُمَّ الجبال بموْطِنٍ صَديقًا لحيَّانا، إذاً وتَكلَّمَا(١٢٧)

وبهذه الأبيات صوّر الشّاعر لقاءه بالجبل، الذي لا يحبه فحسب؛ بل يحب كل ماله علاقة به كالبرق، حبًّا اختلط بدمه ولحمه؛ ويدفعه هذا الحب لمتابعته أينما ذهب. وذلك الحب لا يقتصر على الصمّة وحده، فهو حب متبادل بينهما، فلو امتلك الجبل القدرة على الكلام والنُّطق لحيَّاه وسلَّم عليه.

وليست العلاقة بين الشّخصيّة مع جميع الأمكنة بنفس القدر من هذا التَّفاعل الإيجابي والارتباط الوجداني، بل تتفاوت هذه العلاقة وتتباين، من مكان إلى آخر تبعًا للحالات الشّعوريّة، والانطباعات الذَّاتيّة للشَّخصية على المكان. فمثلًا نجد نظرة (**قيس بن ذريح**) إلى جبل سَلع نظرة جمال وعشق، تؤطرها أحاسيس الشاعر، يقول:

لَعمْركَ إنَّني لأحبُّ سَلْعًا لِرؤيتها ومَنْ بجنوبِ سَلْـعِ
يَقرُّ بقُـربْهِ عَيْـني وإنِّي لأخشى أنْ يكونَ يُريدُ فَجْعِي(١٢٨)

وليس هذا فقط بل يعتبره (**كثير عزّة**) مصدر شفاء وراحة في بعض الأحيان، عندما يكون الجبل عاملًا قويًّا للتَّفاؤل بلقاء الحبيبة، في مثل قوله:

فإنّ شِفائي نظْرةٌ إنْ نَظرْتُها إلى ثافِلَ يوْمًا وخلْفي شَنَائِكُ(١٢٩)

وفي أحيان أخرى يكون المكان هو مصدر التّعاسة، ونظرة الشَّاعر إليه نظرة الحانق المغضب، لأنّه يمثل العائق أمامه للوصول للحبيبة، يقول (**كثير عزّة**):

وكيْفَ تُرَجِّيها ومنْ دون أرْضِها جبالُ الرُّبا تلكَ الطِّوالُ البَواسِقُ
حواجِزُها العُلْيا وأركانُها الَّتي بها من مَغافِيرِ العِنَاز أفَارِقُ(١٣٠)

فالسّارد هنا ينظر للجبال بنظرة سلبيّة، وذلك للدور الذي تقوم به الجبال، حيث وقفت تلك الجبال سدًّا حصينًا أمام رجاءه، ويستمر السّرد من خلال كلماته(الطوال، البواسق، العليا) التي تدلّ على القمع والمنع والصعوبة. فنرى هنا أنّ تفاعل المكان، لا ينسجم مع توجُّهات المحبّ، الذي يتوق للقاء حبيبته.

وهذا ما حدث مع (**جميل بثينة**)، حيث وصف الجبال التي حجبت عنه رؤية حبيبته، مُشكّلة بذلك حاجزًا منيعًا بين الشّاعر وحبيبته، مما خلق في ذات الشّاعر إحساساً بالفرقة والانقطاع، يقول:

وقدْ حالتْ أجبالُ المقطَّمِ دونـها فذو النَّخل من وادي نطاةِ فتَعنقُ
وحالتْ دروء التِّيه بيني وبينـها وركنٌ من الأجبالِ أبيض أعنقُ(١٣١)

فالشّعور بتأثير المكان قد ظهر من خلال سرد أسمائها (المقطم، ذو النخل، نطاة، فتعنق، دروء)، ويستمر السّرد بإشراك تلك الأماكن معه، وقد أسهم ذلك في خلق مناخ نفسي مؤثّر على حياة الشّاعر من خلال التّشخيص، الذي منحه الشّاعر لتلك الجمادات، والتي أبرزت تأثُّر الشّاعر بالمكان الذي شهد الموقف.

- **الأودية: لقد** شهدت الأودية حضورًا ملحوظًا في الشّعر العذري، وكان لها دلالات متعددة، وهذا لأنّ تلك الأودية تمثل لهم أرض التّجربة، ومكان اللقاء والصّفاء، فاستطاعت تلك الأودية إظهار معاناة هؤلاء الشّعراء العشّاق، الذين واجهوا الكثير من الصّعاب في عشقهم، كما استطاعت بيان سعادة هؤلاء الشُّعراء بهذه الأودية والرّفع من شأنها، باعتبارها المكان الذي احتضن تجاربهم، ولقاءاتهم، فتمَّ فيه التّنفيس عن كربهم، وكل شاعر له رؤية لتلك الأودية من منظوره الشّخصي، فوادي(بغيض) مثّلا له منزلة وقدر عند الشّاعر(**جميل بثينة**)، لأنّه الوادي الذي جمعه بحبيبته (بثينة)، يقول:

وأوّلُ ما قـادَ المَودَّةُ بيْنـنا بوادي بَغيضٍ يا بُثينَ سِبابُ
وقلتُ لها: قولًا فجاءَتْ بمثله لكلِّ كلامٍ يا بُثـينَ جَوابُ(١٣٢)

بينما (**المجنون**) لا يشعر بهذا الشّعور، فهو يعدّ وجود حبيبته في وادي القُرى ضرراً وخسارة، لأنّها بذلك تكون قد ابتعدت عنه ونأت، حاملةً معها مفاتيح السَّعادة وأيَّام الماضي الجميل، يقول:

لَعمْرُ أبي ليْلى لَئِنْ هي أصبَحتْ بوادي القُرى ما ضرَّ غيري اغترابُها(١٣٣)

فالمكان هنا يمارس سلطة قاهرة على الشّاعر، يأخذ عنه حبيبته بعيدًا؛ فيحرمه وصلها ويمنعه لقاءها، فشكّل بينهما حاجزًا يحسّ معه المجنون بالغربة.

كذلك كان **للمجنون** موقف مع (وادي ذي الغمر)، الذي هجر فيه حبيبته لعدّة أيّام، فتطوّر الجفاء بينهما ليصل إلى مرحلة الهجر، ليهجر الحبيبة والمكان في آنٍ معًا، ثم بلغه النّدم بعد ذلك على ما فعل، يقول:

هجرْتك أيَّامًا بذي الغـمْر إنَّني على هَجْر أيَّامٍ بذي الغمْـر نادمُ
فلمَّا مَضَتْ أيَّامُ ذي الغمْر وارتَمى بي الهَـجْـرُ لامَتْني عليكِ اللوائمُ(١٣٤)

فتكرار (ذو الغمر) ثلاث مرات في بيتين متتاليين، ليذكره مجرد اسم الوادي بما فعل مع حبيبته من قطيعة، فتصاحب الذّكرى حسرة وندم على ما فعله في ذلك المكان من هجر الحبيبة. وهذه دلالة واضحة على تأثير المكان على نفسيّة الشّاعر.

والوادي يمثل البعد والخوف للشّاعر (**تَوْبَة بن الحُمَيِّر**) في عشقه لليلى الأخيليَّة، وهو على ذلك محبب إلى نفسه، مقرب لديها، إنّه مكان ليلى، وموطن سكنها، ولو كانت في وادٍ بعيد محفوف بالمخاطر لا يسكنه إلا الجن، فستكون حاضرة في قلبه، متواجدة في شعره، يلهج لسانه بذكرها ليل نهار، وإن غفل عن ذكرها الرّكب، يقول:

ولوْ أنّ ليْلى في بــلادٍ بَعيـدَةٍ بأقصَـــى بلادِ النَّاسِ والجنِّ وادِيَا
لكانت حَديثَ الرَّكبِ أو لانتحى بها -إذا أعلنَ الرَّكبُ الحديثَ- فُؤاديا(١٣٥)

فالفضاء المكاني الذي تشكّله ليلى قريب من نفسه وإن بَعُدَ في حقيقته، لأنّه يعيشه في كل لحظة بتكراره في قلبه وعقله، فيشكل أمام عينيه خريطة متخيّلة، لأماكن حبيبته التي تحنّ إلى التَّواجد بها، للتَّخفيف من حدّة الشَّوق الذي أرهقه.

- **الدّيار**: إنّ ذكر الدِّيار في الشِّعر العربي يعدّ مظهرًا من مظاهر الإحساس بالمكان، وقد تناولها الشُّعراء العذريون في شعرهم، محتفظين لها بقدر من المكانة تتسم بالسّرور في أحيان، وبقدر آخر من الحزن في أحايين أخرى. لأنّها تكون مصدر المواقف الحزينة التي يتذكّرها بمجرد أن يرى تلك الدِّيار. وقد أضفى الشَّاعر العذري عليها مجموعة من السِّمات الإنسانية من خلال التَّشخيص، وأقام بينها وبينه مجموعة من العلاقات، يعبّر في إطارها عن حقيقة عشقه، وذكريات حبه، ومشاعر نفسه.

ويمكن للمكان الرّوائي أن يؤثر في الشَّخصيات، إيجابًا وسلبًا، متخطّيًا دوره المعهود كإطار للحدث. فحين يقوم الرَّاوي" بإسقاط الحالة الفكرية أو النَّفسيّة للأبطال، على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط مؤطر للأحداث" (١٣٦)، لأنَّ المكان في هذه الحالة يتحوَّل إلى بيئة، عندما يصفها الرّاوي، فإنّما يهدف إلى إقناعنا بما لها من أثر على الشَّخصيات، يحفّزها إلى القيام بالأحداث، ويدفع بها إلى الفعل.

ولنأخذ مثالًا على (**المجنون**) حين يصوّر حالة ديار الأحبة، بعد فراق أهلها تصويرًا عاطفيًّا، يضفي فيه على الدِّيار صفة إنسانية حسيّة، تكون دليلًا على الشّعور الحقيقي الصَّادق، وهي صفة البكاء، يقول:

بَكَتْ دَارَهُمْ من فُقْدِهِمْ وتَهَلَّلتْ دموعي فأيّ الجازعَيْنِ ألومُ
أهذا الذي يبكي من الهُونِ والبَلا أمْ آخرَ يبكي شَجْوهُ ويَهيمُ(١٣٧)

ونستطيع أن نتتبع لغة السّرد، من خلال استخدام الرّاوي للكلمات المعبِّرة عن حزنه (بكت، فقدهم، دموعي، الجازعين، ألوم). فالمكان/الدّيار قد صار هنا معبرًا عن أحزان الشّاعر وآلامه، فخرج المكان عن الإطار المعروف له، إذ صار يبكي ويتفاعل مع الشّاعر. فالمكان هنا لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر الرّاوي/الشّاعر، الذي يشرف على المكان، واصفًا إيّاه أحيانًا، ومُلمِّحًا إلى تأثيراته على الشّخصيات أحيانًا أخرى.

وكذلك يصوّر (**كثيّر الخزاعي**) حالته، عندما يقف على الدِّيار الخالية من أصحابها، فينتابه الحزن والأسى، فيقول :

أهَاجَكَ بالعَبَــوْقَرَةِ الدِّيــارُ نَــعَمْ منَّا مَنَــازلِـها قِـفارُ
فمَرْخُ مُخَلِّــصٍ فمَحَنَّباتٌ عَفَتْـها الـرِّيحُ بَعْدكَ والقِطارُ(١٣٨)

ففي البيتين نسمع حوارًا داخليًا يجريه الشَّاعر مع نفسه، مما يظهر الصِّراع النّفسي المسيطر على الشَّاعر بسبب رؤيته لتلك الأماكن، فتبدأ الصّور القديمة بالبروز واحدة تلو الأخرى أمام عيني الشّاعر، وكأنّها شريط مصوَّر، يلخص له حياته في فترة من فترات الزّمن.

ويتخذ نداء الدِّيار منحى من مناحي العلاقة بين الإنسان والمكان، تكشف عن معانة الشّاعر أمام تحوّل الدِّيار، يقول (**قيس بن ذريح**):

ألا يا رَبْعُ لُبْنى ما يَقــولُ؟ أبِنْ لي اليومَ ما فَعَلَ الحُلولُ؟
فلو أنّ الدِّيارَ تُجيبُ صَبًّا لَـرَدَّ جوابي الـرَّبعُ المُحيلُ(١٣٩)

فهنا تظهر حالة القلق المسيطرة على الشّاعر، والسّرد يظهر في الحوار الخارجي بين الشّاعر والرّبع، حيث قدّم قيس لحكايته بسؤال مباشر لربع لبنى، وكأنّه ينتظر منه الإجابة. فيأتي بصيغة الأمر في قوله: "أبنْ لي ما فعل الحلول؟" ولكن سرعان ما يدرك أنّ الدّيار صمَّاء لا ترد جوابًا.

وفي ذات الإطار الذي نحاول تلمس العلاقة بين المكان/الدّيار والشُّعراء، يقول (**جميل بثينة**):

أسائِلُ دارَ بَثْنَة أيْنَ حلَّتْ كأنّ الدِّيارَ تُخْبرُ ما أقولُ(١٤٠)

فالدِّيار هنا تكتسب صفات بشريَّة بفهمها لحديث الشَّاعر، وسؤاله، وهذا يعني أنّ الحواجز بين الإنسان والمكان تمّ تخطّيها، " ولا شكَّ أنّ الشّاعر يجد صورته في الدِّيار وأنقاضها، ويحدّق في ذاته بمواجهته لها ومساءلته إيَّاها، ويبدو من خلال ذلك أنّ هناك تجاوبًا ما بينهما، لا يخلو من كونه تبادلًا للعزاء وإلهابًا لحسّ الفجيعة، وفي هذا التَّناظر تبدو الدِّيار كالشّاعر تمامًا، ويتعيَّن الشّاعر طللًا مثل الدِّيار، فيغدو مكانًا للفقد كما تغدو الدِّيار محلاً للسَّفر"(١٤١). كما يلعب المكان " دورًا مهمًّا في تحديد طبيعة الصِّراع بين الذّات والزَّمن، إذ قد تتوافق الذَّات مع المكان فتتصالح مع زمنها، أمَّا إذا أحسَّت الذَّات بسخط على المكان فتزداد حدّة الصِّراع" (١٤٢).

ومما سبق يتَّضح أنّ تحديد الأماكن لدى الشّعراء العذريين يمثّل لهم إطارًا، يستطيعون من خلاله أن يصفوا الأحداث التي واجهتهم، والمصاعب التي حاولت النَّيل من عزيمتهم. كما أنَّها طريقة من طرق التَّنفيس، التي يلجأ إليها الشُّعراء، إذ" إنّ جماليَّة المكان في النَّصّ العذري تكمن في تحويل الحسّ إلى مكان شعري، يتحوّل معه المكان المحسوس إلى مكان روحي ذي طابع قدسي، ساعدت على تحويله جمالية اللغة العذرية، ذات المخزون الدّلالي، الحامل لعرفانية العلاقة القائمة بين العاشق والمعشوق، التي حوَّلت المكان من قيمة دالّة على فعل شبقي، إلى رمز دالّ على طهر وروحانية وعرفانيّة "(١٤٣).

الخاتمة :

لقد حاول هذا البحث تتبع ظاهرة السّرد في شعر العذريين، وعليه فقد تحصَّلنا على النَّتائج الآتية:

- لقد برز السَّرد كلمسة سحرية، في بناء قصائد الشّعراء العذريين، وهذه اللمسة نستشفّها متميّزة داخل الشِّعر القصصي لهؤلاء الشُّعراء، بما تحمله من إيقاع موسيقي، ثقلًا وخفَّة. قائمة على الوصف، ونمطيّة السَّرد العربي القديم، والتَّناسق بين السّرد والإيقاعية؛ مما حقق التَّدفُّق الشِّعري والانسجام.
- تجلّت تقنيات السَّرد بصورة مميَّزة في النّصوص المدروسة، مثل بنية الشَّخصيّة، وسمات الرّاوي الشِّعري، وبنية الزّمن، وبنية المكان، وقد استطعنا أن نتلمّس بعض صفات الشّخصيّة، التي فتحت بابًا للسّرد القصصي لدى هؤلاء الشّعراء، وأتاحت للسّارد/الشّاعر أن يقول كل ما يريد.
- كان السّرد في النّصوص المدروسة موضوعيًا، وذلك لأنّ الشَّاعر هو الرّاوي والسّارد الحقيقي، فهو في بعض القصائد عليم كليّ العلم، يوجِّه السّرد بحسب معرفته لما سيحدث من أفعال، وفي أحيان أخرى يكون راويًا مشاركًا، وشاهدًا على الأحداث، ويسهم في صنعها.
- في فضاء الزّمان تنوّعت التّقنيات الزَّمنيَّة، بمختلف مستوياتها في النّصوص المدروسة، ولم تقتصر على تقنية دون أخرى.

- تجلَّت أهمية الاسترجاع الزَّمني في منح الشَّخصيات الثَّانوية فرصة الحضور في الزَّمن الحاضر الرِّوائي، ولولا وجود هذه التِّقنية ما استطاع المتلقِّي التّعرف على هذه الشَّخصيات، التي كان لحضورها الدَّور الفاعل في رسم حركة أحداث النَّصّ.
- في فضاء المكان تنوعت الأمكنة الرِّوائية، واستطاع الشّاعر العذري إخضاع المكان بما يتناسب مع مراده، من خلال إدماجه في عمله الشِّعري؛ عن طريق تحويل المعنى المادي للمكان إلى المعنى الأدبي والثَّقافي. فهذا الجماد الميِّت الذي لا فائدة منه في العمل الفني، قد استطاع الشّاعر أن يدخل إليه الشّاعر بعض الحركات الإنسانية، ويضفي عليه الشّعور، ليصبح ذا مشاعر جيَّاشة بالألم والفرح، وفيَّاضة باللين والقسوة، يختلف من حين لآخر باختلاف نفسيّة صاحبه.

Abstract

Features of the narration in the poetry of the Virgin (Text study)

By Jihan Ahmed

In our research, which we have described by (features of narration in the poetry of virginity), we have tried to reveal how the poets expressed their feelings and anxieties, expressing their situations and emotions, narrating their daily concerns with their love through various elements, as well as the structure of the personality, the structure of time, and the structure of place.

We also noticed the form of inherited Arabic stereotypes, which were exploited by poets to perform poetic narrative and penetrated into the body of poetic texts by poets through poetic techniques, which we have tried to study reading of selected models of poetry from their Divans we have been able to get a set of results that indicate the features of the narration of the magician rhythm, and its suggestive signs, and the structure of time and place, characters and novelist, and we reached the privacy of poetry story for the poets strongly, they mixed it between poetry and story, in narrative formation, poetry did not lose its characteristics and splender, and also did not lose the narration if The two hugging in a unique and picturesque literary scene.

هوامش البحث

١- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر: د. عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص:٢٦.

٢- التحليل البنيوي للسرد، طرائق التحليل السردي: رولان بارت، مجموعة مقالات، ترجمة:حسن بحراوي، المغرب، منشورات اتحاد التاب، المغرب، ١٩٩٢، ص:٩.

٣- الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ترجمة : محمد براده، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص: ٥٩.

٤- البنية السردية في الرواية السعودية: نورة بنت محمد بن ناصر المري، رسالة دكتوراه، ٢٠٠٨، ص:٥٠.

٥- لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٠، م٣، مادة (سرد)، ص:٢١١.

٦- البنْية السَّردية في النّصّ الشّعري: د/ محمد زيدان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، شهرية (١٤٩)، ٢٠٠٤م،ص:١٨-١٩.

٧- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٣م، ص:٤٥.
٨- المرجع السابق، ص:٤٦.
٩- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،ط١، ١٩٩٧، ص٢٨.
١٠- المرجع السابق، ص:٢٨.
١١- معجم مصطلحات السرد: بوعلي كحال، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الروية، الجزائر،ط١ ٢٠٠٢م،، ص٦٧.
١٢- دليل الدراسات الأسلوبية :جوزيف ميشال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،١٩٨٤،ص:١٢٦.
١٣- النقد البنيوي والنّص الروائي(نماذج تحليلية من النقد العربي) :محمد السويرتي، إفريقيا الشرق،ط١٩٩١،١، ص:١١١.
١٤- خطاب الحكاية، بحث في المنهج :جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط ٢٠٠٠، ص:١٣.
١٥- خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص:٤٠.
١٦- في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد- : عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي الكويتي، ١٩٩٨، ص:٢٥٦.
١٧- الخطاب السردي ومكوناته من منظور رولان بارت: يوسف الأطرش، مقال ضمن مجلة السرديات، مجلة تصدرها جامعة منتوري، قسنطينة، العدد ٠١ جانفي ٢٠٠٤، ص: ١٧٦.
١٨- الكلام و الخبر، (مقدمة للسرد العربي) :سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط١، ١٩٩٧، ص١٩.
١٩- السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي- : عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢، ص ٢٥.
٢٠- المصطلح السردي: جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص١٥.
٢١- تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص- : محمد مفتاح، دار الطباعة للطباعة والنشر، بيروت/لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص:١٤٩.
٢٢- تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير): سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٤، ٢٠٠٥، ص٤٧.
٢٣- المرجع السابق، ص١٩.
٢٤- السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا): عبد الرحيم الكردي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٢، ص١٠٩.
٢٥- في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد- : عبد الملك مرتاض، مرجع سابق:ص:٣٤.
٢٦- التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي: بوشوشة بن جمعة، المغاربية للطباعة و النشر و التوزيع و الاشهار، ط١، ٢٠٠٣، ص١٨.
٢٧- بناء الرواية: سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للطباعة، القاهرة، مصر، ط١،١٩٨٤، ص١٥.
٢٨- الكلام والخبر –مقدمة للسرد العربي-: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١،١٩٩٧،ص:١٢٩.
٢٩- الخطاب الشعري عند محمود درويش: د. محمد فكري الجزار، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص:١٢٦.
٣٠- معجم مقاييس اللغة: أبو الحسن بن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط١،٢٠٠٨،مادة (ش خ ص)، ص:٦٤٥.
٣١- لسان العرب: ابن منظور، مرجع سابق، ص:٤٣.
٣٢- الرواية العربية، البناء والرؤيا: سمر روحي الفيصل،دار العلوم، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨،ص:١٣١.
٣٣- مدخل إلى مجموعة حسن نصر الأقصوصية ٥٢، البشير الوسلاني، الحياة الثقافية، تونس، العدد ٢٦٣، سبتمبر ٢٠١٥،ص:٧٨.
٣٤- مستويات دراسة النص الروائي مقارنة نظرية: عبد العالي بوطيب، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط١،١٩٩٩، ص:٤٧.

٣٥- ديوان قيس بن ذُريح: اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت،لبنان، ط٢، ٢٠٠٤، ص:١٠٦.
٣٦- ديوان عُرْوة بن حَزام: دراسة وتحقيق: أحمد عكيدي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٤، ص: ٣٩-٤١.
٣٧- شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي: بوريس أوسبنسكس،ترجمة: سعيد الغانمي وناصر الحلاوي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص:٧٠، وفي نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد: مرجع سابق، ص:٢٤٣.
٣٨- الراوي والنّصّ القصصي : عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦، ص:١٧-١٨.
٣٩- جوانب من شعرية الرواية: أحمد صبرة، فصول، العدد الرابع، المجلد ١٥، ص:٤٤.
٤٠- في نظرية الرواية : عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص:٢٣٧-٢٤٠.(هذا القول ينسبه الدكتور عبد الملك مرتاض إلى طائفة من منظري الرواية الغربيين، هم : تودوروفن جيرار جينيت، وين بووث، وولففجانج إيزر).
٤١- اللغة والخطاب الأدبي: تزفيتان تودوروف،ترجمة:سعيد الغانمي، بيروت، والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي،١٩٩٠، ص:٥٠، وتقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي : يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٠، ص:٨٩، وبناء الرواية: سيزا قاسم، مرجع سابق، ص:١٣١، وتقنيات السرد الروائي، محتوى الشكل وأنماط الراوي: خضر محجز، الناشر: عطية للنشر والتوزيع، غزة، ط١، ٢٠١٤، ص:٧٧-٨٢.
٤٢- البنية السرية في رواية حلم على الضفاف لحسيبة موسوي، رسالة ماجستير، إعداد: وردة بن عوف وكريمة فرحي، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، الجزائر، ٢٠١٤، ص:٣٠.
٤٣- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر: مرجع سابق، ص:٤٦-٤٧.
٤٤- ديوان ذي الرُّمة (غيلان بن عقبة العدوي)، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، حققه وقدّم له وعلق عليه:د.عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة،بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م، ص:١٨٧-١٩٥. ٢-صلب المعي : موضع، البرقة: حجارة مختلطة مع الرمل، الثوَّر :موضع، والجنائب: رياح الجنوب، جَوْلٌ: دوران. ٣- الهيوم:الذاهب العقل،ويعني نفسه، وأيدي الثريا :أوائلها، وجنح المغارب : أي قد دنوْن من المغرب.٤- الشقَّة: السفر البعيد، الزول : الرجل الظريف، وإنما يعني نفسه، و(كأنما قميصه على نصل هندي) أي: على سيف من سيوف الهند، أي:هو ماضٍ كالسيف، وجراز المضارب: قطوع. ٥- الهيوم أناخ:وهو ذو الرمة، الإغفاء: التغميض القليل، عند ضامر: يريد جمله، وقوله: مطية رحال كثير المذاهب، أي عدَّته في السفر. ٦-أراد: ألا طرقت ميّ بريح الخزامى هيّجتها أنفاس الرياح وخبطة من الطلل، ولواغب: قد لغِبَتْ فأعيت هذه الرياح من طول الأرض وضعفت. ٨- العطابيل: الطوال الأعناق من النساء، مشرفات الحقائب: أي الأعجاز. ٩- (عازبُ) : في البيت إقواء . ١٠- متى أبْل: من البلى، يريد المنايا يخترمنه، وكذلك الشواعب : يشتعبنه ويخترمنه.
٤٥- ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية ن القاهرة، ط١، ١٩٤٥، ص:٢١-٢٣.
٤٦- ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق وشرح: عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، دط، ص: ٦٩.
٤٧- ديوان جميل بثينة، تحقيق: د.حسين نصَّار، الناشر: دار مصر للطباعة، القاهرة،١٩٧٩، ص:٣٧.
٤٨-آليات السرد في الشعر العربي المعاصر: مرجع سابق، ص: ٥٩.
٤٩- بنية النّصّ السردي: حميد لحمداني، مرجع سابق، ص:٤٨.
٥٠- المرجع السابق :ص:٤٩.
٥١- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر: مرجع السابق، ص: ٦٠.
٥٢-ديوان قيس بن ذريح، ص:٧٦.
٥٣- السابق، ص:٦٥.
٥٤- ديوان مجنون ليلى،ص:٤٦.
٥٥- ديوان الصمة القشيري،ص:٩٠.
٥٦- تقنيات السرد في رواية" البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، إعداد: عيسى بلخباط، الجمهورية الجزائرية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠١٥، ص:٢٠.
٥٧- بناء الرواية : سيزا قاسم، مرجع سابق،ص:٢٨.

٥٨- بنية النص السردي: حميد لحمداني، مرجع سابق،ص:٧٤. (المفارقات السردية: إما أن تكون استرجاعاً لأحداث ماضية، أو تكون استباقاً لأحداث لاحقة).

٥٩- ورد المصطلح بترجمات كثيرة عند النقاد العرب، فمنهم من فضل مصطلحي : (السرد الاستذكاري،والسرد الاستشرافي) كما عند حسن بحراوي (ينظر بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠، ص:١٢١)، ومنهم من اختار كمقابل ترجمي لهما مصطلحي (اللواحق والسوابق) على التوالي،(ينظر سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٥،ص:٨٠)، واختار الناقد مراد عبد الرحمن مبروك مصطلحي السوابق الزمنية(الاسترجاع)، واللواحق الزمنية (الاستباق)، (ينظر: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجاً(١٩٦٧-١٩٩٤):د. مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨،ص:٢٣)، وقد عاب مراد عبد الرحمن مبروك استخدام مصطلحي اللواحق (للاسترجاع) و السوابق (للاستباق) مبيناً أن التعبير في العربية عكس هذا المفهوم هو الصحيح، فالسوابق تستعمل للدلالة على أحداث سبق حدوثها واستحضرها الكاتب أثناء العملية السردية، واللواحق تستعمل للدلالة على حدث لم يحدث في اللحظة الآنية لكنها ستحدث لاحقاً، (ينظر نفسه: آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص:١٨٣-١٨٤). وانظر: مفهوم الزمن داخل الخطاب السردي: ماهر الجويني، المنظمة العربية للترجمة، مج٧، ع ٢٤، ٢٠١٥،ص:٨١.

٦٠- بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص:٢٤.

٦١- المصطلح السردي: مرجع سابق، ص:٥٥.

٦٢- ديوان مجنون ليلى، ص:٥٥. وله استرجاعات كثيرة في ديوانه ومنها قوله ص:٨٣:

ذكرتكِ عَشِيَّة الصَّدَفَيْن ليْلى وكلَّ الــدَّهر ذِكراها جديدُ، وص:٢٢٦ قوله:

تذكَّرت ليْلى والسنينَ الخواليا وأيَّام لا نخشى على اللهو ناهيا.

٦٣- ديوان جميل بثينة، ص: ٣٦، وله استرجاعات أخرى منها قوله ص:١٦:

تذكَّرَ أُنْساً، من بُثَيْنة، ذا القلبْ، وبَثنةٌ ذكراها، لذي شَجَنٍ، نَصَبْ، و ص٢١ قوله:

وذكرْتُ عصراً، يا بُثَيْنةُ، شاقني، وذكرتُ أيَّامي، وشَرْخَ شبابي، و ص ٣٧ قوله :

وليْلة بتنا ذاتَ حاجٍ ذكرتكمْ هُدُوًّا وقد نام الخَليُّ المُصَحَّحُ، وقوله ص٣٩ :

وما أنْسَ، مِ الأشياء، لا أنسَ قوْلها، وقدْ قُرّبتْ نِضْوى: أمصرَ تريدُ ؟، وص٤١ قوله:

فما ذُكِرَ الخلانُ إلا ذكرتها، ولا البخْلُ إلا قلتُ سوف تعودُ، و ص ٧٤ قوله:

ليالِيَ، أنتم لنا جيرةٌ، ألا تذْكرينَ؟ بلى، فاذكُري!.

٦٤- ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه : الدكتور: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧١، ص:١٢٦.

٦٥-ديوان الصمة القشيري، جمعه وحققه وشرحه ووضع فهارسه : د. خالد عبد الرؤوف الجبر، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٣، ص:٦١.

٦٦- ديوان العباس بن الأحنف، ص:٣٤، وله استرجاعات أخرى منها قوله ١٧:

- أبْكي لسُخْطكِ حينَ أذْكرُ ما مضى ياليْتَ ما قدْ فاتَ لي مردود، وقوله ص٣٧:

- هل تذْكرين، فدتْكُ النَّفْسُ، مجْلسنا يوْمَ اللقاءِ فلمْ أنْطِقْ من الحَصَرِ.

٦٧- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، مرجع سابق، ص:١٣٢.

٦٨- الفن الروائي: ديفيد لودج، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص:٨٦.

٦٩- ديوان عروة بن حزام، ص:١٣٦.

٧٠- ديوان مجنون ليلى، ص:٢٠٦، وله استشراف آخر جاء على لسان الغراب يقول ص:١٤٠:

- نَعَبَ الغُرابُ ببيْن ليلى(غَدْوَةً) إنّ الكتابَ ببيْنهم مخطوطا.

٧١- ديوان قيس بن ذريح، ص:٥٨. ولعلّه في إشارة للمستقبل ص:١٢٣، يقول:

- وقدْ يجمَعُ اللهُ الشَّتيتَيْن بَعْدما يَظنَّان كلَّ الظَّنِّ أنْ لا تلاقيا.

٧٢- ديوان جميل بثينة،ص:١٣١، وله حكمة تعتبر من الاستشراف يقول في ص١٣٢:

- فقد تلتقي الأشْتاتُ بعْدَ تفرُّقٍ وقد تُدْرَكُ الحاجاتُ وهي بَعيدُ، وهو يستبق الأحداث في موضع آخر له عندما يُحدِّث نفسه فيقول في ص١١٤:

- لنْ تستطيعَ إلى بثينة رجْعةً، بعدَ التَّفرُّق، دونَ عامٍ مُقْبل.

٧٣- ديوان كثير عزة، ص: ٢٢٢.

٧٤- بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني: د. الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، اربد/ الأردن، ط١، ٢٠١٠، ص:١٤٣.
٧٥- ورد مصطلح الديمومة بترجمات مختلفة عند النقاد العرب كغيرة من المصطلحات الأخرى، محمد محجز اقترح مصطلح (المدة)، (ينظر : تقنيات السرد الروائي، محتوى الشكل وأنماط الراوي، مرجع سابق، ص: ١١١)، والأمر نفسه عند محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي في ترجمتهم لكتاب : خطاب الحكاية لجيرار جينيت، (ينظر: خطاب الحكاية،ص:١٠١)، وتبعهم الكثير من النقاد في حين نجد مصطلح (الديمومة) عند لحسن أحمامة في ترجمته لكتاب: التخييل القصصي لشلوميت ريمون كنعان، (ينظر: التخييل القصصي(الشعرية المعاصرة)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء،ط١، ١٩٩٥، ص:٨٠)، واختار حميد لحميداني مصطلح(الاستغراق الزمني)، (ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص:٧٥)، ومراد عبد الرحمن مبروك (التتابع الزمني)، (ينظر بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص:٩١)، واستعمل الناقد محمد عزام مصطلح (الإيقاع الزمني)،(ينظر شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص:١١٢)، ويعد مصطلحي المدة والديمومة الأكثر شيوعاً في الاستعمال النقدي العربي قياساً بالمصطلحات الأخرى.
٧٦- منطق السرد(دراسات في القصة الجزائرية) :عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٤، ص:١٥٧.
٧٧- بناء الرواية : سيزا قاسم، مرجع سابق،ص:١٣٤.
٧٨- ديوان عروة بن حزام، ص:١٢٧.
٧٩- ديوان كثير عزة، ص:١٥٥، وله إشارة أخرى يقول فيها ص:١٤٢:
- ولي منْك أيَّامٌ إذا شحطَ النَّوى طِوالٌ وليْلاتٌ تَزولُ نجومها.
- إنْ أُفارقْهُمُ فقدْ عِشْتُ دَهْراً في سرورٍ منْ قُرْبِهمْ وابتهاج.
٨٠- ديوان مجنون ليلى، ص:١١٥ . وهذه الأبيات موجودة عند الصمة القشيري في ديوانه ص: ٩٥.
وفي ديوان المجنون إشارات أخرى لهذا الزمن المختزل يقول ص٧٥:
- خليليَ هلْ قبْطٌ بنَعْمانَ راجعٌ لياليه أوْ أيَّامهُنَّ الصَّوالِحُ .
- ألا لا ولا أيَّامُـنا بمُتالعٍ رواجعُ ما أوْرى بزنْدِيَ قادحُ، وص:١٧٢،يقول:
- تمرُّ الليالي والنَّهارات كلُّها فأنت بليْلى مُسْتَامٌ مُوَكَّلُ.
٨١- ديوان الصمة القشيري، ص:٢٦. وله إشارة أخرى لهذا الزمن السعيد المختزل يقول ص٧٥:
- إنْ أُفارقْهُمُ فقدْ عِشْتُ دَهْراً في سرورٍ منْ قُرْبِهمْ وابتهاج.
٨٢- ديوان قيس بن ذريح،ص:١٢٣.
٨٣- ديوان جميل بثينة،ص:٦٩، ولها إشارات أخرى لاستخدامه هذه التقنية يقول ص:٦٤:
- كَبِرتَ، جَميلُ وأودى الشبابُ، فقلتُ: بُثينَ، ألا فاقصري!
- أتَنْسَينَ أيَّامَنا باللـِّوى، وأيَّامنا بـذوي الأجْفَـرِ؟ .
٨٤- الزمن السردي في النصَ القصصي العربي: سعاد شابي، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية، جامعة دراية، أدرار، ع٨، ٢٠١١، ص:١٢.
٨٥- ديوان مجنون ليلى،ص:١٤٦، وله إشارات أخرى في ديوانه يقول ص:١٢١:
سَقى الله أيّاماً لنا لسْنَ رُجَّعاً وَسَقياً لعَصْرِ العامريةِ من عصْرِ
- ليالِيَ أعْطَيْنُ البطالة مِقودي تمرّ الليالي والسُّنونَ ولا أدري، وص:٢٢٦ قوله:
- تذكَّرت ليْلى والسنينَ الخواليا وأيَّام لا نخشى على اللـهو ناهيا.
٨٦- ديوان جميل بثين، ص:١٣٩، وله إشارات في ديوانه لهذه التقنية، يقول ص ٨٣:
- فما سِرْتُ منْ ميلٍ، ولا سرْتُ ليْـلةً، من الدَّهر، إلا اعتادني منكِ طائِفُ
- ولا مرَّ يومٌ، مذْ ترامتْ بكِ النَّوى، ولا ليْـلةً، إلا هـوىً منْكِ رادفُ،
وفي ديوانه ص:٧٧ يقول:
- يا قلبُ ويْحكَ، ما عيْشي بذي سَلمٍ، ولا الزَّمانُ، الذي قدْ مرَّ، مُرْتَجَعُ .
٨٧- ديوان قيس بن ذريح، ص:٧١، وله إشارة أخرى ص:٩٤ يقول:
- يا ليْتَني فدَتْكَ نَفْسي وأهْلي هلْ لِدَهْرٍ مَضى لنا منْ رُجوع .
٨٨- الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السد الحديثة، مرايا نرسيس: د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص:٢١٣.

٨٩- بناء المشهد الروائي: ليون سيرميليان، ترجمة: فاضل تامر، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، عدد ٣، ١٩٨٧، ص:٧٨.

٩٠- ديوان الصمة القشيري، ص:٦٨.ويقال لحبيبته: (ريَّا) أيضاً. والمشهد هنا يتمثل بقصة داخل قصة النَّصّ الأساسية. وبالبحث في الديوان وجدت أنه يحتوي على خمسة مشاهد أخرى، وهي : في ديوانه ص:٦٨ الأبيات(٢٥-٢٨) قوله:

- ووجدي بطيَّا وجْدَ هيْـماء حُلّتْ عن الماءِ كانتْ مُذْذُ خِمْسَيْنِ ضلّتِ، وفي ديوانه ص:٦٩ الأبيات(٢٩-٣٤) قوله:
- ولا وجْدُ بكْرٍ حُرَّةٍ أرْحبـيَةٍ تَـرودُ حَوالي طِفْلِها قدْ أتمّتِ، وفي ديوانه ص:٧١ الأبيات (٤١-٤٤) قوله:
- ولا وجْدُ أعْرابيَّة قذفتْ بهـا صروفُ النَّوى منْ حيْثُ لمْ تَكُ ظنَّتِ، وفي ديوانه ص:٨٠ الأبيات (١٩-٢٣) قوله:
- أيا رفقةً منْ آل بُصْرى تَحمَّلوا رسالتنا لُقّيْتَ منْ رُفقـةٍ رُشْدا .

وفي ديوانه ص:١١٢ الأبيات(٤٨-٥٣) قوله:

- فما وَجْدُ عُلْوِيِّ الهوى حنَّ واجْتوى بوادي الشَّرَى والغَوْرِ ماءً ومَرْتَـعا.

٩١- ديوان الصمة القشيري، السابق، ص:٦٨. المشهد هنا يتمثل بقصة داخل قصة النَّصّ الأساسية.

٩٢- ديوان مجنون ليلى، ص: ٧٣. وفي الديوان ستة مشاهد هي: ص:٣٨ قوله:

- كعصفورةٍ في كـفِّ طِفْلٍ يَزُمُّها تذوقُ حِياضَ الموتِ والطفلُ يلْعبُ، وديوانه ص:٤٨ قوله:
- دعاني الهوى والشَّوْقُ لمَّا تَرنَّمتْ هَتُوفُ الضُّحى بينَ الغُصون طروبُ، وديوانه ص:٦٩ قوله:
- ألا قاتلَ اللهُ الحمامة غدوةً غَداةَ ارتحلنا غدوةً واطمأنَّ، وديوانه ص:٧٠ قوله:
- أقولُ لحادِي عِيرِ ليْـلى وقدْ يَرى ثِيابيَ يجْري الدّمع فيها فبُلّتِ، وديوانه ص:٦٩ قوله:
- فما وجْدُ أعرابيَّةٍ قذفت بها صُروف النَوى من حيْثُ لمْ تَكُ ظنَّتِ، وديوانه ص:١١٩ قوله:
- وصاحتْ بوَشْكِ البيْنِ منها حمامةٌ تغنَّتْ بليْلٍ في ذُرا نـاعمٍ نَضرْ .

٩٣- ديوان توبة بن الحميِّر، عني بتحقيقه وشرحه: خليل إبراهيم العطية، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت،ط١، ١٩٩٨، ص:٣٨.

٩٤- ديوان العباس بن الأحنف،ص:٣٦، وله ثلاثة مشاهد أخرى وهي: قوله ص ٢٢:

- ما يقْضي عَجبي منْ جهْلِ حاسدةٍ كانت بذي الأثْلِ منْ خدْني وأنصاري ، وقوله ص ٢٣ :
- فما أخو سفرٍ في البيدِ مُرتّهن قدْ كانَ في رُفقٍ شتّى لأمْـصارِ. وقوله ص ٢٣:
- أنا وعمُّكِ مِثْلُ المُهْرِ يمْنعُهُ منْ قُوتِهِ مَرْبـضُ المُستأسِدِ الضَّـاري.

٩٥- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: مرجع سابق،،ص:١٧٢.

٩٦- ديوان جميل بثينة،ص:٤٣. وفي ديوانه مشهد آخر في ص٨١ قوله:

- ولسْتُ بناسٍ أهْلها، حين أقبلوا، وجالوا عليْنا بالسُّيوفِ، وطوّفوا.

٩٧- ديوان ذي الرُّمة،ص:١٦٢-١٦٣.

٩٨- ديوان الصمة القشيري: ١١٠-١١١. هذه الحوارات السابقة تمثل الحوار الخارجي بين الشاعر/البطل وشخصيات أخرى تكشف عن نفسها وتعبر عن أفكارها، بينما هناك أمثلة للحوارات الداخلية بين الشاعر ونفسه كما ورد عند كُثيّر الخزاعي(ديوانه ص:٤٢٦)،يقول:

- أمِنْ أمِّ عَمْرٍو بالخَريـق ديارُ نَعَمْ دارساتٌ قدْ عَفَوْنَ قِفارُ
- وأُخرى بذِي المَشْروح منْ بطْنِ بيشَةٍ بها لمَطافِيلِ النِّعاجِ صِوارُ
- تَراها وقد خَـفَّ الأنيس كأنّهـا بمُنْدفعِ الخُرطُومَتَيـن إزارُ.

٩٩- مفهوم الزمن داخل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص:٨٥.

١٠٠- ديوان مجنون ليلى، ص: ١١٩.

١٠١- ديوان جميل بثينة: ٦٥. ولجميل وقفات أخرى في ديوانه وهي: ص:٥٣ قوله:

- رَجْرَجةٌ رَخْصَةُ الأطرافِ ناعمةٌ تكادُ من بُدْنها في البيْتِ تَنْخَضِدُ.

وص:٨٩ قوله:

- قطوفُ الخُطى عند الضُّحى، عَبْلةُ الشَّوى إذا اسْتَعْجلَ المَشيَ العِجالُ النَّحائِفُ .

١٠٢- ديوان كثير عزة، ص:١٤٤-١٤٥.

١٠٣- ديوان عروة بن حزام، ص:١٤١-١٤٢.

١٠٤- ديوان الصمة القشيري،ص: ٧٢.

١٠٥- ديوان العباس بن الأحنف، ص:١٩.

١٠٦- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص:١٢٩.
١٠٧- القصة والبنيوية الشكلانية: عز الدين بوبيش، مقال ضمن مجلة السرديات، ص:٦٤.
١٠٨- خطاب الحكاية، بحث في المنهج: جيرار جينت، مرجع سابق، ص:٤٧.
والحالات هي: ١ -ما يروى مرّةً واحدة ما حدث مرّة واحدة.
٢-ما يروي مرّة واحدة ما حدث أكثر من مرّة.
٣-ما يروي أكثر من مرّة ما حدث أكثر من مرّة . ٤- ما يروي أكثر من مرّة، ما حدث مرّة واحدة.
١٠٩- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جيرار جينيت وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩، ص:١٢٨.
١١٠- ديوان قيس بن ذريح، ص:٦٣. وله تكرار يقول فيه ص:٦٣:
- ماتَتْ لُبَنَيْنَى فموْتُها مَوْتي هلْ تَنْفَعَنْ حسْرةٌ على الفوْتِ
- وسوْفَ أبكي بُكاءَ مُكْتَئِبٍ قضى حياةً وجْدًا على مَيْـــتِ
١١١- ديوان مجنون ليلى،ص:٢٠٥، وله مثال آخر لنفس هذا النوع من التكرار ص١٥٤، يقول فيه:
- أمِنْ أجْلِ سارٍ في دُجى اللَّيلِ لامِعٍ جَفَوْتَ حِذارَ البيْنِ لينَ المضاجع؟
- علا تَخافُ البيْنَ، والبيْنُ نافعٌ إذا كانَ قُرْبُ الدَّارِ ليْس بنافــع
- إذا لمْ تَزلْ نمَّنْ تُحبُّ مُروَّعاً بغَدْرٍ فإنَّ البيْنَ ليْـس بـرائِع
١١٢- ديوان مجنون ليلى،ص:١٨٥.
١١٣- ديوان جميل بثينة: ٢٦.
١١٤- ديوان الصمة القشيري،ص:٦٥.
١١٥- ديوان مجنون ليلى،ص:٦٢، وله في نفس النوع من التكرار مثال آخر في نيران الحب فهي متجدده دائماً، يقول في ص ٨٤ :
- فلوْ كانتْ إذا احْتَرَقتْ تفانَتْ ولكنْ كلَّما احترَقتْ تَعودُ .
١١٦- ديوان جميل بثينة، ص:١٠٨.
١١٧- ديوان كثير عزة، ص:٣٦٥. تكملة الأبيات:
- و يا عزَّ لو أشْكو الذي قد أصابني إلى جَبَلٍ صَعْبِ الذُّرى لانْحنَى لِيا
- ويا عزّ لو أشكو الذي قد أصابني إلى ثَعْلبٍ في جُحْرِهِ لاثْبَرى ليـا
- ويا عزّ لو أشكو الذي قد أصابني إلى موثِقٍ في قيْدِهِ لعَدَا لِـيا .
١١٨- المكان في العمل الفني، قراءة في المصطلح: د. أحمد زنيبر، مجلة عمّان، ع١٢٩،٢٠٠٦، ص:١٣.
١١٩- المرجع السابق،ص:١٣.
١٢٠- جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية(مدارات الشرق) لنبيل سليمان : أ.د محمد صابر عبيد، د.سوسن البياتي، ط١، عالم الكتب، اربد، الأردن، ٢٠١٢،ص:١٩٨.
١٢١- تحليل الخطاب السردي: عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،١٩٩١،ص:٢٢٧.
١٢٢- مدخل جديد إلى الفلسفة: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٩، ص:١٩٩.
١٢٣- بنية النص السردي: حميد لحميداني، مرجع سابق،ص:٦٣.
١٢٤- ديوان مجنون ليلى، ص:٢١٣. تداخل هذا الفضاء – في هذا النص- مع فضاء الزمان الذي تمثّل باسترجاع الراوي للأحداث الماضية.
١٢٥- فلسفة المكان في الشعر العربي: حبيب مؤنسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص:١٨.
١٢٦- جماليات المكان: جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ص:٤٥.
١٢٧- ديوان الصمة القشيري، ص:١٢٦.
١٢٨- ديوان قيس بن ذريح، ص:٨٥.
١٢٩- ديوان كثير عزة، ص:١٩١.
١٣٠- السابق، ص:١٧٥.
١٣١- ديوان جميل بثينة، ص:١٣٩.
١٣٢- ديوان السابق، ص:٢٨. تعالق هذا الفضاء المكاني مع فضاء الزمان عندما استذكر الراوي تلك الحادثة.

١٣٣- ديوان مجنون ليلى، ص:٥٥.
١٣٤- ديوان السابق، ص:١٨٥. تداخل هذا الفضاء – في هذا النص- مع فضاء الزمان الذي تمثّل باستخدام الشاعر لتقنية الحذف في قوله(مضت أيام ذي الغمر)، حيث سرّع هذه الفترة وعبّر عنها بهذه الجملة سريعاً.
١٣٥- ديوان توبة بن الحمير، ص:٥٣.
١٣٦- بنية النّص السردي: حميد لحميداني، مرجع سابق، ص:٧١.
١٣٧- ديوان مجنون ليلى، ص:١٩٠.
١٣٨- ديوان كثيّر عزّة، ص:٤٧٤.
١٣٩- ديوان قيس بن ذريح، ص:١٣٩.
١٤٠- ديوان جميل بثينة، ص:١٦٠.
١٤١- المنازل والديار نحو إقامة القراءة في موطن الشعر: وفيق سليطين، مجلة الموقف الأدبي، العدد:٢٣٢، تموز، ٢٠٠٦،ص:٣.
١٤٢- بناء الزمن الروائي ودلالته في روايات عبد الرحمن منيف: صالح ولعة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع ٤٩٨، أكتوبر، ٢٠١٢، ص:٦٢.
اقتضت منهجية البحث التّوقف عند هذه النماذج فضلاً عن وجود نماذج أخرى كثيرة - مثل الحديث عن الأطلال، والتراب، والمدن(مكة ومنى)- أكدت هيمنة هذا الفضاء على الشعر العذري.
١٤٣- الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث: محمد بلوحي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٠،ص:٦٩.

المصادر والمراجع

- الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السد الحديثة، مرايا نرسيس: د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر: د. عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
- بناء الرواية: سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للطباعة، القاهرة، مصر، ط١،١٩٨٤.
- بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجاً(١٩٦٧-١٩٩٤):د. مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- بناء المشهد الروائي: ليون سيرميليان، ترجمة: فاضل تامر، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، عدد ٣، ١٩٨٧.
- بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني: د. الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، اربد/ الأردن، ط١، ٢٠١٠.
- بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية: حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٣.
- التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي: بوشوشة بن جمعة، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع والاشهار، ط١، ٢٠٠٣.
- التحليل البنيوي للسرد، طرائق التحليل السردي: رولان بارت، مجموعة مقالات، ترجمة:حسن بحراوي، المغرب، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، ١٩٩٢.
- تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير): سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٤، ٢٠٠٥.
- تحليل الخطاب السردي: عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،١٩٩١.
- تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص- : محمد مفتاح، دار الطباعة للطباعة والنشر، بيروت/لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
- التخييل القصصي، (ينظر: التخييل القصصي(الشعرية المعاصرة): شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء،ط١، ١٩٩٥.
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي : يمنى العيد،دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٠.
- تقنيات السرد الروائي، محتوى الشكل وأنماط الراوي: خضر محجز، الناشر: عطية للنشر والتوزيع، غزة، ط١، ٢٠١٤.

- تقنيات السرد في رواية" البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، إعداد: عيسى بلخباط، الجمهورية الجزائرية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠١٥.
- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،ط١، ١٩٩٧.
- جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية(مدارات الشرق) لنبيل سليمان : أ.د محمد صابر عبيد، د.سوسن البياتي، ط١، عالم الكتب، اربد، الأردن، ٢٠١٢.
- جماليات المكان: جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ للنشر، بغداد.
- خطاب الحكاية، بحث في المنهج :جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠.
- الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ترجمة : محمد براده، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧.
- الخطاب الشعري عند محمود درويش: د. محمد فكري الجزار، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة،ط١، ٢٠٠١.
- دليل الدراسات الأسلوبية :جوزيف ميشال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،١٩٨٤.
- ديوان توبة بن الحميِّر، عني بتحقيقه وشرحه: خليل إبراهيم العطية، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت،ط١، ١٩٩٨.
- ديوان جميل بثينة، تحقيق: د.حسين نصَّار، الناشر: دار مصر للطباعة، القاهرة،١٩٧٩.
- ديوان ذي الرُّمَّة (غيلان بن عُقبة العدوي)، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، حققه وقدم له وعلّق عليه الدكتور/ عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت،ط٣، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.
- ديوان الصمة القشيري، جمعه وحققه وشرحه ووضع فهارسه : د. خالد عبد الرؤوف الجبر، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٣.
- ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه : الدكتور: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧١.
- ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية،القاهرة، ط١،١٩٤٥.
- ديوان قيس بن ذُريح: اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٤.
- ديوان عُرْوة بن حِزام: دراسة وتحقيق: أحمد عكيدي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق،٢٠١٤.
- ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق وشرح: عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، دط.
- الراوي والنّصّ القصصي : عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦.
- الرواية العربية، البناء والرؤيا: سمر روحي الفيصل،دار العلوم، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨.
- السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا): عبد الرحيم الكردي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٢.
- السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي- : عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢.
- شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي: بوريس أوسبنسكس،ترجمة: سعيد الغانمي وناصر الحلاوي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.
- شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
- الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث: محمد بلوحي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
- فلسفة المكان في الشعر العربي: حبيب مؤنسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- الفن الروائي: ديفيد لودج، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.
- في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد- : عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي الكويتي، ١٩٩٨.
- الكلام و الخبر، (مقدمة للسرد العربي) :سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط١، ١٩٩٧.

- اللغة والخطاب الأدبي: تزفيتان تودوروف،ترجمة: سعيد الغانمي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي،١٩٩٠ .
- لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٠، م٣، مادة (سرد).
- مدخل إلى نظرية القصة: سمير المرزوقي وجميل شاكر،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٥.
- مدخل جديد إلى الفلسفة: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٩.
- مستويات دراسة النص الروائي مقارنة نظرية: عبد العالي بوطيب، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب،ط١، ١٩٩٩.
- المصطلح السردي: جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، تقديم: محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
- معجم مصطلحات السرد: بوعلي كحال، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الروية، الجزائر، ط١،٢٠٠٢.
- معجم مقاييس اللغة: أبو الحسن بن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط٢٠٠٨،١، مادة - ((ش خ ص).
- منطق السرد(دراسات في القصة الجزائرية) :عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٤.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جيرار جينيت وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.
- النقد البنيوي والنّص الروائي(نماذج تحليلية من النقد العربي) :محمد السويرتي، إفريقيا الشرق،ط١، ١٩٩١.

رسائل جامعية:

- البنية السردية في الرواية السعودية: نورة بنت محمد بن ناصر المري، رسالة دكتوراه، ٢٠٠٨.
- البنية السردية في رواية حلم على الضفاف لحسيبة موسوي، رسالة ماجستير، إعداد: وردة بن عوف وكريمة فرحي، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، الجزائر، ٢٠١٤.

مقالات وبحوث:

- بناء الزمن الروائي ودلالته في روايات عبد الرحمن منيف: صالح ولعة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع ٤٩٨، أكتوبر، ٢٠١٢.
- البنْية السَّردية في النّصّ الشّعري: د/محمد زيدان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، شهرية (١٤٩)، ٢٠٠٤م.
- جوانب من شعرية الرواية: أحمد صبرة، فصول، العدد الرابع، المجلد ١٥.
- الخطاب السردي ومكوناته من منظور رولان بارت: يوسف الأطرش، مقال ضمن مجلة السرديات، مجلة تصدرها جامعة منتوري، قسنطينة، العدد ٠١ جانفي ٢٠٠٤.
- الزمن السردي في النّصَ القصصي العربي: سعاد شابي، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية، جامعة دراية، أدرار،ع٨، ٢٠١١.
- القصة والبنيوية الشكلانية: عز الدين بوبيش، مقال ضمن مجلة السرديات.
- مدخل إلى مجموعة حسن نصر الأقصوصية ٥٢، البشير الوسلاني، الحياة الثقافية، تونس، العدد ٢٦٣، سبتمبر ٢٠١٥.
- مفهوم الزمن داخل الخطاب السردي: ماهر الجويني، المنظمة العربية للترجمة، مج٧، ع ٢٤، ٢٠١٥.
- المكان في العمل الفني، قراءة في المصطلح: د. أحمد زنيبر، مجلة عمّان، ع١٢٩،٢٠٠٦.
- المنازل والديار نحو إقامة القراءة في موطن الشعر: وفيق سليطين، مجلة الموقف الأدبي، العدد:٢٣٢، تموز، ٢٠٠٦.