وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة
كلية التربية

البنية السردية في شعر الصعاليك

رسالة تقدم بها
ضياء غني لفته العبودي
إلى مجلس كلية التربية – جامعة البصرة
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه
فلسفة في اللغة العربية وآدابها

بإشراف
الأستاذ الدكتور حسن جبار محمد الشمسي

١٤٣٦ هـ

اشهد أن إعداد هذه الأطروحة جرى باشرافي في كلية التربية – جامعة البصرة وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها.

التوقيع :

المشرف : أ. د. حسن جبار محمد

التاريخ : ١٢/ ١٠/ ٢٠٠٥

توصية رئيس القسم

بناء على التوصيات أرشح هذه الأطروحة للمناقشة

التوقيع :

الاسم : د. سالم يعقوب يوسف

التاريخ: ٢/ ١١/ ٢٠٠٥

قرار لجنة المناقشة

نشهد – نحن رئيس وأعضاء لجنة الناقشة –أننا اطلعنا على هذه الأطروحة الموسومة بـ((البنية السردية في شعر الصعاليك)) وقد ناقشنا الطالب ((ضياء غني لفتة العبودي)) في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ونعتقد أنها جديرة بالقبول لنيل درجة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها بتقدير ((جيد جداً عالٍ)) ٠

التوقيع :
الاسم : ا٠د٠ سمير كاظم الخليل
التاريخ : ١٠/ ١ / ٢٠٠٦
رئيسا

التوقيع :
الاسم :ا٠د٠ سوادي فرج مكلف
التاريخ :١٠/١ / ٢٠٠٦
عضوا

التوقيع :
الاسم:ا٠م٠د٠رياض شنته جبر
التاريخ:١٠/ ١ /٢٠٠٦
عضوا

التوقيع:
الاسم:ا٠م٠د٠عبدالحسن علي مهلهل
التاريخ:١٠/ ١ /٢٠٠٦
عضوا

التوقيع:
الاسم:ا٠م٠د٠فهدمحسن الفرحان
التاريخ :١٠/ ١ / ٢٠٠٦
عضوا

التوقيع :
الاسم : أ.د. حسن جبار محمد
التاريخ : ١٠/ ١ / ٢٠٠٦
عضوا ومشرفا

صدقت من قبل مجلس كلية التربية / جامعة البصرة

التوقيع :
الاسم : أ٠د٠أمين عبد الجبار السلمي
التاريخ : / / ٢٠٠٦

الاهداء

الى من عاشْ و أعاشْ...
زوجي امّ زهراء
الى شموع احترقتْ و اضاءتْ
زهراء و منتظر و حسين و آيه

الباحث

المشتريات

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	أ ـ د
التمهيد	١ ـ ٢٥
الصعلكة	١ ـ ١٢
المفهوم	١٢ ـ ١٨
الاسباب	١٩ ـ ٢٥
الفصل الاول	
الاجناس الادبية	٢٦ ـ ٥٥
توطئة	٢٦ ـ ٢٨
المبحث الاول	
الاجناس الادبية في النقد الغربي	٢٩ ـ ٤٣
المبحث الثاني	
الاجناس الادبية في النقد العربي	٤٤ ـ ٥١
المبحث الثالث	
تداخل الاجناس	٥٢ ـ ٥٥
الفصل الثاني	
البيئة السردية	٥٦ ـ ١١٣
المبحث الاول	
بنية الزمان السردي	٥٦ ـ ٨٩

تقنيات المفارقة السردية	٦١ـ٦٩
١ – الاسترجاع (الارتداد)	٦١ـ٦٥
٢ – الاستباق (الاستشراق)	٦٥ _ ٦٩
تقنيات الحركة السردية	٧٠ _ ٨٩
اولاً تسريع السرد	٧٠ _ ٧٣
١ – الخلاصة	٧٠ _ ٧١
٢ – الحذف	٧١ _ ٧٣
ثانياً – ابطاء السرد	٧٣ _ ٨٩
١ – تقنية المشهد	٧٣ _ ٨٣
أ – الخطاب المسرود	٧٤ _ ٨١
ب – الخطاب الذاتي المباشر (المنولوج)	٨١ _ ٨٣
٢ – الوقفة (الاستراحة)	٨٣ _ ٨٩
وظائف الوصف	٨٦ _ ٨٩
المبحث الثاني	
المكان	٩٠ _ ١١٢
المراقب والجبال	٩٢ _ ١٠٠
السجن	١٠٠ _ ١٠٧
الصحراء	١٠٧ _ ١١٠
المكان الاسطوري	١١٠ _ ١١٢

الفصل الثالث	
مكونات السرد	١١٣ ـ ١٥٩
توطئة	١١٣ ـ ١١٥
المبحث الاول	
الراوي والمروي له	١١٦ ـ ١٣٧
الراوي	١١٦ ـ ١٢٠
اشكال الراوي	١٢٠ ـ ١٢٥
١ – الراوي غيرالمسرح	١٢٠ ـ ١٢٢
٢ – الراوي المسرح	١٢٢ ـ ١٢٥
موقع الراوي	١٢٦ ـ ١٢٨
وظائف الراوي	١٢٩ ـ ١٣٣
المروي له	١٣٤
أشكال المروي له	١٣٤ ـ ١٣٥
موقع المروي له	١٣٦
وظائف المروي له	١٣٦ ـ ١٣٧
المبحث الثاني	
المروي	١٣٨ ـ ١٥٩
الشخصية	١٣٨ ـ ١٥٠
انماط الشخصية	١٤٠ـ١٤٧

طرائق تقديم الشخصية	١٤٧ ـ ١٥٠
١ – الاخبار	١٤٧ ـ ١٤٩
٢ – الكشف	١٤٩ ـ ١٥٠
الحدث	١٥١ ـ ١٥٩
انساق الحدث	
١ – نسق التتابع	١٥١ـ١٥٣
٢ – نسق التضمين	١٥٣
٣ – نسق البديل الدلالي	١٥٣ ـ ١٥٩
الفصل الرابع	
منهج بروب الوظائفي	١٦٠ ـ ١٦٢
نماذج تطبيقية	١٦٣ ـ ١٧٠
الخاتمة	١٧١ ـ ١٧٥
المصادر والمراجع	١٧٦ ـ ١٩٥
ملخص البحث باللغة الانكليزية	

المقدمة

الحمد لله الاول قبل الانشاء الاخر بعد فناء الاشياء العليم الذي لا ينسى من ذكره ، ولا ينقص من شكره ولا يخيب من دعاه ، وافضل الصلاة واتم التسليم على خاتم النبيين محمد ﷺ وعلى اله وصحبه المنتجبين .

وبعد :

مع ان لكل جنس ادبي خصائصه المميزة التي تلحق بنيته فترسم هيكله وانظمته الداخلية على وفق قواعدها الخاصة ، الا ان هذه الحدود اخذت تضعف ازاء تغير النظر اليها. فتغيرت النظرة الى الشعر القديم وكونه شعراً غنائياً في طابعه الذي استحوذ على القصيدة العربية ، ووسمها به ، الا ان الشعر القديم ، ولا سيما شعر الصعاليك – يزخر بالقصائد ذات الطابع السردي(*) . الذي اتخذه الشاعر وسيلة لتحقيق الابداع ، والخروج من دائرة النمطية ، فكان السرد نمطاً جديداً سواء كان الشاعر استقاه من الواقع اولونه بالخيال ، ويبدو ان السرد اقدر على استيعاب التجربة في بعض جوانبها لما يقتضيه الحديث من تطويع فني يستدعي توافر الاقناع عبر تصوير الصراع النفسي بين الرغبة الذاتية وواقع القبيلة ، ومن ثم الانتهاء الى معالجته .

وكثيراً ما طرح النقد قضية مفادها مدى صلاحية المناهج الغربية لدراسة نص عربي ، على اعتبار الاختلاف بين الاثنين سواء الاختلاف الجنسي ام القومي ام الحضاري واللغوي ، مما يجعل تناسب القوالب مع المادة المدروسة امراً يشي بـ (التجوز) ، كما ان هناك دعوى حداثة النموذج الابداعي الذي تتكئ عليه السرديات ، وان ادبية السرد ، بجملة اخرى ، بنت العصر(١) ، قد حدّ ذلك من التعامل مع نصوص السرد القديم ، واعلنت خشيتها من مراودته ، مثلما استدعت المجاهرة بعدم مقدرة اسلاف السرد السابقين على فرض انماطهم الاولية لسذاجتها واختلاطها بالكتابة التوثيقية ، وهو فهم مسبق لنوعية النص المدروس . " ان القصيدة الجاهلية ستبقى موهلة لاعادة النظر والتأمل والدراسة كلما انتهت الدراسات الادبية المعاصرة الى تحديد منطلقات نقدية وتحليلية جديدة على صعيد النظر الى التراث بل ... ان العودة الى الشعر الجاهلي بعين

(*) ليس من باب استباق النتائج ، وانما حقيقة توصل اليها البحث .
(١) ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص : ٢٧٥ .

التامل غير المقيد (بالبديهيات) كفيلة بان تمنح الدراسة قدرة استجلاء ملامح وسمات ما تزال مجهولة لدى الباحثين "[1] .

لقد وجد الباحث ان موضوع " البنية السردية في شعر الصعاليك " جديرة بالدراسة في رسالة دكتوراه ، لتغير الكثير من الاحكام التي اطلقت على الشعر العربي القديم .

ومن المحدثين الذين درسوا موضوع الصعاليك الدكتور يوسف خليف في كتابه " الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي " ،والدكتور حسين عطوان في كتابه " الشعراء الصعاليك في العصر الاموي " وعبد الحليم حفني في كتابه " شعر الصعاليك منهجه وخصائصه " وهي دراسات اعتمدت الشعر كوثيقة تاريخية له ، هذا من ناحية . اما من ناحية الفن القصصي، فقد ظهرت مجموعة من الدراسات منها " القصة في الشعر العربي الى اوائل القرن الثاني الهجري " للباحث علي النجدي ناصف و " البناء القصصي في القصيدة الجاهلية " للدكتور محمود عبد الله الجادر و" لمحات من الشعر القصصي في الادب العربي " للدكتور نوري حمودي القيسي ، و" الاصول الدرامية في الشعر العربي " للدكتور جلال الخياط ، و " ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الاسلام " للباحث حاكم حبيب الكريطي ، و " القصة والحكاية في الشعر العربي " للدكتورة بشرى محمد علي ، وتناولها الدكتور مصطفى لطيف جياووك بشكل موجز ضمن كتابه " الحياة والموت في الشعر الجاهلي " وقد انصب اهتمام الباحثين في هذه الدراسات على تصنيف النصوص وفق الموضوعات القصصية التي تتضمنها . وقد عرض بعضهم العناصر القصصية التي تتكون منها وفق منهج تقليدي، فقد ذهبت الدكتورة بشرى محمد علي – على سبيل المثال - الى القول اننا لا نستطيع تطبيق الاسس الحديثة للقصة على القصص التي صنعتها فطرة الانسان الاولى ، لان تلك المقاييس والاسس تلائم كل ما هو حديث من الاعمال الادبية[2] . ولا يتفق البحث مع هذا ، بل انه لا يتفق مع القول بان هذه القصص عفوية استطرادية ، لان هناك من القصص جاءت مقصودة لذاتها ، بل ان القصيدة تقوم في بنيتها على القصة .

---

[1] دراسات نقدية في الادب العربي : ٨١ .
[2] ينظر القصة والحكاية في الشعر العربي : ٧ .

لقد تميز البحث عن غيره من الدراسات السابقة انه قد تعرض الى العناصر القصصية بكونها تشكل نمطاً من البناءالذي ياتي بشكل قصة شعرية ، وكذلك تطرقنا الى وصف البناء من حيث بيان الراوي والمروي له والمروي وتمط السرد والبيئة السردية ، فضلاً عن ان الكثير من الدارسين عزفوا عن النظر الى الشعر الصعلوكي لاعتقادهم انه شعر مقطوعات في معظمه ، مما لا يتيح المجال لاظهار بناء القصة ومقوماتها .

ومع هذا اذا كان هناك من يسأل ما الابتكار في الرسالة ؟ اقول اني لا ادعي ابتكاراً ولا اختراعاً ، بل اقول ان العلم يفتح ابواباً كلما تكرر النظر اليه ، وحسبي ان مشكلة الجديد والبحث عنه ليست بالجديدة ، فهذا كعب بن زهير يقول :

ما ارانا نقول الا معارا او معادا من قولنا مكرورا

ان موضوع السرديات ليس بالموضوع السهل واليسير ، وانما هو موضوع شائك وعسير ، واولى تلك الصعوبات هي جدة الموضوع ، والجدة محفوفة بالمخاطر والصعوبات ، التي تكمن في عدم وجود ما يمكن ان يتخذه الباحث سنداً يعينه على تذليل الصعوبات ، ويبعده عن المزالق التي قد تواجهه في تناول القضايا المختلفة ، والصعوبة الاخرى التي واجهت الباحث هي ان السرديات اتخذت من الرواية والقصة والحكاية مجالاً لها قبل كل شيئ ، ومن ثم فتناولها في الشعر اصعب بكثير من تناولها في تلك الحقول .

وقدأقام البحث هيكله على اربعة فصول سبقتها مقدمة وتمهيد وتلتها خاتمة . درسنا في التمهيد هذه الطائفة من الشعراء وما لحق بها من تسميات للوقوف على الانسب منها ، ومن ثم دراسة الاسباب التي كانت وراء ظهور هذه الطائفة . وفي الفصل الاول تناولنا قضية الاجناس الادبية والحدود بينها ، فالموضوع يقوم على التمازج بين السرد والشعر ، وقد قادنا ذلك للحديث عن الاجناس الادبية وجذورها في النقد الغربي وتصنيفاتهم لها ، وانسحاب تلك الافكار الى النقد العربي ، ولا سيما ما يتعلق بكون الشعر العربي شعراً غنائياً يفتقر الى الانواع الاخرى ، وقد اشرنا الى القصة وجذورها في التراث العربي لان السرد يقوم على قص حوادث واقعية او خيالية ، وصولاً الى الحديث عن القصة في شعر الصعاليك . وفي الفصل الثاني تناولنا البنية السردية المتمثلة في الفضاء المكاني

الواقعي والمتخيل مشيرين الى الاثر النفسي لهذا الفضاء ، ثم اشرنا الى الزمن المتتابع واللعب بهذا الزمن بواسطة تقنيات الابطاء ، والتسريع .

اما الفصل الثالث فهو دراسة للعناصر المكونة للسرد من راوٍ ومروي له مشيراً الى موقعها ووظائفها على مبحثين . وجاء الثالث لدراسة المروي والمتمثل في الحدث وبنائه والشخصية سواء اكانت رئيسية ام ثانوية .

ومما تجدر الاشارة اليه اننا عمدنا الى تكرار بعض النصوص لفائدتين :

الاولى : تاكيد استيفاء النص الصعلوكي لتقنيات السرد من فضاء زمكاني الى احداث وشخصيات ، مع الاشارة الى ان بعض هذه العناصر قد اختفت في بنية النص ، فقد تغيب الشخصية مثلاً ، وتحل محلها البيئة ، او تطغى الاحداث فيها ، ولا يؤخذ ذلك على النص الشعري لانه لا يتناول القصة من جميع اطرافها ، فهو يلمح اليها تلميحاً ، او يومئ اليها اما الفائدة الاخرى :فهي وضوح موضع الشاهد فيها اكثر من غيرها . ثم جاء الفصل الرابع ليدرس المنهج الوظائفي وتطبيقاته في النص الشعري معتمداً على كتاب بروب (مورفولوجية الخرافة) اساساً له .

ثم جاءت الخاتمة لتوجز حصيلة البحث في رحلة تزامنت مع ايام يعرفها الجميع .

وبعد :

فان من بواعث سروري وفخري ان اوجه شكري وامتناني الى استاذي الدكتور حسن جبار محمد لدقة ملاحظاته وتوجيهاته واهتمامه بالبحث غير باخلٍ بوقته وجهده داعياً الله ان يمن عليه بالصحة والعافية انه مجيب الدعاء . كما يسرني ان اتوجه بالشكر العميق الى جميع العاملين في المكتبة المركزية ومكتبة كلية التربية ، والى كل من اعانني باسداء راي او نصيحة . جزاهم الله سبحانه وتعالى عني خير ثواب انه حميد مجيد .

الباحث

التسعير

الحكم، المفهوم والأسباب

الصعاليك طائفة عرفت بهذا الاسم ، واصبحت لها شعراؤها وزعماؤها وقد كتبت الدراسات والبحوث حول هذا الموضوع ، وقدمت معلومات مفيدة عنه من الناحية التاريخية ، اذ جاءت تلك الدراسات توثيقاً لحياة الصعاليك في مختلف العصور وجاء الاستشهاد بالشعر كوسيلة لاثبات الافكار التي تقدمها الدراسة .

والصعلكة ليست ظاهرة طارئة على الحياة الاجتماعية ، وانما ولدت بشكل طبيعي لتعبر عن التناقض الكامن في المجتمع العربي ، وتنبئ عن تردي الواقع ، اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً ، اذ انقسم المجتمع الى طبقات اجتماعية ، فضلاً عن انقسامه الى طبقتين اقتصاديتين ، طبقة تملك الاموال ، وهي المسيطرة على مظاهر الحياة بكل الوانها واشكالها ، واخرى فقيرة معدمة تعيش على هامش الحياة ، كما اسهم البناء الاجتماعي في تعميق الفوارق الحادة في طبقات المجتمع ، مما دفع الى ظهور الصعلكة بوصفها ظاهرة اجتماعية جديرة بالدرس والتامل .

ان بنية القبيلة في العصر الجاهلي بنية طبقية ، تقع في قمتها طبقة الصرحاء ، وتقع في قاعها طبقة العبيد ، ويمثل الموالي طبقة متوسطة بين الطبقتين ، من حيث الاهمية والقيمة ، وتمثل ظاهرة الصعلكة تمرداً على البناء القبلي ، لان مشكلة الصعاليك لم تكن مشكلة قبائلهم وانما كانت مشكلة النظام نفسه ، وهذا ما اوجد بين الصعاليك معنى مشتركاً ، يعبر بالتضامن الفعلي اوالمفترض مع شعور بانهم مجتمع مصغر يختلف عن المجتمع القائم ، ومن ثم فقد تميزوا بفقد الاحساس بالعصبية القبلية التي كانت قوام المجتمع الجاهلي ، وبتطورها في نفوسهم الى عصبية مذهبية،وينشد الصعاليك حياة مستقرة بعيدة عن الجوع والعبودية والاذلال ولذلك كانوا يجدّون بحثاً عن الغنى والثراء غير مبالين بالوسيلة التي توصلهم الى هدفهم ، ومع هذا فالمجتمع الجديد لم يحقق امال الصعاليك التي خرجوا من اجلها ، صحيح انه حقق لهم قدراً من الحرية ، ولكنها حرية مشوبة بقيود لا تقل عن تلك القيود صرامة ، وان كانت من نوع اخر ، ولقد بقي الصعلوك يعيش الفاقة والفقر والعوز في مجتمعه الجديد[1] .

---

[1] ينظر : حول ملائمة المجتمع الجديد طموحهم قول السيد العكلي. شعراء امويون : ١ / ١٤٩

نقول ان الصعاليك اعتمدوا على كسر طوق الانتماء الذي يحمي وجودهم ، فقطعوا كل اواشج القربى بينهم وبين ذويهم ، واعتقدوا انهم قادرون على بناء نظام جديد ، ولكن ما يبنى على خطأ لابد ان ينتهي الى الانقراض ، واذا وجد بينهم امثال عروة بن الورد الذي اهتم بغزو الاغنياء لحساب الفقراء - وكاد يكون تياراً اجتماعياً – فلا يعني ان الصعاليك كفرقة اجتماعية كانوا قادرين على تكوين انتماء جديد كبديل من الانتماء السابق لكل فرد منهم ، واياً كان تمرد الصعاليك فانما يؤكد قضية واحدة لا ثاني لها ، هي ظاهرة الانتماء واثبات مظهر الانعتاق من خلالها - وان بدا بشكله السلبي لا الايجابي - ويظهر العجز في اظها رالانتماء الجديد من خلال قلة الامن والطمانينة ، فالصعلوك يعيش خوفاً وقلقاً مستمرين ، يقول" ابو كبير الهذلي " يخاطب ابنته زهيرة موطناً اياها على الصبر ، وبانها ليست اول فتاة تفقد اباها :

أزُهَيْرَ هَلْ عن شيبةٍ من مَصْرَفِ ... أم لا خُلُودَ لباذلٍ متكلِّفِ

أزُهَيْرَ إنّ أخا النوائبِ حُرَّةٍ ... جَلْدُ القُوى في كلِّ ساعةِ مَتْرَفِ

فارقتُه يوماً بجانبِ نخلةٍ ... سبقَ الحِمامُ به زُهَيْرُ تلهَّفي [1]

لذا يحن الصعلوك الى وطنه وذويه متلهفاً على ذكرياته ، يقول " قيس بن عيزارة :

سَقَى اللهُ فاتَ الغمرِ بلاًّ وديمةً ... وجادتْ عليها البارِقاتُ اللَّوامِعُ

بما فيهِ مقناةٌ انيقٌ نباتُها ... مَرَبٌّ فترّعاها المخاضُ النَّوازعُ

لها هَجلاتٌ سهلةٌ ونجادةٌ ... كأنكَ لا تبدي بها الرّوّ المراتعُ

كأنّ يَلَنجوجاً ومسكاً وعنبراً ... باشراقه طلّت عليه المراسعُ [2]

وعلى الرغم من ان للتمرد دلالته اللغوية المعروفة التي حدتها معاجم اللغة ، فان للتمرد دلالته الفكرية ، وانماطه السلوكية ، اذ يكتنف التمرد وجهان :

---

(١) ديوان الهذليين : ٢ / ٢٠٤ .

(٢) المصدرنفسه : ٣ / ٧٩ – ٨٠ . ويقول جبلة بن الاهم :

ويا ليتني ارعى المخاض بقفرة ... وكنت اسيرا في ربيعة او مضمر

ويا ليت لي بالشام ادنى معيشة ... اجالس قومي ذاهب السمع والبصر

الاغاني : ١٥ / ١٦٣ .

اولها : الحرية ، والاخر : الخصوصية الفردية ، ومحاولة النزوح والخروج على انماط القهر هذه، ولذلك يسعى الى حرية تكسر انماط القهر، كما ان خصوصية الاداء والفعل معبرة د. [illegible] عن هذا الكسر ، بمعنى ان الخصوصية الفردية للمتمرد تقود الى خصوصية فعلية في الواقع ، ان سلطة التمرد وتشريعه وقوانينه نابعة من هذين البعدين ، ومن ثم فهما متميزان بخصوصيتهما ، ويلتقي التمرد بالثورة في كونهما يسعيان الى التغيير ، ويبدو ان اسباباً قوية تدفع اليهما ، اذ يصل الامر الى درجة من التأزم ، ومن ثم القوة اداة للوصول الى الهدف ، ان المتمرد يؤمن بعدالة قضيته التي يسعى من اجل تحقيقها في الواقع ، كتمرد المضطهدين والمسحوقين بسبب الظلم والاضطهاد او تمرد الفقير لما يفرضه المجتمع عليه ،بسبب التفاوت الاقتصادي الفادح .

ان ظاهرة الصعلكة بوصفها ظاهرة اجتماعية متمردة في المجتمع ، تولد في احد جوانبها من عدم امكان تعايش الفرد في اطار القبائل العربية بانظمتها وقوانينها . ولذا تميز شعر الصعاليك بالتعبير عن الانا ، وتتجلى ملامحها واضحة ، ازاء النحن المتمثلة في القبيلة شعوراً بالاعتلاء والتفاخر بالخصائص الفردية ، اذ يصبح ضمير الفرد انا اداة التعبير فيه بدلاً من ضمير الجماعة نحن الذي هو اداةالتعبير في الشعر القبلي ، وتصبح المادة الفنية للشعر مشتقة من شخصيته هو لا من شخصية قبيلته.

ومعنى هذا ان ظاهرة الفناء لشخصية الشاعر القبلي في شخصية قبيلته التي نلاحظها بوضوح عند اصحاب المذهب القبلي في الشعر الجاهلي قد اختفت من مجموعة الشعر داخل دائرة الصعلكة ، وحلت محلها ظاهرة اخرى يصح ان نطلق عليها ظاهرة الوضوح الفني لشخصية الشاعر الصعلوك . ولكن مع خروجه عن المجتمع اخذت تواجه ضروباً من المعضلات والمشكلات لا تقل عن تلك التي عاشها في مجتمعه السابق .

ومما تجدر الاشارة اليه مع كل ما سبق ذكره ، ان الشعراء الصعاليك لا يمثلون ظاهرة اجتماعية شاذة في مجتمعهم القبلي في العصر السابق للاسلام ، لان القبيلة – في حد ذاتها – وفي صراعها مع الحياة قد تلجأ الى ما يلجأ اليه الصعاليك انفسهم

كأن يغزوا او ينهبوا او يسلبوا للغايات والاهداف والوسائل نفسها التي يصبو اليها الصعاليك ، فالاختلاف قد ينحصر في ان عمل الصعاليك فردي او مجموعة من الافراد لا تعتمد نظاماً معيناً ، في حين ان عمل القبيلة عمل جماعي منظم ، وبذلك لا يبدو هناك تناقض في الطريقة ، فالقبيلة هي التي خلقت في نفوس أبنائها من الصعاليك هذه الظاهرة ، لانها في الواقع مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالصراع من اجل البقاء ، ولكن تنامي الاحساس بالعصبية القبلية ياخذ بالتناقص لدى الصعاليك[١] ، اذ ان المجتمع العربي قبل الاسلام كان قائماً على علاقات التماسك التي تعتمد نظام القرابة وروابط الدم ، وهو ما اشار اليه ابن خلدون بالعصبية ، وهي رابطة تربط افراد الجماعة ربطاً مستمراً ويظهر بشكل واضح في حالة الخطر[٢] ، فسلطة القبيلة كانت تمثل سلطة الميراث على نفس العربي ، اذ لا يمكن او لا يسمح له ان يخرج منها او عليها ، لانه بخروجه يتحول الى (خليع) وبذلك تنزع هويته ، فيكون خارجاً على كل القوانين المتعلقة بالحقوق والواجبات [٣]،فتصبح حياته معادلاً لمماته وليس اهدار الدم الا صورة واضحة عن هذا الانبتات من هوية القبيلة[٤] ، ان القبيلة حتى وان قبلت غريباً عنها فانها تجعله من مواليها ، أي انها تمنحه درجة اقل من الحماية ، وبذلك يشعر الفرد – رغم اندغامه في جماعة – بانه مقطوع الجذور ، لان العصبية القبلية تقوم على الجد المشترك في القبيلة ، ولعل عدم الاستقرار على بطن واحد في اللجوء دليل على ذلك ، وعندما يكون الفرد بلا جماعة يكون بلا حماية ، بلا امن ، ولذلك يعيش حالة من الاغتراب[٥] ، ولهذا نفر الشعراء من الخلع ، ليؤكدوا الحس القبلي المتمكن في نفوسهم ، فهذا قيس بن الحدادية يرفض فكرة الخلع بقوله :

وانا لقوم لا نخلّعي على غير ميرةٍ ... من اللحم حتى غيّبوا في الغمائب [٦]

---

[١] ينظر : شعر الصعاليك منهجه وخصائصه : ٨٦ .
[٢] ينظر : المقدمة : ١٤٣ - ١٤٤ .
[٣] ينظر : اللسان : مادة (خلع)
[٤] ينظر : المصدر نفسه : مادة (هدر) .
[٥] ينظر : حول هذا الموضوع : تاريخ الادب العربي ،بلاشير : ٣٢ ، الصراع بين الانسان والطبيعة في الشعر الجاهلي : ٩١ ، البطولة في الشعر الجاهلي : ٨٢ -٨٣ ، (مجلة) العطبية القبيلة واثرها في الشعر الاموي : ٩ - ١ ، الشعر العربي قبل الاسلام بين الانتماء والحس القومي : ١٢ .
[٦] عشرة شعراء مقلون : ٣٢ ، الميرة : الطعام يمتاره الانسان أي يجليه .

فكان نافراً من الخلع ،على الرغم من قصر مدته ووقوعه في اواخر حياته ، وخير ما يمثل هذا قوله لمن حاول ان ياسره : " وما ينفعكم مني اذا استأسرت ، وانا خليع ؟ والله لو اسرتموني ثم طلبتم بي قومي عنزاً جرباء جذماء ، ما اعطيتموها "[١] ، وهنا ندرك الندم الذي يشعر به الخليع :

عليكم بعرصات الديار فإنني ... سواكم عديم من تُبلى مشاهدي

تجنّى عليّ الدهر كلاكلها ... فلا أنا بالمغضي ولا بالمساعد[٢]

بل ان السليك ابن السلكة لم يتخل عن قبيلته تماماً فتراه يأبى التعرض لقبيلته وقومه (مضر) فلا يغير الا على قبائل اليمن وربيعة[٣] ، وهو يستجيب لدواعي انتمائه القبلي بعد ان احس بتعرض قبيلته لخطر الغزو فيقول :

يكذبني العمران عمرو بن جندب ... وعمرو بن سعدٍ والمكذّبُ أكذبُ

سعيتُ لعمري سعي غير مُعجّزٍ ... ولا نـأنـأ او أنـني لا أُكـذّبُ

ثكلتكما امّ لم اكرْ قد رأيتُها ... كراديسُ يهديها الى الحيّ موكبُ

كراديسُ فيها الحوفزانُ وحولهُ ... فوارسُ قَعْقاعٍ متى يَدْعُ يركبوا

تفاقدتُم لما أُدركتْ مغيرةً ... مع الصبح يهدي صبحها اشقرٌ مُغربُ[٤]

فكان تحدي الانا في ظل جماعية الانتماء هاجس الشعراء الصعاليك[٥] .

ويلحظ من الشعراء من يؤكد الانتماء بصورة غريبة الاطوار فالشنفري مثلاً ، قد قطع علاقة بمجتمعه وارضه ليستبدل بها ارضاً جديدة يجد فيها الامن والطمأنينة ، والمجتمع الجديد الذي ينتمي اليه هو مجتمع عالم الحيوان ، وهو يمتاز بالصدق والوفاء والانس التي افتقدها الشاعر عند قومه ، فيقول :

اقيموا بني امي صدور مطيكم ... فإني الى قوم سواكم لأميلُ

وفي الارض منأى للكريم عن الاذى ... وفيها لمن خاف القلى متعزّلُ

---

[١] الاغاني : ١٤ / ١٥٨ .

[٢] عشرة شعراء مقلون : ٣٤ ـ ٣٥ .

[٣] ينظر : العصبية القبلية واثرها في الشعر العربي : ١١١

[٤] السليك بن السلكة اخباره وشعره : ٤٧ ـ ٤٨ . النأنأ : العاجز ، الحوفزان : هو الحارث بن شريك .التفاقد:دعاء عليهم .

[٥] ينظر : الشعر العربي قبل الاسلام بين الانتماء القبلي والحس القومي : ٧١ .

لعمرك ما بالارض ضيق على امرئ ... سرى راغبا او راهبا وهو يعقلُ
ولي دونكم اهلون سيد عملس ... وأرقط زهلول وعرفاء جيألُ
هم الرهط لا مستودع السر شائع ... لديهم ولا الجاني بما جرّ يخذلُ

ويتضح في البيت الاخير علة الخلع والنفي ، فهو يعيش *بين قطبين : فردية تدفعه الى رفع كل ضغط وتثبيت لحقوقه الدائمة (للأنا) اتجاه الحقوق الجماعية ، وتعلق من ناحية اخرى بجماعتة بصورة عميقة وذاتية قد يصل حد التضحية بالنفس *[1] .

ان المجتمع في العصر السابق للاسلام طغت عليه اساليب الصعلكة ، حتى كادت تكون واضحة لمن ينظر الى ذلك المجتمع ، الا اننا بمجيئ الاسلام نلمس ان هذه الظاهرة قد اختفت او كادت تختفي ، سواء ما ظهر من قطع الطريق والغارات ، وما بطن من اساليب الفتك واللصوصية فقد كاتبهم الرسول (ﷺ) ، وامنهم ان امنوا ، واقاموا الصلاة وصدقوه *[2] فعبدهم حر ومولاهم محمد (ﷺ) ومن كان منهم من قبيلة لم يرد اليها ، وما كان فيهم من دم اصابوه او مال اخذوه فهو لهم ، وما كان من دين في الناس رد اليهم ولا ظلم عليهم ولا عدوان *[2] فالاسلام من خلال هذا الكتاب – الوثيقة - حررهم بشرط إقامة الصلاة وايتاء الزكاة كما انه سوى ما سبق هذا العهد من اوضاع شاذة فلا يرد من لاذ بهم من قبيلة اخرى الى قبيلة لكي لا يتعرض للانتقام ، ولا يطالبون بثأر أو دية ، ويبقى اليهم ما في ذمة الناس من دين فيرد اليهم .

وهذا العهد من اعظم العهود انصافاً لهذه الفئة من شذاذ المجتمع ، لقد ادرجهم الرسول الاعظم في المجتمع الاسلامي ادراجاً بلا محاذير او تحفظات ، فتحول عدد كبير منهم الى الاسلام نحو الفتوح او التفقه في الدين ، ومنهم سارية بن زنيم الدؤلي الكناني وابو ذر الغفاري ، فقد كان من صعاليك الجاهلية ، يقطع الطريق ، ويغير على النوق[3] وعانى هؤلاء الصعاليك المندرجون في الاسلام خلال الفتوح والجهاد معاناة كبيرة ، ولقي عدد كبير منهم مصرعه في ساحة القتال[4] .

---

[1] تاريخ الادب العربي العصر الجاهلي ، بلاشير : ٣٥ .
[2] الطبقات الكبرى : ١ / ٢٧٨ .
[3] ينظر : المصدر نفسه : ٤ / ٤٣٠ .
[4] الاغاني : ١١ / ٢٧٩ . ينظر : قول كثير بن العزيزة النهشلي التميمي وقد شارك في فتح خرسان يرثي شهداء قبيلة تميم ، وكان يكثر فيها الصعاليك :

اسقى مزن السحاب اذا ... استقلت مصارع فتية بالجوزجان
وتبكيني نواح معولات ... تركن بدار معترك الزمان

وقد حدد النقاد اسباب اختفاء الصعلكة ، ذكر منها الدكتور حسين عطوان ، الاموال التي اجرتها الدولة للفقراء مما ضمن لهم اسباب المعاش ولم يعد من شان القبيلة ان تخلع ابنها تخلصاً من جرائره ، وانما اصبح من حق الدولة ان تقيم الحد عليه ، وتنزل العقاب به ، اذ حدد القران الكريم عقوبة شاهر السلاح وقاطع الطريق مثلاً بالقتل والصلب والنفي[١]. واما الاغربة السود من ابناء الاماء فقد سوى الاسلام بينهم واعطاهم الحقوق والواجبات نفسها التي اعطاها لغيرهم[٢] . وهي اسباب ترجع في جملتها الى النظم المتكاملة التي جاء بها الاسلام فضلاً عما ذكره الدكتور احمد امين من ان الفتوح الاسلامية اتاحت امام الصعاليك الفرصة لاثبات وجودهم وشجاعتهم في مجال مشروع يكسبون الرزق من خلاله[٣] . وبذلك تغيرت النظرة الى الصعلكة بعد الاسلام ، فبعد ان كانت مجالاً للتنافس وموضوعاً للاعجاب من اصحابها ، اصبحت موضعاً للانكار ، بعد ان ازال الاسلام الظروف المؤدية لها[٤] .

ولعل ابرز اثار الاسلام في الصعاليك شيوع التوبة في اخبارهم كما يتضح ذلك عند الاحيمر السعدي ، الذي كان يهدد التجار والقوافل فيقول :

أشكو الى الله صبري عند رؤيتهم ... وما ألاقي إذا مرّوا من الحذر

قل للصعوب بني اللّكناء يحتسبوا ... بزّ العراق وينسوا طرفة اليمر[٥]

كما تاب ابو خراش ، و الحارث بن بدر التميمي[٦] ، وان لم تكن تلك التوبة خالصة ، اذ ان الكثير ممن دخل الاسلام لم يدخل الايمان قلوبهم ، كما اشار القران الى ذلك في وصف الاعراب[٧] . اذ تفيد الروايات ان بعض الشعراء لم يطمئنوا للاسلام ، ولم يتمكن من نفوسهم ، فقد نشأوا في الجاهلية ، وتطبعوا بطبائع أهلها وتأثروا بها ، وتمكنت عاداتها وتقاليدها في نفوسهم ، وحينما جاء الاسلام لم يتأثروا كثيراً به

---

[١] إشارة الى قوله تعالى : المائدة / ٣٣

[٢] ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الاموي : ١٥ .

[٣] ينظر : الصعلكة والفتوة في الاسلام : ٩٨ .

[٤] ينظر : شعر الصعاليك منهجه وخصائصه : ٩٨ .

[٥] ينظر : الامالي : ١ / ٤٩ – الزاملة : البعير يحمل عليه الطعام . البز : الثياب .

[٦] الكشاف : تفسير الاية ٣٤ / المائدة

[٧] الاية القرآنية ((قالت الاعراب امنا قل لم تامنوا ولكن قولوا اسلمنا ولما يدخل الايمان في قلوبكم)) الحجرات / ١٤

لجفائهم وغلظتهم وشدة تبديهم . ويظهر من اخبارهم انهم لم يستطيعوا ان يتأقلموا مع الحياة الإسلامية ، ومضوا يعيشون الحياة كما يعيشونها قبل الاسلام غير مبالين بتعاليم الدين واوامره ونواهيه ، وعلى الرغم من التحول الذي احدثه الاسلام في نفوس العرب ، الا ان البعض منهم قد اوقعه الاسلام في حرج ، فقد قبلوه على مضض ، ومن خلال سلوك بعض افرادها،فبعد اسلامه ، ظهر ان لا يمكنه الانقطاع عن ماضيه ، ولهذا حدث تعارض بين قديمه الموروث وجديده المكتسب ، عبّر عنه من خلال تصرفاته التي تخالف نهج الاسلام ، فقد حفظ لنا التاريخ يسيراً من اخبار بعض شعراء البادية الذين اسلموا ولكن قلوبهم بقيت على ما كانت عليه قبل الاسلام.

وذلك ناتج من عدم تمكن هؤلاء الاعراب من فهم الاسلام الفهم الصحيح ، فبعد اسلامهم انصرفوا الى ذواتهم وحياتهم المعتادة من قبل ، ولم يستطيعوا مجارات التحولات الكبيرة ، والمتغيرات المتلاحقة التي مر بها المجتمع العربي ، فظلوا متأرجحين بين عادات الجاهلية التي تأصلت في نفوسهم من قبل ، وعالم من حولهم يتغير بسرعة متناهية ، فابو الطمحان القيني ذكره ابن قتيبة فقال " كا ن فاسقا"[1] وقال عنه الاصفهاني : " كان ابو الطمحان شاعراً فارساً خارباً صعلوكاً ، وهو من المخضرمين ، ادرك الجاهلية الاسلام فكان خبيث الدين "[2] . فهو يعبر عن انحرافه الخلقي ويجاهر فيها برغبته بشرب الخمر قبل ان يقضي نحبه ، واذاكان الشعر يمثل فكر صاحبه والشاعر احياناً لا يتحدث من فراغ ، فان مضمون تلك المقطوعة والفاظها ومعانيها ، حتى على افتراض ان الشاعر قالها على سبيل المجاز ، تتصادم مع الدين والقيم والاخلاق تتصادم مع الدين لانه لا يرى في الخمر رجساً من عمل الشيطان، يقول :

الا عللانـــي قبلَ نوح النوّائـــحِ ... وقبل ارتقـــاء النفس بين الجوانح

وبعد غدٍ يا لهف نفسي على غدٍ ... إذا راح أصحابي ولـست برائـح

إذا راح اصحابي تفيض عيونـــهم ... وغُودِرتُ في لحدٍ على صفائـحي

يقـــولون : هل اصلحتُ أخيكم ... وما القبر في الارض الفضاء بصالح [3]

---

[1] الشعر والشعراء : ٢٥١ .

[2] الاغاني : ٥ / ١٣ .

[3] ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي : ١ / ٣١٢ - ٣١٣ .

لذا نجد وبمجرد وفاة الرسول محمد (ﷺ) شهرت الكثير من القبائل انها قد تحررت من سلطة الاسلام فظهر ما يعرف بحروب الردة ، بل ان ابا خراش الذي اعلن توبته يحن في ابيات أُخر الى الجاهلية مشبها الاسلام بالسلاسل التي احـــاطت الرقـــاب فيقول :

فليس كعهد الدار يا أُمَّ مالكٍ ولكن أُحاطتْ بالرقاب السلاسلُ

وعاد الفتى كالكهل ليس بقائلٍ سوى العَدْل شيئاً فاستراح العواذل [1]

وما ان بدت سلطة الخلافة تترضى بعد الفتن والاضطرابات التي ظهرت في معظم انحاء الدولة في سلسلة طويلة متشعبة ، ابتدات بالخلاف بين الامام علي (عليه السلام) ومعاوية ثم امتدت بين العلويين والامويين وبين الامويين والعباسيين ، فضلاً عن ظهور احزاب كالخوارج مثلاً حتى توالت الفتن بينها . وكان للسياسة التي اتبعتها الدولة الاموية المتمثلة في اغداقها الاموال على من تريد ، وممارسة الاذلال والتغريب لمن تريد . اذ ان الدولة في ايام معاوية قد غضبت على قبائل نجد بسبب انحياز هذه القبائل الى الامام علي (عليه السلام) كما غضب عليهم عبد الملك بن مروان ، لان ولاءهم كان في ايامه مع عبد الله بن الزبير ، او مع الخوارج فنكل بهم ولاته تبعاً لذلك[2] فعادت الصعلكة للبوادي ، واشتهرت قبائل بعينها بذلك ، منها قبيلة تميم فقد ظهر منها عدد من الصعاليك اشهرهم مالك ابن الريب ،الذي كانت تلوذ به عصابة من الصعاليك ، منهم ابو حردبة ، وشظاظ الضبي ، وغويث او غيوث ، وكانوا يعيشون في منطقة القصيم في نجد ، وتشتت معه هذه العصابة غرباً نحو اليمامة منتقلة من منطقة نفوذ زياد بن ابيه ، الى منطقة نفوذ مروان بن الحكم ، الذي كان والياً على الحجاز في ايام معاوية ، وبقي مشرداً في الصحراء ، وولاة بني امية يلاحقونه حتى القي القبض عليه ، وقصته مفصلة في الاغاني[3] وقد اشار احد الرجاز الى هذه العصابة بقوله :

الله نجاك من القصيم وبطن فليج وبحق تميم

ومن ابي حردبة الاثيم ومالك وسيفه المسموم

---

[1] ديوان الهذليين : ٢ / ١٥٠ .
[2] الاغاني : ٢٢ / ٢٩٠ .
[3] الاغاني : ٢٢ / ٢٨٩ .

ومن شظاظ الاحمر الزنيم ومن غويث فاتح العلوم [١]

ونجد صعلوكاً معاصراً لهذه الفترة وهو عبيد الله بن الحر الجعفي[٢] ، الذي كون جماعة واعواناً ، وفرض نفسه على المجتمع كقوة تستعصي على الامراء ومنهم ابن زياد والمختار ومصعب بن الزبير ، بل تفرض التودد اليها على بعض الخلفاء كمعاوية وعبد الملك بن مروان[٣] " وكان من الممكن - لو امتدحكم الراشدين - ان يرضي الشاعر بما جد في حياته من نظم فقهية جديدة ولكن مصيبة الشاعر المسلم انه وقع في صراع بين نفسه ومثله وعقيدته وبين السلطة التي بدات تبتعد نسبياً عن الطريق المرسوم لها في عهد الرسول محمد (ﷺ) والخلفاء الراشدين فاختل الميزان بين موقف الشاعر وموقف السلطة "[٤] .

لقد انفرد هؤلاء بالسلطة ، وان السلطة اذا انفرد بها الشخص الحاكم لم تعد مجرد قهر مادي فحسب وانما هي تعتمد الى جانب ذلك على عوامل اقتصادية واجتماعية وتاريخية ، في بناء دولة القمع ، ومن ثم حكمت الدولةعليه بالاغتراب وتدمير القيم الانسانية ، والشاعر هو مكون هذا المجتمع الانساني ، وقد اختلف الدور الذي مارسه ، فنجد من الشعراء من وقف مع الفئة الحاكمة ومنهم من وقف مع الفئة المحكومة ، فاخذ الشعراء نتيجة لذلك يعيشون حالة من الصراع النفسي ، وتحت هذا الباب يدخل كافة الشعراء الذين اشتبكوا مع السلطة فضلاً عما ذكرناه من عدم قدرة الشاعر احياناً في التلاؤم مع المثل الجديدة ادت الى التمرد على المجتمع[٥] .

وقد احتفظ هؤلاء الشعراء الصعاليكبشخصيتهم كصعاليك من تمردٍ واعتداد بالنفس والاستهانة بالموت والترقب والاباء بشخصيتهم واعتبار الصعلوك نفسه قوة مستقلة

---

[١] الشعر والشعراء : ٢٢١ .

[٢] هو عبيد الله بن الحر بن عمرو بن خالد بن الجمع بن مالك بن الجعفي ، الشاعر الفاتك ، كما وصفه ابن حزم : ٤١٠ ، تذكر كتب التاريخ انهشهد القادسية وجلولاء ونهاوند وصفين ينظر : تاريخ الطبري : ٦ / ١٣٢ و خزانة الادب : ١ / ٢٩٧ .

[٣] ينظر : خزانة الادب : ١ / ٢٩٧ .

[٤] الشاعر الإسلامي تحت سلطة الخلافة : ١١ .

[٥] ينظر : المصدر نفسه : ١٧ .

تابى الخضوع والانقياد[١] . الا ان النظرة الدينية الى هؤلاء الصعاليك لم تكن في العصر الاموي بتلك الحدة والرفض ، اذ ان الصعاليك اصبحوا جزءاً من الفتن في المجتمع ، فلم تعد النظرة مركزة عليهم وحدهم بل كانت موزعة على فتن كثيرة ، ولم تكن الصعلكة اهمها ولا اخطرها[٢] ، واذا كانت القبيلة في العصر الاموي قد تخلت عنهم وامتنعت عن مناصرتهم ، واخذت الدولة تطاردهم ، وحملت قبائلهم مسئولية القبض عليهم[٣] ، مما حدا بهم احياناً الى التشفي من هذه اذا تعرضت الى مكروه والحقد عليها[٤] . ولعلنا ابتدانا بالحديث عن الصعلكة قبل الحديث عن المفهوم لاننا نؤمن بمناسبة هذا المفهوم لهذه الطائفة وكما سيتضح .

---

(١) ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الأموي : ٨١ - ٨٢ .
(٢) شعر الصعاليك منهجه وخصائصه : ١٠٣ .
(٣) ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الأموي : ٨١ – ٨٢ .
(٤) ينظر : المصدر نفسه : ١٣١ وينظر : نص السبهري العكلي حول هذه الفكرة في شعراء امويون : ١ / ١٤١ .

﴿ المهد ﴾

اشرنا ان الصعاليك طائفة برزت في عصور مختلفة ، بين طوائف مختلفة من الشعراء ، وحققت حضوراً ملموساً في الحياة العامة ، مثلما اسهمت في تسجيل جوانب من معالم هذه العصور ، وما شهدته من ازدهار في مجالات الادب ، ولا سيما من حيث ظهور اولى ملامح التجديد في الموضوعات والاغراض والاساليب ، مثلما اكده الكثير من الباحثين[١] . وقد اختلف مؤرخو الادب ودارسوه ونقاده، قدماؤهم ومحدثوهم ، اختلافاً كبيراً في هذه الطائفة من الشعراء ، سواء على النعت الانسب لها ، او على الدوافع والعوامل التي ادت الى ظهورها ، او حتى على طبيعة حياة شعرائها ، وانعكاس تلك الحياة في شعرهم ، ومدى ما اضافوه من جدة الى الشعر العربي . وكان من الضرورة للبحث الوقوف على الصيغة الانسب لهؤلاء الشعراء ، فمن الدارسين من اطلق لفظ " الذؤبان " لان اسلوبهم يشبه اسلوب الذئاب " وذؤبان العرب " لصوصهم وصعاليكهم وشطارهم الذين يتلصصون ، واللص السارق في لغة طي[٢] ، وقيل لهم "الشطّار" او "الشاطر " وهو الذي أعيى اهله ومؤدبه خبثاً ومكراً ، جمعه شطّار[٣] وقيل ان " الخليع " هو الشاطر وهو مجاز سميّ به ، لانه خلعته عشيرته وتبرأت منه[٤] . ولعل من الصفات الاكثر شيوعاً لفظ " الفتك " والفتك في تهذيب اللغة " ان ياتي الرجل صاحبه وهو غار حتى يشد عليه فيقتله ، وان لم يكن اعطاه اماناً قبل ذلك ، ولكن ينبغي ان يُعلمه ذلك " وكذلك ما نقله عن ابي عبيد من تعريف القراء للفتك اذ ذكر الفَتكُ والفِتكُ للرجل يَفْتِك بالرجل : يقتله مجاهرة . ثم عن ابن شميل الذي ذكر الفاتك بانه " الجريء الصدر " وعن ابي منصور قوله : " اصلة الفتك في اللغة ما ذكره ابو عبيدة ، ثم جعلوا كل من هجم على الامور العظام فاتكاً "[٥]

---

[١] ينظر : حديث الاربعاء : ٢ / ١٤ . وما بعدها . العصر الاسلامي : ١٦٩ وما بعدها . شعراء امويون : ١ /٨٨ و١٦٨ و٢٠٦ و٢٤٧ .

[٢] تاج العروس مادة (لص) .

[٣] المصدر نفسه : مادة (شطر) .

[٤] المصدر نفسه : مادة (شطر) .

[٥] تهذيب اللغة : مادة : (فتك) .

وفي المحيط في اللغة تبين ان الفتك يعني " ان تُهمَّ بامر فتُمضيَه " وفتك فلان في امره وافتك:لجَّ فيه وغلا.وفتك في الخبث فتوكاً"[١] بينما عرفه صاحب مجمل اللغة بأنه الغدر والاغتيال[٢] ، وفي اساس البلاغة " القاتل على غرَّة " واجاز القول " حية فاتكة : ما جنة وقد فتكت "[٣] وعرفه صاحب اللسان بقوله " الفتك : ركوب ما همَّ من الامور ودعت اليه النفس ... والفاتك الجريئ الصدر ، والجمع الفُتّاك ... وفتك بالرجل فتْكاً وفتْكا وفتِكاً : انتهز منه غرّةً فقتله أو جرحه "[٤] وهذا المعنى نفسه اخذ به صاحب القاموس المحيط ثم صاحب تاج العروس .

في حين حدد الدكتور عادل جاسم في بحثه وتحقيقه ودراسته لشعر الحارث بن ظالم المرّي الذي عدّ ه من مشهوري الفتّاك في العصر السابق للاسلام ، عدداً من المفهومات المتعلقة بعملية الفتك ، وروي حكاية قتل خالد بن جعفر العامري وأخا للملك النعمان او ابناً يدعى (الاسود) وبابن الشاعر السموأل ، في الحادثة المشهورة التي تروى عن طلب الحارث من السموأل اد راع الشاعر امرؤ القيس ، التي قد امنها لدى السموأل[٥] . واذا كان الدكتور قد اشار الى حقيقة وقوع خلاف بين علماء اللغة بشان تحديد المعنى الاصطلاحي لكلمة " الفتك " في العصرين الجاهلي والاموي ، فقد انتهى الى ان الفتك كان اشرف انواع القتل لدى العرب " لان صاحبه لم يغدر بالضحية ولم ياخذها غيلة "[٦] . استناداً الى راي ابي عبيد الذي يؤكد هذا المعنى -في عبارته القائلة : " ولكن ينبغي له – الفاتك - ان – يعلمه – أي -صاحبه - ذلك " مثلما مرّ تعريفه ، وهو ما فعله الحارث بن ظالم مثلاً ، وقد نوى الفتك بخالد بن جعفر[٧] . ويختلف الفتك عن الصعلكة ، اذ نجد ان صاحب اللسان قرر ان كلمة صعلوك تعني " الفقير الذي لا مال له ، وزاد الازهري ولا اعتماد . وقد

---

(١) المحيط في اللغة : مادة (فتك) .
(٢) مجمل اللغة مادة (فتك)
(٣) اساس البلاغة : مادة (فتك) .
(٤) لسان العرب : مادة (فتك)
(٥) ينظر : دراسات في الادب الجاهلي : ٢ / ٢٣٥ .
(٦) المصدر نفسه : ٢ / ٢٣٦ .
(٧) المصدر نفسه : ٢ / ٢٦٤ .

تصعلك الرجل اذا كان كذلك "[١] وقد ذكر ان صعاليك العرب هم " ذؤبان العرب " بينما راى الفيروز ابادي والجوهري ان اللصوص من بينهم وحدّوا " اللص " بمن تكررت سرقته او اتخذها مهنة يعيش منها[٢]، وهذا مادرسه الدكتور" يوسف خليف "، وفصل فيه تفصيلاً دقيقاً وان كانت محاولته لتحديد مفهوم الصعلوك من الجانب الاصطلاحي ، شابها غير قليل من التداخل الذي ادى الى الاضطراب ، فهو تارة يحدد الصعلوك بـ " الفقير الذي لا مال له يستعين به على اعباء الحياة ، ولا اعتماد له على شيء او احد يتكئ عليه او يتكل عليه ليشق طريقه فيها ويعينه عليها " ثم يذكر تارة اخرى ان هؤلاء الشعراء ليسوا اولئك الفقراء المعدومين الذين يقنعون بفقرهم والذين يستجدون الناس ما يسدّون به رمقهم " بل هم اولئك المشاغبون ابناء الليل ، الذين كانوا يسهرون لياليهم في الاغارة والغزو من اجل سلب الاموال ونهبها ، والذين اتخذوامن هذه الاساليب الحرفة التي قامت عليها حياتهم و" الاسلوب الذي انتهجوه فيها لتحقيق غاياتهم "[٣] .

ويبدو واضحاً ان هذا الاضطراب في تحديد الاصطلاح الادق لهذه الطائفة ، مردّه علماء اللغة الاقدمون انفسهم ،الذين رادفوا بين الفاتك والصعلوك ، والفارس واللص والذؤبان ، او بين الراغب في القتل المقدم عليه بملئ الارادة والتصميم ، ولأسباب ودوافع تختلف اختلافاً كلياً عن المقدم على القتل وسلوك سبيل من اجل الحصول على لقمة العيش ، عبر الاغارة والغزو ووسائلها واساليبها ، وهذا ما كان ايضاً وراء اختلاف وجهات النظر الى النعوت الاخرى .

وهنا نثير التساؤل هل هناك تقارباً بين نعوت " الصعاليك " و" اللصوص " و" الذؤبان " و" الفتاك " ؟ ام ان النعت الواحد يدل على فئة معينة ؟ ويكون اكثر مناسبة لها . ثم هل ان الظروف الحياتية في العصر الجاهلي والاموي ومتغيراته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والبيئية والعقلية علاقة مباشرة باي من النعوت الانسب للكثير منهم ؟

---

[١] لسان العرب : مادة (صعلك) .
[٢] المصدر نفسه : مادة (ذأب) وينظر : القاموس المحيط : مادة (ذأب) والصحاح مادتا (ذأب) و (لص) .
[٣] الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢٣ ، ٢٥ ، ١٨٧ .

ان الإجابة الدقيقة يمكن ان نتوصل اليها اذا ما حاولنا استجلاء الاراء التي قالها الدارسون السابقون ، بشان هذه الطوائف ، ثم مناقشتها من اجل التوصل الى الحقيقة ، قبل الدخول في الفصول الاجرائية الساعية الى دراسة السرد في شعرهم . فمثلاً نجد ان الدكتور "حسين عطوان" قد اعتمد في نعته هذه الطائفة من الشعراء بـ " الصعاليك " على عدد من الدراسات التي استعان بها وافاد منها ، والتي جعلته يقرر ان الصعلكة قد ضعفت في صدر الاسلام ضعفاً شديداً ، اذ ازال الاسلام اسباب وجودها – وكما اشرنا – حين ساوى بين الناس واعطى لكل حقه ووفر عليه حظه من الحياة الكريمة ، ووضع القواعد والقوانين الشرعية " الحدود " لمعاقبة الخارج على الجماعة ، ولمحاسبة المفسد في الارض وغير اولئك من المخالفين لشريعة الاسلام[1] . لكنه لم يجزم بأمر توقفها – أي الصعلكة – توقفاً تاماً في عصر صدر الاسلام،الذي جعل في استعراضه لحركة الصعلكة مدخلاً لدراسة صعاليك العصر الاموي من الشعراء ، اذ توقف عند اسماء عدد من الشعراء الذين ظلت رواسب الصعلكة تظهر بوضوح عندهم لعدم تعمق الاسلام في نفوسهم ، وعدم استقامة سلوكهم معه ومثل لهم بـ " ابي الطمحان القيني وفضالة بن شريك وشبيب بن كريب الطائي وحسكة بن عتاب التميمي وعمران بن الفضل البرجمي ، الذين " اقصر بعضهم عن التصعلك القائم على الاغارة والغصب " بقي في انفسهم شر كثير عبروا عنه بمواصلة هجاء الاخرين وهو – عند الدكتور عطوان – اهم مظهر " من رواسب الصعلكة "[2] . بينما استمر بعضهم الاخر في التصعلك القائم على سلب الناس اموالهم وقطع الطريق وشن الغارات على سكان بعض المناطق بينما يرى الدكتور " احسان سركيس " ان الصعلكة اختفت في عصر صدر الاسلام لانتفاء ما اسماه بـ " الدواعي الحادية عليها " ولاستقرار سلطة الخلافة الراشدية ، اذ لم تعد أي قبيلة تجرؤ على حماية أي خارج على ما اسماه بـ " النظام والقانون " او اجازته فضلاً

---

(1) الشعراء الصعاليك في العصر الاموي : ٢٢٩ .
(2) المصدر نفسه : ٢١ وما بعدها .

عن اجتذاب الفتوحات الاسلامية كل نفس متحفزة ثائرة وتحويل طاقاتها الى اهداف " يشترك فيها الجميع وينعم بخيرها "[١] .

وثمة راي اخر قال به عبد المعين الملوحي مفاده ان اسم الصعاليك اطلق على لصوص العصر السابق للاسلام ، وان اسلوب اللصوص استمر في عصر الاسلام والعصر الاموي مشيراً الى انهم " سموا بهذا الاسم لاسباب دينية " .

ويبدو انه فاته تحديدها ،ولكنه اوضح انهم قلما سموا باسم الصعاليك لانهم كانوا يعتمدون على السيف والثورة في تحصيل اقواتهم ، لا بل زاد على ذلك بقوله :

" اذ ربما استحدثت انماط من الغارة جديدة ، هي الغارة على اموال الخراج او الاموال المجموعة لتذهب الى الخلفاء في بيوت المال "[٢] .

وقد اختلطت على الرواة والمحققين والدارسين لحياة واشعار هؤلاء الشعراء الذين عاش بعضهم الى العصر الاموي بل انه ادرك الدولة العباسية النعوت والتسميات ، وظهر هذا الخلط في بعض المصادر القديمة ، فقد عد صاحب "المحبَّر" مثلاً كلاً من : مالك بن الريب والقتال الكلابي وعبيد الله بن الحر الجعفي وقران بن يسار الفقعسي وعقيبة بن هبيرة وعبد الله بن خازم السلمي وعبد الله بن سبرة الحرشي وعبد الله بن الحجاج الذبياني فتاك الاسلام[٣] . بينما كان صاحب " الاغاني" مثلاً يعد عبد الله بن الحجاج الذبياني بين الشعراء الفتاك الشجعان ، ثم نعته في الوقت نفسه بالشجاع الفاتك الصعلوك المتسرع الى الفتن ، في حين عدّ صاحب معجم الشعراء مالك بن الريب :" ظريفاً ادبياً فاتكاً ، اصاب الطريق مدة ثم تنسك فأمّنه بشر بن مروان "[٤] ، واكدت مصادر دراسة عبيد بن ايوب العنبري انه كان فارساً شجاعاً وممن اتصف بالحكمة ، ورقة المشاعر والتمسك بقيم الدين الاسلامي وبالايمان العميق والخوف الشديد من الله تعالى[٥] .

---

[١] الظاهرة الادبية في صدر الاسلام والدولة الاموية : ٣٦١ .
[٢] اشعار اللصوص واخبارهم : ٣ / ٨٢٧ .
[٣] المحبّر : ٢١٣ .
[٤] معجم الشعراء : ٢٦٥ .
[٥] شعراء امويون : ١ / ١٩٥ ـ (مع مصادره) .

بينما وصف الخطيم العكلي بانه كان ذا منزلةٍ متقدمة في قومه وكان فارساً عاشقاً وان اشارت الى انه " احد اللصوص " و " خطيم اللص "[١] وان طهمان الكلابي من صعاليك العرب وفتاكهم ، وعندما درس الدكتور " نوري حمودي القيسي "حياة عبيد الله بن الحر الجعفي بعد ان حقق اشعاره ، ابقى على نعوت مترادفة ومتباينة كان الرواة والمؤرخون قد الحقوها به ، فنقل عنّ البلاذري في انساب الاشراف انه " الشجاع الفاتك " بينما نقل عن الطبري "انه رجل من خيار قومه صلاحاً وفضلاً وصلاةً وجهاداً ، لا بل راى فيه رأياً واضح التباين من راي البلاذري وصفه بانه " ما كان في الارض عربي اغير عن حرة ولا اكف عن قبيح وعن شراب منه "[٢] .

ان هذه الامثلة تؤكد بلا شك ان الرواة والمؤرخين القدماء كانوا يطلقون النعوت التي تبدوا مترادفة ومتباينة في الوقت نفسه ، على هؤلاء الشعراء وامثالهم ، واستناداً الى ما سمعوه عنهم مما كان يتناقله الاخرون ، على اختلاف وجهات نظرهم فيهم ، التي تشعبت بعد ظهور الاسلام ورسوخ اشكال النظام وتطور اساليب الحكم في عصري صدر الاسلام والعصر الاموي ، والا فما معنى ان يكون شاعراً مثل عبد الله بن الحجاج شجاعاً فتاكاً وصعلوكاً متسرعاً الى الفتن في الوقت نفسه ؟! ثم ماذا يعني هذا التناقض الواضح بين راي البلاذري والطبري في شاعر واحد مثل عبيدالله بن الحر ؟!

ان العصر السابق للاسلام كان يقرن الفتك بالصعلكة ، الفتك بمعنى الشجاعة والفروسية وجراة الصدر والاقدام على فعل " ما هم به من الامور ودعت اليه النفس " مثلما عرفه صاحب لسان العرب[٣] . والصعلكة بمعنى الشجاعة والجراة – لا الفقر وحده - ما دامت العرب وقتها عدّت الصعاليك ذوبانها ، مثلما ذكر صاحب اللسان ايضاً . بينما جعل اللصوص من بينهم لانهم اشباههم يتحصلون ارزاقهم بسلوك اساليب النهب المعروفة نفسها ، وان اختلفت في جوانب رئيسة منها ، اذ قد لا يحتاج عمل اللص الى شجاعة وفروسية واستخدام سلاح ، بل يعتمد

---

[١] البيان والتبيين : ٤ / ٦٢ .
[٢] شعراء امويون : ١ / ٧١ .
[٣] لسان العرب : مادة (صعلكة) .

المكروالمراوغة والاحتيال على الضحية ، انساناً كان ام حيواناً جعله هدفاً له . اذن قد لايكون الفاتك لصاً يسرق اموال الناس ويغير على ممتلكاتهم يغصبها ، بل يسارع الى انفاذ ما هم من اموره . ودعته اليه نفسه على سبيل الثأر ، شأن الحارث بن ظالم المري في العصر السابق للاسلام ، وشان عبد الله بن الحجاج وعبيد الله بن الحر الجعفي في العصر الاموي . وهو ما يقترب من الصعلكة التي تعتمد على الثار من المجتمع - القبيلة - التي احدثت شرخاً في نفس الصعلوك .

من هنا يمكن القول ان التداخل بين النعوت قديماً ، كان من الاسباب الرئيسة لوقوع الدارسين المعاصرين في اشكالية تسمية هذه الطائفة من الشعراء ، التي درست بين ما درس من طوائف الشعراء .

﴿الأسباب﴾

اشرنا الى ان طائفة الشعراء الصعاليك التي ظهرت في العصر السابق للاسلام كانت تلتقي على حالة مهمة في حياة العرب انذاك ، وهي حالة " فقد الاحساس بالعصبية القبلية "[١] ولان كل قبيلة كانت تقوم على ايمان افرادها بوحدة قبيلتهم ، كونها الكيان الاجتماعي الذي يلتقي عنده هؤلاء الافراد ، فقد انفصل عنها من خلعتهم منها او شذ عنها بينما كان ايمان افراد كل قبيلة بنقاء جنسها مدعاة لوجود اغربتها ، فضلاً عن تجارة الرقيق ، وكان التباين الاجتماعي بين افراد القبيلة ، وكذلك التباين الاقتصادي بينهم من حيث درجة الغنى والفقر ، عاملين اخرين من عوامل ظهور الصعلكة في الجزيرة العربية[٢]،ولا سيما في مراكز المدن التجارية الرئيسية ، وفي مقدمتها مكة التي كانت تملك دوراً اخر – فضلاً عن دورها التجاري – وهو دورها الديني المعروف الى اليوم ، مما اسهم في ظهور الخلعاء والارقاء السود الذين كانوا اسرع في الاستجابة للدعوة الاسلامية ،عندما ظهرت فيها على حد قول الدكتور " عبده بدوي "[٣] .

واذا كان الدكتور " يوسف خليف " قد ركز حديثه عن الشعراء الصعاليك المذكورين – على الموضوعات التي تناولها في اشعارهم ، مثل وصف المغامرات وتربصهم باعدائهم وترصدهم لضحاياهم ، وعلى ارائهم الاجتماعية والاقتصادية وعقدهم النفسية الناجمة عن انقطاع صلاتهم بقبائلهم ، وعدّ الفقر " عقدة العقد " التي يعانون منها ، فالدكتورة بنت الشاطئ رات رايأ مغايراً ، انصب على الجانب الفني والنفسي منه تحديداً – وقد حصرتهم بالخلعاء فقط – فاشارت الى ان دارسيهم فاتهم ان يحسوا تلك المرارة التي تفيض بها مشاعرهم ، منبهة على قضية مهمة تشتمل في ان سلوكهم نفسه "كان يطوي وراء الاستهانة بالحياة والانطلاق في

---

[١] الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ١١٦ وما بعدها .
[٢] الشعراء الصعاليك في العصر الأموي : ١٤١ وما بعدها .
[٣] الشعراء السود : ٤٣ .

الفضاء العريض المغامرة الفتاكة المثيرة ، سخرية مريرة بالحرية الفردية وشعوراً عميقاً بالتمزق والتشرد والضياع "[١] .

اما الدكتور " عبده بدوي "فراى ان عقدة اللون كانت وراء اشياء كثيرة في المجتمع العربي منها : الاستجابة السريعة للاسلام ، والمطالبة المبكرة بالعدل الاجتماعي ، وتدعيم جانب من الشعوبية ، وبروز ظاهرة الغضب في الشعر العربي ، والتحول من ضمير الجمع القبلي الى ضمير المفرد الانساني ، وان تلك العقدة كانت الدافع لاقتراب الشاعر من ذاته ، وبروز حالة من التوتر في ايقاعات القصيدة العربية واختيار الاوزان القصيرة ونظام المقطوعة وظهور الجمل الحسية المنتزعة " من لحم الحياة الغاتر " (كذا) فضلاً عن اسقاط تلك العقدة لعدد من تقاليد القصيدة العربية المتوارثة[٢] .

بمعنى اخر ان الدكتور " عبده بدوي " راى" ان معظم فضائل التطور والتجديد في الشعر العربي ، مردها الى عقدة اللون تلك ، التي كان الاغربة من الشعراء احسوا بها لا بل يسجل بانحياز واضح كشفها عما اسماه بـ " الشاعرية الكامنة في الاشياء البسيطة والاقتراب من لغة الحكي والتنبه الى المرئيات التافهة بشفافية "[٣] وهي فضيلة مضافة الى اولئك الاغربة وعقدة لونهم الاسود .

في حين رد "احسان سركيس " ظهور الصعاليك في العصر السابق للاسلام الى ما اسماه بعدم ادراك اهليهم او قبيلتهم نفسياتهم ، مما سبب نفورهم منهم وخروجهم على طاعة مجتمعهم وهروبهم منهم ، وهو- تفسير مع اهميته - يتباين تماماً مع جميع الاسباب والعوامل الاجتماعية والاقتصادية التي قال بها الدارسون الاخرون ، بدليل انه يعود فيشير الى ان متأمل اخبار الصعاليك واشعارهم يلفت نظره شعور حاد بالفقر واحساس مرير بوقعه على نفوسهم وشكوى صارخة من هوان منزلتهم الاجتماعية ، وعدم تقدير المجتمع لهم وهذه – ولا شك – العوامل الحقيقية وراء ظهورهم ، فضلاً عن عوامل اخرى سرعان ما يوردها بعد ذلك بقليل ، يتناولها

---

[١] قيم جديدة للادب العربي : ٤٣ .
[٢] الشعراء السود : ٩ .
[٣] المصدر نفسه : ٩ .

من زاوية اقتصادية على الاغلب ، مع تداخلها مع الزوايا الاجتماعية والنفسية ، ليقرر بعد ذلك انهم – أي الصعاليك - جميعاً " فقدوا توافقهم لاجتماعي " وان فقدان هذا التوازن ينتهي بالفرد عادة الى ان تكون صلته بمجتمعه قائمة على اساس ما يسميه بـ "السلوك الصراعي" منبهاً على ضرورة عدم الاستهانة بمن يدعوهم بالراغبين في اعادة شكل التوافق الاجتماعي من جديد، حتى ولو كانت وسيلتهم اليه غير مجدية او ناجحة[١] .

على حين ارجع الباحث " فاضل بنيان " الصعلكة الى عامل يقترب من الفقر وهو الطبيعة ، اذ ان قسوة الطبيعة في زمن الجفاف ساعدت على ظهور الصعلكة كرد فعل على تلك القسوة ، لذلك جاء شعرهم مصداقاً لذلك[٢] .

ولم تختلف الاسباب التي ذكرها الدكتور " زكي مبارك " عمّا سبق ذكره اذ يرى ان صراع الصعاليك جاء تمرداً على الاوضاع القبلية التي جعلتهم يشعرون بالضيق الاقتصادي ، فكان عليهم الاعتماد على انفسهم بالاسلوب الذي يختارونه[٣] .

وقال الدكتور " جواد علي " بالعامل النفسي ، وعدم قدرة اهلهم وقبائلهم على إدراك نفسياتهم ، مما سبب نفورهم منهم ، وخروجهم على طاعة المجتمع[٤] .

تلك هي ابرز العوامل التي اسهمت في ظهور طائفة من الشعراء الصعاليك ، مثلما راها وحددها الدارسون السابقون ، وهي – مثلما اتضح الان –عوامل ظهر ترادف بعضها ، وبدت اشبه بالقواسم المشتركة لظهور طائفتي صعاليك العصر السابق للاسلام والعصر الاموي ، ولا سيما عامل الفقر الذي كان واحداً وان اختلفت اسبابه ودوافعه ، ومثله عامل ظهور فئة الموالي الجديدة ، الذي كان مقتصراً على الاغربة السود من ابناء الاماء الحبشيات والزنجيات ، وصار عاملاً يندرج تحته ابناء البلدان التي فتحتها جيوش الفتح الاسلامي في بلاد فارس وبلاد الروم وفي

---

(١) مدخل الادب الجاهلي : ١٩٢ .
(٢) ينظر : الطبيعة في شعر الهذليين حتى نهاية العصر الاموي : ٩ .
(٣) ينظر : شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ٨٨ .
(٤) ينظر : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام : ٩ / ٦٠١ .

مصر وشمال افريقيا مثلما اشار الى ذلك الكثير من الدارسين والمحدثين وان تباينت اراؤهم بشان هذه القضية واختلفت اختلافاً كبيراً[١] .

اما بالنسبة للعوامل الاخرى فان ثمة فوارقَ نجمت عن العوامل الجديدة التي وجدت في العصر الاموي ومنها : العامل السياسي والديني والاجتماعي والاقتصادي ، وهي عوامل طرات عليها مستجدات مهمة انعسكت على طبيعة الحياة العامة ، في المناطق المدنية (الحضرية) والمناطق القروية والبدوية ، حتى ان الدكتورة بنت الشاطئ نظرت بتحامل واضح الى اثر هذه العوامل لا في المجتمع العربي في هذا العصر فحسب ، وانما في مسيرة الحياة الادبية – ولا سيما مسيرة الشعر - فيه ، وفي الاتجاهات الفنية التي شكلت ملامحه ، وانها تعترف بما كان للخلفاءمن نصيب في ازدهار الشعر ورواجه[٢]،وهي حقيقة لا يمكن اغفالها او نكرانها باي حال .

بينما رد " احسان سركيس" الصعلكة الى العوامل الجديدةوما احدثته من متغيرات اجتماعية سياسية في البنية المكونة للحياة في هذا العصر ، ومن ثم ايجادها شعراً ذا طابع خاص يماثل شعر الصعاليك في العصر السابق للاسلام ، لا بل يربوعلى سابقة ايضاً ، بامعانه في وصف التشرد في الفلوات ، والقفار ، بشكل لم يكن يشعرونه ، لاسباب يحددها بالاتي :

ان صعاليك العصر السابق للاسلام كانوا يعايشون جيراناً لهم يشابهونهم في حياتهم وشظف عيشهم .

وان هؤلاء الجيران لم يكونوا على جانب من القدرة الفائضة عما تستدعيه حماية القبيلة لينصرفوا الى مطاردتهم .

وان رد الفعل لم يكن اكثر من غارة صغيرة من هذه القبيلة او تلك وليس بثقل دولة ، مثلما ال اليه الامر في العصر الاموي[٣] .

---

[١] ينظر : تاريخ الادب العربي ، العصر الاسلامي : ٣٦٩ ، وقيم جديدة للادب العربي : ١١١ .
[٢] ينظر : قيم جديدة للادب العربي : ٩٢ وما بعدها .
[٣] ينظر : الظاهرة الادبية : ٣٢٠ .

يبدو اننا يمكن ان نتبين مظاهر هذا التباين في العوامل المؤثرة بين طائفة الشعراء الصعاليك في العصر السابق للاسلام وبين من تلاهم ، وفي انعكاسها على حياتها اولاً من خلال النقاط الاتية :-

اولاً – كان لطائفة الشعراء الصعاليك ، لا بل الصعاليك بعامة ، مفهوم محدد يعتمد الجانب الاجتماعي في العصر السابق للاسلام منهم خلعاء وشذاذ واغربة سود او من اقوام اخرى غير عربية ، وحدهم فقدان الاحساس بالعصبية القبلية ، فضلاً عن عقد :الفقر والجنس في الغالب ، فقد كان السليك بن السلكة على سبيل المثال يعيش حياة بائسة ، وفضلاً عن سواد لونه كان يعاني من الدمامة في خلقته اذ كان افقمَ نحيلاً ، فتعرض بسبب ذلك الى السخرية والاستهزاء ، فاثر قي توافقه الاجتماعي ، يقول مخاطباً امراة :

لهونت امامة او رأت بيَ رقةً وفماً به فقم وجلـدٌ اسودُ [1]

ولعله يقر بتعاسته بقوله:" اللهم انك تهيئ ما شئت لما شئت اللهم اني لو كنت ضعيفاً لكنت عبداً ولو كنت امرأة كنت أمة،اللهم اني اعوذ بك من الخيبة ، فاما الهيبة فلا هيبة "[2] . فوجدوا في عمليات الاغارة من اجل السلب والنهب وسيلة وحيدة لكسب قوتهم ومواصلة حياتهم اليومية ، فهم لصوص وقطاع طرق او هكذا آل امرهم ، وان الجانب الاقتصادي كان عاملاً رئيسياً في تحديد انماط سلوكهم وتصرفاتهم في اغلب الاحيان .

ثانياً : ان الصعاليك في العصر الاموي ، وان غلب عليهم نعت الصعاليك ، لم يكونوا جميعاً من الخلعاء والشذاذ والاغربة السود ، بل ارتبطوا بعوامل ثلاثة : سياسية واقتصادية واجتماعية ظهر الاول منها وترك ما ترك من اثار بظهور القوى والجماعات (الاحزاب) المناوئة للدولة الاموية كالعلويين والزبيريين والخوارج ، اما العامل الثاني وان كان الفقر هو العامل الاساس فيه ، فهو ليس الوحيد ، بل تكديس الاموال التي جبيت تحت شروط دينية ودنيوية لدى بعض الخلفاء والعمال

---

(1) السليك بين السلكة اخباره واشعره : ١٢ والفقم : تقدم الثنايا العليا فلا تقع على السفلى . وهذا العامل نجده عند ترابط شرا فضالة نسبه كان عاملاً كبيراً في تحديد حياته . ينظر : المزهر : ٢ / ٤٢ .

(2) الشعر والشعراء : ٢٣٥ .

والولاة والعاملين عليها ، وليس عن طريق التجارة وحدها ، مثلما كان عليه امر الاغنياء في العصر السابق للاسلام . في مقابل انعدام وجود الاموال لدى الغالبية التي صارت تدعى بـ (الرعية) .

في حين ظهر العامل الثالث - الاجتماعي - نتيجة طبيعية من نتائج العاملين المذكورين انفاً في جزئه الاعظم أي بسبب الفقر والحرمان وسوء توزيع الثروة لدوافع يشكل العامل السياسي طرفاً رئيسياً فيها[1] .

ثالثاً : ان صعاليك العصر الاموي لم يعودوا يماثلون سابقيهم ، لان اغلبهم كانوا من المتمردين على السلطة المركزية في المقام الاول ، ومن الخارجين على نظام الخلافة الذي نما وتطور وقعد القواعد وارسى اسساً لم تكن معروفة من قبل ، بدا بعضها في عهد الخليفة الثاني عمر بن الخطاب (رض) ولم يأخذ مدياته الواسعة الا في العصر الاموي ، بعد ان تحول نظام الحكم فيه الى ملكية شبه وراثية ، مثل ما معروف وثابت تاريخياً ، ومن ثم فهم لم يكونوا مجرد صعاليك ، ، بل بعضهم من الفرسان .

رابعاً : ان اطلاق نعت (اللصوص) على الكثير من الصعاليك يحمل في طياته التجني ومجافاة الحقيقة ، اذ تبين ان من بين هؤلاء من لم يكن كذلك اصلاً ، وبينهم من سلك سبيلها نتيجة لهربه من ايدي السلطة وولاتها وعمالها ، لجناية جناها بقصد ربما كان سياسياً وليس قصداً اجتماعياً ، كالقتل الفردي مثلاً فكان عليه ان يلجأ الى سرقة ما يقيم اوده ، من جهة اخرى .

خامساً : لقد اورد صاحب المخصص نقلاً عن علماء اللغة عشرات الاسماء التي كانت تطلق على اللص ، ومن بينها ما نقله عن " ابن السكيت " من انه " المارد الصعلوك "[2] .

مما يقطع بان الترادف في المعاني والمصطلحات والمفهومات كان حالة طبيعية ولا غبار عليها ، ولم تكن تمثل مشكلة الرواة والمؤرخين القدماء ، وان تحولت الى مشكلة امامنا عند دراستهم . المهم ان طائفة الشعراء الذين يعنينا امرهم في

---

[1] يقول السمهري مبيناً الفوارق الطبقية : بنمزلة أمّا اللئيم فأمنُ بها وكرامُ القوم بادٍ شُحُوبُها .
شعراء امويون : ١ / ١٤١ .

[2] المخصص : ٣ / ٧٨ - ٨٠ .

صدور هذه الدراسة هم الفتاك والصعاليك واللصوص وبغض النظر عن النعوت الاخرى التي الصقت بهم لاسباب سياسية او فكرية او اخلاقية[1] .

[1] شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) / htt://www.awu.dam.org / book / 03/stud / 03 / 53 – a- m / book 03 / sd .017htm

الفصل الأول

الأجناس الأدبية

توطئة

ان الاجناس الادبية المختلفة ما فتئت تتغير وتتولد مواكبة مسيرة الانسان عبر العصور والبيئات .

وقد تعددت دراسات الباحثين واجتهاداتهم في تناول الاجناس الادبية وتنوعت اراؤهم ، وتنامت جهودهم لتفضي الى ما صار يعرف " بنظرية الاجناس الادبية " في الفكر الأدبي ، بدءاً من تصورات" أفلاطون " التي اثراها " ارسطو " وما سجله النقاد العرب، ثم تناول القضية الكلاسيكيون والرومانسيون ، ومن اتى بعدهم ، اذ اختلفت التوجهات ، فهناك من تأثر بالعلوم البحتة او الانسانية ، وما عرف من نزعات بنيوية ولسانية .

ان نظرية الاجناس الادبية تنحصر في بحث قضيتين اساسيتين هما :

الاولى : الاسباب الداعية الى وجود الاجناس الادبية .

والاخرى : اسس تقسيم الادب الى اجناس مع ما يستتبع ذلك من دراسة خصائص كل جنس ومكوناته وما يكتنفه من تطور او تغيير ، وبيان اهدافه .

وقد اثارت القضية الاولى اسئلة عديدة ، منها : هل الادب وليد الواقع الذي يعكسه الانسان ويعبر عنه ؟ ام انه وليد مواقف الانسان وانعكاس لذاته على المجتمع ؟ ام ان هناك ارتباطاً وتفاعلاً بين كيان الانسان الداخلي، وبين واقعه الخارجي ؟

نرى ان الانسان يرتبط بحياته بأربعة جوانب :

١. ذاته الفردية وكيانه الخاص .
٢. المجتمع الذي يحيط به ليشمل الانسانية عامة .
٣. الطبيعة بكل مكوناتها ،وكونها مكوناً جوهرياً لحياته .
٤. ما وراء الطبيعة ، أي العوالم الاخرى التي يراها الانسان بحكم عواطفه وخياله وعقله .

وهذه الجوانب متداخلة ومتفاعلة فيما بينها، يشترك معها بُعَد خامس يتمثل في نشدان الانسان الافضل والارقى في حياته .

عند نقل هذه الجوانب الى الاجناس الادبية ووجودها وما يصيبها من تغيير وتطور ، وظهور واختفاء سنجد الاتي :

١. ما يتعلق بذات المبدع ، نشأت عنه الاجناس الادبية التي يعبر بها عن تجاربه الخاصة وهمومه وافراحه وخبراته ومواقفه . ومن هذه الاجناس : الشعر الغنائي - وان كنا لا نؤمن بالغنائية الخالصة - والاجناس النثرية كالخطابة والوصايا ، وهذه الاجناس تتسم بالطابع الذاتي فهو الطابع الغالب عليها .

٢. ما يتعلق بالواقع الاجتماعي ، مما هو خارج لتجارب الشخصية للمبدع ، ويهم الاخرين في سلوكهم وتعاملهم ، بل كل ما يتعلق بالحياة العامة ، نشات عن ذلك اجناس ادبيه كالروايه والمقاله والسيره الغيريه ، وكل الاجناس التي تعبر عن الاخرين .

٣. الطبيعة وما نشأ عنها من اجناس خاصة من دون غيرها كالرحلة مثلا ، وهي مرتبطة بالسفر وما يتخلله من حركة وسكون ، وارتباطها بالمكان وكذلك الزمن .

٤. الارتباط بالعالم الاخر وقواه الغيبية وقد نشات عنها اجناس ادبية كالابتهال والمواعظ وادب الزهد . وهذه الجوانب كما ذكرت مرتبطة لا انفصال بينها ، فالحياة الفردية مرتبطة بالحياة الجماعية ، والفرد والجماعة مرتبطان بالطبيعة وبما وراء الطبيعة .

اما ما اشرت اليه في البعد الخامس وهو رغبة المبدع في تحقيق المثال ، وهي لازمة لحياة الانسان عبر العصور، فالانسان لم يكن في بدايته الا بسيطا ساذجا ثم سار في سلم الرقي ، إن كل إنجاز يبدأ بسيطا ثم ياخذ بالتطور والإجادة ، ثم قد تطرأ عليه عوامل تؤدي الى اختفائه او أدغامه في فنون اخرى ، اذ جرت عادة الانسان على فحص ما تم انجازه ومن ثم يغيّر ويعدّل ويبدّل فتولد عن ذلك ما يعرف بالنقد الادبي او الفني .

من كل هذا ندرك اسباب ظهور بعض الاجناس الادبية واختفائها ، وندرك ان بعض الاجناس يظهر من دون ان يكون له وجود سابق ، وبعضها يختفي بعد ان كان له حضور قوي ، وبعضها يتغير ويظل حاضراً . فالمقامة لم تكن موجودة قبل العصر العباسي ، ثم تفاعلت عوامل عديدة يسرت وجودها ، ثم اعقب ذلك عوامل عملت على اختفائها ، وكذلك الامر بالنسبة الى الرحلة الا انها ظلت حية مع ما لحقها من تغيير في الادب الحديث .

ولعل التغييرات التي اصابت المجتمعات العربية اقتضت ظهور المقالة والمسرحية والقصة - مع ايماننا بوجود جذورها قديما - والرواية مجاراة لتبدلات الواقع وتطلعاته . اقول ان هناك ثلاثة عوامل فعالة في ظهور واختفاء وتغيير الاجناس الادبية :

١. متطلبات كل عصر وقضاياه المختلفة .
٢. التقاليد الفنية الموروثة والمستجدة .
٣. القدرات الابداعية للمنشئين وما لهم من عبقرية ، واستيعابهم للموروث .

اما القضية الاخرى المهمة قضية تصنيف الاجناس الادبية ، واراء النقاد فيها .

المبحث الأول

الأجناس الأدبية في النقد الغربي

تعد مسالة الاجناس الادبية من المسائل المتداخلة في تاريخ الادب والنقد ، ويتبع ذلك عملية التداخل المستمرة بين الاجناس الادبية . وقد استخدمت الكثير من المفاهيم من قبل الباحثين التي تبدو مترادفة في الاستعمال الا انها مختلفة في حقيقة الامر ،فمع لفظة " جنس " ترد المفاهيم " نوع ، شكل ، صيغة ، فن ، صنف ، غرض ... " فمثلاً الموسوعة البريطانية تعرف الجنس على انه " نوع من الاعمال الادبية التي يشترك بعضها مع بعض بالموضوعات والاساليب والاشكال والاغراض المتشابهة .

ان اصطلاح الجنس ، ولو انه عبارة عن وسائل اعتباطية لتصنيف الاعمال الفنية ، مناسب لوصف شكل ادبي استخدم بتواتر كاف لتحديد صيغة من التماثل والأرث المتميز من الامثلة على ذلك الكوميديا ، التراجيديا ، الغزل ، الرثاء ، وكل منها له مواصفاته الشكلية المتميزة او طريقة معالجة معينة ... "[1] فقد وردت لفظة الجنس ، النوع ، الاسلوب ، والشكل ، والصيغة ، والنمط .

لقد ظهرت مشكلة الاجناس منذ وقت مبكر ، اذ يعتقد "افلاطون " ان الشعراء لا يقدمون الا اقاصيص عن الماضي والحاضر والمستقبل[2] ، ويصنف الشعر على ثلاثة اضرب : تمثيلي كالمأساة والكوميديا ، والثاني رواية الشاعر نفسه رواية بسيطة ، كما في خمريات باخس ، والثالث يجمع بين هذين النوعين .[3] فكان الاول دراماً ، والثاني غنائياً ، والثالث ملحمياً .

اما "ارسطو " فيبدو انه يعرف عمم يبحث عندما يقول : " حديثنا هذا في الشعر : حقيقته وانواعه ، والطابع الخاص بكل منها ، وطريقة تاليف الحكاية ، حتى يكون الاثر الشعري جميلاً ، ثم في الاجزاء التي يتركب منها كل نوع :

---

(١) تجنيس الادب العربي في النقد العربي الحديث : ٤ ((اطروحة))
(٢) ينظر : الجمهورية : ٨٤ ـ ٨٥ .
(٣) ينظر المصدر نفسه : ٨٤ .

عددها وطبيعتها ، وكذلك في سائر الامور التي تتصل بهذا البحث "[١] وهذا الموقف مهم لسببين على الاقل ، وهما مرتبطان ببعضهما البعض فمن جهة ان " ارسطو " - بقدر ما نعلم - هو اول مؤلف اغريقي درس الشعر بطريقة مستمرة ضمن زاوية الجنس ، او على الاقل هو اول من يدعي صراحة ان تعريف الفن الشعري يجد امتداده الطبيعي في تحليل تركيبه النوعي . وتقسيم "ارسطو "يقترب من التقسيم المذ كور انفا ، ويختلف عنه في طريقة المحاكاة "عن طريق القصص اما بان نقص على لسان شخص اخر ، كما يفعل هوميروس ، او يحكي المرء عن نفسه او نحاكي الاشخاص وهم يفعلون "[٢]

وبهذا يتفق كل من"افلاطون " و " ارسطو " على وجود اداتين للشعرهما القص والتمثيل ثم يختلفان بعد ذلك اذ يقسم الاول الشعر بحسب الاداة على ثلاثة اقسام مستقلة ، بينما يقسم الثاني على قسمين رئيسيين : ما يعتمد القص ، وما يعتمد العرض " التمثيل " .

ومن ثم يقسم الاول على قسمين: ما يتقمص به الشاعر شخصا اخر وهو الملحمي وما يبقى الشاعر هو هو ، وهو الغنائي ، وبذلك ينتمي الغنائي الى الجنس القصصي .

ان موقف " ارسطو " من الشعر الغنائي غير محسوم بسبب احتمالية عدم وصول كتابه في الشعر كاملاً . او انه فُهم على اساس متابعة لموقف " افلاطون " الذي اهمل عن قصد كل الشـــــعر اللاتمثيلي ، ويذكر " جيرار جينيت " ان ذلك لـــــم يـــرد عند " افلاطون " عرضياً بل كان نتيجة بديهية لمعيار حدّ الشعر لديه : مماثلة الاحداث . فتعمد اقصاء الشعر الغنائي الذي يخلو من هذه المماثلة .

اما " ارسطو " فقد اخرج الاثار الكتابية الموزونة " لانباد وقليس " من نطاق الشعر لانها تفتقر الى المحاكاة ، ورفض تسميتها بالشعر التعليمي على الرغم من انها مصاغة بالوزن نفسه الذي صاغ فيه " هوميروس " شعره ،

---

[١] فن الشعر : ٣ .
[٢] المصدر نفسه : ٩ – ١٠ .

ويقرن " جيرار جينيت " هذا الشعر بالشعر الغنائي الخالي من المحاكاة ايضاً ويجعل بذلك سبب اقصائها كليهما واحداً[١]، والامر مختلف . كما ان هناك من يرى ان اقصاء " ارسطو " للشعر الغنائي ياتي من خلوه من الفعل ، لذا كان ممهدا للمأساة والملهاة اللتين هما اعلى منه شاناً " فالشعر الذي يعتد به ارسطو هو الشعر الموضوعي الذي يعالج افعالاً عامة . والفعل هو روح الشعر عند ارسطو لان الحكاية والخرافة (Mythe) التي هي سُدى المسرحية ولحمتها (وهي كذلك في الملحمة) تمثل لنا الانسان وهو يعمل . . هو غاية الارادة "[٢] .

فالحكم هنا اخلاقي في جوهرة لاقصاء " ارسطو " للشعر الغنائي ، وعلى الرغم من استناد " ارسطو " بالفعل الى معيار اخلاقي الا ان ذلك لم يجلب لعنته على الشعر الغنائي تحديداً بقدر ما عاب محاكاة الادنياء في الملهاة لا في الاهاجي فقط ، فاذا قوله يعمم على اكثر من جنس شعري ، لا الغنائي تحديداً بحسب معياره الاخلاقي ، هذا اذا اخذنا بهذا المعيار حقاً . ان " ارسطو " كان منشغلاً باثبات خصائص الاجناس الشعرية ما خلا الغنائي لانه اكثر اتساعاً واحتمالية من ان يُحصَر في كلام محدد . وبهذا قدمه عن طريق عزله عما سواه لا عن طريق الرصد المتعين لخصائصه النقية غيرالقابلة للحصر "[٣] . الا ان هذا التصنيف ظل قائما لفترة ليست بالقصيرة ، اذ تعرضت الاجناس الادبية منذ اقدم العصور الى تنميط النصوص الادبية واستقلالية هذه الانواع ، ولا سيما عند الكلاسيكيين ، فانها وجدت " محدده . . . تحديداً لا يختلط فيها بعضها ببعض ولا يجوز بعضها على بعض وقواعدها شبه اوامر فنية يلقيها الناقدون ويتبعها الشعراء والكتّاب "[٤] اذ تعامل الكلاسيكيون مع نظرية الاجناس الأدبية الارسطية بثبوتية متناهية ، فراحوا يطبقون افكارها تطبيقاً حرفياً حتى كانها محصلة مفروغ من صحتها ، فهم لا

---

[١] ينظر مدخل لجامع النص : ٢٣ – ٢٤ .
[٢] المدخل الى النقد الادبي الحديث : ٤٣ .
[٣] تجنس الادب في النقد العربي الحديث : ٧٥ .
[٤] الادب المقارن ، د. محمد غنيمي هلال : ١٤٠ .

يقبلون تداخل الأجناس الأدبية مع بعضها ، اذ ان من غير اللائق ان يشتمل العمل التراجيدي على مناظر كوميدية [١]، كما ان لهم طريقتهم الخاصة في التفريق بين الانواع الادبية على اساس طبقي فالملحمة والمأساة تعالجان قضايا الملوك والنبلاء اما الملهاة فتعالج قضايا الطبقة المتوسطة والعامة لهم الهجاء والملهاة العامية[٢] .

ومع ظهور " دارون " ظهر على الساحة الادبية والنقدية من يدعو الى نقل مفاهيم التطور البيولوجي الى الساحة الادبية ، فظهر من يعرف الجنس الادبي بانه المجموعة المتفقة في الصفات حاله حال النوع الطبيعي[٣]،وابرز من مثل هذا الاتـــجاه " فردنارد برونتير " الذي برز في عام ١٨٩٠ م كاحد الداعين الى الفكرة التي تقول :

"بان الانواع الادبية لها وجود في الواقع كوجود الانواع الطبيعية ، فضلا عن ان لكل جنس ادبي زماناً معيناً ، يولد فيه ، وينمو فيه ، ويموت فيه ، مثله مثل الجنس الحيواني"[٤] .

ومع ظهور الرومانسية تحرر الادب من القيود الكلاسيكية ، واستطاع الرومانسيون " ان يحطموا مبدأ فصل الانواع كما حطموا مبدا الوحدات الثلاثة "[٥] ، فضلا عن استخدام السرد في القصيدة الغنائية ، فقد اقترن استخدام القص في الشعر ، تقول" سوزان بيرناد " : "ففي حقبة ثابتة من القرن التاسع عشر تتزامن مع تفجر الرمزية الثانية ، انبثاق قصيدة النثر من جديد تحت طابع متعدد الشكل يقربها من القصائد ، وقصائد النثر "[٦] .

تم دعا الرومانسيون الى تخطي الحدود الفاصلة بين الاجناس الادبية ، تاثراً بفلسفة " شليبغل " الذي يرى ان " تقسيم الادب الى اجناس ، نوع من التحكم لا يمكن قط ان يخضع له التأليف الادبي "[٧] ، وذلك لعدم وجود " اعمال غنائية خالصة " " او قصصية خالصة " او " درامية خالصة " اذ من الممكن سيطرة او هيمنة واحد من هذه القيم ، أي ان نمتنع عن تقسيم الادب الى اشكال نوعية "[٨] .

---

[١] تجنيس الادب في النقد العربي الحديث : ٦٩ وما بعدها .
[٢] ينظر : نظرية الادب ، اوستن وارين ورينيه ويلك : ٢٠٧- .
[٣] ينظر : نظرية الانواع الادبية : ٣٥ .
[٤] ينظر : النقد الادبي ، لكارلوني : ٥٨ .
[٥] المسرح ، محمد مندور : ٦٥ .
[٦] قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا: ١٥٢-١٥٣ .
[٧] معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب : ٣٠٦ .
[٨] موسوعة نظرية الادب ، اضاءة تاريخية على قضايا الشكل : ١ / ٨١ .

ان وجود الارسطيين الجدد المتمسكين بمبدا الانفصال بين الاجناس لا ينفي وجود الداعيين الى هدم الاسوار بين تلك الاجناس والنظرة الى النص الادبي منعزلاً عن التقسيم الى غنائي و درامي و ملحمي ٠

لقد بدات الثورة على مبدا التقسيم " الافلاارسطي " للادب اذ طبق " برونتير " نظرية التطور على الاجناس الادبية[١] ، ثم سطع نجم الفيلسوف الايطالي " بند تو كروتشة " ولا سيما بعد اصداره كتاب " الشعرية " عام ١٩٠٢ م الذي احدث ضجة كبيرة ، وقد عد الادب جنساً واحدا ما دامت العاطفة مركز انواعه واشكاله كلها[٢] ٠

ويرى ان المقولات الاجناسية تشويه لردود فعل القارئ ، اذ نفوره من الاستجابة الحدسية الى الاستجابة المنطقية[٣] ٠ واضاف ان كل عمل حقيقي يكسر قوانيين الجنس الادبي [٤] ٠

وكان البديل الذي قدمه هو التناول النفسي - اللغوي للادب ٠ وبموجبه تزول الحاجة الى المفاهيم الاجناسية البحتة[٥] ٠ وبهذا فقد هاجم " كروتشة " الاجناس الادبية ورفض حدودها ، وزعم انها غير ذات فائدة في عملية الابداع ، بل انها تمثل عقبة امام المبدع في ابداعه ، فالادب تعبير نفسي او شعوري في وقت هو ظاهرة لغوية خاصة ، وبتعبير اخر ان المواقف الشعورية هي التي تحدد جنس الكتابة ٠ لقد سعى " كروتشة " الى تاكيد مزايا الحدس الغنائي الذي يجد فيه اكمل تعريف للفن ويجد ان العاطفة او الحالة النفسية " ليست مضموناً خاصاً وانما هي الكون كله منظوراً اليه من ناحية الحدس"[٦] وبالمقابل من " كروتشة " يقف " جونثان كولر " قائلا: " ان تكتب قصيدة او رواية فان ذلك يعني ان ترتبط مباشرة بتقليد ٠٠٠ وتكون هذه الفاعلية ممكنه بوجود جنس ادبي "[٧] ويدعو الى ان تقرأ الاعمال الادبية بالارتباط بالنظام الادبي الذي تحدث ضمنه[٨] ٠ وفي القرن العشرين صدر كتاب

---

[١] معجم مصطلحات الادب : ١٤١ ٠
[٢] ينظر : سرد الشعر وشعرية السرد : ١١ ٠
[٣] نظرية الاجناس الادبية في اتلقرن العشرين : ٥٦ (مجلة)
[٤] ينظر : موسوعة نظرية الادب ، اضاءة تاريخية على قضايا الشكل ٤ ١/٨٩
[٥] نظرية الاجناس الادبية في القرن العشرين : ٥٦ ٠
[٦] الجمال في فلسفة الفن : ٤٩ و ٥٦ ٠
[٧] ينظر : نظرية الاجناس الادبية في القرن العشرين : ٦١ ٠
[٨] ينظر : المصدر نفسه : ٦١ ٠

" لشتايغر " عد فيه الغنائية الملحمية والتراجيدية خاصيات شعرية ، وليست اجناساً . وان كل قطعة من الشعر تقع بين هذه الخاصيات الثلاث [١] . ومن ثم يصل الى نفي الاشكال النوعية للادب . ويشاطره " اتيشكوف " الراي نفسه فيدعو الى مبدا العفوية في الادب ، ومن ثم الى اعتماد المزاج القصصي او الغنائي او الدرامي بدلا من المفهوم التقليدي للأجناس الأدبية[٢] .

وقد تصد ى " جيرارا جينيت " ، الى الانظمة المعمول بها للا جناس الادبية منذ " ارسطو " ومروراً بالكلاسيكيين والرومانسيين والمحدثين ولا سيما بعد ان وجد تداخلاً وتشابكاً حد الازعاج ، فقرر اعادة مناقشة هذه الافكار في كتابه " مدخل لجامع النص "مقترحاً نظرية جديدة تتكون من ثلاثة ثوابت لتحديد الجنس الادبي وهي : الثوابت الموضوعية - الثوابت الصيغية - الثوابت الشكلية .

وهو يعتقد ان هذه الثوابت تتيح للدارس دراسة التحولات التاريخية التي تطرأ على الاجناس ، ومن ثم يستطيع الدارسون على ضوئها تحديد جنس النص الادبي والعلائق القائمة بينه وبين النصوص الاخرى ، وفضلاً عن ذلك اخترع " جينيت " تعريفا مغايراً للشعر اعتمد فيه على معطيات حديثة في التصنيف البنيوي للخطابات الادبية وغير الادبية ، بعبا رة اخرى حاول الربط بين الشعرية والجنس الادبي فقال:" ليس النص هو موضوع الشعريةَ ، بل جامع النص ،أي مجموع الحقائق العامة او المتعالية التي ينتمي اليها كل نص على حدة"[٣]. وفي الادب المقارن ولا سيما في فرنسا عمد الى الفصل بين الاجناس الادبية شانه في هذا شأ ن الكلاسيكية ، وذلك حتى يسهل عليه مراقبة العلاقات الناشئة بين الاداب العالمية . اذا كانت متعلقة بموضوع واحد تناوله مؤلفون مختلفون في الزمان و المكان، كالمرحلة الخيالية الى العالم الاخر التي يكاد لا يخلواي شعب من شعوب العالم منها كما لا يقتصروجودها على زمن من دون سواه[٤] . وعلى الرغم من اعترافه بان مقولة الاجناس الادبية اصبحت " مودة قديمة "الا ان " فان تيجم" يعتقد بضرورتها في ميدان الادب المقارن[٥] .

---

(١) ينظر : مفاهيم نقدية : ٣٨٦ .
(٢) ينظر المصدر نفسه : ٨٢ .
(٣) مدخل لجامع النص : ٥ .
(٤) ينظر : قصص ا لرحلة الخيالية الى العالم الاخر دراسة فنية مقارنة : ٢٢٩ ، (رسالة) .
(٥) ينظر : الادب المقارن :٧٩ .

فالعرف السائد في الادب المقارن الان هو التقسيم انواعاً او اجناساً ، لان هناك حقلاً من حقول الادب المقارن يبحث في ماهية الانواع الادبية ، وتسلسل ظهورها في مختلف البلدان والمؤثرات التي ساعدت على ظهورها في هذا البلد من دون سواه[١]. فوظيفة الادب المقارن هي بالذات البحث عن الثوابت والتحولات الطارئة على الجنس الادبي بسبب ارتحاله الى الامم الاخرى ، فقد يفنى جنس ادبي من جهة ويبعث من جهة اخرى ، وربما بشكل جديد يتلاءم مع خصوصيات الجهة الجديدة[٢] .

وخلال العقود الثلاثة الاولى من القرن الماضي ازدهرت مدرسة الشكلانيين الروس ولا سيما في حلقة موسكو اللسانيه عام ١٩١٥ م وحلقة ا براغ اللسانية عام ١٩٢٨ م في ضوء الاكتشافات الالسنية التي احدثها " دي سوسير " حتى اصبحت اللغة والشكل هما نواة الخطاب الادبي بعد ان رفضوا الثنائية القديمة " الشكل والمضمون " ثم قُمع الشكلانيون لاسباب سياسية ، ولكن الكثير من مبادئهم ظهرت مجدداً عند البنيويين ، فكلا المدرستين اهتمت بتحليل العناصر الداخلية للنصوص الادبية ، ولا سيما الوقوف على اسباب ادبيتها او خصائصها المميزة ، وقد اضاف الشكلانيون عنصراً اخر الى جهودهم النقدية وهو الاهتمام بجوهر الاشكال الادبية او ما اطلق عليه " ياكوبسو ن " تسمية "المهيمنة" وعرفه على انه العنصر البؤري للأثر الأدبي الذي يتحكم ويجدد ويغير العناصر الاخرى ، فضلاً عن ضمانة تلاحم البنية[٣] . وتمكن " غولد مان " من تطوير هذه المفاهيم فضلاً عن مفاهيم اجتماع الادب ، و افكار " لوكاتش " فظهر علينا بمنهج جديد يعد حالياً اشهر مناهج علم اجتماع الادب ، اسماه البنيوية التكوينية ، لقد اكدت نظرية النقد الاجتماعي على ان حياة الشعوب بمصائرها التاريخية واحداثها وتقاليدها وتناقضاتها وعلاقاتها الاجتماعية وخصوماتها هي باختصار وراء ظهور الانواع الادبية[٤]، وبتعبير اخر يمكننا

---

(١) ينظر : دراسات في الأدب المقارن التطبيقي : ٣١ وما بعدها .
(٢) ينظر : مدخل الى الادب المقارن : ٣٨ ، ونظرية الأنواع الأدبية : ٤٥ .
(٣) ينظر : نظرية المنهج الشكلي : ٨١ .
(٤) ينظر : موسوعة نظرية الادب : أضاء عتاره رحيمه على خصائص الشكل : ١/ ٨ .

القول ان الاجناس الادبية تمثل استجابة الادب لرغبات و ميول الشعوب ، او انها تعبر عن وجدان المجتمع الذي نشأت فيه .

من هذا المنطلق يرى " غولدمان " ان النص الادبي بنية اصغر تتولد من بنية اكبر هي البنية او الطبقية والجماعة التي ينتمي اليها الاديب المبدع ، وبكلا م اخر ، فان الفكرة الاساسية في البنيوية التكوينية تقتضي بان تكون الفئات الاجتماعية المبدع الحقيقي للابداع[١] .

وبعد الانتشار السريع لمفهوم " الحوارية " مع ارهاصات تكونه مع الباحث الروسي " ميخائيل باختين " الذي وسع مفهوم الحوارفي الرواية في سعيه الى البحث عن مكونات الرواية النصية في بعض النصوص النثرية الاغريقية والرومانية القديمة ، وقد راى ان الرواية تسمح بان تدخل الى كيانها جميع الاجناس التعبيرية الأدبية منها كالقصص والاشعار والقصائد والمقاطع الكوميدية ، وغير الادبية كالدراسات العلمية او الدينية وغيرها[٢]،فظهر مصطلح " التناص " على يد البلغارية " كريستيفا " بين سنتي ١٩٦٦ ـ ١٩٦٧ مع انها اشارت الى استعارتها له من " باختين "اذ اعترفت بفضله في التنظير النقدي له[٣] . وقد نفت " كريستيفا " وجود نص خالٍ من مداخلات نصوص اخرى وقالت عن ذلك " ان كل نص عبارة عن " لوحة فسيفسائية " من الاقتباسات وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص اخرى "[٤] .

وقد رفع النقد الادبي الحديث حدود التناص بين النصوص الادبية[٥] . بل انه سمح بتوسيع دائرة التناص لتشمل المؤسسات المعرفية والثقافية والفكرية ، اذ لا مناص من الاعتراف بان إنجازاتنا الحضارية كلها ما هي الا تجنيس لإنجازات الشعوب البدائية[٦] . وبناءً على هذا المفهوم فقد اقام هذا المصطلح علاقة وطيدة مع مقولة الاجناس الادبية الحديثة . وذلك لان التناص يبرز

---

(١) البنيوية التكوينية والنقد الادبي : ٧٥ .
(٢) شبكة المعلبومات الدولية (الانترنت) Http // m- adwani .9m. com / m . naagdi20/ inks . htm
(٣) ينظر : المبدا الحواري : ٨٢ .
(٤) التناص في شعر الرواد : ٢٠
(٥) ينظر : تداخل النصوص : ٥٣ . (مجلة)
(٦) ينظر مقالات في الاناسة : ٢٠١ .

التنوعات والتداخلات التي تحدث بين النصوص لتزحزح الجنس الادبي في اتجاه اكتسابه خصائص لتظهر خصائص اخرى غيرها[١]، وفي ضوء هذين المفهومين الحديثين - التناص والتجنيس – راى " باختين " ان الرواية هي التجسيد الاعلى لتداخل النصوص[٢]،ففي الرواية اقحام لكل الاجناس الذي يشكل حالته الهجينية من دون ان يلقي انتقاداً كما لقي الشعر الحديث الذي وجد حالته الهجينية هو الاخر في مظهر قصيدة النثر[٣] . فقصيدة النثر انطوت على تعددية لسانية بينها انسجام ثيمي - لفظي يحقق لها ما تحقق للرواية في شكلها الناجح الذي عناه " باختين "[٤] .

وقد ركز البنيويون بنحو متميز على العلاقات الداخلية بين العناصر المكونة للنص الادبي كما شغلتهم دراسة البنيات التحتية التي يصطلح عليها بـ" البنيات العميقة " فضلاً عن الوقوف على الخصائص المميزة للنص الادبي أي اسباب فرادته او ادبيته ، وهو ما اطلق عليه الشعرية او البيويطيقا ، وعلى الرغم من تعدد مفاهيم الشعرية ، الا انها جميعاً قامت على اساس لساني واحد يعني باستنباط القوانين الداخلية للاجناس الادبية ، واستخراج النظم التي تحكمه والقواعد التي توجه ابنيتها وتمهد خصائصها[٥] . فكان تصنيف الاجناس الأدبية يعتمد على مخططه الداخلي أي دراسة العلاقات الداخلية بين مختلف العناصر في جنس ادبي ما .

ويقترب راي " اليوت " من" جينيت " حين " ميز بين الاصوات الثلاثة في الشعر، وهي اصوات الشاعر متحدثاً الى نفسه في الشعر الغنائي ، وصوته متحدثاً الى جمهور، في المنلوج الدرامي ، وصوته وهو يحاول ان يخلق شخصية درامية تتحدث بالشعر المنظور " الشعر المسرحي " ويرى "ان الصوت الثاني أي صوت الشاعر مخاطبا اخرين هو الذي يسمعه بوضوح في اغلب الاحيان في الشعر الذي يكتب للمسرح وفي الشعر الذي يقص قصة" [٦] .

---

[١] ينظر : تجنيس الادب في النقد العربي الحديث : ٢٨ .
[٢] ينظر:المبدا الحواري : ١١١ .
[٣] ينظر: تجنيس الادب في النقد العربي الحديث : ٣٣ .
[٤] ينظر الخطاب الروائي : ٥٣ .
[٥] ينظر : تجنيس الادب في النقد العربي الحديث : ٣٦٣ .
[٦] مقالات في النقد الادبي ، اليوت : ٧٥ .

ولم يبتعد " جوناثان كولير " من ذلك فهو يؤكد ان الغرض من دراسة الجنس الادبي لا يجب ان يكون تصنيفياً ، بل معرفة الكيفية التي تتحكم بها عناصر ذلك الشكل ، بقراءة ذلك العمل ، فان تكتب قصيدة او رواية فان ذلك يعني ان ترتبط مباشرة بتقليد ادبي ، او في الاقل بفكرة عن القصيدة . وهذه الفعالية تكون ممكنة بوجود الجنس الادبي فيمكن للمؤلف ان يكتب على نحو مضاد له وقد يسعى الى تدمير قيوده وتقاليده . وبعبارة اخرى فان الاعمال الادبية كلها يجب ان تقرأ في ضوء ارتباطها بنظام ادبي معين تتحرك ضمنه تماماً مثلما ان كل الملفوظات اللسانية يجب ان تفسر استناداً الى قواعد اللغة التي صيغت بها[١]. وتقترب رؤية " تودوروف " منه فيرى ان الجنس الادبي يظل مهماً حتى في حالة الاعمال التي تنتهك المعايير الاجناسية[٢] .

ويمتلك الناقد " نورثروب فراي " مفهوماً خاصاً للنقد[٣] ، جعله يتارجح بين الشكلانيين والبنيويين ، فهو قريب من الشكلانيين في تطوير الاجناس الادبية وقريب من البنيويين في اهتمامه بالعلاقات الداخلية للنص ، فضلاً عن ذلك فان صلته بارسطو تبدو قوية الى درجة يمكن ان ندعوه "ارسطياً " جديداً[٤] .

لقد قدم " فراي " في كتابه " تشريح النقد " اربع محاولات تصنيفية ، واحدة منها طور من خلالها مفهوم " ارسطو " لدافع المحاكاة ، تصنف البطل القصصي خمسة اصناف حسب قوته وطبيعته وبيئته ، اما المجالات الثلاثة الاخرى ، فقد تباينت في مناهجها ، فواحدة اعتمدت الرمز ، واخرى الاساطير ، وثالثة اعتمدت الاسلوب في التصنيف[٥] . وقد حدد مؤلفا" نظرية الادب" الخصائص التي تشترك فيها النظرية الكلاسيكية التي تؤمن بالاجناس بالنقاط الاتية :-

١. كونها تنظيمية اطرادية .

٢. تؤمن بان الانواع يجب ان تبقى منفصلة حفاظاً على نقائها .

---

(١) ينظر : نظرية الاجناس الادبية في القرن العشرين : ٦١ .
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٦٠ .
(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٦٢ . اذ يقول : ان النقد الادبي مثل التاريخ بالنسبة للحدث ومثل الفلسفة بالنسبة للحكمة .
(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٦٢ .
(٥) ينظر : تشريح النقد : ٣٨ وما بعدها .

٣. تربط بين الجنس الادبي والطبقات الاجتماعية ، فالملحمة والماساة للنبلاء ، والملهاة للبرجوازية ، والهجاء لعامة الناس .

٤. تفصل بين الاساليب ولغة النصوص : عالية ، متوسطة ، ومنخفضة .

٥. تجعل من الطول والحجم وسيلة للتمييز بين الأجناس[١].

اما مزايا النظرية الحديثة فتتلخص بالنقاط الاتية :

١. كونها وصفية .

٢. لا قواعد ثابته لها .

٣. لا تحدد عدداً ثابتاً للانواع .

٤. تؤمن بامكانية امتزاج الانواع .

٥. تلفت النظر الى التطور الداخلي للادب[٢] .

ان كلاً من اصحاب المدرستين الكلاسيكية ، واصحاب النظرية الحديثة وضعوا مقاييس للاجناس الادبية ، لعل ابرزها الضمير ، فالتمثيلي يتكلم فيه الشاعر بضمير غيره ، والغنائي ان يتكلم بلسانه ، والملحمي ان يجمع بين الاثنين ، كما ذكر ذلك " افلاطون " في حين نرى "هامبرغر " في " منطق الشعر " ان هناك تمايزاً بين الغنائي والقصصي في ان الاول يتكلم الشاعر نفسه ، اما الثاني فالشاعر فيه يجعل المتكلم غيره[٣] . وهي بذلك قد جعلت الرواية بضمير المتكلم والسيرة الذاتية بعضاً من الشعرالغنائي[٤] . ونجد " دالاس " يقرن الغنائية بضمير المتكلم المفرد والحكاية (الملحمية) بضمير الغائب والمسرحية بضمير المخاطب[٥] . وياخذ الزمن دوره في هذه الجزئيات " فاميل شتايغر " يقرن الغنائية بالماضي المتحقق من الاستذكار ، والملحمية بالحاضر المتحقق من طريق العرض ، والدرامية بالمستقبل الذي يكشف عن التواتر[٦] . بينما نجد " فريدريك " يشير الى ان الملحمة تتناول الموضوع من زاوية

---

(١) نظرية الادب : ٣٠٦ - ٣٠٧ .
(٢) المصدر نفسه : ٣٠٨ - ٣٠٩ .
(٣) ينظر : مفاهيم نقدية : ٣٧٧ .
(٤) المصدر نفسه : ٣٧٧ .
(٥) نظرية الادب : ٢٣٨ .
(٦) ينظر : مفاهيم نقدية : ٣٨٦ - ٣٨٧ .

الماضي ، وان كل ما في القصيدة الغنائية . حاضر في الشعور وان الدراما تنزع نحو المستقبل[١] ويربط " دالاس " مرة اخرى الغنائية بالمستقبل والملحمية بالماضي والمسرحية بالحاضر[٢]، ويرى " كرن نيوف " ان في القصص تهيمن صيغة الماضي متباطئة وفي الدرامى يهيمن الانفتاح على المستقبل متصفا بالسرعة اما في الغنائية فتبرز العصرية " الحاضر " سمة له[٣]، ويعرض " كرن نيوف " نظريات الاجناس الادبية التي ظهرت في القرن العشرين ، ويربط الاجناس بالظواهر اللغوية ، وعلى الشكل الاتي :

١. الغنائي : يرتبط نحوياً بصيغة الزمن الحاضر معتمداً ضمير المتكلم ، وهو يقابل المسند اليه في الجملة ، ومرتبته بين الاجناس الادبية مرتبة الصوت لغوياً .

٢. القصص : يرتبط نحوياً بصيغة الماضي معتمداً ضمير الغائب ، وهو يقابل الفضلة في الجملة ، ومرتبته بين الاجناس مرتبة الكلمة لغوياً .

٣. الدراما : ترتبط نحوياً بصيغة المستقبل معتمدة ضمير المخاطب ، وهي تقابل في الجملة المسند ، ورتبتها بين الاجناس الادبية مرتبة الجملة لغوياً[٤]

غير ان هذه المقابلات بين الاجناس الادبية والظواهر اللغوية المشار اليها لن تحقق أي منجز يخدم الدراسة الادبية ولن تقود الى أي نتيجة علمية ، وان طبيعة هذه التقابلات غير منطقية فما وجه التقابل بين الغنائي والقصصي والدرامي من جهة وبين الصوت والكلمة والجملة من جهة اخرى ، ان الجملة كلمات والكلمة اصوات ، فهل ان الدراما مجموعة ملاحم والملحمة مجموعة قصائد غنائية ؟

وقد اتخذ " هيغل " من الذاتية والموضوعية اساساً للتقسيم ، فالذاتي او العاطفي هو مضمون الشعر الغنائي ، ويضيف ان الشعر الغنائي لا يهدف الا الى " سكب الذات والتعبير عنها "[٥] ويجعل الملحمي مرتبطاً بالموضوعية بحيث يكون

---

(١) ينظر : مفاهيم نقدية : ٣٩٤ .
(٢) ينظر : نظرية الادب : ٢٩٨ .
(٣) ينظر : موسوعة نظرية الأدب ، إضاءة تاريخية على قضايا الشكل/ ٩٢ .
(٤) ينظر : الجنس الأدبي وتطوره : ١/ ٨٠ .
(٥) فن الشعر : ١١١ .

واقعاً مُفصلاً وهو " خارج عنه يعدّه ذاتاً ، واقع اجنبي لا يجوز له (الشاعر) ان يتما هي وإياه الى حد تشكيل وحدة ذاتية معه "[١] .

اما الدراما فيجمع - عنده - بين النوعين السابقين ، فهو يشتمل على قسم غنائي تفصح فيه الشخصية عما هو خاص بها ، مما يجعل الدرامي ذاتياً باصوله الداخلية غير انه موضوعي بتحقيقه الخارجي[٢] .

وتتطابق اراء كل من " شليغل " و" شلتغ " مع هذه الافكار تطابقاً شديداً[٣]، غير ان الاول حلل الاجناس تحليلاً ديا لكيتياً ، فيعد الملحمة اطروحة والغنائية نقيضها والدرامية نتيجتها[٤] لكن " كوزنيوف " يعد هذا التحليل مزيفاً وقائماً على الحذلقة والتلاعب بالالفاظ[٥] بينما تربط " كاث هامبرغر " الغنائية بتجربة الشاعر[٦] . فتؤكد بذلك ذاتية الغنائية وعاطفتها ، ثم تشير الى خضوع الشعر القصصي للعقل . ويصف "اميل شنايغر " الشعر الغنائي بالعاطفية والحسية والملحمي بالتصويرية الحدسية والدرامي بالمنطقية او الفكرية[٧] .

ان مسالة الاجناس الادبية تمثل معضلة فكرية منذ " ارسطو " وقبله " افلاطون " الى يومنا هذا ، وتتمثل هذه المعضلة بالتحديد في صعوبة ملاحقة الاجناس الادبية في اداب العالم من حيث الظهور والضمور والتطور من ناحية ، ومن ناحية تتمثل في قضية تصنيفها الى اجناس ثم الى انواع ، وتمرد المعايير التي على اساسها يتم التصنيف لان الاجناس دائبة التغيير والتطور .

ومن اكثر مشكلات التجنيس وضوحاً التداخل بينه بعض الاجناس الادبية من جهة والادبية مع الفنية من جهة اخرى كالتداخل بين الشعر والرسم والشعر و الموسيقى والرواية والعمارة ... الخ وبين الملحمة والرواية والشعر والقصة .

---

(١) ينظر: فن الشعر، ارسطو : ١٢٢ .
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ١١٢ – ١١٣ .
(٣) ينظر : مفاهيم نقدية : ٣٩٢ .
(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٣٩٢ .
(٥) ينظر : موسوعة نظرية الأدب ، إضاءة تاريخية على قضايا الشكل : ١ / ٧٥ .
(٦) ينظر : مفاهيم نقدية : ٣٧٨ .
(٧) ينظر: المصدر نفسه : ٣٨٧.

ويعد الاديب الارجنتيني " لويس بور خيس " احد اوائل الادباء المعاصرين الذين دعوا لمقولة " النص المفتوح " على مستوى الشكل والجنس الادبي ، حين سعى للتخلص من الاطر المعروفة والمعتمدة ، كالشعر والقصة والمقال ، فانتج جنساً ادبياً يسمى " الفيسيون " فيه شيئ من آليات السرد القصصي ، كما يعكس بعض اختصاصات الكلام المعهود في المقال الاخباري ، ولم يكن غرضه كما يقال خلط الاوراق ، وانما كان يسعى الى الدمج بين القصة وفن الخبر ، وهذا ما فرض عليه الوقوف في مساحة نصية بين التاريخ والادب، وهو هنا يحيي سنة ارسطية ، اوضحها المعلم الاول في كتابه " فن الشعر " حين اكد ان افضل طريقة لكتابة الماساة هي الاعتماد على النصوص التاريخية والاساطير ، وغيرها من الاقوال الاخبارية . وقد تمكن " بورخيس " من زحزحة الكثير من الانواع والاجناس الادبية فقدم نصوصاً تستفيد من مختلف ممكنات الابداع في الادب والتاريخ ، ويسترسل" بورخيس " بتكثيف عوالم قصته ورسم شخصية ابطالها ، من دون ضعف او نقص في السرد ، ولا اهتزاز في البنية اوجنوح نحو الركاكة [١] .

ان التمايز بين الاجناس لا ينفي التداخل وفقدان التواصل ، فهناك نوع من الوحدة والتراسل بينها ، فمثلاً الفنون والاجناس الادبية تهدف الى التاثير الجمالي ، بل ان الادب حاول ان يبلغ تاثيرات الرسم فقيل : انه رسم بواسطة الكلمات . فالخاصية التصويرية في الشعر تجعله قريباً من الرسم ، ومشابهاً له في بعد اساسي من ابعاد التشكيل والصياغة والتاثير ، وان اختلفت في المادة التي يصاغ بها ويصور بواسطتها . وقد اشار الجاحظ الى الشعر بقوله:" انما الشعر صاعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير "[٢] وذهب عبد القاهر الجرجاني الى ان من صفات الشعر انه " يفتح الى مكان المعقول من قلبك باباً من العين "[٣] الا ان ما ميز التصوير الشعري عن التصوير في ان عبقرية التصوير تكمن في تجميد لحظة معينة في مكان ثابت اما عبقرية الشعر فتكمن في ابراز الفاعلية والنشاط الحركي الذي ينساب في سلسلة من اللحظات الزمنية ، وهذا التداخل يتضح بين

---

(١) شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) http://www.albeyan.com.ac .albeyan/2000/5/muw/14htn

(٢) الحيوان ج ٣/ ٢٣١

(٣) اسرار البلاغة : ١١٥

الشعر والموسيقى ، فالشعر يقوم على الموسيقى بشقيها : الخارجي والداخلي ، الذي يمنح الابيات معانٍ اضافية ، فالالحان والاوزان تعمل بجانب الصوت على ابراز القيمة التعبيرية للكلمات الا ان مادة الموسيقى هي النغمات ومادة الشعر هي الالفاظ ، والمتلقي في الشعر لا يتلقى الكلمات كاصوات في سياق ممن خلال الاذن فقط بل يتلقاها ايضاً كدلالات .

اذاً فالشعر كجنس ادبي يجمع بين بعض جوانب تاثيير فنية الرسم في الصور التي ينقلها ، وتاثير الايقاع الموسيقي في الاوزان والتنغيم الدلالي .

﴿المبحث الثاني﴾

الأجناس الأدبية في النقد العربي

لقد توفر النقد القديم على لفظ الجنس وغيره من الالفاظ القريبة منه ، كالضرب والصنف والنهج والنوع والنمط وغيرها ٠ولقد وردت بدلالات عامة غير محددة في اطار الادب والنقد ، فالجنس هو الضرب من كل شيئ ، الناس ، الشعر ، البلاغة[١] ٠ ويبدو ان هذه المصطلحات ولا سيما مصطلح الجنس ، لم يتخذ عند نقاد العرب القدماء دلالة نقدية تستقل بها تماماً عن الحقول الاخرى ٠ وذلك بسبب عدم الدقة في تحديد دلالات هذه الالفاظ والمصطلحات كما لا ننسى تاثير المنطق والفلسفة على التفكير العربي القديم[٢]

فعلى سبيل المثال يقسم " السجلماني " موضوعات البلاغة اجناساً[٣] ٠

ولكننا نلمس خصوصية الاستخدام في المجال النقدي عند ابي هلال العسكري في كتابه " الصناعتين " اذ يستخدم لفظ "الجنس " مصطلحاً نقدياً في مجال تقسيم الادب حين قال: " ان اجناس الكلام المنظوم ثلاثة : الرسائل والخطب والشعر "[٤] كما نلمس الخصوصية ذاتها عند حازم القرطاجي في حديثه عن اغراض الشعر[٥] ومهما يكمن من الامر ، فان النقاد القدماء وعلى الرغم من تطور الاستخدام الذي نلحظه ، الا انهم ظلوا غير دقيقين في تعيين دلالات هذا المصطلح والمصطلحات الاخرى ، فالمبرد في كتابه " الكامل " يقول " هذا الكتاب الفناه يجمع ضروباً من الادب ما بين كلام منثور وشعر مرصوف ومثل سائر وموعظة بالغة واختيار خطبة شريفة ورسالة بليغة "[٦] ولعلنا نطرح سؤالاً هنا ، هل الرسالة والخطبة لا تدخلان في جنس الكلام المنثور حتى يعطفهما عليه ؟ ونشير ان معظم محاولات العرب القدماء قد انصبت حول الشعر بحكم هيمنته على الثقافة العربية ٠ ونجداشارة للباحث معجب العدواني يبين فيها ان " ابن دريد " يقدم نصوصاً لاتضع حاجزاً بين الفكر والتاريخ والشعر ٠ وكانت هذه " الخلطة " بسبب نبوغ " ابن دريد "[٧] ٠

---

[١] ينظر: معجم النقد العربي القديم : ١ / ٤٢٧ ، وما بعدها ، و معجم المصطلحات البلاغية : ٢ / ٥١ ٠
[٢] ينظر: تجنيس الادب في النقد العربي الحديث : ١٥٥ ٠
[٣] ينظر: المصدر نفسه : ١٤٥ ٠
[٤] الصناعتين: ١٦٧ ٠
[٥] ينظر: منهاج البلغاء وسراج الادباء : ١٢ ٠
[٦] الكامل: المقدمة ٠
[٧] ينظر: شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) http://www.albevan.com. ae/ albay/2006-5/28 / mnw / 15.htw.

وفي النقد الحديث نجد الانكار في الكثير من الاراء حول الاجناس على الاراء الارسطية ، من دون القدرة على استثمارها ، او الذهاب الى قسر الانتاج العربي ليلائم هذه الهيكلية ٠

فقد ذهب احمد حسن الزيات الى الحكم بغنائية الشعر العربي بعد اخذه نظرية الاجناس البشرية وتاثيرها في الادب ، فالجنس السامي اقرب الى التعميم والاجمال ، ويستدل بالشعر الغنائي على عدم قدرة العرب على الافاضة اوالتعليل[١] ولكنه في مكان اخر يرى ان ازدهار الحياة العلمية ترك اثراً في تعدد الانواع ، ولا سيما في الشعر التعليمي ، ومن الفضاضة في رايه - ادخال منظومة ابن عبد ربه في التاريخ والفية ابن مالك في النحو في الفن[٢] ولعل الشعر التعليمي لا يدخل جميعه في تعليم الحقائق العلمية بل هناك من الشعر التعليمي ما اخذ مكانة في الشعر العربي ولا سيما ما يتعلق بالحكمة والرقي الذهني ٠

وقد شاع بين اغلب الدارسين ان الشعر العربي قبل الاسلام يدخل في باب الشعر الغنائي المعبر عن عواطف قائله والمصور لمشاعره واحاسيسه بتاثير طبيعة الصحراء العربية التي كان لها الاثر الكبير في شيوع هذه الغنائية[٣] ٠

ولعلها كلمة – أي غنائية الشعر – اعقد الخلافات التي تدور حولها القصيدة الجاهلية ، وانتهى الباحثون عن محاولة البحث عن " انماط " اخرى بدأت مجرد الايماء الى وجودها في الشعر العربي " جرأة " غير محمودة العواقب على الرغم من علمهم بان ، المعيار في احكام الرواد لم يخرج عن دائرة النظرة الى فنون الشعر اليوناني القديم ٠

ان غنائية الشعر العربي غنائية خاصة لا يشاركه فيها أي شعر عند الامم الاخرى ، فهذا الشعر ليس ممثلاً لقائله فحسب كما هو الحال عند الامم الاخرى في شعرها الغنائي ، وانما هو تصوير للمجتمع الذي عاش فيه الشاعر العربي في اغلب جوانب حياته ، فهو شعر غنائي ، ضم في اطاره ضروباً من الشعر الملحمي

---

(١) ينظر : في اصول الادب : ١ / ١٨ ٠
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ١ / ٢٣ ٠
(٣) ينظر على سبيل المثال : تاريخ القصة والنقد : ١٦ ، ادباء العرب في الجاهلية وصدور الاسلام : ٤٢ ، في الادب الجاهلي : ٣٢١ ، دراسات في الادب العربي ، غرونبادم : ١٣٣ ، تاريخ الادب العربي ، الزيات : ٣١ ، البناء الفني للقصيدة العربية : ٨٨ ٠

والتعليمي والقصصي فذاتية الشاعر لا تظهر بمعزل عن جماعته ، مهما كانت الروابط مع الجماعة فهي فردية جماعية ، على حد قول بنت الشاطئ[١] .

وهذه الغنائية غنائية موضوعية وليست ذاتية ، وهنا تلتقي القصيدة بوصفها معادلاً موضوعياً للشاعر مع كونها معادلاً موضوعياً لذاتها في الوقت نفسه من خلال اللغة[٢] . وهذا ما أكده الدكتور مصطفى ناصف[٣] فهو شعر " في كل ازمانه اداء درامي وممكن قصصي ... انطلاقاً من قاعدة تقول : ان وجدان الشاعر وجدان متضادات داخل النفس الانسانية تستطيع التمظهر بالقول الشعري القائم على الصراع وسرد الصراع باظهاره شعراً "[٤] وقبل ان نشير الى تداخل السرد بالشعر ، نناقش اراء الدارسين حول القصة ووجودها في الادب العربي ، اذ ما عرفنا ان القص يقترب "من مفهوم البرنامج السردي"[٥] وقد انقسم النقاد في وجود القصة الى ثلاثة فرق :

الاول يرى ان العرب لم يعرفوا القصة والفن القصصي ، واول من تبنى هذا الاتجاه هم واضعوا دائرة المعارف البريطانية في الجزء الخاص بالادب الاسلامي ، فهم يرون ان الادب التمثيلي ، وادب القصص من الفنون المحرمة والممنوعة في الاسلام[٦]،كما اتجه نفس الوجهة الاستاذ احمد حسن الزيات ، وان اختلف تبريره حيث قال " القصص فن من فنون الادب الجليلة ، له عند الفرنج مكانة مرفوعة ، وقواعد موضوعة ، اما عند العرب فلا خطر له ، ولا عناية به ، لانصرافهم عما لا رجع للدين منه ولا غناء للملك فيه[٧] . والاسباب التي دعت الى

---

[١] ينظر : قيم جديدة للادب العربي : ٣٥ .
[٢] ينظر : الكلمات والأشياء : ١٧٦ .
[٣] ينظر : دراسة الأدب العربي : ١٨٩ . وينظر : القصة والحكاية في الشعر العربي : ٤٨ – ٥٣ .
[٤] الشعر والاداء القصصي : ١٦٥
[٥] معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : ١٧٩ .
[٦] ينظر مطالعات في الادب المقارن : ١٤٧ .
[٧] ينظر : تاريخ الادب العربي : ٣٩٣٠ .

قصورهم في الشعر القصصي هي ان مزاولة هذا الفن تقتضي الروية والفكرة ، والعرب اهل بديهة ، وارتجال وتطلب الالمام بطبائع الناس ، وقد شغلوا بانفسهم من النظر فيمن عداهم ، وتفتقر الى التحليل والتطويل ، وهم اشد الناس اختصاراً للقول واقلهم تعمقاً في البحث ، وقد قل تعرضهم للاسفار البعيدة والاخطار الشديدة ، وحرمتهم طبيعة ارضهم ، وبساطة دينهم ، وضيق خيالهم[١] . كما ان هذا الفن نوع من انواع النثر ، والفن الكتابي او النثر الفني ظل في حكم العدم ازمان الجاهلية وصدر الاسلام حتى اخر الدولة الاموية حين وضع ابن المقفع الفارسي مناهج النثر ، وفكر في تدوين شيئ من القصص[٢] .

ومن الذين جردوا ادبنا القديم من فن القصة الاستاذ يحيى حقي اذ ذهب الى ان القصة العربية نشات تحت التاثير الاوربي ، فقد حملت الرياح التي تهب من اوربا بذرة غريبة على المجتمع العربي هي بذرة القصة ، وان ما يحويه التراث العربي من قصص على شكل سير واخبار ومقامات ما هو الا فتات فني تنقصه الوحدة[٣]وعامة قد نفى المستشرقون معرفة العرب للقصة ، وقد ناقش احمد موسى سالم اتهامات المستشرقين كما يفعل في الرد على ارنست رينان وديلاس اوليري وغوستاف غرينباوم وغيرهم[٤]،وقد تصدى للرد على هذا الادعاء - عدم وجود القصة - عدد من النقاد مبينيين ان مثل هذا الادعاء فيه الكثير من الافتراء والمغالطة لحقائق التاريخ الادبي في اللغة العربية ، وان مثل هذا الادعاء والانكار سواء من الغربيين او من النقاد العرب ، انما جاء لانهم وضعوا القصة الغربية بمفهومها الغربي ، وصياغتها الخاصة كانموذج ، فبحثوا عن مثل هذا اللون في التراث العربي فلم يجدوا ، وهذا مقياس خاطئ في عدم وجود الفن القصصي في الادب العربي فالقصص في العربية له خصائصه ومناهجه والوانه ، واشكاله في

---

(١) ينظر: تاريخ الادب العربي : ٢١ .
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٣٩٣ .
(٣) ينظر: فجر القصة العربية : ٢١ .
(٤) ينظر : قصص القران في مواجهة ادب الرواية والمسرح : ٨٦ - ١١٠ .

تصوير المجتمع العربي [١] . بامالـه والامة وواقعه واحلامه .

والحق انه وجد في العربية فن قصصي ، منه ما هو مترجم مثل "الف ليلة وليلة " و " كليلة ودمنة " ومنه ما هو مكتوب بالعربية اصلاً مثل قصص المقامات والقصص الشعبي وقصة "حي بن يقظان " وقصة " زنوبيا " ملكة تدمر ، بل ان الادب العربي حفل بقوالب متعددة للتعبير عن القصة مثل " قال الراوي " و" يحكى ان " و" كان يا ما كان " والى ذلك من المقدمات التي كان يبدا بها القاص حديثه القصصي بل ان العرب كافة اول من قالت " يحكى ان " و " زعموا الى "[٢] ومن النقاد من يرى[٣] ان العرب قد عرفوا هذا الفن ، وان اختلف مفهوم القصة الغربية عنه لاختلاف خصائص الحياة في الغرب عن حياة العرب ، وتباين الطبيعة الغربية عن الحياة العربية ، ولان الفن اذا ما نبع في امة ظهرت معه مكونات ، ادبها وتطورها الحضاري ، والمقومات الحضارية والجذور الثقافية .

والاختلاف الملحوظ بين القصص في الشرق والغرب ناتج عن التباين الفكري بينها ، وبصرف النظر عن نوع القصة او اسمها وعدد كلماتها وشخوصها ، يوجد الكثير من اشكالها عند العرب ، نحو القصة ، والرواية ، والنبا ، والخبر ، والاسطورة ، والمقامة . وهي الاصول التي قام عليها بناء القصة الغربية التي لم يتفق كتاب الغرب على تحديد لها . ولا ينكر كاتب كالدكتور الطاهر احمد مكي وجود القصة في ادبنا العربي القديم يقول " فبتصورنا ان القصة موجودة في التراث العربي لا بمواصفات القصة الفنية الحديثة بالطبع ، ولكن بمميزات خاصة ، فرضتها طفولة هذا الفن وبداياته

ولا عيب في ذلك ، فالقصة الاوربية الحديثة نشات في بدايتها في العصور الوسطى متاثرة باصول عربية واضحة كقصص " السندباد " و" حي بن يقظان " بل ووجدت اشكال مختلفة للقصة في التراث العربي ، ولكل شكل مميزاته الخاصة ، فالقصة في السير تختلف عن القصص في بخلاء الجاحظ ، وهذه تختلف عن القصة في المقامات [٤] .

---

(١) ينظر : مطالعة في الادب المقارن : ١٤٧ .
(٢) ينظر : دراسات في القصة والمسرح : ٦٥ ـ ٦٧ .
(٣) ينظر : قضايا من الفكر العربي : ٥٢ .
(٤) القصة القصيرة والشكل الادبي : ٣٦

وافاض الدكتور شوقي ضيف الحديث حول هذا الموضوع في كتابة تاريخ الادب العربي - العصر الجاهلي - وعاد للتطرق اليه في العصور الاخرى ، وفي كتابه الفن ومذاهبه في النثر العربي ، قال : من المحقق انه وجدت عندهم - أي عند العرب - الوان من القصص والامثال ، وسجع الكهان ، ومن المؤكد انهم كانوا يشغفون بالقصص شغفاً شديداً وساعدهم على ذلك اوقات فراغهم الواسعة في الصحراء فكان حين يرخي الليل سدوله يجتمعون للسمر ، وما ان يبدا احدهم في مضرب خيامهم بقوله : " كان يا ما كان حتى يرهف الجميع اسماعهم اليه "[١] ، وقد دارت بينهم اطراف من اخبار الامم المجاورة لهم ممتزجة بالخرافات والاساطير ، ففي السيرة النبوية لابن هشام ان " النضر بن الحارث المكي " كان يقص على قريش احاديث عن ابطال الفرس امثال رستم واسفنديار ، واكثر ما يستهويهم من القصص احاديث قصاصهم عن ايامهم وحروبهم في الجاهلية[٢] .

وهناك من النقد ما يمكن ان نسميه بالتوفيقي ، وعلى راسهم محمد صالح ، الذي حرص على التوفيق بين اراء الرافضين لوجود القصة في ادبنا العربي ، والقائلين بوجود هذا اللون الادبي بقوله : " ان القصة بمفهومها العام قديمة قدم البشر ، ولكنها كفن لم تظهر الا في القرن التاسع عشر "[٣] مستدلاً على وجودها بما ورد في القران الكريم من قصص الانبياء والامم الغابرة . محاججاً اولئك الرافضين لوجد الفن القصصي بانهم قد نظروا الى الموضوع من زاوية هي زاوية المقاييس الحديثة ، والخطورة تكمن في النوايا والحقد والكراهية للادب العربي[٤].

ولعلنا نرى انه من غير المعقول ان تجرد امة يمتد تاريخها الادبي الى ما يقترب من الفي عام من عنصر اساسي من عناصر الادب ، ولون على جانب كبير من الاهمية من الوانه ، وقد اتضح لنا وجود الكثير من القصص والقصاصين في العصر الجاهلي ، ولو لم تكن القصة معروفة ولها تاثيرها في العصر الجاهلي لما خاطب القران الكريم مشركي مكة بكثير من القصص المؤثرة ، حتى لفظة قصة

---

(١) تاريخ الادب العربي : ٣٩٩ .
(٢) ينظر : الفن ومذاهبه في النثر العربي : ١٥ .
(٣) الادب العربي الحديث ٣٤٢ .
(٤) المصدر نفسه : ٣٤٢

واشتقاقاتها المختلفة جاءت في القران الكريم فيما يزيد على عشرين موطناً ، وساق القران كثيراً من القصص، منها القصة القصيرة كقصة صاحب الجنتين في سورة الكهف ، وفي نفس السورة جاءت قصة اهل الكهف ، وقصة موسى والخضر عليهما السلام ، وقصة ذي القرنين ، وقصة سليمان عليه السلام والهدهد ، وسليمان والملكة بلقيس ملكة سبأ ، وغيرها كما ساق القران القصة المتوسطة الطول كقصة مريم مع قومها ، وجاءت القصة الطويلة التي تشبه الرواية في سورة يوسف كما سبقت القصة البالغة الطول المتعددة المواقف ، كل موقف ، في موضع ولكن المواقف يتمم بعضها بعضًا ، حتى تكتمل ، كما حدث في قصتي موسى وابراهيم عليهما السلام . وهذا ابرز دليل على ان العرب كانوا يعرفون القصة بكل اشكالها والوانها ، ولولا تلك المعرفة لما خاطبهم القران بها وما قصها عليهم ، والى جانب ما جاء في القران من قصص نجد القصص النبوية ، حيث اتبع النبي (ﷺ)مع اصحابه اسلوب التربية بالقصة ، اذ كان النبي (ﷺ) يقص على اصحابه قصص السابقين للعظة والاعتبار .

وكان مثل هذه القصص يتوفر فيها ابرز عناصر القصة الاحداث ، والزمان ، والمكان ، والشخوص ، والحوار بل واذا تاملنا جيداً لوجدنا الحبكة القصصية .

ويذهب " بروكلمان " الى ان فن المقامة القصصي يرجع الى ايام الجاهلية ، وكانت المقامات في مجتمع القبيلة ، وفي زمن الامويين تتخذ شكلاً دينياً ، فاذا هي احاديث زهدية تروى في مجالس الخلفاء ، ثم تطور معناها فصارت تقرن بالشعر والادب واخبار الوقائع القديم[1] . ومن هذا ان فن المقامة نشا تدريجياً من رواية القصص والاخبار ، ثم تطور من المقامة حتى بات مؤثراً في الادب الغربي، اذ ظهر اثرها في قصص الشطار الاسبانية ثم الفرنسية التي تاثرت بدورها بهذا النوع من القصص الاسباني ، وكان لقصص الشطار الذي اخذ عن المقامات العربية ، تاثير بالغ في نشاة قصص العادات والتقاليد في الادب الفرنسي ، ثم اثرت قصص العادات والتقاليد بدورها في قصص القضايا الاجتماعية التي كانت

---

[1] ينظر : تطور الاساليب النثرية في الادب العربي : ٣٦٢ .

بواكير القصة الحديثة العالمية ، فكانت للمقامات العربية تاثير مباشر وغير مباشر في نهضة القصة العالمية .

ان القصة وجدت في ادبنا القديم في كل عصر ، منذ العصر الجاهلي وما تلاه من عصور ووجدت فئة القصاصين ، امثال الاسود بن سريع ، وتميم الداري وعبيد ابن عمر الليثي وغيرهم[١] . بل ذهب بعضهم الى القول ان القصة ظهرت في الادب الروماني في نهاية القرن الاول الميلادي ، متاثرة بما كان يشيع من ادب هجائي ومن مغامرات الصعاليك ، ومن التعبير عن واقع الطبقات الفقيرة ، أي انها كانت تميل الى نقد الواقع وتقاليده[٢] . بل ان الشعر ولا سيما شعر الصعاليك قد مثل الجانب الدرامي والقصصي[٣] . فكانوا من اوائل الشعراء الذين اصطنعوا القصة الشعرية في الادب العربي[٤] . لقد عرف الشعراء القصة التي تنسجم احداثها مع الحياة العربية فقد صورت هذه القصة واقعهم وبيئتهم التي كانوا يعيشون فيها . وما في هذه الحياة من مشاهد واحداث فضمنوها افعالهم العظيمة ، وما اشتهروا به من شجاعة وكرم ووفاء ونجدة ، ان معظم قصائد الشعر العربي قد توافرت فيها عناصر القصة ، وتوحدت في اشكالها كل الضروب الفنية التي تجعل منها قصة ترقي الى مستوى القصص الانساني الرائعة " وقد ظلت اشكال هذه القصص ترتسم في اغراضه وتتضح معالجاته ، وتتحد من خلال معانيه ، وظل الشعراء ينهجون هذا المنهج ويسلكون المسلك التقليدي في الصياغة والمتابعة من اجل الحفاظ على البناء القصصي المرتبط بحياتهم والمستمد من الواقع الاجتماعي والفكري والحياتي "[٥]

---

[١] ينظر : تاريخ اداب العرب ، الرافعي : ١ / ٣٨١ .
[٢] ينظر : في اللغة والادب والنقد : ١٨٧ .
[٣] ينظر : الاصول الدرامية في الشعر العربي : ٧٠ .
[٤] ينظر : الشريف الرضي في ذاكرة الالفية : ١٩٧ .
[٥] لمحات من الشعر القصصي : ٩ .

﴿المبحث الثالث﴾

تداخل الأجناس

ان تقسيم العرب الادب الى شعر ونثر لا يعني الفصل القاطع بينهما فليس هناك فرق جوهري بين الاثنين ، الامن من ناحية التزام الشعر بالوزن وافتقار النثر اليه ، وقد نُقض هذا في اكثر من مناسبة اكثرها قرباً الى الذهن معارضة العرب للقران الكريم ووصفه بانه شعر اذ تحررً تلقيهم له من قيد الوزن،ان الثقافة العربية الاسلامية لن تفصل بين الاجناس ، فمن يقرأ كتاب الاغاني مثلاً لا يستطيع الجزم بان ابا الفرج كان يؤرخ فقط لمئات الاصوات فمن يذهب هذا المذهب يختزل وجهاً واحداً فقط من وجوه هذا العمل المفتوح الذي هو في الحقيقة دائرة متسعة في الاداب والتاريخ وتاريخ للحركة الثقافية والسياسية والصراع الاجتماعي في صدر الاسلام ٠

ولعل مقدمة ابن خلدون ، يمكن ان تؤول في محتلف الاتجاهات ابتداء من حركة التاريخ وصراع العصبيات ، وانتهاء بعلم السحر والطلسمات ،وفي كل مرة ومع كل عملية تاويل جديدة ، تاخذ المقدمةمستوى نصّياً جديداً وتتعدد معانيها الموضوعية جذرياً بحسب الموقف الذي نقصده منها ٠ وغيرها من المصادر التي تفتح على مجموعة من التاويلات (كحياة الحيوان) للدميري فهو موسوعة ادبية وتاريخية وحيوانية ٠

ان علاقة الشعر بالنثر او العكس تعتمد على المقصد به التي لها دور في توجيه العمل الادبي بما يميزه عما سواه ، وكذلك اعراف التلقي التي بدات تخرج عن مهيمناتها بعد ان تحررت من سلطة الاقناع التي مارسها النقد البلاغي باعتباره ممثلاً للنقد المؤسساتي الذي يسبغ افتراضاته على المنجز الابداعي ٠ ان للمقصدية دوراً كبيراً في تمييز الاجناس الادبية لكن على ان لايكون ذلك نهائياً بل مستثمراً توصلات قادمة من مناهج نقدية اخرى ، كما ان الاعتماد على المقصدية قد يكون اكثر فائدة لحل التباس النثر مع الشعر ، وعلى المتلقي ملاحظة تلك

العناصر وعلائق الترابط بينها ، فالتداخل يحدث بين الفنون ذات العلاقة والقرابة القوية . نقول ان الحدود بين الاجناس الادبية ضاعت وتشابكت وتمازجت وحصل بينها تناسل ادبي اذ ليس هناك حدود " لان الحدود في الفن وخصوصاً الحدود بين الالوان الفنية تعتبر بنية متغيرة وغير ثابته تاريخياً "[١] .

فهناك تقارب بين النصوص ، ولذلك فالجنس الادبي من خلال قدرة القارئ على تلقي النص بالقراءة هو الذي يوجه القارئ ويمنحه الوسيلة التي نستطيع من خلالها معرفة الجنس الذي ينضوي النص تحته ، ان العلاقة بين الشعر والسرد قديمة ، ويمكننا ان نعثر على صورة من اكثر الصور وضوحاً في الملاحم فيرد فيها الشعراء ماثر اقوامهم فيضمنونها قصائد واناشيد يتغنون بها في الملاحم فيجمع فيها السرد والشعر والغناء ، وكذلك " القصيدة الغنائية حتى بمظاهرها القديمة كانت تتسع لكثير من العناصر الموضوعية والقصصية والملحمية "[٢] . لقد استند الدكتور" شجاع مسلم العاني في تفريقه بين الاجناس الادبية الى مجموعة اسس ، منها اساس الصيغة ، ووفق ذلك وجد تشابهاً بين الجنس الغنائي ، وصيغة الجنس القصصي فكلاهما يبنى بطريقة الوصف والسرد والحوار الا انه يرى ان دلالة الجنس الغنائي ايحائية ودلالة الجنس القصصي مطابقة [٣] لقد عرف شعرنا العربي السرد ، لانه " اكثر وظيفة في الثقافات الشفوية الاولية ، حيث لم يكن ممكناً بالنسبة للثقافة الاولية البدائية انتاج مقولات مجردة او عملية لذا فهي تستخدم قصص الفعل الانساني لخزن وتنظيم وايصال الكثير مما نعرف . وثانياً ان السرد مهم خاصة في الثقافات الاولية الشفوية لانها كانت تستطيع ان تربط الكثير من الفلكلور باشكال مطولة ممكنة الحفظ ، والتي تعد في الثقافة الشفوية عرضة للتكرار[٤] " ان الوظيفة الشعرية تظل هي المهيمنة على القصيدة الغنائية السردية ، وهي لا تطمس الوظيفة المرجعية وتعمد الى تدمير الواقع كما يرى بعض النقاد ،

---

[١] القصة القصيرة والشكل الادبي : ٧٨ .
[٢] الصوت الاخر : ٢٧ .
[٣] قراءات في الادب والنقد : ٤٤ .
[٤] الشعر الجاهلي في المنظور الاستشراقي : ٣٧ – ٣٨ (مجلة)

بل تزداد هذه الوظيفة ظهوراً رغم هيمنة الوظيفة الشعرية وتحكمها في صياغة عناصر القصيدة والعلاقات التي تقيمها هذه العناصر فيما بينها "[١] .

يمكن القول ان القصيدة الجاهلية لا تخضع الى جنس ادبي محدد ويحيلنا هذا الامر الى " بلير " الذي يرى ان الاجناس المختلفة للشعر – في طفولة الفن - كانت متداخلة ومتمازجة في التركيب الواحد ، ويرى ان الاجناس الشعرية اتخذت اشكالاً اكثر انتظاماً بتطور المجتمع والعلوم[٢] .

لا نقول هنا ان السرد كان هدفاً دائماً ولكن الشاعر يعتمد على جبهتين، جبهة الشعر وجبهة السرد ، للاولى هيمنة الجنس ، وللثانية امكانات الرافد المساعد ، وكأن الشاعر يضع في ذهنه ان يكون الشعري اولاً والقصصي ثانياً ، وبما ان الادب اجتماعي في طبعه ، اداته اللغة ، يمثل الحياة من اوسع مقاييسها ، اذ ان الشاعر عضو في مجتمع منغمس في وضع اجتماعي معين ، ويتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعي ، وهو يخاطب جمهوراً مهما كان افتراضياً ، وبسبب معاناة الشعراء الصعاليك ، وانفراط العقد الاجتماعي القبلي لهم ، وظلم المجتمع ، فاحت رائحة التاكيد على الذات في مواجهة الانقلاب القبلي ، بل ان الذات اخذت تتضخم لديهم لتقابل بذلك رابطة العصبية القبلية ، وقد وجدت هذه الحياة في اسلوب السرد من اسهل طرائق التعبير ، فجاء جلّ شعرهم في هذا الاتجاه سرداً يغلب عليه طابع المغامرات والغزو ، وقد مزج ذلك السرد بمكنوناتهم من حنين وبغض وحقد وثورة ، فلم تكن تلك الحكايات عملية سرد مجرد بل كانت " تصويراً فنياً للوقائع والاحداث "[٣] التي زخر بها الشعر العربي وتعرض " حال الشاعر او حال الغابرين او الحيوانات بما يشعر الدارس بعناية الذوق زمنذاك "[٤] بل ذهب البعض الى القول ان الشعراء الصعاليك كانوا يمثلون ريادة في الواقعية العربية[٥] لقد شكلت مغامرات الصعاليك مغامرات قصصية بطلها الصعلوك ، ولهذا لاغرو ان يصدر يوسف خليف حكماً ادبياً ونقدياً جديراً بالاحترام مؤداه ان الصعاليك هم "

---

(١) قراءات في الادب والنقد : ٤٩ - ٥٠ .
(٢) ينظر : مدخل لجامع النص : ٥٠ (هامش)
(٣) القصة العربية في العصر الجاهلي : ٣٧٠ - ٣٧١ .
(٤) الصورة الفنية معياراً نقدياً : ٣٨٥ .
(٥) ينظر : الشعراء السود : ٩ .

رواد القصة الشعرية في الادب العربي "[١] ان استخدام الاسلوب السردي يوفر للشاعر فرصة الافصاح عن موهيته الشعرية ، ومقدرته في التعبير ، ويمنحه الاطار الفني الذي يجعله يتحرك فيه ، بما يمكنه من تقديم فكرته الاساسية ، فضلاً عن اثارة انتباه السامع وشده الى متابعة الجو الشعري ، وجعله يترقب المزيد من الاحداث والمشاهد ، ومن ثم حصول هؤلاء الشعراء على شرعنة الاهداف التي يسعون اليها ، اذ " كلما كان الشِعر اقرب الى طريقة القصة في سرد الانفعالات والاحاسيس المتتابعة في اثناء التجربة ، كان اسرع الى اثارة الوجدانيات المماثلة في شعور الاخرين ، واكثر نجاحاً في اداء مهمته في التعبير عن المشاعر الانسانية من جهة اخرى "[٢] ، فالاتجاه القصصي من هذا المنطلق يعد واحداً من السمات الابرز في اشعار الصعاليك .

---

[١] الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢٨٢ .
[٢] النقد الأدبي ٥٦ .

الفصل الثاني

البيئة المسرحية

﴿المبحث الاول﴾

بنية الزمان السردي

ان اهم عنصر من عناصر السرد التي تجعل من المتن الحكائي مبنى حكائياً هو الزمن ، فالزمان في المبنى الحكائي يتداخل في ترتيبه الحس الجمالي والفني للسارد نفسه اثناء السرد . اي ان هناك فرقاً كبيراً بين التتابع الزمني داخل الخطاب الحكائي أي المبنى الحكائي " داخل النص المسموع او المقروء " فيعمد الى جعل الزمن متذبذباً ، فيقدم احداث النص الحكائي يتسلسل لا يشبه حدوثها في الواقع في المتن ، ففي القصة يمكن لاحداث كثيرة ان تجري في انٍ واحد ، ولكن الخطاب ملزم بان يرتبها ترتيباً متتالياً ، ياتي الواحد منها بعد الاخر ، وكان الامر يتعلق باسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم[1] . أي اننا " لكي نجعل من شيء ماواقعه فنية ، فيجب اخراجه من متوالية وقائع الحياة ، ولاجل ذلك ، فمن الضروري ، قبل كل شيئ ، تحريك ذلك الشيئ "[2] .

فليس من الضروري من وجهة نظر النقد ان يتطابق تتابع الاحداث في القصة مع الترتيب الطبعي لاحداثها - المفترض انها حصلت تبعاً له - لان الراوي لا يستطيع ابداً ان يروي عدداً من الاحداث في ان واحد . ولذا ينبغي التمييز بين زمنين في القصة : " زمن القصة " و " زمن السرد " .

وزمن القصة : هو المدة التي استغرقتها الاحداث كما حصلت فعلاً في الواقع .

اما زمن السرد :فيتمثل في الزمن الذي يستغرقه الشاعر في السرد ويعرف بانه " زمن حاضر تحديداً يبدا لحظة بدء النطق وينتهي لحظة توقف الشاعر "[3]

---

(1) ينظر : مقولات السرد الادبي : ٤٢ . (مجلة)
(2) نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس : ١٣٧ .
(3) الرواية المقنعة : ٦٠٦ .

وقد اختلفت التسميات لزمن القصة وزمن السرد ، فيقول " توماشفسكي " في هذا الصدد " لنتوقف عند مفهوم المتن الحكائي (Fable) فاننا نسمي متناً حكائياً مجموع الاحداث المتصلة ، فيما بينها ، التي يقبع اخبارنا بها خلال العمل . ان المتن الحكائي يمكن ان يعرض بطريقة عملية (Pvagmatique) حسب النظام الطبيعي ، بتعني : النظام الوقتي والسببي للاحداث وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الاحداث او ادخلت في العمل ، في مقابل المتن الحكائي ، يوجد المبنى الحكائي الذي يتآلف من الاحداث نفسها بيد ان يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلومات نعينها لنا " . نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس : ١٨٠ ، وعلى منوال هذه النظرية يجيء " تودوروف " بثنائية : الخطاب / الحكاية او (السرد / الحكائية) على اساس ان الخطاب (الشكل) يقابل المبنى الحكائي لدى الشكلانيين الروس ، وان الحكاية (المضمون) تقابل لديهم المتن الحكائي . ويرى "تودوروف " ان زمن الخطاب زمن خطي اما زمن الحكاية فهو زمن متعدد الابعاد يسمح بوقوع اكثر من حدث في ان واحد . تحليل الخطاب الروائي : ٧٣ .

اما جينيت الذي ينطلق من اراء " تودوروف " فيقدم تصنيفا ثلاثيا في مستويات الزمن السردي هي : النظام والمدة والتواتر . وسنشير اليها لاحقا .

ان هناك تحكماً في زمن القصة فيختصر احياناً الوقت الذي تستغرقه القصة في عشر سنوات فيمكن تقديمه في بيتين ، وقد يكون توسيعاً للوقت الذي تستغرقه القصة في دقائق فيقدمه في مقطوعة . وهذا الزمن - زمن السارد - لا نعرف متى كون فكرة السرد ، وكم يفصله عن زمن القصة ، فبناء الزمن السردي يقوم على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن التخيلية . فمنذ نطق اول كلمة "يكون كل شيئ قد انقضى ويعلم الراوي نهاية القصة . فالراوي يحكي احداثاً انقضت ، ولكن بالرغم من هذا الانقضاء ، فان الماضي يمثل الحاضر في النص"[١] . اذن يظل للزمن في الاعمال السردية اهمية قصوى حيث اولاه النقد قديماً وحديثاً عناية ملحوظة ، لان الزمن الايقاع الذي يضبط احداث الحياة ، والشاهد الحي على مصير شخصياتها ، والعنصر الفعّال الذي يغذي حركة الصراع[٢] . فالقص غالباً ما يتضمن افعالاً لاشخاص او احداثاً يضطربون فيها ، وهذه الافعال والاحداث تمر في مراحل زمنية من العمر ، ومن ثم فان هذه الاحداث حين تصاغ في نص لاتاخذ شكلاً ثابتاً بقدر ما يحددها السياق ، فمن الممكن ان يصاغ الحدث وفق تسلسله الزماني الموضوعي او الزمن الفيزياوي او الكوني ، فياخذ تسلسلاً خاصاً بحسب الساعات او الايام او الاسابيع ... الخ .

وهو الزمن الطبيعي الذي يبدا من نقطة ويمتد افقياً ضمن بناء خيطي متصل[٣]. أي ان الشاعر يفتح النص بحسب تسلسل الحكاية زمنياً " أي بدايتها فوسطها فنهايتها " ومن الممكن تقطيعه عبر ازمنة متاخرة او متقدمة على حاضر النص ، ومن ثمّ يمكن استرجاع او استباق شرائحه المتقطعة او تكرارها بحسب متطلبات السياق وهذا يعني ان سرد الحدث او الفعل او الموقف قد تم صياغتها من بداية الحدث أو وسطه او نهايته[٤] لذا يعد نسق التتابع[*] اكثر الانساق شيوعاً في السرد

---

(١) ينظر : بناء الرواية سيزا قاسم : ٢٨ .
(٢) ينظر : بناء الرواية ، عبد الفتاح عثمان : ٥٤ .
(٣) ينظر : الزمن في شعر الرواد : ٤ – ٥ (رسالة) والاسلام والادب : ٣٢٩ – ٣٣١ .
(٤) ينظر : قضايا الرواية العربية : ١٦٨ .
(*) لا يوجد اختلاف بين نسق التتابع والسرد الافقي الذي اشار اليه الدكتور شجاع مسلم العاني ، في تقسيمه للزمان . ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١ / ٧٥ .

لقد عرف هذا البناء ، منذ زمن قديم ويعرف عادة بـ " البناء التقليدي" ولكن مصطلح "البناء التقليدي " لا يحدد طبيعة هذا البناء وخصائصه ، ولا يوحي الا بانه بناء معروف،دون ان يحدد صفته ، ويعني التتابع : تعاقب الاحداث في الزمان ، وبذاك تتحدد دلالة المصطلح بانه البناء الذي يبدأمن نقطة محددة ويتتابع وصولاً الى نهاية معينة ، دون ارتداد او عودة الى الخلف او استباق فابرز خصائص البناء المتتابع اهتمامه بـ " سرد الوقائع بحسب ترتيبها الزمني "[١] أي انه يقوم على " تولي سرد الاحداث الواحد تلو الاخر مع وجود خيط رابط بينها "[٢]

وقد هيمن هذا النمط على معظم القصائد ، اذ لهذا البناء اهمية ولا يمكن التخلي عنه ، لانه يحقق الشرط الفني للقص ، فاذا " انعدم التتابع تلاشت القصة وتحولت الى لوحة وصفية لا يربط بين عناصرها سوى التجاورالمكاني "[٣] ان شيوع هذا النمط من البناء ، يعود الى كونه يحاكي سلسلة الافعال الانسانية في الحياة ، التي تاخذ شكل التتابع في الحدث الذي يمر عبر الزمن ، ويرتبط السرد بقاعدة السببية ، وهي ما يمكن تسميته بتعلق السابق باللاحق أي ان اختيار امكانية مرتبطة بالامكانية التالية التي يضعها القائم بالسرد ، التي بمقتضاها يتم اختيار الامكانية السابقة لها ، أي ان الامكانية الاخيرة التي تختار والتي تشكل نهاية الحكاية تتحكم في الامكانية التي تسبقها مباشرة ، وهكذا الى ان نصل الى الامكانية الاولى أي الىبداية الحكاية[٤]

ويكشف الزمن المتتابع عن حدث يدورحول محور اساسي ، وهذا التتابع نتيجة للاحتفاظ بزمنية القصة التاريخية ، فهي تطابق زمن سردها مع زمن فعل الحكاية " الواقع " اذ يشترك المكون الداخلي بنفس التحولات مع نظيره الخارجي ، اذ يمرالسرد بصيغ الزمن الثلاث ، بما يشبه وقوعها في الحياة ، بينما تنحو اعمال اخرى منحىً مختلفاً على وفق اللا ترتيبية في الزمن ، ومن نماذج النصوص التي تبنت هذا البناء قصيدة تابط شراً وهروبه من قبيلة بجيلة[٥] وهم بطن من لحيان ، والحيلة التي استطاع الخروج فيها من مازقه يقول :

أقولُ للحيارِ وقد صفرتْ لهم ... وطابي ويومي ضيّق الحجر معورُ

---

[١] حركية الإبداع : ٢٤٢ .
[٢] البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام : ٣٨ .
[٣] نظرية البنائية في النقد الادبي : ٣٢٢ .
[٤] ينظر : الادب والغرابة : ٣٣ ـ ٣٤ .
[٥] ينظر : القصة مفصلة في خزانة الادب : ٧ / ٥٠٣ .

لكم خُصلةٌ اما فـــداءٌ ومنّةٌ ... وامـــا دمٌ والقتل بالحرّ اجدرُ
وأخرى أُداوي النفس عنها وانها ... لمـــورثُ ذُلٍّ إن ظفـــرت ومصدرُ
فرشت لها صدري فزلّ عن الصفـــا ... بـه جُؤجؤٌ صلبٌ ومتنٌ مُنصّرُ
فخالط سهل الارض لم يكدح الصفا ... به كدحةٌ والموت خزيانُ ينظرُ [1]

ليفتخر بعد ذلك بهروبه ونفاذ بصيرته .

وفي مغامرة للشنفرى مع مجموعه من رفاقه في غارة ، وكيفية انتهائها بالظفر يقول :

دعيني وقولي بعد ما شئت إنني ... سيغدو بنعشي مرةً فاغيّبُ
خرجنا فلم نعهد وقلّت وصاتنا ... ثمانيةً ما بعدها متعتّبُ
سراحيّ فتيانٌ كأنّ وجوههم ... مصابيحُ او لون من الماء مُذهبُ
نمرُّ بركبٍ الماء صفحاً وقد طوت ... شمائلنا والزاد ظرٌ مُغيّبُ
ثلاثاً على الاقدام حتى سما بنا ... على العود شعشاعٌ من القوم مثوبُ
فثاروا إلينا في السواد فهجهجوا ... وصُوّت فينا بالصباح المثوّبُ
فشرّ عليهم غِرّةُ السيف ثابتٌ ... وصمّ فيهم بالحسام المُسيّبُ
وظلت بفتيانٍ معي اتقيهمُ ... بهنّ قليلاً ساعةً ثم خيّبوا
وقد فرّ منهم راجلٌ وفارسٌ ... كميٌّ صرعناه وخوّارٌ مسلبُ
يشدّ اليه كلُّ ريعٍ وقلعةٍ ... ثمانيةٌ والقوم رجلٌ ومقنبُ
فلما رأنا قومنا قيل أفلحوا ... فقلنا : اسألوا عن قائلٍ لا يكذبُ [2]

فالسارد بعد المحاورة ، يصورلنا اجواء المعركة بلقطات سريعة ، فبينما هم يمشون بعد عودتهم بالغنائم اذا بخثعم تباغتهم ، وهنا يعلو صوت الصعاليك ، وينتشرون تاهباً لخوض المعركة التي صمموا فيها على الثبات وصدق الطعان ، بعزيمة لا تلين ، ثم يلتقط صوراً من المجالدة ، صورة تابط شراً يهز بسيفه ويجول فيه بنحور الاعداء ، وفي زاوية اخرى بدا المسيب بسيفه البتار يضرب بثبات حتى

---

(1) ديونه : ٨٩ ـ ٩٠ ، وينظر : في الفرار ديوان الهذليين : ٢/ ٨٣- وما بعدها .
(2) شعر الشنفري الازدي : ٩٧ (ذيل الديوان) . الرهو منتقع الماء . الثمائل جمع ثميلة وهي سقاء الماء . الشعشاع : الطويل الخفيف . هجهجوا: صاحوا المثوب : الذي ينادي اصحابه . المقنب : جماعة على الخيل .

انجلت المعركة عن انهزام خثعم اما الشنفرى واصحابه ،فراح يزهو بهذا النصر ، الذي تساءل عنه الناس ، فيبدو سير الاحداث متتابعاً دون الارتداد او الاستباق[١] .

والى جانب البناء المتتابع للزمن ، يتميز النص الادبي بسعيه الى الخصوصية في تعامله مع الزمن ، فيعتمد على الابتكار والتنوع في التعامل مع صيغ الزمن وتقنياته المختلفة ، ان الدراسات السردية حين تدرس الزمن تحصره في مقولات اساية هي : النظام ، المدة ، التواتر .

١) النظام : سبق ان اشرت في بداية حديثي الى زمن القصة وزمن السرد وقصدت به " مقارنة نظام ترتيب الاحداث اوالمقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الاحداث او المقاطع الزمنية نفسها في القصة "[٢] ومعنى هذا ان الترتيب يعتمد اصلاً على العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب ، ان العمل الادبي كما يؤكد " جيرار جينيت " مقطوعة زمنية مرتين[٣] . فهناك اولاً الزمن الذي تقع فيه احداث القصة ، وهناك ثانياً ، الزمن الذي تسرد فيه هذه الاحداث . فنذكر هنا مقولة " شكلوفسكي " القديمة " ان الزمن الادبي ليس الا عرفاً ولا تتطابق قوانينه مع قوانين الزمن من الحياة الحقيقية "[٤] مما يدفع المنشئ الى الاختيار والحذف والانتقاء ، بحسب ما تقتضيه الضرورة ، وهو ما ينشئ عنه ما يسمى " بالمفارقة السردية " التي تكون تارة ارتداداً الى الماضي ، وتارة اخرى استباقاً واستشرافاً لاحداث لاحقة "[٥] .

٢) المدة : وقد يسميها البعض بالديمومة[٦] ، او السرعة السردية[٧] .

---

[١] تحاشياً للاطالة نحيل هنا الى مواضع القصائد التي نبثت هذا النسق من البناء ، ينظر : ديوان طهمان الكلابي : ٥٠ – ٥٢ ، شعراء امويون : ٦ / ٣٧ - ٣٨ . وينظر : ديوان الهذليين : ٢ / ١١١ وما بعدها و ٢ /١٦١ وما بعدها .
[٢] خطاب الحكاية : ٤٧ .
[٣] ينظر : المصدر نفسه : ٤٥ .
[٤] باختين والزمان السردي الحديث : ٣٥ (مجلة)
[٥] تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق : ٧٠ .
[٦] ينظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٥٢ .
[٧] ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ٨٥ .

وهذه العملية تقوم على العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب ، كما اشار " جينيت " الى ان دراسة هذه العملية امر يشوبه الصعوبة بقوله : فمقارنة مدّة " حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية ، عملية اكثر صعوبة ، وذلك لمجرد الا احد يستطيع قياس مدّة حكاية من الحكايات "[١] .

ان مدة القصة تقاس بالدقائق والساعات والايام والاسابيع ... الخ في حين ان مدة الخطاب تقاس بالكلمات والاسطر ...الخ[٢] ، ان النص السردي يوفر امكانية هائلة للمنشئ ، يستطيع بواسطتها ان يقدم احداثاً امتدت شهوراً او سنوات في بضع كلمات ، وفي المقابل يستطيع ان يقدم للمروي له حدثاً استمر دقائق او ساعات بنص يمتد لمسافة اطول مما يتطلب الزمن ، وفي الحالة الاولى نكون امام ما اطلق عليه الباحثون " التسريع " وفي الحالة الثانية نكون امام ما اسموه " التبطيء "

٣) التواتر : ويرتبط بمسالة التكرار ، أي تكرار بعض الاحداث ، وقد اوجد " تودوروف " ثلاث امكانيات ، نظرية في التكرار " القص المفرد ، حيث يستحضر خطاب واحد حدثاً واحداً بعينه ثم القص المكرر حيث تستحضر عدّة خطابات حدثاً واحداً بعينه ، واخيراً الخطاب المؤلف ، حيث يستحضر خطاباً واحدّ جمعاً من الاحداث المتشابهة "[٣]

تقنيات المفارقة السردية

١) الاسترجاع (الارتداد) :

هو عملية سردية تتمثل في ايراد السارد حدثاً سابقاً على النقطة الزمنية التي بلغها السرد "[٤] ، ويتم اما " بطريقة السرد التقليدي ، بان يعود راوي الاحداث الى رواية الاحداث الماضية التي وقعت قبل بدء احداث الرواية ، او قبل بدء الاحداث التي ترويها "[٥] وهذا الاسترجاع له وظائف كأن يعطي اطاراً مكانياً للحدث ، او يعطي

---

[١] السرد من وجهة النظر الى التبئير : ١٢٥ .
[٢] ينظر : بنية السرد في القصص الصوفي : ٢١٤ .
[٣] الشعرية ، تودوروف : ٤٩ .
[٤] البناء الفني للرواية العربية في العراق : ١ / ٦٢ .
[٥] المصدر نفسه : ١ / ٦٢ .

ماضي شخصية ما ، اوانه يعلم المروي له ابتداء السرد وما يؤول اليه حتى يخلق في نفسه تشوقاً لمعرفة الاحداث التي ستعود اليه[١] .

وتمثل الذاكرة الوسيلة او الاداة الملاصقة للاسترجاع ، لان الذاكرة كما يقول " غيدروف " " تعمل ضد الوقت"[٢] أي هي نوع من الوعي يكون فيها الانسلاخ عن الحاضر ليعود الى الماضي ويتحول الى وعي هذا الماضي[٣] .

وينقسم الاسترجاع الى :

أ) استرجاع خارجي :

يعود فيه الراوي ما قبل الرواية ، وهذا الاسترجاع لا يوشك " في أي لحظة ، ان يتداخل مع الحكاية الاولى لان وظيفتها الوحيدة هي اكمال الحكاية الاولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة او تلك "[٤] .

ففي نص لصخر الغي في رثاء ابنه تليد يذكر قصة الوعل والمصير الذي آل اليه ، ويجعل الاسترجاع الخارجي بالانتقال الى زمنٍ ماضٍ ليذكر قصة قصيرة تحقق وظيفة واحدة هي " اكمال الحكاية الاولى وتنويرها " معته الاشارة الى ان ما يرويه يرجع الى الزمن السابق ، فيقول :

وذكرّني بكائي على تليدٍ ... حمامةُ مرّجاوبت الحماما
تُرجّع مقطعاً عجباً وأوفتْ ... كنائحة أتت نوحا قياما
تنادي ساقَ حرٍّ وظلتُ أدعو ... تليداً لا تُبيد به الكلاما
لعلك هالكٌ إمّا غلامٌ ... تبوأ من شَمنْصيرٍ مقاما[٥]

فمع حواره مع طائر الحمام نطلّ على اعماق الشاعر التي ضاقت بالوجود ، فالحمام يتفجع على شيء مفقود ، اما الشاعر فانه يتفجع على حبيبٍ مفقود ، ويكون الرمز المشترك الفقد والحزن ، فاصبح الطائر متداخلاً في مشاعره مع صوت الشاعر وهو دليل على عمق المشاركة الوجدانية .

---

(١) ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ٧٨ .
(٢) الذاكرة : ١٠ .
(٣) المصدر نفسه : ١٠ .
(٤) خطاب الحكاية : ٦١ .
(٥) ديوان الهذليين : ٢ / ٦٦ . ساق حر : اسم ولدها . شمنصير : جبل .

ب – الاسترجاع الداخلي :

يعود الى ماض لاحق لبداية الحكاية ، وقد تاخر تقدمه في النص[١] ففي نص لصخر الغي يسرد حياة وعل وقد اكتملت قوته وعظم نشاطه ، وشب مع الايام ، وطال عمره ، واشرف قرنه وتثنى، كالرجل الكبير الذي ينتصي ناحية مغاضباً اولاده فيقول :

تعلّى بها طولُ الحياة فقرنه ... له جِيدُ أشرافٍ كالسّواجبِ

يَبيتُ إذا ما آنَسَ الليلَ كانساً ... مبيتَ الغريبِ ذي الكساء المحاربِ

مبيت الكبير يشتكي غير مُتعبٍ ... شفيفَ عقوقٍ من بنيه الاقاربِ [٢]

ثم يعود السارد مرة اخرى لاعلام المروي له بماضي الشخصية فيقول :

بما كان طِفلاً ثم اسدسَ فاستوى ... فأصبح لصماً في لُهومٍ قراهبِ [٣]

وبعد ان يفتتح الشاعر عمرو ذو الكلب نصه بالحوار مع العاذلة ، ينطلق في تصوير معركة دارت بين الصعاليك وقبيلتي بجيلة وفهم ، وهو تصوير على هيئة تداعيات استرجعها الشاعر من وحي المعركة ، التي حاول فيها الاعداء ان يوقعوا به وباصحابه فجابههم باصرار غير مبال بالموت هازئاً بهم ، متوعداً اياهم بالقتل[٤] .

وفي احدى مغامرات حبيب الاعلم التي يفتتحها بذكر فراره ثم ذكره ما تفعل الضباع به بعد موته ، يعود ليذكر عدوه مرة اخرى في يومه القائظ ، حتى تتراءى له من بعيد منازل اهله في الحجاز ، فيأتيه الامان ويذهب الفزع ، يقول :

حتى اذا أنتصف النها ... رُ وقلتُ يومُ حقٌّ صائبُ

رفعتُ عيني بالحجا ... زِ الى أناسٍ بالمناقبُ

وذكرتُ اهلي بالعرا ... ءِ وحاجة الشُّعثِ التوالبُ [٥]

وفي نص اخر لقيس بن الحدادية يحكي ما دار بينه وبين حبيبته من وداع ، وما صاحبه من ضجةٍ وصخبٍ ، ثم حوار الوداع بينهما ، واصفاً مشاعره والم الفراق[٦]

---

(١) ينظر : خطاب الحكاية : ٦١ .
(٢) ديوان الهذليين : ٢ / ٥٢ . الجيد : حروف شواخص . الرواجب : السلاميات . الشفيف : الاذى .
(٣) المصدر نفسه : ٢ / ٥٣ .
(٤) المصدر نفسه : ٣ / ١١٣ وما بعدها
(٥) المصدر نفسه : ٢ / ٧٧ وما بعدها
(٦) عشرة شعراء مقلون : ٣٩ .

، ثم يعود مرة اخرى للحديث عن اللوعة التي اجتاحت قلبه حين سمع مؤذن الرحيل ، والحوار مرة اخرى مع صاحبته ، فيقول :

وما راعني الاّ المناصي الاّ ظعنوا ..... والاّ الرواغي غدوة والقعاقع
فجئت كأني مستضيف وسائلٌ ..... لأخبرها كلّ الذي انا صانع
فقالت : تزحزحْ ما بنا كبر حاجة ..... اليك ولا منا لفقرك راقع
فما زلت تحت الستر حتى كانني ..... من الحر فوق طمرير في البحر كارع
فهززت إلي الرأس مني تعجباً ..... وغضّضت مما قد فعلت الاصابع [1]

وهو نوع من الاسترجاع التكراري للاحداث[2] .

وهناك استرجاع داخلي تكميلي يسد بعد فوات الاوان فجوة سابقة في النص[3]. فحين استحل المختار (الكذاب) جُلّ مال الشاعر الفارس عبيد الله بن الحر الجعفي ، وهذا ظلم فادح ، لايستكين له ، فيبدا بتوجيه الخطاب الى ام توبة باسلوب الاستفهام الذي يفيد التقرير والاثبات ، يدعوها الى تدبر الامر ، مؤكداً لها انه قادر على مواجهة صروف الدهر ، مستعد للقاء العدو ، جلد حيال الرزايا فان لم يباغت قائد المختار بجيشه ، فسوف تكون القيود والعبودية والسجن مصيره ، يقول :

وما ترك الكذابُ من جُلّ مالنا ..... ولا الزُّرقُ من همدانَ غير شريد
أفي الحقّ أن تنهبْ ضياعيَ شاعر ..... وتامرَ عندي ضيْعة ابن سعيد
ألم تعلمي يا أمَّ توبة أنني ..... على حدثان الدهر غير بليد
أشُمُّ حيازيمي لكلّ كريهةٍ ..... واني على ما نابَ جدُّ جليد
فإنْ لم أُصبّحْ شاكراً بكتيبةٍ ..... فعالجتُ بالكفّين غلّ حديد

ثم يعود السارد ليسد فجوة في السرد السابق ، فيذكر كيف هدموا داره ، وسجنوا زوجته ، وكيف اساؤا اليها والناس شهود :

هُمُ هدموا داري وقادوا حليلتي ..... الى سجنهم والمسلمون شهودي
وهُمْ اعجلوها ان تَشُدَّ خمارَها ..... فيا عجباً هل الزمانُ مُقيْدي [4]

---

[1] عشرة شعراء مقلون : ٣٩ . ويحق القول هنا ان القصص الغزلي اوجده الشعراء الصعاليك فكانوا روادُه .
القعاقع : جمع قعقعة وهو تتابع اصوات الرعد . الطمر : الثوب الخرق .
[2] ينظر : خطاب الحكاية : ٦٤ .
[3] المصدر نفسه : ٦٢ .
[4] شعراء امويون : ١ / ١٠٢ .

ان تقنية الاسترجاع مهمة على مستوى إضاءة النص الادبي ، ولا سيما في النصوص السردية التي تقوم على الرواي المهيمن والعالم بكل شيء والمتحكم في بناء النص ، فلا يغفل عنه جانب من جوانبه العامة .

٢ . الاستباق " الاستشراف " :

هو عملية سردية ، تنهض على التوقعات ، اذ " تتمثل في ايراد حدث آت او الاشارة اليه مسبقاً "[١] ويمعنى اخر تقديم احداث لاحقة قبل زمن وقوعها ، ويأتي اما عن طريق الراوي بضمير المتكلم لانه عندما يحكي قصة حياته وتقترب من الانتهاء يعلم ما وقع قبل لحظة بداية القص ، حينئذ يستطيع الاشارة الى الحوادث اللاحقة دون اخلال بمنطقية النص وبمنطقية التسلسل الزمني .

او ياتي احياناً عن طريق توقعات الشخصية لما يقع في المستقبل ، وغالباً ما تقوم هذه التقنية بتعليق دور المروي له في العملية التخيلية ، الى حين انتهاء الراوي من سرد حكايته ، اذ ينحصر فعل التخييل في هذه الحالة ، على طرف واحد يمسك بقوة زمام السرد ، ويقود الاحداث انى يشاء وكيف يشاء ، وهو الراوي ، اما المروي له فيقف في الطرف الاخر سلبياً ، مما يؤدي الى تاجيل استجابة الحدث ، وتغدو مساحة الرؤية معدومة او تكاد . فهو لم يترك مساحة تخييلية او فجوة ممكن للمروي له النفاذ منها لبناء افق توقعه ، حتى يحين انتهاء سرد الحكاية ، ويبدو واضحاً انه عملية معاكسة لعملية الاسترجاع. من هنا فالاستباق ياتي " على شكل حلم منبئ او افتراضات صحيحة او غير صحيحة بصدد المستقبل "[٢] .

فالشاعر حبيب الاعلم ، بعد ان يحكي فراره ، لكي يامن العاقبة ، اذ في الفرار نجاة بالنفس من موت محتم ، وهو فرار يؤدي به الى معاودة الغارة ، فاذا كانت الشجاعة ضرباً من الاقدام ، وإظهار المقدرة ، فالركض فراراً ، نوع من البطولة ايضاً فيه مقدرة وشجاعة في ضبط الاعصاب ، والاقدام على السلامة وبقاء الحياة ، فهم - أي الصعاليك - لا يرون سبباً يدعو الانسان الى ان يرمي نفسه في المهالك فيكون طعماً للوحوش الكاسرة[٣] والضباع والطيور الجارحة ، لذا تحدث عن فراره دون غضاضة ، ويبدو عامل الفزع واضحاً في اعتماد تقنية الوصف في سرده لهذا الموقف من خلال اهتمامه بالجزئيات ،

---

[١] مدخل الى نظرية القصة : ٧٦ .
[٢] نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس : ١٨٩ .
[٣] ينظر : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام : ٩ / ٦١٠ .

فجلود الضباع سود كانها ثياب راهب نصراني ، واذنهن كانها المغارف العريضة ، وهي تنزع الجلود كما ينزع القين مذاهب السيوف ، ولا غرابة ان تقفز الى ذهنه هذه الصورة التي غالباً ما يراها في مشاهدته في الصحراء ، وما تفعله الضباع وهي تفترس الحيوانات[1] يقول :

وخَشيتُ وقْعَ ضريبةٍ قد جُرِّبتْ كلُّ التجاربْ
فاكور صيدهمُ بها واصير للضُّبع السواغبْ
درءاً وللطير المربَّـ ـةِ والذئاب وللثعالبْ
وتبرّ فجريةُ لهـا لحمي الى أجرٍ حواشبْ
سُودٍ سحاليلٍ كأنّـ ـ جلودهنَّ ثيابُ راهبْ
أذنابُهنّ إذا احتضرْ نَ فريسةً مثلُ المذانبْ
ينزعن جلد المرءِ نز عَ القينِ أخلاقَ المذاهبْ [2]

وفي بائية مالك بن الريب يشير الى الحوادث اللاحقة او توقعاته الشخصية ، لما يمكن ان يهيئ من لوازم الموت :

وقوماً اذا ما استلّ روحي فهيئا لي السدر والاكفان عند فنائيا

ويعاود ليحاور ام مالك ويستبق الاحداث ليطلب منها البكاء الذي يستحقه وتقول فيه ما يمكن ان يقول فيها لو كان نعيها حاصلاً ، ولم يجد في قبره البعيد الا الطلب منها ان تذكره وتبكيه ، واذا حال البعدون ان تظفر بهذه الزيارة ، ففي قبور الاخرين رموز يمكن ان تستحضر فيها صورة قبره البعيد[3] يقول :

فياليتَ شعري هل بكت أمُّ مالكٍ كما كنتُ لو قالوا نعيٌّ باكيـا
إذا متُّ فاعتادي القبورَ وسلمي على الرمسِ أُسقيتِ السحابُ الغواديا
على جَدثٍ قد جرّت الريحُ فوقه تُراباً كسدقِ المرنبانيِّ هابيا
وهيئة احجارٍ وترب تضمنتْ قرارتُها منّي العظامُ البواليا [4]

وتعد موضوعة الاستهلال في النص عنصراً له تاثيره النفسي في المروي له " لإيقاظ ملكة (التوقع) عند المتلقي ، فيصير الاخير مترصداً لما سيحدث من

---

[1] ينظر : ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الاسلام : ١٨١ – ١٨٢ (رسالة) .
[2] ديوان الهذليين : ٢ / ٧٩ - ٨٠ . السواغب : الجياع . المربة : الثابته . مجربة : ذات اجر . حواشب : منتفخات الجنوب . سحاليل : لينة . المذانب : المغارف .
[3] ينظر : نصوص من الشعر العربي في صدر الاسلام والعصر الاموي : ٤٣٤ .
[4] شعراء امويون : ١ / ٤٧ . المرنباني : كساء من الخز .

احداث توفر تطميناً لحفيظته التي اثارتها جملة من الاستهلال ، وهي فرصة لاكتشاف الذات المتلقية لنفسها ولمدى صحة توقعاتها لمجريات القص ووظائفه واحداثه"[١] وقديماً اشار ابن قتيبة الى اهمية الاستهلال في جذب الاسماع اليه ، واستمالة القلوب[٢] . وترددت هذه المقولة في حديث نقاد اخرين ، فابن رشيق يقول :" وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنيب لما فيه عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما الطباع من حب الغزل ، والميل الى النساء ، وان ذلك استدراج لما بعده"[٣] . بل ان النقاد طالبوا الشعراء بان يبذلوا عناية في تجويده ، فهو الاثر الاول من القصيدة في النفس[٤] ووضعوا له شروطاً ، تبين اهميته ، وضرورة التزام الشعراء بها .

وتبرز اهمية الاستهلال في الجذب والاستقطاب الذي يترك اثراً في المتلقي وادراكه ، فشكلوا تفاصيل الاستهلال تشكيلاً يهيئ منافذ ، ينسحب المتلقي من خلالها الى الموضوع الشعري الذي سيواجهه في النص ومضامينه ، وما سياتي من احداث ، فلا يمكن عزل المقدمة عن جو القصيدة العام ، فثمة خيوط خفية ، وجو نفسي عام ، وعواطف ، تنير سرد احداث النص ، وتؤثر فيها ، فتتفتح تفاصيله على موضوع النص[٥] . فيعد الاستهلال مفصلاً مهماً من مفاصل الخطاب القصصي ، فكما ان النهاية " قاعدة القصيدة ، واخر ما يبقى في الاسماع ، وسبيلة ان يكون محكماً ، لا تمكن الزيادة عليه ، ولا ياتي بعده باحسن منه ، واذا كان اول الشعر مفتاحاً له وجب ان يكون الاخر قفلاً عليه"[٦] . كذلك الاستهلال له اهميته في جذب انتباه المروي له ، ومن ثم تجسيد براعة الراوي في انجاز استهلال قوي الوشيجة بمفاصل النص من خلال بنيته السردية التي يقف منها

---

[١] ينسة السرد في القصص الصوفي : ١٣٦ .
[٢] ينظر : الشعر والشعراء : ١ / ٧٤ .
[٣] العمـــــــدة : ١ / ٢٢٥ .
[٤] ينظر : المصدر نفسه : ١ / ٢١٨ ، والطراز : ٢ / ٢٢٦ .
[٥] ينظر راي الدكتور محمود عبد الله الجادر ، في بحثه الموسوم (مدخل الى بنية القصيدة العربية قبل الاسلام) (مجلة)
[٦] العمدة : ١ / ٢٣٩ .

فعل الزمان والمكان والشخوص مكونات اساسية لبنية أي نص سردي[١] .

من هنا لم يكن الاستهلال في النص وحدة اعتباطية او محض تقليد فني فرضته التقاليد ، وان كانت في بعضها استجابة لمعاناة بيئية عاشها الشاعر ، الا انه كان له القدرة على استيعاب الزخم النفسي الذي تتطلبه التجربة الانية التي ضمنها المحور الموضوعي للنص[٢] . ومن ثم يتيح للمتلقي المشاركة في خلق النص ، فعمرو ذو الكلب يثير انتباه المتلقي " حين يخضع عنصر المرأة في مقدمة لاميته لنمط فني يسهم في رفد البنية الفنية لقصيدته ، وتكشف التوتر النفسي في قوله"[٣] :

غُزَيَّةُ أدنت قبل الزيال ... وامسى حبلُها رث الوصال
وامست عنكِ نائيةً نواها ... بشُقّةِ شُنَّأً غُرَّ السبال
الا قالت غُزَيَّةُ إذ رأتني ... ألم تقتل بأرض بني هلال
اسركِ لو قتلت بأرض قومي ... وهل لكِ لو قتلتُ غَنيُّ مالي[٤]

فبعد هذا الحوار وتوقع المرأة مقتله ، يتوقع المروي له ان يكون حديث المروي عن المعركة التي دارت بينه وبين" بجيلة وفهم " ليفخر بنفسه حين يتحدث عن ترسه ومتانته في صد النبال متخذا من السرد وسيلة لذلك ليكون استهلال الحوار مع الائمة مدخلاً للحديث عن المعركة والفخر بالنفس .

ومن صور الاستهلال التي اتخذها الشعراء منفذاً لنصوصهم الشكوى من الشيب ، والتفجع على الشباب ، فقد جاءت لوحة الافتتاح في الشكوى من الشيب وبكاء الشباب عند ابي كبير الهذلي لتهيئ ذهن المتلقي لاحداث النص وتوقعها . فالشاعر يشير الى ان الماضي قد انتهى ، فيكون التمسك بالحياة ، من خلال سرده للوحة الصراع ، التي تنتهي بموت ابطالها ، اذ لا يخطئ الموت احداً ، حتى وان تحصن ضده ، لينتهي بما بدا به بان " الدهر لا يبقي على احد " .

---

[١] ينظر : البنية السردية في القصص الصوتي : ٨٦ - ٨٨ .
[٢] ينظر : مدخل الى بنية القصيدة العربية قبل الاسلام : ٧ .
[٣] البناء الفني في شعر الهذليين : ٥٦ .
[٤] ديوان الهذليين : ٣ / ١١٣ . وينظر : هامش الصفحة ذاتها .

وتلك هي الهزيمة امام الموت ، فلا خلود لانسان ولا مهرب من الشيب فكان حديث الشيب منفذ للفخر بشبابه ، وذكر عناصر القوة ، والمغامرة والغزوات التي قادها ، ليكون التوافق بين الحاضر المتمثل بالضعف والماضي المتمثل بالمغامرة والقوة[١] .

وفي نص اخر له يطوع لوحة الشيب ، لتكون منفذاً لسرد قصة احدى غزواته[٢].

ويمهد الشنفرى قبل تصويره المعركة بحديث مع المرأة ، ويبدو انه كان نقاشاً حاول فيه اقناعها بعدم جدوى محاولاتها في ثنيه عن الخروج الى المعركة ، على الرغم من انها ذكرته بان الموت مصيره اذا ما كرر غاراته ، ولكنه حاول ان يبدد مخاوفها بانه ان حانت منيته ، فانه ميت لا محال ، فلماذا لا يكون موته في غارة او معركة اذ يقول :

دعيني وقولي بعد ما شئتِ إنني ... سيُغدي بنعشي مرةً فأُغيبُ [٣]

وبعد هذه المحاورة يصل الى ما استبقه من احداث ، فينقل لنا بلقطات سريعة اجواء المعركة .

وفي نص للقتال الكلابي يطوع فيه الحديث مع الحبيبة (اميم) لموضوعة هروبه من السجن بعد قتله السجان، فيخبرها باسلوب يشوبه الصرامة والرقة معاً بين الوصال والانصرام ، ليعطي ومضة لموضوع النص ، وهو العيش في حياة كريمة حرة او الموت في السجن ، يقول :

أُميمُ أُثيبي قبل جدّ التّزيّل ... أُثيبي بوصلٍ او بصرمٍ مُعجّلِ
أُميمَ وقد حُمّلتُ ما حُمّلَ امرؤٌ ... وفي الصّرم إحسانٌ إذا لم يُنوّلِ
وإني وذكري أمّ حيّانَ كالفتى ... متى ما يذُقْ طعم المُدامة يجهلِ [٤]

ونص جحدرالعكلي يستهله بالبرق ليكون استباقاً لجو النص ، وسرده همومه ومعاناته[٥] .

---

[١] ديوان الهذليين : ٢ / ١٠٤ وما بعدها .
[٢] المصدر نفسه :٢ / ٨٨ وما بعدها .
[٣] شعر الشنفري الازدي : ٩٦ .
[٤] ديوانه : ٧٣ . التنزيل : الترحيل .
[٥] شعراء امويون : ١ / ١٧٥ - ١٧٦

تقنيات الحركة السردية

أي التقنيات التي تقع في مستوى المدة من مستويات الزمان السردي ، والتي عليها أيضاً حركات السرد ، نظراً لارتباطها بقياس السرعه ، وهي أربع حركات : أثنتان فيما يرتبط بتسريع السرد ، وأخريان فيما يرتبط بأبطائه [١]

أولاً : تسريع السرد:-

١- الخلاصة :

يلجأ اليها الراوي ليتخطى الفتراتالزمنية غير المؤثرة في حياة الشخصية او التي لاتقع فيها احداث مهمه بالنسبه للقصة ، وصولاً الى الفقرات الأشد تأثيراً في الشخصية وقد يلجأ الرٰاو ي الى هذه التقنية ايضاً حينما يعرض موجزاً تعريفياً لحياة شخصية ما تظهر في القصة ، او عندما يعرض ما يؤول اليه أمر شخصية ما في المستقبل ، أن الخلاصة غالباً ماتمثل وجهة نظر الراوي[٢] . ويمكن ان يطلق عليها الايجاز [٣] ، وتجعل الخلاصة زمن السرد أقصر من زمن الحكاية ، لذلك كانت المعادلة وفق الاتي :

التلخيص = زمن السرد < زمن الحكاية أو زس < زح

ان الراوي الذي يسيطر في هذه الحكاية غالباً مايكون الراوي العليم ، الذي يرى الاحداث من الخارج فيجمل لنا المهم بحسب اعتقاده ، او تكون الرواية من الداخل ، ففي عينية قيس بن الحدادية يذكر رحيل نُعم ، ومادار من حديث بينهما ، ثم يذكر جوارها لشهور كثيرة ، دون نوّال الشاعر منها ، وهنا يختزل السارد عدة شهور في بضع كلمات ، فيجمل مالاحاجة للسرد فيه تفصيلاً ، ولاسيما ان الايجاز سمة من سمات الشعر ، يقول :

وقد جاورتنا في شهور كثيرة فما نَوَلت والله راء وسامعُ [٤]

---

[١] تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٨٢ .
[٢] النص الروائي تقنيات ومناهج : ١١٢ .
[٣] ينظر : تقنيات السرد الروائي : ٨٤ .
[٤] عشرة شعراء مقلون : ٣٧ .

ويذكر حزنه لبعدها لشهور ثلاثه ، فيقول :

وحسبكِ من نأي ثلاثة أشهرٍ ، ومن حَزَنٍ أن زاد شوقكِ رابعُ [١]

وفي نص لصخر الغي يمر السارد على فترات زمنيه طويله ، تظهر عنايه صياد بشيخه الكبير ، وحمايته له في الشتاء والصيف ، اذ يوفر له مايجتني من الارض ، دون أن يفصل في ذلك ، وصولاً للحدث الاهم ، وهو لقائه بالوعل وقتله ، يقول :

يُحامي عليه في الشّتاء إذا شتا وفي الصيف يبغيه الجَنَى كالمُناحبِ [٢]

فالسارد يمر مروراً سريعاً بهدف اعداد المروي له لما سيجيء من شخصيات ، او ما سيأتي من أحداث تأخذ مكانَهُ متميزَهً في السرد .

٢ - الحذف :- (القفز)

ويطلق عليه احياناً " القفز " ويعني به الحركه الزمنيه التي يكتفي بها الراوي بأخبارنا أن سنوات قد مرت أو شهورا من عمر الشخصيات ، دون أن يخبر عن تفاصيل الاحداث في السنين، فالزمن على مستوى الوقائع طويل أما الزمن على مستوى القول فهو صفر .

ويميز " جينيت " بين نوعين من الحذف " حذوف صريحة " يذكر فيها الراوي أن قدراً من السنين قد مرّ دون تفصيل ، و " حذوف ضمنية " وهي لايصرح بها في النص ، وانما يستدل عليها المروي له من خلال ثغره في التسلسل الزمني او انحلال في استمرارية السرد. [٣]

ففي نص للشنفري يسرد فيه قصة غزوة من غزواته مع رفاق له ، يبدأ فيها بالحديث مع أمرأة ، وهو لايطيل في ذلك ، فالموقف لا يحتمل ريثاً ولإبطاء ، ليذكر استعدادهم

---

[١] عشرة شعراء مقلون : ٣٨ .
[٢] ديوان الهذليين : ٥٤/٢ .
[٣] ينظر : خطاب الحكاية : ١١٧ .

للغزو ثلاث ليالٍ . دون أن يذكر شيئاً عنها ، لينتقل الى الحدث الاهم ، وهو القتال مع العوص _ حي من بجيله _ قبيل الفجر ، في الهزيع الاخير من الليل فيقول :

نمرّ بركهو الماء صفداً وقد طوت ثمانلنا والزادُ ظهرٍ مغيّبُ
ثلاثاً على الأقدام حتى سما بنا على العوص شعشاعٌ من القوم محربُ [1]

وهو من الحذوف الصريحة، التي يلجأ أليها الراوي ، اذ انه محكوم باهداف يحاول ايصالها المروي له _ المجتمع _ تحقيقاً لفائدة فتجاوز التفاصيل وصولاً الى الهدف.

ومن الحذوف الضمنيه نص الشنفرى في سرده للمعركه التي دارت بينهم وبين بني سلامان ، وكانت الغزوة بقيادة تأبط شراً ، فكان كالأم التي ترعى اولادها ، اذ يقتر عليهم الطعام خشية ان تطول الغزو فيموتوا جوعاً ، واذا بالسارد ينقل الى وصف السيوف وقد نهلت بدماء الاعداء ، وهنا قطع السارد احداثاً كاملة هي المدة التي دارت فيها المعركه ، وهذا لايعني ان مادار في الحرب حدث ليس من الاهمية في شيء حيث يستوجب حذفه ، ولكن السارد لسبب فني يلجأ الى الحذف ، وهنا يأتي دور المتلقي في ملء تلك الفراغات . يقول :

وأمّ عيالٍ قد شهدتُ تقوتهم إذا أدلجوا أحتثت وأقلّت
وما إنْ بها ضنٌّ بها في وعائها ولكنها من خيفة الجوع ابقت
تخاف علينا الهزل او هي أكثرت ونحن هزالٌ أيّ آلٍ تألّت

ثم يصف سلاحها فيقول :

إذا فزعوا طارت بأبيضَ صارمٍ وراحت بما في جفرها ثم سلّت
حسامٍ كلون الملح صافٍ حديدهُ جُزارٍ كأقطاع الغدير المنعّت
تراها كأذناب الحسيل صوادياً وقد نهلت من الدماء وعلّت [2]

---

[1] شعر الشنفري الازدي : ٩٦ .
[2] المصدر نفسه : ٨٥ _ ٨٦ . الحسيل : جمع حسيلة . وهي اولاد البقر .

ويعمد صخر الغي الى الحذف في سرده لحياة الفارد وصولاً الى الحدث المهم في السرد وهو لقائه بالصائد ، فيقول :

بها كان طفلاً ثم أصدر فأستوى فأصبح لهماً في لهوم قراهب [1]

ثانياً : ابطاء السرد :-

وهنا تبرز تقنيتان زمنيتان هما : تقنية المشهد وتقنية الوصف ، وهما تقنيتان تعملان على تهدئة حركة السرد ، الى الحدّ الذي يوهم القارىء بتوقف حركة السرد عن النمو _ تماماً _ او بتطابق الزمنين زمن السرد وزمن الحكاية .

١ - تقنية المشهد :-

ويكون ذا مساحة نصيه معادلة للزمن الداخلي بعكس الخلاصة، فتتطابق مدة زمن الوقائع مع المدة المستغرقه على مستوى القول ، ويكون ذلك في صيغة الحوار بين الشخصيات ، وبحسب رمزية ((جينيت)) فأن :

المشهد = زمن السرد = زمن الحكاية أي زس =زح [2]

والمشهد هو وحده سردية رئيسية مهمه في السرد الحكائي ، يقول " لوبوك " :

" يعطي المشهد للقارىء احساساً بالمشاركه الحارة في الفعل ، اذ انه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط ، وفي نفس لحظة وقوعه ، لايفصل بين الفعل وسماعه ، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله ، لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة ، ويقدم الراوي دائما ذروة سياق من الافعال وتأزمها في مشهد "[3] ، أن الاحداث والوقائع الهامة ، يصاحبها " تضخم نصي فيقترب النص القصصي من زمن الحكاية ويطابقه تماماً في الاحيان ، فيقع استعمال الحوار وايراد جزئيات الحركة والخطاب "[4] . فتظهر الشخصيات لتتحاور وتقوم بالفعل .

---

[1] ديوان الهذليين : ٥٣/٢ . اللهم : المسن . القراهب : المسان .
[2] خطاب الحكاية : ١٠٩ .
[3] بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٦٥ .
[4] مدخل الى نظرية القصة : ٨٦ .

ومن أنواع الخطاب :-

أ- الخطاب المسرود :-

لايكتفي السارد " بنقل الاقوال الى جمل صغرى تابعة بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص ، وبالتالي يُعبر عنها بأسلوبه الخاص "[١] وبذلك يكون " حضور السارد فيه أكثر تجلياً في تركيب الجملة بالذات من أنْ يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد "[٢] لأن الراوي في هذا النوع من الخطاب يتبنى وظيفة نقل الصوت المحاور للشخصية _ السارد-بطريقة الاسترجاع الآني للخطاب المصرح من خلال فعل القول ، بأسلوب الراوي الخاص ، وعليه فأن الخطاب " يبتعد عن التجسيم الدرامي بمقدار مايقترب من السرد القصصي "[٣].

ولقد مثل خطاب المرأة العاذلة القناع الذي يتخذه السارد ليعبر عما في نفسه من صراع بين الاقدام والشجاعه من جهة وبين الاحجام والتردد القائم في نفسه من جهة أخرى.

ويعد عروه بن الورد من أكثر الشعراء توظيفاً للخطاب ، اذ يطغى على عناصر القصة ، وربما تقوم عليه ، اذ يشكل " ركناً اساسياً من أركان التعبير الشعري ، وربما تكون مقاطع كامله يكون الحوار فيها وسيلة التعبير الوحيدة "[٤].

ولاسيما حين يريد السارد أن يعبر عن احاسيس وسمات الشخصيات التي تشاركه الخطاب ، فرسمت دلالات الخطاب مع المرأة * صورة الطموح الفردي لبطولة الفارس ، وعززت الشخصية الفردية ضمن الأنتماء القبلي ، فكانت مسلكاً مناسباً لاحتواء النوازع الفرديه ، وقد تكررت فكرة التخويف من الموت في نماذج الخطاب مع المرأة " لتسويغ المسلك الذي أختاروه لمسيرتهم في الحياة "[٥] ومنح الخطاب قيمة فنية بما أضفاه عليه من حيويه وتشويق ، حاملاً المروي له الى الجو الذي

---

(١) خطاب الحكاية : ١٨٦ .
(٢) المصدر نفسه : ١٨٦ .
(٣) الشعر العربي المعاصر : ١٩٨ .
(٤) دير الملاك : ٥٩ .
* اختلفت الدراسات في حقيقة الطرف الاخر بين الحقيقة والخيال . ينظر : الغزل في الشعر الجاهلي : ٤٠٠ ، والمرأة في الشعر الجاهلي : ١٦١ ومابعدها ، الاصول الفنية للشعر الجاهلي : ٤٤٨ ، والشعراء الصعاليك : ٢٦٩ ، ودراسات في الشعر الجاهلي : ٦٨ ـ ٩٦ .
(٥) دراسات نقدية في الادب العربي : ٢٤٠ .

كان موضع الحوار فيجعله أكثر تأثيراً في النفوس ، فرائية عروه بن الورد مرتكز لتوضيح مقاصده ، يقول :

أقلّي عليّ اللومَ يابنتَ مُنذرٍ ... ونامي ، وإن لم تشتهي النوم فاسهري
ذريني ونفسي أو حساري إنني ... بها قبل أن أُلفى البيع مشتري
أحاديث تبقى والفتى غير خالدٍ ... إذا جاء يوم أو مساء فصيّر
تجاوبُ أحجار الكناسِ وتشتكي ... إليّ وكلٌّ معروفٌ رأته ومُنكَرُ [1]

موضحاً الفلسفه التي أمن بها ، وهي حصوله على الذكر الحميد والاحدوثة الحسنه ، ممهداً للحديث عن قضية الموت الوثيقة الارتباط بقضية الخلود ، فيوجه الخطاب مره أخرى :

ذريني أطوف في البلاد لعلني ... أُفيدُكِ أو أُغنيكِ عن سوء محضري
فإن فازَ سهمٌ للمنيةِ لم أكن ... جزوعاً ومثلي عن بناكِ متأخر

وهنا يدُخل صوتاً جديداً في النص يتيح له أستكمال المحاججة ، من جوانبها كافة ، فيقول على لسانها أخذاً بوظيفة نقل الصوت المحاور للسارد فيقول :

أبى الخفض من يغشاك من ذي قرابةٍ ... ومن كل سوداءِ المعاصمِ تعتري
ومستهنئٌ زيدٌ أبوه فلا أرى ... له مَدفعاً فاقني حياءك وأصبري

أن الحوار هنا يجسد رغبة الاثنين في الحديث عن موضوع واحد ، وان اختلفت الاراء ، ليصل السارد الى مايصبو اليه ، وهو تأكيد الكرم :

يريحُ عليّ الليلَ أضيافُ ماجدٍ ... كريمٍ وسالي سارداً مالِ مقتر [2]

أن الحوار الذي يصوغه السارد بين شخصياته أو يكون طرفاً فيه يساعد على فهم الشخصيات المتحاورة بشكل أكثر وضوحاً ، وكشف مكوناتها النفسية والفلسفية والاجتماعية ، ففي حياتنا نعرف الكثير عن الشخصية من خلال حوارنا معها ،

---

(١) ديوانه : ٦٧ . صير : حجارة تجعل كالحضيرة . الكناس : موضع . منكر : أي تصوت في كل حال اذا رات من تعرف وتنكر .
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٦٧ ـ ٧٠ .

ولايتيسر ذلك الامن خلال وضع طابع الشخصية المقابلة في ذهنه ويختار لتعبيراتها أنسب الكلمات [١] . لذا كشف السارد عن شخصية المرأة الحبيبه وقلقها من مصير الحياة . ويلحظ في النص السابق ان الحوار قد أخذ حيزاً كبيراً في النص ، واصبح مرتكزه الذي يرتكز عليه ، وخلق المشهد الذي يتطلب الكشف والايضاح . وفي نص أخر لعروه بن الورد يحكي قصة مع الصعاليك وتنكرهم له ، فيدخل عنصر الحوار ، عندما يوجد الحديث الى القدر التي كان يعد الطعام بها الصعاليك وكأنه يريد ان يذكرهم بما يربطهم بعضهم ببعض ، فيقول :

وقلتُ لها ياأمّ بيضاء فتيةٌ ... طعامهم من القدور المعجّل

مضيغٌ من النيّب المسان ومُسخنٌ ... من الماء نعلوه بآخر من علِ

ثم يتحول الى أدخال طرف آخر في الحوار من خلال الالتفات في حديثه من استخدام ضمير الغائب الى المخاطب :

فإني وإياكم كمثلِ الذي أرتهت ... له ماء عينيها تفكّرُ وتتملُ

فلما ترجت نفعه وشبابه ... أتت دونها أخرى حديداً تكلّلُ

فباتت لحدّ المرفقين كليهما ... توجّ مما نابها وتولولُ [٢]

اذ يعمل الحوار هنا على " رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات واحاسيسها ،وعواطفها المختلفة ، وشعورها الباطن اتجاه الاحداث او الشخصيات الاخرى ، وهو مايسمى عادة بالبوح او الاعتراف " [٣]

ونطالع هذا الخطاب عند الشاعر تأبط شراً ، في قوله :

الاعجبِ الفتيانُ من امّ مالكٍ ... تقول لقد اصبحتَ اشعثَ اغبرا

قليلِ الإلتاءِ والحلوبةَ بعدما ... رأيتكَ بّراقَ المفارقِ أيسرا [٤]

---

[١] ينظر : الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون : ١٥ .

[٢] ديوانه : ٩٢ . المضيغ : اللحم . النيب : مفردها ناب وهي الناقة المسنه . المسان : الكبيرة . حديد : الزوجة .

[٣] دراسات في القصة الحديثة : ٣٥ .

[٤] ديوانه : ٩٨ _ ٩٩ . الالتاء : الشمر . والحلوبة الناقه او الشاه الحلوبه ، براق المفارق : مدهن الشعر مرجلة .

فالسارد يحرص عن الكشف عن مظاهر البطولة ، فالغزو لفترة طويلة غير ملامحه من براق المفارق الى أشعثٍ ، ليكوّن منفذاً للفخر بشجاعته وتخطي الصعاب ، حتى كلفه ذلك هزال جسمه والتضحية بنفسه . وهذا المثال يتجسد في نص السليك بن السلكة حين يخاطب عاذلته ، ويوازن بينه وبين رجل لم تعركه ظروف الحرب ، فبدأ وسيماً ابيض اللون ، في قوله :

أعتبتِ عليَّ فصارمتني ... وأعبتها ذو اللمم الطوال [1]

فالسليك اتخذ من الخطاب مجالاً لايضاح البعد الفكري الذي يعكس الاقتدار الفردي ، وملامحه التي اقرها عرف المجتمع ، فصار الشحوب وتغير المجسم ، مظهراً من مظاهر قيم الشجاعة الفردية . ومن ثم يساعد المشهد على امتصاص عناصر الحدث ثم طرحه على شكل رمز كاشف او موح بشيء ما . فضلاً عن منح الحدث هدوءاً يلائم التجربة ونوعيتها ، لأثارة تأمل القارىء ولاعطائه احساساً بالمشاركة[2].

وفي عينية قيس بن الحدادية يأخذ الحوار نصيباً وافراً حتى تكاد قصيدته تقترب من قصائد الغزل العذري ، وما يتعاطاه المحبون من الم الوجد والشوق عند الفراق ، فكان الحوار مصوراً لعواطف الشخصيات ، فعندما ازمعت (نعم) الرحلة ، أدار السارد ما كان بينهما ، فيقول :

وقلتُ لها في السرِّ بيني وبينها ... على عجلٍ : أيّانَ مرتَ سارُ راجعُ

فقالت : لقاءٌ بعد حولٍ وصحبةٍ ... وشحطُ النوى الا الذي العهد قاطعُ [3]

ويعمد السارد الى الاطالة في الحوار ليصبح شرحاً للذات والشكوى ، من أجل التأثير في الطرف المحاور ، وكسب المروي له للمشاركة[4]. ثم يعتمد على صورة الضيف

---

[1] ديوانه : ٦١ . اللمم : الشعر المجاور لشحمة الاذن .
[2] ينظر : صنعة الراوية : ٧٤ .
[3] عشرة شعراء مقلون : ٣٧ .
[4] ينظر : المصدر نفسه : ٣٧ _ ٣٨ .

السائل التي جاء بها قبل رحيل (نعم) مجملاً في الصورة ، اذ لم يفصل في كيفية الاستضافة ، او ماقالته (نعم) قبل هذا ، فقال :

فجئت كأني مستضيفٌ وسائلٌ ... لأخبرها كلّ الذي أنا صانعُ
فقالت : تزوج مابنا كُبرُ حاجةٍ ... اليكَ ولا منا لفقرك راقعُ

فالاجمال في الصوره جعلها متلاحقه دون تفصيل ، فكان المجيء والاستضافه والسؤال والاخبار عن صنيعة ، ثم رد الطرف الاخر بعدم الحاجه اليه ، وليس بامكانها منحه الوصال ، فكان الايجاز . وبعد ان يحاور نفسه بما تصنعه الحبيبةُ ، يرجع الى الحوار في مشاهد الظعن الممتزجة ببكاء الفراق في قوله :

فقلت لها يانعم حلّي محلّنا ... فإن الهوى يانعمُ والعيش جامعُ
فقالت وعيناها تفيضان عبرةً ... بأهلي بيّن لي متى أنت راجعُ

وينتقل الى أصاحبه طالباً منهم حث السير لانه يرى نارها من خلف جبل (ذروة) العالي :

فقلتُ لأصحابي : اصطلوا النّار إنها ... قريبٌ فقالوا : بل مكانكَ نافعُ [1]

وبهذا كان الحوار عاملاً مهماً في كشف شخصية السارد وحبيبته ، ومن ثم بناء حدث القصه [2] . ونلحظ في النص ان الحوار يعتمد قنوات أخرى ، اذ ان جسد المرأة يمتلك نظاماً غنياً بالدلاله ، فكانت الحواس البصريه واللمسية والذوقية تقنيات للتأثير :

فقالت وعيناها تفيضان عبرة ... بأهلي بيّن لي متى انت راجع
فقلت لها تالله يدري مسافرٌ ... إذا أضمرته الارض ما الله صانع
فشدّت على فيها اللثام وأعرضت ... وأمعر بالكحل السحيق المصامع

---

[1] عشرة شعراء مقلون : ٣٩ .
[2] ينظر : نص السليك بين السلكه والذي يجسد دور الحوار في انماء الحدث ، وايراد التفاصيل التي خضعت لتسلسل سردي : السليك بين السلكه اخباره وشعره : ٤٤ _ ٤٦ .

وإني لعهد الود راعٍ وإنني بوصلك مالم يطوني الموت طامعُ [١]

فكان الدمع أكثر تاثيراً من الحوار . ويتضح هذا النوع من الحوار الذي يمكن ان نسميه _ الحوار الاشاري _ في نص لمالك بن الريب ، فحواره لم يكن حروفا واصواتاً ، وانما كان قلباً باكياً ، ودموعاً منسابة بغزارة الى حدّ انها تجرح ماتجري عليه ، بل انها تحز وتعذب قلب الاب ، ليتخذ من هذا الحوار وسيلة لانماء الحدث وصولاً الى النتيجة التي يرتضيها وهي ان الموت رحلة عاجلة الى ماهو ابقى[٢]،وبذا فالطرف المحاور لايستعمل اللغة دائما ، وانما شفرات اتصال اخرى كالطرف الاحور الدامع القادر على بث الشكوى[٣].

ولقد اتخذ الحوار التجريد الذاتي " الذي احس فيه قدرة على التعبير ، ومجالا لمخاطبة الذات "[٤] فقد عكس صخر الغي من خلال الحوار وضعه النفسي الذي كان يعتريه في تشبيه نفسه بحمامة لاتنام كما لاينام هو ، متخذاً من هذه الحمامة طريقاً للتعبير ، ومشاركاً وجدانياً له فاذا ماسمع الحمام النائح على الفه ، هاجت مشاعره وشارك الحمام مشاركة وجدانية لانهما بينهما رابطة الالم والحنين [٥]،وبذلك كشف الحوار حركة الشخصيه الداخليه ونموها ، فكان الحمام رمزاً للوفاء والاخلاص ، يقول :

وما ارّ صوتُ نائحةٍ بليلٍ بسبلٍ لاتنامُ مع الهجودِ
تجهتها غاديةٌ فساءت لتنيي بواحدةٍ وأسألُ عن تليدي
فقلت لها فأمّا ساءَ ذرٌّ فبارٍ مع الأوائلِ من ثمودِ
وقالت لن ترى أبداً تليداً بعينكِ آخر العمر الجديدِ
كلانا آرقٌ صاحبه بيأسٍ وتأنيبٍ ووجدانٍ بعيدِ [٦]

---

[١] عشرة شعراء مقلون : ٤٠ .
[٢] ينظر : دراسات في النص الشعري : ١٣٨ _ ١٤١ .
[٣] ينظر : ديوان عروة بن الورد : ٨٢ .
[٤] دراسات في الشعر الجاهلي : ٦٨ .
[٥] ينظر : اغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي : ١١٨ .
[٦] ديوان الهذليين : ٦٧/٢ .

فمع الحوار نطل على اعماق السارد التي ضاقت بالوجود ، فكما ان الحمام يتفجع كذلك السارد * .

وأقام تأبط شراً مشهداً مع الغول ، يبدأ السارد فيه بمطلع حواري :

تقولُ سُليمى لجاراتها ارى ثابتاً يفنأ حوْقلا

اذ تأخذ سليمى صاحبته بالاعلان عن عجزه وضعفه ، مما يزيد من أغترابه الاجتماعي ، فاذا به يقدم بديلاً موضوعياً بالحضور الذي ينفي الغياب ، وبفعل ارادي يقابل تأبط شراً الغول في ليل يشوبه الحذر والقلق ، مقبل ومدبر ، يهتدي بوميض البرق ، فحين ابصرها أستعان بخياله الخصب ليضفي عليها الصفات الأنسانية ، فيعقد الحوار معها ، والذي يعبر عن أفكاره ، فيستشف من ثناياه الملاحقةَ الجسدية التي تدور في فلك المباشر الجنسية في لحظة شبقية يكشفها فعل الرغبة والمطالبة ، ليخلق بديلاً لصاحبته (سُليمى) ، ويصل المشهد الى مفترق الطرق في الصراع مع الغول :

فقلت لها : يانظري كي ترى فَوَلتْ فكنتُ لها أغول

وهنا يستمر في اسباغ الصفات الأنثوية على الغول بوصفها بديلاً عن ((سليمى)) الا ان الطرف الآخر يستمر بالرفض فيواجهها بالقتل :

فمر سألَ أيـنَ ثـَويتَ جارتي فانَّ لهـا يالليـلى منـزلاً

وكنت إذا ما همت اعتزمـ ـتُ وأحر إذا قلتَ احر افعلا [1]

فالسارد يعمد الى توثيق اللقاء بطرح سؤال يفترضه وعيه أنياً ، حتى يترك لنفسه جواباً من خلال الحوار .

وفي حوار آخر يفترض فيه قدرتها على الفهم اللغوي ، والحوار الثنائي ، في حالة من الوئام والجنوح الى السلم ، وكأنه من خلال الحوار حاول ان يكسب الزمن ومن

---

* كان العرب يعتقدون بالقصة الاسطورية التي تحكي ((ان فرخ حمام يدعى هديلا قد فقد على عهد طوفان نوح فكان الحمام يبكي عليه وينادية)) فاتخذوه رمزا للفقد والاسى . الصورة في الشعر العربي حتى اخر القرن الثالث الهجري : ٨١

[1] ديوانه : ١٦٥ _ ١٦٦ . أحر : اجدر .

ثم مخادعتها ، اذ كما اشرت ان الحوار يساعد على امتداد الزمن وتساوي زمن القص مع زمن الحكاية ، فيول :

الا من مبلغٌ فتيان فهمٍ ... بما لاقيتُ عند رحى بطانِ

بأنّي قد لقيتُ الغول تهوي ... بسهبٍ كالصحيفة صحصحانِ

فقلت لها كلانا نضو أينٍ ... أخو سفرٍ فخلّي لي مكاني [1]

فالسارد يخاطبها بأناة ، ويحاول ان يشاركها حياته ، فكلاهما مهزولٌ مُجهدٌ اعياه السفر واتعبته الصحراء .

ويدخل السرد عنصر المفاجأة فيكسر أفق توقع المروي له ، بتغير مسار الحدث ، اذ تتنازل الغول عن الصراع المادي ، وتلجأ للحوار وسيلة لحسم النزاع ، وكأنها قد ايقنت انها على وشك الموت ، يقول :

فقالت عُدْ ، فقلت لها رويداً ... مكانكِ إنني ثبت الجنانِ *[2]

وهذا ديدن الشعراء الصعاليك في توظيف الحوار الخارجي " الديالوج " في بنية العمل الشعري ، اذ يؤدي الحوار الى كشف ملامح الشخصيات المتحاورة ، فتكون العبارات المرسلة كاشفة للانفعال السائد أو الموقف المراد التعبير عنه .

ب - الخطاب الذاتي المباشر " المنولوج " :-

" خطاب بدون سامع ، غير ملفوظ ، تعبر بوساطته الشخصية عن أكثر مقاصدها صميمية ، وأقربها الى اللاشعور وهي أفكار سابقة على كل تنظيم منطقي " [3]

فهو شجن داخلي ينجم عن أنشطار تعانيه الشخصية في لحظات تأزمها ، ومن ثم فقد ساهم في ابراز ملامح الشخصيات ، وازماتها النفسية والفكرية والتي يراد التعبير

---

(١) ديوان تابط شرا : ٢٢٢ _ ٢٢٥ . فهم : قوم تابط شرا . السهب : الفلاة . الصحيفة : الانبساط . الصحصان : المستوية . والنضو : الدابه التي هزلتها الاسفار . المصدر نفسه .

* بما ان الغول بعيدة عن المانوس من الخلق ، نراهم يرغبون في التخليص منها بقتلها ، ليرتاحوا من كابوس الوهم الذي يسيطر على عقولهم عندما تتهيا لهم . وبما انها غريبة الشكل فلابد ان يكون لطريقة قتلها فن خاص ، فلايجوز ان تضرب اكثر من ضربه واحده محكمة ، لانهم كانوا يزعمون انها تموت بعد الضربة الاولى ، وتحيا من الضربة الثانية ، فاذا جهل قاتلها السر في ذلك تُنى فانقذها من الموت وقويت عليه بحيلتها ، فتذهب بطولته ، ادراج الرياح فتسخر منه ولاحياة له عليها من بعد ، ينظر : الجن في الادب العربي : ٢٠ _ ٢١ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٢٦ .

(٣) عالم الرواية : ١٦٣ .

عنها ، ففي نص سابق لصخر الغي ، يعمد الراوي الى شخصية اخرى تشاطر الوعل البطولة انها شخصية الصائد الذي ينظم الخطاب بحوار داخلي تحول به (صخر الغي) من سارد (راوٍ) الى مروي له ، يقول حين رأى الوعل متعجباً من سمنه ، وعظمه ، وكأنه لم ير مثله طول حياته ، ليطوع المشهد الى الفكرة الرئيسية ، حتمية الصراع مع الموت :

فلما رآه قال لله در رأسه ... در العُصم شاةً مثل ذا بالعواقب [1]

وفي رائية عروة بن الورد ، يوجه الخطاب الى نفسة ، حاملاً اياها الى الهمة والمضي الى أغاثة قومه مما يعانون منه ، يقول :

ايهلك معتمٌ وزبيدٌ ، ولم أقم ... على نصب يوماً ولي نفس مُخطر

ستفزع بعد اليأس من لا يخافنا ... كواسع في أخرى السوام المنفّر [2]

فالشخصية تستطيع فيه " التعبير عن أخص الافكار التي تكمن في أقرب موضع من اللا شعور " [3].

ان المناجاة الفردية تمتزج مع الاعترافات وتكشف عن طبقة من الوعي وتَرتبط بظرف الشخصية الآني كاشفه عن ثيمة القصيدة وموضوعها الاساس ، في بيان الحيرة التي يخلقها الموقف ، فهو يعلل ويحلل ويتخذ قراراً دون ان يشعر به احد في وقت " يبهت فيه المكان وتغيب الأشياء الى حين "[4] ففي قصص اشتيار العسل يكمن طابع السرد ، اذ ان سلوكية الغزو قائمة على أصابة الغرة من جهة واستخدام الحيلة من جهة أخرى ، ففي رائية تأبط شراً ، التي تسرد حكاية تخلصه من " لحّبان " بعد ان حاصروه في جبلٍ لم يكن فيه الا طريق واحد سدوه عليه ، ولكنه ينجو بحيلة دلق العسل على الصخر ، ويلجأ السارد الى تكنيك المنولوج ليقدم لنا

---

[1] ديوان الهذليين : ٢/٥٤ . العواقب : أي باخر الزمان .
[2] ديوانه : ٦٩ .
[3] نظرية الادب ، رينيه ويليك : ٢٩٣ .
[4] الاسطورة في شعر السياب : ٩٨ .

المحتوى دون التكلم بذلك على نحو كلي او جزئي[١] فبعد ان يتحدث مع بني لحيان يعرض عليهم طرق النجاة ، وهي الفداء والتزام منتهم في العفو ، واما القتل فهو اجدر بالحر ، فهاتان الخلصتان هما اللتان أشار لهما بقوله " خطتان " فيصور حالته النفسية تتحير بين الأسر ومقاساته وبين الموت ، ولكن الحيلة بين ذلك تساوي الظفر ، وهي الخصلة الاخرى التي يداري نفسه ويحدثها في تدبيرها على نحو متقن ، يقول :

أقول للحيار وقد صفرت لهم ... وطابي ويومي ضيق الحجر معور

لكم خطةٌ إما فداءٌ ومنةٌ ... وأما دمٌ والقتل بالحرِّ أجدرُ

وأخرى أعادي النفس عنها وانتها ... لموردِ عزٍ إن ظفرت ومصدرُ [٢]

ولهذا الحوار دور في كشف الصراع النفسي ، وتصوير الاشياء المعنوية - القلق واليأس - في حالة الاختلاف في الافكار ، فنلمس في النص الصراع الداخلي الذي يجريه الشاعر مع نفسه في ايجاد حل في الخروج من المأزق ، الذي وقع فيه ، والذي يتطلب السرعة في اتخاذ القرار وحسم الموضوع ، ان المنولوج يترك افكار الشخصية تمتزج بتموّج السرد ، كما لو انها تشكل جزءاً منه[٣].

٢- الوقفة (الاستراحة) :-

وتبدأ على هيئة قص الراوي ((وصفاً)) فتكون مساحة النص غير محددة ، فيما سرعة الحدث تكون مساوية للصفر ، أي ان زمن السرد يكون اطول من زمن الحكاية ، وحسب المعادلة التي وضعها ((جنينيت))

الوقفة = زمن السرد > زمن الحكاية أي ان زس > زح [٤]

---

[١] ينظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة : ٤٤ .
[٢] ديوانه : ٨٩ .
[٣] تقنيات السرد في النظريه والتطبيق : ٧٧ .
[٤] ينظر : خطاب الحكاية : ١٠٩ _ ١١٢ .

وللوصف دور كبير في فنية الحكاية عندما تنقل الاحداث من كونها " متن حكائي " الى كونها " مبنى حكائي " عندها يصبح الوصف مستقلاً بذاته ، وليس له علاقة بزمن النص ، اذ يقف زمن السرد مؤقتاً [١].

والوصف واحد من أهم مقومات النص السردي ، وهو غالباً ماياتي مع السرد ، لدرجة يصعب معها تصورمقطع سردي خالٍ من الوصف فالنص" في جملته ينقسم الى مقاطع وصفية ، ومقاطع سردية ، وايضاً الى حوار "[٢]

وقد حدَّ قدامة بن جعفر قديماً الوصف بقوله " الوصف انما هو ذكر الشيء كما فيه من الاحوال والهيئات ولما كان أكثر وصف الشعراء انما يقع على الاشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره باكثر المعاني التي الموصوف مركب منها < كذا > "[٣].

وهذا التعريف يلتقي مع تعريف كثير من النقاد والدراسين لموضوع الوصف في الشعر فقد عرفه علي ابو ملحم بقوله" انما هو محاكاة الشيء وتمثيله بذكر نعوته "[٤] ، فضلاً عن انه الوسيلة التي تظهر من خلالها الأطر العامة للاشياء ، وأحياناً التفاصيل الدقيقة التي تشكل مدخلاً مهماً في سرد الاحداث في القصيدة ، فهو يسهم في تصعيد الحدث ونموه وتطوره . ويظهر الوصف في النص من خلال قدرة الراوي في العمل الادبي على رصد الاحداث وتتبع تطور الزمن فيها بوساطة السرد . فالراوي يسعى في الوصف الى الكشف عن الاشياء ومكنونها والاشخاص وملامحهم ، وفهم استجابات الشخصية الداخلية من خلال حركتها . وتصوير الظواهر الطبيعية انطلاقاً من الاثر النفسي الذي تتركه ، ويلحظ هنا مايسمى" بالصورة السردية المتحركة " وهي الصورة التي يمتزج فيها الوصف بحركة السرد ونمو أحداثة ، الى الحد الذي يصعب

---

[١] ينظر الف ليله وليلة وسحر السردية العربية : ٧٠ .
[٢] بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٨١ .
[٣] نقد الشعر : ١٣٠ .
[٤] في الادب العربي : ١٦ .

فيه عزل هذه الصورة المتحركه عن القصة ، في حين ان ذلك يسهل في " الصورة الوصفية الساكنة " دون ان يؤثر على حركة السرد[١]. والسارد يلجأ الى الوصف لرسم الاشخاص وأبراز الأصوات وأثارة المشاعر في مواقف الخوف والحب والحنان ، وتعميق الامتزاج بها ، فلم تعد مجرد الوان واشكال بل أخذت بعداً انسانياً يتشكل حسب امزجتهم . واذواقهم ، كما يتضح في وصف عبيد الله بن الحر لأصحابه ، فهو لم يصفهم الا وكانت وجوههم مصابيح في داج توالت كواكبه ، او فتيات كرام يحبهم ، او فتيان صدق[٢] ، يقول :

كأن عبيد الله لم يمس ليلةً ... مؤطنةً تحت السروج جنائبهْ

ولم يدعُ فتياناً كأن وجوههمْ ... مصابيحُ من داجٍ توارت كواكبهْ [٣]

ويقول :

ومنزلة يا ابن الزبير كريهة ... شهدتُ لها من آخر الليل آسرجا

بفتيان صدق فوق جرد كأنها ... قداحٌ يراها الماسخيُّ وسنّجا [٤]

ويقول في موضع أخر :

وسيرٍ بفتيانٍ كرامٍ أحبهم ... مُغذّاً وضوءُ الصبح لم يتبلّجِ [٥]

ومنه مايكون وصفاً للمكان الذي تنطلق منه الحكاية ، ولايستطيع شخص آخر النظر اليه ، ونقل نعته الى المروي له ، في محاوله من الراوي ليصطحب المروي له لمعاينة ماحدث له ليشاركه الموقف والاحساس ، وهو أي الراوي ينقل المشهد من وجهة نظره هو التي قد لاتتفق مع رؤية اخرى للمشهد نفسه . هذا من جهة ومن جهة اخرى ، يكون بمنزلة الوقفة او المحطة القصيرة التي تسمح للزمن القصصي بالفيض عبر هذا الحيز الفضائي ، وبذلك يتحدد الحدث بالوصف ويأخذ هويته ويغدو

---

(١) ينظر : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٩٣ – ٩٤ . وينظر : مايتعلق بوصف السجون وابوابها والتعذيب النفسي والجسدي كمثال للصورة المتحركة ، ووصف المراقب كمثال للصورة الساكنة في مبحث المكان .

(٢) شعراء امويون : ٧٣/١ .

(٣) المصدر نفسه : ٩٤/١ .

(٤) المصدر نفسه : ٩٨/١ . الماسخي : الذي يضع السهم . وسحجا : نحته وملسه .

(٥) المصدر نفسه : ١٠١/١ .

مسرحاً للحياة بكل ابعادها [١] . فهو لاياتي بلا مبرر ، وانما شأنه شأن الصيغ الاخرى ، يكون حيثما يقتضي حال الخطاب بما فيه من عالم ، وبما يحيط به ، وبما ان السرد موجه الى مستقبل ، فينبغي ان يكون حياً " ولايمكنه ذلك الا اذا كان متضمناً الحقيقه في مكان ما . قد تكون حقيقة جغرافية او معمارية او حقيقة ذاتية "[٢]

وهذا يعني ان المستقبل لايكتفي بما يسمع حسب " بل من المهم ان يوجد شيء يحسه في محيط ما "[٣] ولابد ان يرى ، ولاهمية ذلك ذهب الروائي " جوزيف كونراد " في تعريفه للقصة الى انها " تجعلك ترى قبل ان تجعلك تسمع وتشعر " [٤] ومن الطبيعي ان الوصف قادر على ذلك ، وقديماً قال بعض البلاغيين " ابلغ الوصف ماقلب السمع بصراً "[٥] و " ليس الخبر كالمعاينة ، ولا الظن كاليقين " [٦]

وظائف الوصف :

١- التزيين :-

والذي يسعى فيه الوصف الى أشباع الحاجة الجمالية لدى القارىء مشكلاً وقفه واستراحة في مضمار الحدث السردي [٧] . كقول عبيد الله بن الحر في وصف زوجته :

فما إن برحنا السجن حتى بدالنا ... جبينٌ كقرن الشمس غيرُ مُشنّج

وخدٌ اسيلٌ من فتاة حيّية ... ألا فسقاها كلُّ مُزنٍ مُبعّج [٨]

٢- الكشف عن الحالة النفسية :-

---

[١] ينظر الالسنية والنقد الادبي : ١٤٥ . وسنشير الى النماذج عند تناول وظائف عالم الوصف .
[٢] عالم القصة : ٢٣٦ .
[٣] المصدر نفسه : ٢٣٦ .
[٤] المصدر نفسه : ١٥٦ .
[٥] العمدة : ٢٩٠/٢ .
[٦] اسرار البلاغه : ١٠٨ .
[٧] ينظر : نحو رواية جديدة : ١٢٩ .
[٨] شعراء امويون : ٩٩/١ .

اذ يشكل الوصف في العمل السردي صورة خارجية للشخصية ، تكشف عن حالتها النفسية ، فيكون المحيط الموصوف مرتبطاً ارتباطاً معنوياً بما يجري من أحداث ، فبعد ان يسيطر الظمأ على الفارد _ الوعل _ ويشق فؤاده مع أرتفاع حرارة الشمس ، يبدأ السارد بوصف مورد الماء / الحياة . ليوحي بمعاناته من أجل الحياة ، يقول أسامة بن الحارث :

وشقوا بمنحوض القطاع فؤاده ... لهم قترات قد بُنين محاتد
فحادث آنهاءً له قد تقطعت ... وأشمس لمّا أخلفته المعاهد
له قشرب قد حلّئت عن سماله ... من القيظ حتى أوحشته الا وابد
كأن سبيخ الطير فوق جماهه ... اذا ضربته الريح صوف لبائد
بمظمأة ليست اليها مفازة ... عليها رماة الوحش مثنى وواحد
فماطله طول الصيف ولم يُصب ... هواء من النوء السحاب الرواعد [1]

ويطلق على هذه الوظيفة ايضا " التفسيرية " فحين يكشف عن الابعاد النفسية والاجتماعية للشخصية يكمن تفسير سلوكها[2] . كما يظهر في وصف ابو خراش لشخصية تأبط شراً ومن ثم اظهار شجاعته في المعركه التي خاضها مع أصحابه ، يقول :

ولقد سريتُ على الظلام بمغشم ... جلدٍ من الفتيان غير مُهبّل
مما تعلّ به وهو عواقدٌ ... حُبُك الثياب فشبّ غير مثقّل
حملت به في ليلة مزء وحدة ... كرهاً وعقدُ نطاقها لم يحلل
فأتت به حُوشَ الجنا طبطبا ... سُهُدا اذا ماناء ليل الهوجل
وسبأ من كل غبّر حيضة ... وفساد مُرضعة وداء مُغيل
فاذا اطرحت له الحصاة رأيته ... ينزو لوقعتها طمور الأجيل
ما ان يمسُ الارض الا منكباً ... منه وحزفٌ الساوطيّ المتعل

---

[1] ديوان الهذليين : ٢٠٦/٢ . بمنحوض : أي بدقيق القطاع وهو أرهف . القطاع : نصل قصير عريض . محاتد : اصول قد كانت قديمه . تقطعت . ذهب ماؤها . السال : بقية الماء . اوحشته : هجرته . السيخ : ماسقط من ريش الحمام .
[2] ينظر : تقنيات في النظرية والتطبيق : ٩٥ .

السرد

واذا رميت به الفجاج رأيته ... ينضو مذارعها قُوىً الاجدل
واذا نظرتَ إلى أسرّة وجهه ... بَرقتْ كبرق العارض المتهلل
واذا يُهَبُّ من المنام رأيته ... كُرتوب كعب الساق ليس بزمّل
صعب الكريهة لا يُرامُ جَنابُه ... ماضي العزيمة كالحسام المقصل
يحمي الصّحاب اذا تكور عظيمة ... واذا هُمُ نزلوا فمأوى العيّل [1]

لقد ارتأيت ان انقل النص كاملاً لكي تتضح اهمية الوصف في السرد ، ودوره في تشكيل أطار الحدث ، الغزوة وانتصارهم فيها .

ويكشف نص جحدر دور الوصف في تفسير سلوك الشخصية ، واشباع الحاجة لدى القارىء ، يقول :

جهمٌ كأنّ جبينه طبق الرحا ... لما بدا متعجر الاثباج
شثنُ براثنه كأن نيوبه ... زرق المعابل أو شباة زجاج
وكأنما خيطت عليه عباءة ... برقاء او خلق من الديباج
يسمو بناظرتين تحسب فيهما ... لما أجالهما شعاع سراج
وله اذا وطيء العظام تنقضٌ ... ولثني طفطفه نقيق دجاج [2]

فوصف الاسد بما يوحي بقوته وبشاعة مظهره ، ليظهر شجاعته في قتله ، وفي قميصه شاهد على ذلك :

ثم انثنيتُ وفي قميصي شاهد ... مما جرى من شاذب الاوداج [3]

٣ - الايهام :-

أي ايهام القارىء ومحاولة اقناعه بأنه ((يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال))[4] ففي لقاء تأبط شراً بالغول يرسم لنا الصراع في مكان له تقاسيمه الناشزة ، فهو

---

(١) ديوان الهذليين : ٩٢/٢ - ٩٤ . حوش الجنان : فؤاده وحشي . طمور : نزو . الاخيل : طائر اخضر يتشاءم منه . نيضو : يقطع . المخارف : انوف الجبال . الاجدل : الصقر . الرتوب : الانتصاب .
(٢) شعراء امويون : ١٧٠/١ - ١٧١ . الاثباج : مابين الكاهل والظهر . المعابل : جمع معبله : نصل طويل عريض . الزجاج : جمع زج وهي الحديده التي في اسفل الرمح .
(٣) المصدر نفسه : ١٧٢/١ .
(٤) بناء الرواية ، سيزا قاسم ٨٤

يحدد المكان بدقة ((فاللوى)) بؤرة واقعية في سياق السرد بجغرافية معلومية ، انه منزل الغول في محاولة لأضفاء الواقعية :

فمن سأل اين ثوت جارتي فأرشدها باللوى منزلا [1]

وعلى الرغم من معرفة تأبط شراً الموثقة بالغول لمعاشرته لها ، نلاحظه يعلن جهله بها ويبدو من خلال النص ان السارد يقصد الى تأزيم الشعور بالدهشة ، لأثارة الخوف عند المتلقي ، فيعمد الى الوصف في المقابلات تشبيهية تقرب الموصوف للذهن ، ليحقق أحد أهداف الوصف ، وهو الايهام بواقعية الشخصية والحدث ، فيصور الغول بصور حسيه مخيفه ، وكأنه يريد أن يهيء ذهن المروي له بأن السرد سينتهي الى مقتل الغول ، بوصفها رمزاً من رموز الشر ، فيصف رأسها القبيح تشبيهاً برأس الهر ، وساقيها بساقي الطفل الكسيح لا تستقيم حركته ، ويجعل قحف راسها شبيهاً بالكلب ، وجسدها مكسواً بثوبٍ من او بار كثة داكنه اللون[2]. نقول لاتكاد تخلوا النصوص من عنصر الوصف لتأدية وظيفه من الوظائف .

---

(١) ديوانه : ١٦٦ .
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ١٧٢ ـ ١٧٥ .

المبحث الثاني

المكان

المكان عنصر أساسي من عناصر السرد في القصيدة ، كونه أكثر عمقاً وتنوعاً وتغلغلاً في التشكيل البنائي لها ، فهو جزء فاعل في الحدث وخاضع خضوعاً كلياً له[١] .

فالمكان هو المحيط الذي تتحرك فيه المؤثرات الخاصة والعامة على الشخصيات والاحداث ويعتمد تركيب تلك الشخصيات من نواحيها الجسدية والفكرية والاجتماعية والخلقية على البيئة أو المكان التي تعيش فيها هذه الشخصيات .

فهناك علاقه مباشرة بين المكان الذي يشكل وحده الأطار الذي تدور فيه الاحداث وبين الشخصيات " لان كل حادثة لابد ان تقع في مكان معين " [٢]لاعلى أساس انه (موقع) الحدث فحسب ، بل على أساس انه دافع ومحرك للحدث ومسبب لكل ماتقوم به الشخصيات من حركه داخل العمل الادبي ، بل هو واحد من العناصر التي يتخلّق وعي الانسان وتتشكلّ تجاربه عبر تماسه معها ، فهو بذلك ليس وعاءً مجرداً لوقوع الحدث ، أو حيزاً للحياة فحسب ، بل صورةً مهمةً من صور وجودها .

فقد حاول الكثير من الشعراء وهم يصفون المكان : منازلاً ، وسجوناً ، ومراقباً وجبالاً وغيرها ، التوقف عند الحياة المنبعثه منها وكانها " كائنات " لها من الخصوصيه مايجعلها وهي تلامس الوافد عليها ، تملؤه ، وتخالطه ، وتتخله ، بما لديها من مشاعر وأحاسيس ، فينتابنا كثير من الضيق والاختناق ونحن ندخل بعض الاماكن أو نجلس في بعضها ، وقد يتسرب الى اجسادنا الخوف الغامض عندما نواجه بعض الاماكن لاول مره فيملىء صدورنا توجساً وخشيةً ، كما اننا قد نشعر بالعظمة والهيبة في أماكن اخرى .

---

(١) اشكالية المكان في النص الادبي : ٣٢١ .
(٢) ينظر : جاليات المكان : ٧٣ _ ٧٨ .

ليس المكان اذن ذلك المعطى الخارجي المحايد الذي نعبره ، دون ان نأبه ، وانما المكان " حياة " لايحده الطول والعرض فقط ، وانما خاصية الاشتمال ، فهو تغطية وستر من ناحية ، ومخالطة واندماج من ناحية أخرى.

يظل حظور المكان في الخطاب الادبي شعراً وقصة وروايةً ضرورياً واساسياً فهو يمثل " الارضية الفكرية والاجتماعية ، التي تحدد فيها مسار الشخوص ، ويذكر فيها وقوع الاحداث ضمن زمن داخلي ، نفسي ، يخضع لواقع التجربة في العمل الفني "[1] وان ايما حدث يتم تناوله لايمكن عزله عن السياق انه يرتبط ويتعالق في اعادة انتاج خاصه في بعدها الفني والجمالي اذ لاتقتضي الضروره تمثل المكان في واقعية الصدفة .

وانما يتم الصوغ كهندسة وتقيم و احاسيس ، وهو الصوغ الذي تتحكم فيه رؤية الشاعر ، وهي على السواء رؤية مزيج تجارب معاشة او تم حكيها ، او انها خلاصة افكار .

وفي ضوء هذا لايمكن الحديث عن مكان واقعي تقريري حرفي في عمل ابداعي ما . وانما تبقى الامكنة حتى الواقعية منها متخيلة ، بحكم ان اعادة وصف المكان لا يمكن تحقيقه التحقيق الكامل والشامل ، وذلك لان مكون التخييل يرسم مسافه بين الواقع والخيال فالخطاب " يخلق عن طريق المكان مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة ، وابعاده المميزة "[2] ويمثل المكان أحد أبرز المكونات التي يعني بها نص الصعاليك ، اذ يمثل المكان خصوصية أخرى ، والمكان في النص الصعلوكي يتراءى منكرا غامضا معبراً عن وحشة الحياة التي يعيشها الصعلوك ، واذا جاز لنا ان نقول ان نص القبيلة لها زمانها الآني القصير الذي يسترجع فيه الشاعر الماضي فأن المكان في نص الصعاليك يعبر عن المجهول والغامض ، فهو مكان بكر يقاربه زمان حاضر ينبيء عن المستقبل ، زمان دائري يطمح لبناء عالم جديد . ولما كانت الصعلكة في طابعها نوعاً

---

[1] المكان في الشعر العربي قبل الاسلام : ١٧ . (رسالة)
[2] بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٧٤ .

من الحرب ، وصورة من صورها ، ظهرت الاماكن التي تقترب من الواقع ، اذ تقترن باختيار الموقع الذي يزاولون منه عدوانهم بحيث يتيح لهم نجاح الهجوم والدفاع ، ولعل من ابرز الاماكن في شعرهم ، والتي أخذت موقعاً متميزاً في النص السردي " المراقب " :

والمرقبة مكان حصين يجتهد الصعلوك في حسن اختياره ، اذ يحقق له غرضين أحدهما مراقبة الطريق والمكان المحيط به ، والآخر حصانة المكان ، بحيث يتيح له التخفي عن الاعين ، ان الارض تمثل للصعلوك الدفء فهو يبحث عن الأم فهي الصدر الدافيء الذي يحمية من قسوة الطبيعة ولايقتصر هذا الاحساس على الانسان البدائي ، بل يتمثل بالانسان المتحضر الذي يحس أحساساً غامضاً بأتحاده اتحاداً صوفياً بأرضه ، فأحشاء الارض كأحشاء الام تعطي الحياة[١]، وتكون صورة للرحم[٢] . ويجد هذا الاحساس في الطبيعة فمنهم من يأوى الى قمة جبل ، ومنهم من يأوى الى غار ... لانه يحرص على ذاته الخالقه ويفر بنفسه من المجتمع ، واذ ذاك يبدو المجتمع عقبه في سبيل الوحشة الضرورية التي تؤدي الى تنبيه الذات الى كل مالها من قدرات [٣] فكان جبل " عماية " محط شكر القتال الكلابي ، لأنه يقوم مقام الأم الحنون لكل شريد :

جزى الله عنا والجزاءُ بكفّه ... عماية خيراً أمّ كل طريد

فلا يزدهيها القومُ ان نزلوا بها ... وإن أرسل السلطان كل بريد

حمتني منها كل عنقاء عيطل ... وكل صفا جمّ القلات كؤود [٤]

فكانت جبال السراة وأغوارها المنخفضه وذات الحرارة الشديدة ، والجبال ذات القمم[٥]. مسرحاً لغزواتهم وملاذاً أمناً من مطارديهم ، متخذين من المرقبة وسيلة

---

[١] ينظر : اسطورة الموت والابعاث في الشعر الحديث : ٤٠ .
[٢] ينظر : جماليات المكان (مجموعة من الباحثين) : ٦٣ .
[٣] ينظر : قراءة ثانية لشعرنا القديم : ١٧٦ .
[٤] الديوان : ٤٥ .
[٥] ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٧٠ .

للدفاع عن أنفسهم وملاذاً يقيهم الاذى ، وجاء تصويرهم لها نتيجة لرؤية خاصة فهي رمز الخوف والغموض والملجأ والحماية ، انها رمز الحياة / الموت .

وهذا المكان من الاحواز التي تفسح المجال امام المؤول للإستمتاع الذهني من خلال شحذ قابليته التأويلية في فك الشفرة للمكان ، ولعل وصف ارتفاع المرقبة وصعوبة ارتقائها من قبل الصعلوك ينبع عن بحثه عن الارتفاع والارتفاع عن الحياة ، وهو مع ذلك يعيش مع محتوياتها وجدرانها في ألفة وصداقة ، اذ توسد هذا المكان وتوسطه يقول عمرو ذو الكلب :

ومرقبةٍ يحارُ الطرفُ فيها ... الى شماءَ مشرفة القذال

اقمت بربوها يوماً طويلاً ... ولم أشرف بها مثل الخيال

ومقعد كُربةٍ قد كنتُ فيها ... مكانَ الاصبعين من القبال [1]

ويتضح التمسك بالارض في وصفه نفسه بالقبال بين الاصبعين ، وهو يعرف طريقة اليها كالماء الذي يهتدي لمنحدره :

ولم يشخص بها شرفي ولكن ... هبوت تحدُّر الماء الزلال [2]

لقد فهم الصعلوك ان المرقبه تمثل مركز العزله المزدوجة ، التي تبلغ حداً من القوة مركزها بعدُ هذه الصورة التي يمكن في رسمها ان يثير في نفسه آثار الثقة ، فالمرقبة هي مملكة القوة الحقيقة ، فهي كسنان الرمح لايرام طلابها ، ومحراق لايسكنها الا الوحوش يقول تأبط شراً :

وقُلّة كسنانِ الرمحِ بارزةٍ ... ضحيانه في شهورِ الصيفِ محراقِ

باكرتُ قُنتها صحبي وما كسلوا ... حتى نميتُ اليها بعد إشراقِ

لاشيء في ربعها الا نعامتُها ... منها الجزيرُ ومنها قائم باقِ [3]

ان موضع المرقبه في اعلى قمه أرضيه وفي اقرب نقطة من كبد السماء جعلها نقطة تقاطع والتقاء ، تمنح الصعلوك مايحلم به من الخير المطلق أو الشر المطلق فالى

---

(١) ديوان الهذليين : ١١٩/٣ .
(٢) المصدر نفسه : ١١٩/٣ . الهامش
(٣) ديوانه : ١٣٨ – ١٣٩ . القلة : اعلى الجبل ، الضحيانه : البارزه للشمس .

المرقبه تنتمي القوى والغموض وتنتمي الارواح الساحرة ، وبها يكنى عن الشموخ والعز ، وقربها من السماء يجعلها أقرب الى الفضاء والقدر خيره وشره ، وان اختيار المرقبة حيزاً ثابتاً للعيش فيها يعد مؤشراً الى البحث عن مكان أخر ، البحث عن منزل يأوي اليه ، ويباشر فيه غزواته ، فضلاً عن توفر الامان فيه ، فكما ان الصعلوك لقي العزله من المجتمع والرفض فانه يعزز هذه العزلة ليتأمل وجوده ومخاوفه في مرقبته ، وكما اشرت بأن الشاعر أشار الى الصعود والارتقاء ، فهو طموحه الذي يسعى اليه ، الصعود والارتقاء في المجتمع ، بل أنه " يشكل لديه نوعاً من الهروب الواقعي والبعد عن الفناء الارضي الى الخلود السماوي "[1]. يقول الشنفرى :

ومرقبةٍ عنقاءَ يقصرُ دونها ... اخو الضرورةِ الرجلُ الحفيُّ المثقفُ

نعبتُ الى اعلى ذُراها وقد دنا ... من الليل مُلتفٌّ الحديقةِ اسدفُ

فبتُّ على حدِّ الظراعين مُجنياً ... كما يتطوّى الأرقمُ المتعطّفُ [2]

ويأخذ السارد بعد هذه الابيات في وصف حالته ومايحمله من اسلحه في هذه المرقبه فهي تمثل له مكان الحياة / الموت ، فأن الحاضر يمكن ان يحقق للشاعر أمكان التواصل مع الحياة ، أي ان الشاعر الصعلوك يعيش لحظة الانيه السرديه التي تحيله الى امكانية تجسيد المستقبل وبناء عالم جديد ، ان التعرف على المكان يموقع القصه في اطار محدد ويكسبها الوجود الفعلي في الزمان والحيز[3]، وكما ذهب " غريماس " ان للسرد مستويين ، مستوى ظاهري ،أو صريح النص ، والمستوى الاخر الذي هو قاسم باطني وبنيوي مشترك [4]؛ فاذا وزعنا وحدات السرد على المستويين خرجنا بنتيجتين ، صريح النص الذي يعرض مكاناً عاليا صعب الارتقاء ، ونص باطني يعرض حياة الصعلوك القائمة على الترقب والانتظار والخوف والقلق ،

(١) الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره : ٧٦/١ .
(٢) شعر الشنفرى الازدي :٨٩ . اخو الضرورة : يعني الصياد . نعبت: صعدت . المجذي : الذي ليس بمطمئن .
(٣) ينظر : بنية النص السردي : ٦٥-٦٦ .
(٤) ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ١١٣ .

وتراكب النصين يثير لدى المتلقي الاسئلة التي تتجاوز حدود المكان الظاهر فتتلاشى معالمه لينصرف الاهتمام الى أغوار المرقبة ليكتشف المنعة والوحشة والحصانة والخوف والحياة والموت[1] فخلعوا على هذه المراقب صفات شخصياتهم من صلابة وتحدي وعدم تمكن الاعداء من الوصول اليهم والنيل منهم . ان المراقب تحمل صورة مزدوجة ، فالصورة التي اختارها الشنفرى تعكس القلق والوحشة بقدر ماتعكس الثبات والامن ان الوقوف على المراقب فيه معنى الهرب والمواجهة[2] .

ان هذه المراقب تنتشر في المناطق الجبلية ومن ثم ارتبطت المراقب بالجبال كجزء من مكوناتها اذ أشتهرت جبال هذيل بمراقبها [3] . والجبال هي مكان الارتفاع والنهاية والمنعة وهي معايير بصرية يدركها المتلقي من خلال الوصف المبالغ فيه ، والذي يجعلها ضخمة ، لها رهبة ، ويستند العالم النفسي التخييلي الذي يستعيد ترتيب الصور التي يبثها الحاكي ويضخمها بدوره حتى تبلغ ابعاداً خيالية ، ومما تجدر الاشارة اليه ان وصف الجبل عن قرب وتتبع مسالكه وشعابه ، انما هو في القص وسيله للتعبير من الضياع والهلكة . وما اساليب التهويل في القص والوصف الا امعان في بث الخوف والفزع في نفس المروي له ، حين يستيقن خطورة الموقف وصعوبته ، يقول ابو خراش الهذلي :

لستُ لعرّة ما لـــم أوفِ مرقبةً ... يبدو لي الدرْفُ منها والمقاضيبُ

في مدأة ريد كمذلق الفأس مُشرفة ... طريقها سَرِبٌ بالناس دعبوبُ

لم يبقِ من عرشها الا دعامتها ... جذلان مُنهدمٌ منها ومنصوبُ

بصادب لاتنال الدهر غرّته ... اذا أقتلى الهدف القوّ المعازيبُ [4]

فهذه المرقبه في نتوء بجبل كأنه حد فأس ، ويشرف على طريق كأنه النفق يتسرب فيه الناس واحداً واحدا ، واقيم فيها عرش لم يبقَ منه الا عودان احدهما قائم والاخر

---

[1] ينظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٧٦.

[2] ينظر : دراسة الادب العربي : ٣٠٠ – ٣٠٤ .

(٣) ينظر : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام : ٦١٥/٩ .

[4] ديوان الهزليين : ١٥٩/٢ – ١٦٠ . المقاضيب : الرطبه من علف الدواب . دعبوب : موطو . جذلان : عودان . الهدف : الثقيل من الرجال . المعازيب : جمع معزبه وهي الامه .

ساقط على الارض ، وقد مارس عمله مع صاحب لـه . فقد ارتبط المكان بالشخصية ارتباطاً وثيقاً ، اذمامن شك ان ارتباط الانسان بالمكان هو _ في حد ذاته _ ارتباط بالحياة النابضة بالحركة ، في حين تظل فكرة الانسلاخ عن المكان محفوفةً بالموت " فالمكان يعكس حقيقة الشخصية ، ومن جانب اخر ان حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها "[1] ، ولهذا يعمد الشاعر الى توفير مسببات الامن والطمانينة بواسطة تقديم ملامح المكان. ومن هنا ارتبط المكان بمكونات السرد الاخرى كالشخصية مثلاً _ سواء أ كانت راوياً ام مروياً له _ ارتباطاً وثيقاً ، ويساعدنا على فهم الشخصية ، ويعبر تعبيراً مجازياً عنها ، فبيت الانسان امتداد لشخصيته فاذا وصف البيت مثلاً وصفت الشخصية ، ونشأت بين المكان والانسان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف في الاخر [2]، وقد تؤثر الشخصية في المكان فينفذ " صفاته الواقعيه ويصبح جزءاً من التجربه الذاتية فيضيق اويتسع او ينهار بحسب اللحظة النفسية التي تمر بها الشخصية " [3] لذلك شغل الصعاليك بالمراقب في الجبال لتناسبها مع شخصياتهم ، وقد ساعدهم في ذلك طبيعة الاماكن التي يعيشون فيها اذ " ان البيئة تصنع الشخصية والمزاج "[4] فكانوا يضطرون الى الحذر الدائم والترقب الشديد ، يقول ابو كبير الهذلي :

وعلوتُ مُرتبئاً على مَرْهُوبةٍ ... حَصّاءَ ليس رقيبها في مَنْزِلِ

عَيطاءَ مُعنقةٍ يكون أنيسها ... وَرَقُ الحَمام جَميمُها لم يُؤكَلِ

وَضعَ النّعامات الرجال بريدها ... من بين شعشاعٍ وبين مظلّلِ

أخرجتُ منها سلقةً مهزولةً ... عَجْفاء يبرقُ نابها كالمعْوَلِ [5]

---

[1] بناء الرواية : سيزا قاسم : ٨٤ .

[2] ينظر : الفضاء الروائي : ٥ (مجلة)

[3] تحولات القصة في ادب الثمانينات قراءة في جماليات الرواية المصرية : ٩٠ (مجلة)

[4] تكنولوجيا السلوك الانساني : ٣٨ .

(٥) ديوان الهذليين : ٩٦/٢ – ٩٧ . حصاء : ليس فيها نبات . معنقه : طويلة . النعامه : خشبتان تنصبان . سلقه : ذئبه .

فهو يفتخر بارتقائه هذه المرقبةَ التي يخشى الاخرون الارتقاء اليها ، لما يعتورها من مصاعب ، فضلاً عن وحشتها ، وتحولها مسكناً للذئاب ، ليعكس بذلك قوته وصبره في الصعود الى قمم تلك الجبال ، التي تشبه في قول تأبط شراً سنان الرمح لدقتها وطولها :

وقُلةٍ كسنانِ الرمحِ بارزةٍ ... ضحيانه في شهورِ الصيفِ محراقِ

باصرتُ قنتها صحبي وماكسلوا ... حتى نميتُ اليها بعد اشراقِ [1]

فكانو يجدون في تلك الجبال والمراقب شخصياتهم والحريةَ التي ينشدون ، فالقتال الكلابي يذكر جبل ((عماية)) بعد هربه من سجن مروان ، ليتخذه بديلاً عن الحياة التي كان يعيشها ، وبديلاً للحياة الانسانية ، فيعقد مع النمر صداقه تقوم على المنفعةَ المتبادلة ، يقول :

أيرسلُ مروانُ الاميرُ رسالةً ... لآتيهُ اني إذن لمُضَلَّلُ

وما بيَ عصيانٌ ولابُعدُ منزلٍ ... ولكنني من خوفِ مروانَ أوجلُ

سأعتبُ أهلَ الدهرِ مما يريبهم ... واتبعُ عقلي ما تهدي لي أوّلُ

أو الحقُ بالعنقاء في ارضِ صاحةٍ ... او الباسقاتِ بينَ غولٍ وغلغلِ

وفي باحةِ العنقاءِ أو في عمايةٍ ... او الادميّ من رهبةِ الموتِ موئلُ

ولي صاحبٌ في الغارِ قد جُدَّ صاحباً ... هو الجوَّ الا أنّهُ كالمعابلِ اطحلُ [2]

فالمكان يعبر احياناً عن " الانفصام الحاد بين الذات الفردية والذات الجماعية " [3] فاذا بالمكان الخالي القفر يتحول الى مرآة عاكسةً لذات الشاعر ، يعكس نفسه الخالية الموحشة ، فكان الجبل " المكان العالي " ممتزجا بالشعور بالعلو ولكنه شعور مبطن بالغربه ، وربما تحمل في الوقت نفسه سمة الخلود ومن ثم تحمل دلالة الزمن .

وهنا يدخل دور المروي له في تجلية خصائص المكان ، ولايكون ذلك من خلال التلقي السلبي ، وانما بالمشاركه بانفعال في المنبهات التي يزرعها الراوي في نصه ، فانها

---

[1] ديوانه : ١٣٩ .

[2] ديوانه : ٧٧ ـ ٧٨ . غول وغلغل : أسماء جبال . الادمي : ارض ذات حجارة . موئل : منجي

[3] البناء الفني في شعر الهذليين : ٣٦٣ .

تعمل على صعيدين في أن واحد : صعيد أحداث الصدمة الانفعالية حين لقاء المتلقي بلغة النص ، وصعيد فتح سبيل الصور الوجدانية المتتالية عن طريق التخيل ، حين التوغل داخل تعتيم الصياغه ، وهي حالة تنزع من العقل الجانب المنطقي لتضفي علية شطراً من حساسية القلب ، فيتحد العقل والقلب لتدبُّر الملاحظة ، ومايرافقها من تحولات رمزية ، تفتح النص على فائض النص ، فالقصيدة تعمل على خلق نص جديد لايمثل انعكاساً للواقع ، يرفض الاحادية في الجانب ، وانما يتجدد مع كل مشاركة ، فالسارد ينجح في هذا النص في خلق مؤثرات تدفع القارىء الى التعاطف معه في محنته والاشفاق مع مصيره اكثر من لومه أو ادانته ، بما حشد من معانٍ عبرت تعبيراً فنياً عن حجم معاناته ، وعمق استلاب حريته تحت وطأة القهر ، جاعلاً من الطبيعة جزءاً من شخصيته ، فالجبل لم يات ِ ديكوراً مكملاً لجو القصيدة بقدر مایاتي في شكل دلالة موحية على تلاشي اماله في الحياة مع المجتمع ، وضياعه من جهة اخرى ، معللا نفسه بمصاحبته للعالم الحيواني .

ان الحديث عن المكان في الخطاب الادبي يجدر ان يقر ويعترف بالعلاقة مع مكون اس[illegible] و الزمن ، خاصة ان الحدث لايتم كفعل وكحركه مجرداً من الواقعيه او انما في الافق الزمني الذي يراعي الموضوع المتحدث عنه ، وفي ضوء قاد بين الزمن والمكان في العنصرين " الزمكان او الزمكاني " بحكم عدم الفصل بين شق المكان والزمان في التجربة الواحدة ، فالانسان يوجد في كن في زمن معين بذاته ، والنص الذي هو نتاج فعل الانسان يترسخ في مناً . والفاعل في الحديث النصي يكتسب كينونته في زمن معين ما ، ومن ان يرتبط بالزمان كمكمل ومتمم له . ففي نص الشنفرى السابق [1] ، شكل ، تكنيكيه تعكس الارتياب والاطمئنان ، فكان الظلام عنصراً اساسياً من النص [2] .

من البحث .
من البحث

ويرتبط المكان بالزمان في نص صخر الغي الذي يرسم بؤس الوعل ، فهو مسن في تيهورة ، تحت السحاب في موضع اصابةُ المطر فأمرع ، وهنا ياخذ البعد المكاني ظلالاً فنية تطوع المشهد باتجاه الزمن الرخي المنعّم الذي يعيشه الوعل وهو يتمتع بطول الحياة في ظل هذا النعيم حتى تقدّم به السن وتثنى قرنه [١] يقول :

اعيني لايبقى على الدهر قادرٌ بتيهورة تحت الطحالب والعثانب

تملى بها طول الحياة فقرنه له حيثُ اشرفها كالحواجب [٢]

ويتصف الشعر الصعلوكي بتحديد الاماكن بدقه ، اذ يندر ان يسرد الشاعر قصه دون ان يذكر بعض المواضع ، ومن المعلوم بالضروره ان تحديد المكان بدقه يعطي القصة ايهاماً بالواقع وهو شرط تسعى القصة الى تحقيقه من خلال تحديد الفضاء المكاني ، بعده مسرحاً للاحداث ، اذ ان تحديد المكان يجعل الحكاية قابله للتصديق ويصبح السرد بالتالي سرداً لوقائع حقيقيه تقبل التصديق[٣]. يقول الشنفرى واصفاً المكان الذي سلكوه راجلين في احدى غزواتهم مع بني سلامان محدداً موقعه بدقه :

وباضعة يُحمى القسيّ بعثتهم ومر يغز يغنم مرة ويشتت

خرجنا من الوادي الذي بين مشعل وبين الجبا لهيهات انشاتَ مدتي

امشيّ على الارض التي لا تضرّني لانكيَ قوماً او اصادف تمّتي [٤]

فالمكان يعمل على ايهام القارىء بواقعية مايقرأ اذ يرى ١٠ بوتور ٢٢ في ٩٩ اللحظه الاولى التي يفتح فيها القارىء الكتاب ينتقل الى عالم خيالي من صنع كلمات الرواي . ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارىء ٢٢ [٥] لذلك يساعد المكان على ترجمة النص الادبي الى واقع فعلي معاشر من خلال الابعاد المكانية التي رسمها السارد لنصة .

---

[١] ينظر البناء الفني في شعر الهذليين : ٢٠٢ .
[٢] ديوان الهذليين : ٥٢/٢ .
[٣] ينظر : الشكل القصصي في القصة المغربية : ٢١٢/١ .
[٤] شعر الشنفري الازدي : ٨٣ .
[٥] بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٧٤ .

ويكون للمكان احياناً علاقة مع السارد تقوم على الخصومة والصراع ، فيصبح الشنفرى في النص السالف الذكر عدواً مخيفاً للارض * ، رغم انها موقع القتل والموت ، ويؤكد مشيته بتضعيف الفعل " أمشيّ " لتفتخر بذلك اعماق الارض ، ويرضي شغفه بالانتقام والسيطرة ويلحظ في البيت انبهام معالم المكان وخلو حضوره من التفصيلات ويذكر الشنفرى مكاناً واقعياً اخر الا هو المنزل الملاذ الصغير والمبيت الامن ، الذي تحيط به الأفئدة ، وتسكنه الاجساد ، ومكاناً للعواطف ، يحمل رموزاً جمة ، فهو رمز الود والوفاء :

فبتنا كأنّ البيتَ حُجّرَ حَولنا ... بريحانةٍ ريحت عشاء وطلّت [1]

ورمز العفه والشرف :

يَدلّ بمنجاةٍ من الذمّ بيتها ... اذا مايبوتُ بالمذمة حلّت [2]

وموطن القرى والكرم :

تباتُ قَعُودُ الليل تهدي غَبوقها ... لجاراتها إذا الهدّية قلّت [3]

وهي صورة تكاد تكون فريدة في شعر الصعاليك .

ومن الاماكن الواقعية غير الالفية السجون : اذ اتخذ ملوك المدن العربيه السجن سلاحاً سياسياً لبسط سلطانهم ، وفرض السيطرة على رعيتهم ، ومعاقبة الخارجين عن ارادتهم ، وهو من الامكنه التي لايألفها الانسان ولاينسجم معها فهو غالبا مايهدد امنه ومن ثمّ لايشعر بالالفة والطمأنينة ، ويشعر نحوه بالنفور ، وهو مكان لايسعى اليه الانسان بارادته ، بل غالباً ماياتي وجوده قسرياً ومهما اتسعت المساحة الداخلية للمكان غير الاليف ، فهي تضيق بالانسان وتعمق فيه الاحساس بالوحدة والعزلة وعدم الانتماء ، لتضمنه الكثير من دوافع الخوف والرعب والاحباط واليأس ، الى درجه ان السارد سيتحضر مظاهر الموت في السجن بكل اشكاله ، فصوروا القيود ، والحراس ،

---

* ينظر : مواقف الشعراء الصعاليك من الارض بين الاتساع او الضيق والرفض والطرد احيانا في شعراء امويون على التوالي : ٢١٣/١ ، ٣٢٢/١ ، ١٤٩/١ .

[1] شعر الشنفرى الازدي : ٨١ . ريحت : اصابتها ريح فجاءت بنيمها .

[2] المصدر نفسه : ٨٢ . المناجاة : من النجوة وهي الارتفاع .

[3] المصدر نفسه : ٨٢ . الغبوق : مايشرب بالعشي .

والحالة النفسيه ، والانكسار الذي يخضع له السجين بعد ان تنقطع بينه وبين الخروج من السجن اسباب الرجاء .

ويتضح الصدق الواقعي للسارد فيما يعاني ، بوصفه بطلاً لقصته من القيود الثقيله والحراسه ، والثياب الممزقه، وهي الدنيا التي يعيشها . ولعل من اكثر الشعراء حديثاً عن السجن وتصوير معاناته ، الشاعر اللص الفاتك جحدر العكلي [١].

اذ ضاق بالسجن بعد حياة التلصص والانتقال بين الاصقاع والفرق بين الحياتين كبير والخضوع لاحكام السجن لايطاق ، فالصعلوك الذي وطن نفسه على الانسياح والانتقال دون قيد وانظمه ، لايستطيع التوفيق بينها وبين انظمة الخضوع الخانع والتحديد الذي فرض عليه ، ومراقبة السجان له ، يقول في قصيدة يفتتحها بوصف البرق ، الذي يرمز الى الاحبه ، ومايثير في نفسه من لواعج الشوق والحنين :

انّي أرقتُ لبرقٍ ضافَ يَ سارِ ... كأنّ في العينِ منهُ مَسَّ عوّارِ
أوحَى فلفلهُ كانت بها قدنيتْ ... لما بَرى قشرَها عن حرّها البارِي
إنْ الهمومَ اذا عادتكَ واردةً ... إنْ لمْ تُفرّج لها وردٌ باصدارِ
كانت عليكَ سقاماً تستكينُ لهُ ... وانصبتكَ لحاجاتٍ وإذكارِ
فصرتَ في السجنِ والحراسِ تحرسني ... بعدَ التلصّصِ في برٍّ وأمصارِ
وسيرِ حرفٍ تجوبُ الليلَ جافلةً ... عومَ السفينةِ في ذي اللّجةِ الجاري [٢].

لينتقل الى الاستعطاف والتضرع والاستسلام الى القدر والدعاء ، ثم يرسم لنا الفضاء المكاني بما يتناسب مع ماتعانيه الشخصية ، فيقول :

سقياً لسجنكَ من سجنٍ وساكنه ... بصيمة من ضَهَاب الماء مدرارِ
بكلِّ جَوْنٍ زواياه مُطبّقةٌ ... واهي الغزالي من الجوزاء جرّارِ
وقد دعوتُ ما ألو لأسْعَدُه ... أبا الوليد ودوني سجنُ دوّارِ
في جوفِ ذي شُرفاتٍ سدَّ مخرجَهُ ... بابٌ كساجٍ أمينِ القفلِ صرّارِ

(١) ينظر : خزانة الادب : ٣٦٣/٧ .
(٢) شعراء امويون : ١٧٥/١ .

ادعوهُ دعوةَ مظلومٍ لينصرني ... ثم استغاثتْ بضيفٍ نُعمى وأمطارِ
أشكو الى الخير ابراهيم مظلمتي ... في غير جرمٍ وإخراجي من الدارِ
الدهر أرسفُ في كبلٍ أُعالجهُ ... وحلقةٌ قاربوا فيها بمسمارِ
ادورُ فيه نهاري ثم منقلبي ... بالليل أُصبحَ مزوراً بأزرارِ
كأنه بين أستاريه قصّهما ... سَراةُ أورقَ مطلِيٌّ من القارِ [1]

فاذا كان الشعراء يدعون بالسقيا لاطلال الحبيبه ، لاعادة الحياة وبعثها ، اذ ان الامطار لها القدرة على انبعاث الاطلال الميتة ، من خلال انتصار الحياة على الموت[2] ، فان جحدر يدعو بالسقيا للسجن وساكنه ، في محاولة منه للانتصار على الياس والتشبث بالحياة .

ان الفضاء المرسوم يبدو اكثر ضيقا مما هو عليه في السجن الواقعي ، اذ ان الواقعية وكما جاءت في معاجم الادب " كل من يحاول ان يمثل الاشياء باقرب صورة لها في العالم الخارجي ... لان تمثيل الاشياء لابد ان يتاثر بميول الفنان "[3] .

فتبدو وجهة نظر الراوي مختلفة ، فهو في جوف بعيد عن سطح الارض ، وقد سد بابواب ساج كبيرة ، واقفل باقفال امينة ، فاذا تحركت الابواب والاقفال مدت اليها الاعناق والابصار ، ولعل هذه المساحة التي شغلتها الابواب[4] ، في الحديث توحي بالحيرة والقلق ، اذ ان الابواب تحمل مع فتحها ايقونة ذات بعدين ، الاول خلق المعجزة وتحول الياس المميت الى حياة جديدة عند الخروج منه ، والاخر مايحمله من القلق والخوف والعذاب عند دخول السجان ، ومايثيره في نفس السجناء ، فكان الباب المرتكز الاساسي في حديث السجن ، فهو البداية / والنهاية ، الحياة / والموت، ولعل اخفاء صفات المنعة والحجم الكبير على هذه الابواب يعكس حالة الياس القاتل في الخروج منه[5].

---

(1) المصدر نفسه : ١٧٦/١ .
(2) ينظر : المعاني الاسطورية في مقدمة القصيدة الجاهلية : ١٥ . (مجلة)
(3) معجم المصطلحات الادبية : مادة (الواقعية)
(4) ينظر : شعراء امويون : ١٧٤/١ و ١٤١/١ .
(5) ينظر : المصدر نفسه : ١٦١/١ _ ١٦٢ .

وقد ظل المكان _ سجن دوار _ الذي احتضن الشاعر للمرة الاولى ، علامةً من علامات الخوف المقرعةً في نصوصه ، لما لاقاه فيه من العذاب الجسدي والنفسي على يد السجانين ، دون رحمة ، فيدعو رب دوار للخلاص منه :

إني دعوتُكَ يا إله محمـــــدٍ ... صَعِدَ فأولها لي استغفارُ
ليُجيرني من شرّما انا خائفٌ ... رَبّ البريّة ليسَ مثلكَ جارُ
تقضي ولا يقضى عليكَ وانما ... ربي يعلمكَ تنزلُ الاقدارُ
كانت منازلنا التي كُنّا بها ... شتى والّفَ بيننا كَوّارُ
سجن يُلاقي أهله من خوفهِ ... أزلاً ويُمنع منهمُ الزوارُ
يغشون مقطورةً كأن عمودها ... عنقٌ يعرق لحمها الجزارُ[1]

فهو يشعر بالعداء ازاء المكان ، لانه يقف بالضد من امالّه ، ويشعر فيه بالعزلةً عن الاخرين ، ان حقيقة صفة العداء التي يرسم بها المكانتعود الى حقيقة ادراك ذهن الشخصية لهذا المكان ، والى الخبرة السيئةً التي تحملها الشخصية عنه ، والذكريات المؤلمة في داخلها ، اذ لو خرجنا من دائرة الخبرة والادراك نجد انه لايمكن للجدران ان تشكل مصدر عداء لنا كالسجون .

وكما ذكرت فان السجون تعد من الفضاءات المعادية ، اذ يشعر السارد اتجاهه بالوحدة والوحشة ، لانه اقيم فيه مرغما ، لذلك جاءت معانيهم تحمل معاني متعددةً ممزوجةً بالشوق والحنين وذلك " لاهتمام الشعراء ... بتجسيم ماساتهم بنغمات شعريه مشحونه بالعواطف فهم يتوجعون في اشعارهم تلك من الآم مصيبتهم ويحنون الى اوطانهم ويتشوقون اليها " [2] فالشاعر السمهري العكلي يذهب مذهباً اخر ، اذ يبكي ويستبكي على حاله وهو رهين القيود ، فيرسم فضاءً زمكانيا لاعتقاده بان السجن طريق الى الموت "ويقينه بان الزمن الذي تمتصه ايام السجن لم تكن الا المعبر

---

[1] شعراء امويون : ١٧٣/١ . وينظر : المصدر نفسه : ١٨١/١ .
[2] الوصف في الشعر الاندلسي : ١١٩ . (رساله)

الطبيعي للنهايه التي كتبت عليه "[1] فلا يجد امامه سوى الامنيات في رؤية الاحبة بخلجات وجدانية ، واحاسيس مرهفة ، تثير الاسى والندم والحسرة ، فلا يجد امامه الا طيف الحبيبة ، وهو اشبه بالتعويض ، فهو يعوض نفسه بطيف الحبيبة ويتخيل قربها ، وحتما يتعذر هذا القرب على سبيل الحقيقه فسرعان مايرتد الى الواقع ، حين يتذكران رجله رهينة القيد ، فيستيقن ان " ليلى " هذه كانت مجرد خيال سرى اليه ، لينتهي الى تمني ، والتمني رغبة خيالية في الغيب ، يأساً منه في كل ماهو خارج السجن ، حتى من قبيلته ، إليس هو الذي يتمنى ان يكون " من غير عكل " قبيلته[2] ؟. لقد تمنى ذلك بالفعل يأساً ، وقاده هذا اليأس نفسه إلى عدم تصور إمكان العيش ، حتى بعد خروجه من السجن ، فيقول :

الا حي ليلى قد ألمّ لمامُها ... وكيف مع القوم الأعادي كلامُها
تعللّ بليلى إنما انت حامةٌ ... من الطير يدنو كلّ يوم حمامها
وبادر بليلى أوبة الركب إنهم ... متى يرجعوا يدرُ عليك لمامُها
وكيف أُحييّها وقد نضروا دمي ... وأقسَمَ اقوامٌ مَخُوفٌ تمامها
لأجتنبنها او ليبتدرننّي ... ببيض عليها الأثرُ فقمٌ لثامها
لقد طرقتْ ليلى ورجلي رهينةٌ ... فما راعني في السجن إلا سلامها
فلما ارتفقتُ للخيال الذي سرى ... إذا الارض تفرُ قد علاها قتامها

.....

الا ليتنا نحيا جميعاً بغبطةٍ ... وتبلى عظامي حين تبلى عظامها

---

[1] شعراء امويون : ١٣٦/١ .
[2] يقول : الا ليتني من غير عكل قبيلتي ... ولم أدر ما شُبّان عكل وشيبُها
قبيلةٌ لايقرعُ البابَ وفدُها ... بخير ولاياتي السّدادَ خطيبها
المصدر نفسه : ١٤١/١ ـ ١٤٢ .

كذلك ماكان المحبّون قبلنا إذا مات منهم ميت تزاوروا [١]

فكان الخطاب الموجه من السجون ذا عاطفه خاصة وذا جو امتزج فيه الرجاء باليأس والخوف بالامل ، كما امتزجت بالمعاناة التي خلقها الحدث الجديد ، واذ ما انتقلنا لشخصية تكاد تكون نظرتها تختلف للمكان _ السجن _ الا وهي شخصية " الصعلوك السياسي "[٢] عبيد الله بن الحر الجعفي ، فكان شعره جزءا من شخصيته ، وهو وسيلة الفنية للتعبير عن رفضه الواقع السياسي والاجتماعي في عصره ، الذي شهد احداثا جساما ، وكان ضحية لهذه الاحداث ، فمثلما وطن الصعاليك على الحرية كان عبيد الله لايعطي الأمراء طاعة[٣] ايمانا منه بهذه الحرية ، لما يرى من تشتت العرب ، وعدم اجتماع كلمتهم على الحكم[٤] .

نقول ان عبيد الله وان وصف السجن وابوابه المنيعة ، ونفوره من حياته فيه ، وقيوده السوداء الثقيلة ، والتي تعد من حريته التي اعتاد عليها اذ يقول في سجن مصعب بن الزبير :

مَنْ مبلغُ الفتيان أنّي حُبِسْتُ بمنزلةٍ ما كان يَرضى بمثلها
على الساقِ فوق الكعب أسودُ حالكٌ شديدٌ يُداني خطوهُ ويقاربُهْ
وما ذاك من جُرمٍ أكون اجترمتُهُ ولكن سعى الساعي بما هو كاذبُهْ
وقد كان في الارض العريضة مسلكٌ وأيُّ امرئٍ أعيتْ عليه مذاهبُهْ
وفي الدهرِ والايامِ للمرءِ عبرةٌ وفيما مضى إن نابَ يوماً نوائبُهْ
دعاني اليه مصعبٌ فأجبتُهُ نهاري وليلي كُلُّهُ أنا صائبُهْ [٥]

---

[١] شعراء امويون : ١٤٥/١ _ ١٤٨ .
[٢] الشعر الصعاليك في العصر الاموي : ١٨٣ .
[٣] خزانة الادب : ٩٨/٩ .
[٤] ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الاموي : ١٨٥ .
[٥] شعر امويون : ٩٣/١ _ ٩٤ .

ويسرد الشاعر في نصه الوشاية التي أدت به الى السجن ، ويفخر بعد ذلك ببطولاته واصحابه الفتيان من حوله " كان وجوههم مصابيح في داج توارت كواكبه " ، مع كل هذا يرى ان السجن حالة استثنائيه ومؤقته :

أقول له صيد أعطيتُ فإنما ... هو السجنُ حتى يجعلَ الله مخرجا
ارى الدهرَ لي يوميه يوماً مطرحا ... شريراً ويوماً في الملوك مُتوجا
اتطعن في ديني غداةَ اتيتكم ... وللدير تُصغي البائهلي وتَشرَجا
ألم تَرَ أن الملكَ قد شيّدَ وجهَهُ ... ونبعَ بلاد الله قد صارَ عَوسجا [1]

بل هو مكان لقاء الحبيبة والزوجة ، بعد انقاذه اياها ، مشيرا الى الدافع الى هذه المغامرة ، وهو حبه لزوجته ، التي تشاركه الحدث وتطلب منه النجاة والهرب بنفسه على الرغم ماتعرف عنه من فروسية وشجاعة ، اذ ان للمرأة في شعره وشعر الصعاليك حضور اخر يختلف عن حضورها في نص القبيلة _ اذا صح التعبير _ فاذا كانت المرأة في قصيدة القبيله تمثل ماضياً ينبئ عنه طلل حاضر ، ومحاولة استرجاع الماضي مع بعض الصفات الحسية التي تثير الغريزة غالباً ، فهي في قصائد الصعاليك ليست بهكنة ، هركولة ، مربربة ثقيلة الخطئ ، نؤوم الضحى وهي ليست حضوراً جسدياً ، تحت الطراف المعمد ينسي الهم كالخمر ويغري بالاقتناص كالفريسة ، وانما هي الحبيبة والزوج الملهوفة ، والمحاورة والشريك ورفيق الضراء قبل السراء ، يقول عبيد الله بن الحرفي سرد مغامرته مع فتيانه لانقاذ أمراته من السجن ، واصفاً مشاهد القتال التي اعتاد عليها :

ألم تعلمي ياأمَ توبةَ أنني ... أنا الفارس الحامي حقائبَ مَضجعِ
وأني صبحت السجن في رونق الضحى ... بكل فتى حامي الذمار مُدجّجِ
فما إنْ برحنا السجن حتى بدا لنا ... جبينٌ كقرن الشمس غيرُ مُشنّجِ
وخمسٌ اسيلٌ من فتاة حييّة ... الى ساقها كلٌ مُزرٍ مُبعّجِ
فما العيشُ إلا ان أزورك خالياً ... كعادتنا من قبل حربي ومخرجي

[1] المصدر نفسه : ١/٩٧ _ ٩٨ .

وما انت بالامنية النفس والهوى عليك سلام من حبيب مسلّح
وما زلتُ محزوناً بحبك واجماً وإني لما تلقين من بعدك شجي [1]

ولاينسى ابن الحران يعطف في هذا النص الى فتيانه فيتحدث عنهم حديث الاعجاب والاعتداد بهم ، فهم مصابيح وفتيان صدق يسرعون لتلبية ندائه .

اما الصحراء فهي مكان مجهول " وقيم الالفة موزعة فيه وليس من السهل اقامة توازن بينها "[2] رمز المجابهة والتحدي بما تحمله من مخاوف ومخاطر جسام ، فكان الصعلوك يفخر باجتيازه ، فهي رمز للجفاف والجدب وقد يكون للموت ومن جهة اخرى رمز الى يتحدي الانسان وقوة عزمه في قدرته على اجتياز مسالكها المبهمة ، ومقاومة صعابها ، وهو بذلك يتحدى عالم الموت . كما يتضح في نص تأبط شراً ، وحديثه عن شعب من شعاب الصحراء ، في ناحية مهجورة ، في طريق وعر ، ويفخر بقطعه اياه بمفرده دون دليل ، يقول :

وشعبٍ كشلّ الثوب شكسٍ طريقه مجامعُ كوفيه نطاقُ مُحاصِرُ
نغسّفهُ بالليل لم يهدني له دليلٌ ، ولم يُدرِ لي النعتَ خابرُ
لِدُنْ مَطلع الشّعري قليلٍ أنيسه كأنّ الطّغا في جانبيه مِعاصِرُ
به من نجاءِ الطّلِّ بيضٌ أقرهّا خُيارٌ ، لصُرِّ الصّنر فيه قراقِرُ

....

به سملاتٌ من مياه قديمة مواردها ما إنْ لهُنّ مصادرُ [3]

ان الصعلوك ينتمي الى العالم الخارجي ، الى الصحراء الشاسعه _ الارض _ فهو

---

[1] ينظر النص كاملا في شعراء امويون : ٩٩/١ _ ١٠١ .
[2] جاليات المكان : ٥١ .
[3] ديوانه : ٩٤ _ ٩٦ . الشعب : الطريق في الجبل . شكس : : ضيق وعر . الصوحان : وجها الجبل . مطلع الشعري : كناية عن اشد الحر . الطغا : السحاب الرفيق . المعاجز : ثوب تلفه المرأه . نجاء : السحاب اول ماينشأ . السملات : بقايا المياه القديمة .

يبني حياة جديدة ، تقابل خروجه الاجتماعي الى عصر اجتماعي جديد مغاير[١] ، يجد فيه مايقيم اوده :

يظل بموماةٍ ويمسي بغيرها ... جحيشاً ويعروري ظهور المهالك

كأن به في البرد اثناءَ حبّةٍ ... بعيد الخطى شتى النوى والمسالك [٢]

ان الصحراء منفذ تعبيري في النص السردي ، يلوذ به الصعلوك حين تضيق امامه الافاق وتتغلق امامه السبل[٣] ، يقول مالك بن الريب :

فإن تنصفونا آل مروان نقترب ... اليكم وإلا فأدنوا بعضاد

فإن لنا عنكم مراحاً ومرحلاً ... بعيسٍ الى ريح الفلاة صوادي

ففي الارض عن دار المذلة مذهبٌ ... وكل بلادٍ أوطنتْ كبلادي [٤]

فهو مكان عام لايخضع لسلطة احد ، يعكس الشعور بالحرية التي جيل عليها الصعلوك انها الفضاء الواسع المفتوح لاحتضان ألم الشاعر والتخفيف من وطأة احساسه بالغربة ، فالشنفرى اعلن ميله الى قوم اخرين بعد ان راى الا مناص من ذلك لينأى " ففي الارض منأى للكريم عن الاذى "[٥] كيما يشبع نزعته في توحد النفس مع الوحوش التي لاتهتك السر ولاتخذل الجاني بما جر ، ففي ما استبدله اغراء لنزعة التمرد واشباعها ، بما يحقق القفز خارج ذلك النظام الصارم ، وتحقيق الحرية المطلقه ، والقضاء على غربته النفسيه والمكانية ، فهي ملجأ الامن حين تضيق به الافاق ، ان التشرد في الصحاري يمثل جزءاً من حياة الكفاح الطويل في سبيل تعزيز وجودهم الانساني ، وتاكيد لقيمة كرامتهم بعيدا عن كافة الوان الظلم ، ومع هذا فالصحراء تحمل في جانبها الاخر الرعب والخوف والقلق الذي يستشعره الانسان في متاهاتها ، فالقلق يكتنف المكان _ الصحراء _ يقول مالك بن الريب :

---

[١] شعر الصعاليك في العصر الجاهلي : ٩٢ .
[٢] ديوانه : ١١٧ .
[٣] ينظر : الرحلة في ادب ابي العلاء المعري : ٧٠ . (رسالة)
[٤] شعراء امويون : ٥١/١ .
[٥] شعر الشنفرى الازدي : ٤٨ .

ادلجتُ في مُهمةٍ ما إنْ أرى أحداً ... حتى إذا صار تعريسي لمن نزلا
وضعتُ جنبي وقلتُ اللهَ يكلؤني ... فهما تنمّ عنكَ من عيونٍ فما غفلا
والسيفُ بيني وبين الثوبِ مشعرُه ... أخشى الحوادثَ إني لم أكن وكلا
ما نمتُ إلا قليلاً نمتُه شئزا ... حتى وجدتُ على جثمانيَ الثقلا [1]

الشاعر يصور الوحدة الموحشة ، فيتضاعف شعوره بالرهبة والخوف ، لان هذه الوحدة نفسها مصدر رهبة ، فضلا عما يتوقعه من احداث، فيصرح برهبة المكان[2] :

أما ترى الدارَ قفراً لا أُنيس بها ... إلا الوحوش وأمسى أهلُها احتملا [3]

ولكن هذه الوحوش ترمز الى تحدي الصعلوك ، وقوة عزمه في قدرته على اجتياز مسالكها الوعرة المبهمة ، ومقاومة صعابها ، فهو بذلك انما يتحدى عالم الموت ، كما يتضح في سرده قصة قتله احد قطاع الطرق .

وهناك تماثل بين حياة الصعلوك والصحراء ، فالصحراء بما فيها من هول وجدب وقفر تماثل الصعلوك في جديه وعوزه وافتقاره ، هول الصحراء يمثل هول المصير الذي سيؤول اليه ، والافتقار هو افتقار النفس التي هجرت الصديق والمؤنس وتاهت في غياهب سكون الصحراء[4] ، لذا يربط الخطيم المحرزي بين سجنه والصحراء فكما ان السجن مكان اليأس والموت ، فأن الصحراء مكان الهلاك ، يقول :

وتيهاء مكتال اذا الليل جنها ... تزل فيها المدلجون على حُفْر
بعيدة عهد الماء تركض بالضحى ... كركضك بالخيل المقربة الشقر
فلاةٌ يخافُ الركبُ ان ينطقوا بها ... صداها ، اذا ما الرجعُ فيها مهولة قفر
سريع بها قولُ الضعيفِ اذا استغى ... اذا خب رقراقُ الضحى خبب المهر [5]

---

[1] شعراء امويون : ٣٦/١ .
[2] ينظر : شعر الصعاليك متهية وخصائصه : ٢٨٥ .
[3] شعراء امويون : ٣٦/١ .
[4] ينظر: ديوان الهجاء العصرين الجاهلي والاسلامي : ٢٤/١ _ ٢٥ .
[5] شعراء امويون : ٢٥٧/١ .

فهي صحراء محفوفة بالمخاطر ، من يرتادها مهدد بالموت ، مجدبة يطول الطريق فيها لمناهل الماء ، ومن ثم تكون الصحراء بظلامها وتيهها حاجزاً يحجب نور المستقبل عن الشاعر الصعلوك ، الذي ارتسم السجن صحراء تعيق استمرار متابعة نشاطه ، وباتت الصحراء امتدادا لكل الحواجز والعقبات المحيطة به ، فحين حاول عبيد الله بن ايوب ان يجد الامن في موطنه ، دفعته الصعلكة والخوف والتهديد دفعا شديداً الى مجاهل الصحراء الموحشة المقفرة ليملأ حياته الفارغة ، وهواء نفسه القلقة ، يقول :

وواد مخوفٍ لا تسار فجاجه ... بركبٍ ولا تمشي اليه وحيدلُ
به الأسدُ والاشبالُ من علقت به ... فقد ثكلته عند ذاك ثواكلُ
تباشرن بي لما برزتُ لعامةٍ ... تعوّدنها والعادُ جمٌّ خوابلُ
فقلتُ تنكّبتُ الطريقَ لمختطٍ ... اخي ثُقّةٍ غُولٍ على من نيازلُ
فكلّمتُ من لم يدرِ ما عربيةً ... ومن عاشَ في لبسِ الأنيسِ اشابلُ
فلما التقينا خالَ منهن خائفٌ ... وأخرى طيرتْ دوم حواجلُ
فمارست جوفَ الغيلِ حتى ألفته ... وأعجبني اسرابهُ ومساحلُ[1]

فالابيات تدور في دوائر مرتبطه مع بعضها ، دائرة الخوف ، ودائرة الوحدة الناتجة عن النبذ ، ودائرة الشجاعة والتكيف الاضطراري مع العالم الحيواني .

ويعد المكان الخيالي او الاسطوري _ اذا جاز التعبير _ فريدا من نوعه في شعر الصعاليك خاصة ، اذ قلما تحدث الشعراء عن رحلاتهم الخياليه ولقائهم بالكائنات الغيبية كالغول او السعلاة ، فلم يقف الصعاليك عند الحدود الجغرافية المعروفة ، بل تجاوزوها الى خلق عوالم جديدة متخيلة ، في محاولة لتعويض حالة الاستلاب الذي يشعر به والقضاء على ضياعه وغربته وتفرده في مجاهل الصحراء ، ومثلما راينا صحبتهم للحيوان[2] ، نلحظ اشارتهم الى الجن وما يتعلق به ، وكان تابط شرا من

(1) شعراء امويون ، ١ : ٢٢٠/١ _ ٢٢١ .
(2) ينظر : ص١١١ من البحث . وينظر : لامية الشنفري في الديوان : ٤٨ _ ٤٩ .

الشعراء الذين جسدوا اسطورة الغول ووجدوا لها شكلا يتناسب مع الشائع عند العرب عن هذه المخلوقات ، فقال فيها :

اذا عيناه في راسٍ قبيحٍ كرأس الهرّ مشقوق اللسانِ
وساقا مخدجٍ وشواة كلبٍ وثوبٌ من عباءٍ او شنانِ [٢]

فمن الشائع ان عيني الغول يتخذان وضعاً راسياً او عموديا في الرأس وقد صور راسه كرأس الهر ، وللهر جذر في المعتقد الفلسفي ، فهو من الحيوانات التي تسكنها الارواح الشريرة ، لذلك قرن الفلاسفه بين خلق الجان وخلق الهر ، فالخلق الاول للجن منبثق عن شكل الهر [٣] ، وقد أمعن تأبط شراً في وصف الشخصية ليعكس حقيقة المكان المجهول ، فجعل لها ساقي مخدج _ والمخدج الناقه التي ولدت حديثا _ ليوحي بالأرتخاء ، ان أمعان تابط شراً في هذا الفضاء المفتوح ، وانفراده وسعة مخيلته كلها عوامل هيات له خلق هذا الشكل :

فأصبحتُ والغولُ لي جارةً فيا جارتا انتِ ما أنجلا
وطالبتُها بُضعها فالتوت بوجهٍ تهوّل فا ستغولا
فقلتُ لها يانظري كي ترى فولّت فكُنتُ لها اغولا
فطار بقدحة ابنة الجرّ ذو سفاسق قد أذلق المحملا
اذا كلّ امهيتُه بالصفا مخدٌ ولم أرَ صيقلا
عضاءة قفرٍ لها ظلّتا ورق الطلح لم تغزلا
فمر سالَ أبو ثوبة جارتي فإنّ لها باللّوى منزلا
وكنتُ إذا ما همستُ اعتزمـ ـت وأحرى اذا ماقلتُ أن افعلا [٤]

من خلال هذا النص يمكن ابراز فاعلية الشخصية مع الزمان والمكان ، المكان الذي ينفصل فيه الصعلوك عن جماعته ليجد بديلاً ويؤسس عالماً منفرداً ، يوجد فيه بدائل من العناصر ، ومع هذا فان العالم الجديد لايرغب في اقامة حياة جديدة مع الصعلوك

---

[٢] ديوانه : ٢٢٦ _ ٢٢٧ . المخدج : الناقص الخلق من الابل وغيرها . الشواة : الراس . الشنان : الاسقيه .
[٣] ينظر : مروج الذهب : ١٥٨/٢ .
[٤] ديوانه : ١٦٤ _ ١٦٦ . البضع : النكاح . استغول : تلون وتغير . ذو سفاسق : السيف . وسفاسقه : طرائقه . امهى : أي احده ورققه . الطلح : شجر .

وكأنه يعيش حالة رفض دائم ، حتى من العالم الجديد فعلى الرغم من ان الغول تعترض المسافرين ، فان الشاعر يتوق للزواج منها وحين ترفض الغول الطلب يبادرها بالقتل[١] .

ان المكان في النص الصعلوكي ينتج من تفاعل ثلاث بنى اساسية هي ، البنية القضائية : وهي المحددات المادية والحسية أي الاشياء المكونة للمحيط ، والبنية الفعالية او الحدث المرتبط بالمكان والسلوك المتوقع اتخاذه كما يتضح في المراقب والسجون ، والبنية المفاهيمية ، وهي المفاهيم والقيم التي يحملها الصعلوك اتجاه ذلك المكان ، وفي تفاعل هذه البنى يتكون لدينا فهم للمكان الصعلوكي[٢] .

---

[١] ينظر: ديوانه : ١٧١ .
[٢] ينظر : الرؤية الذاتية لاستجلاء المكان والزمان في الخطاب القصصي : ٢٠ (صحيفة)

الفصل الثالث
مكر بائع السمك

توطئة

السرد في لسان العرب " تقدمة شيئ الى شيئ تأتي به منسقاً بعضه في أثر بعض وسرد الحديث تابعه وكان جيد السياق له .. والسرّد : الحزز في الاديم . وقيل سردها : نسجها ، وهو تداخل الحلق بعضها مع بعض . وسرد خفّ البعير سرداً ، خصفه بالقد وفي القرآن ، وقدرّ في السرّد قيل ان لا يجعل المسمار غليظاً. والثقب دقيقاً فيفصم الحلق. ولا يجعل المسمار دقيقاً ، والثقب واسعاً فيتقلقل او ينخلع او ينقصف . اجعله على القصد وقدر الحاجه"[1] .

يتضح من هذه التعاريف ، انها تركز في مجملها على الموالاة في العرض من جهة ، والمحافظة على مبدأ التقنية المرتبطة بالتجويد والفنية من جهة اخرى، ومن شانها انها تطرقت الى السرد ، وما يتصل به من مسائل فنية ليس على اساس الابعاد اللغوية والمجمعية وانما تجاوزته على المستوى التقني .

ان السرد في اللغة هو" التتابع الماضي على سيرة واحدة وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي ثم اصبح السرد يطلق في الاعمال القصصية على ما خالف الحوار ، ثم لم يلبث ان تطور مفهوم السرد على ايامنا هذه في الغرب الى معنى اصطلاحي اهم واشمل ، بحيث اصبح يطلق على النص الحكائي او الروائي او القصصي برمته ، ... فان السرد اذن هو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي ، وبهذا يعود السرد الى معناه القديم "[2] وقد أرتبط مصطلح السرد بالسردية الذي يعني : الطريقة التي تروى بها القصة ، او الخرافة فعلياً وهي فروع الادبية[3] التي تبحث في ادبية الادب او ما المقومات التي تجعل العمل الادبي ادبياً فكانت السردية بحثاً فيما يجعل القصة او الرواية ادباً سردياً من خلال رواية سلسة من الوقائع والاحداث بعد اقامة بعض العلائق بينها ، وقد وجد السرد منذ وجد الانسان وفي كل المجتمعات ونجده في اللغة المكتوبة وفي اللغة الشفوية ، كما نجده في لغة الاشارات والايماء وفي الرسم والتأريخ ، وهذا ما يتاكد لنا مما ذهب اليه " بارت " من ان " انواع

---

[1] ينظر: اللسان : مادة (سرد)
[2] الف ليلة وليلة : ٢٠٣ .
[3] معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : ١١١ .

السرود في العالم لا حصر ... لها فالسرد يمكن ان تحتمله اللغة المنطوقة شفوية (كذا) كانت ام مكتوبة ، والصورة ثابتة كانت ام متحركة ، والايماءة ... فضلاً عن ذلك فان السرد باشكاله اللا نهائية تقريباً حاضر في كل الازمنة ، وفي كل المجتمعات فهو يبدا مع تاريخ البشرية ذاته "[1] .

اذن يمكن القول بان السرد يوجد حيث يكون المرء على صلة بالاخرين ، او حيث يكون ثمة فعل لغوي ، اذ لاريب ، ان اللغة من اهم وسائل الاتصال بين افراد المجتمع ، ومن هنا ارتبط السرد بالمشافهة منذ عصور سحيقة في تاريخ البشرية .

ولقد حظيت الانواع السردية باهتمام كبير، مما جعلها تاخذ مكان الصدارة داخل ميدان صار منذ فترة قصيرة من اغنى الميادين داخل العلوم الانسانية وربما يعود الى جذور الخطاب السردي التي تمتد الى تربة تشتمل الكثير من الانواع كالاسطورة والخرافة والحكاية الشعبية والمقامات والقصص . وقد كان للباحث الروسي " فلادمير بروب" دور في تطور وتميز خصائص الخطاب السردي - لا سيما الحكاية الشعبية - عن غيرها من الخطابات ويتضح دوره في دراسته " مور فولوجية الخرافة "الصادره سنه ١٩٢٨ . وقد حدد مجموعة من الوظائف داخل الحكايه ، وهي لا تتجاوز احدى وثلاثين وظيفة . وهذا لايعني ان كل حكايه يجب ان تكون تحقيقا كاملا لهذا العدد من الوظائف ، وان هذه الوظائف تسير في تتابع معين .

وقد اخذ البنيويون على عاتقهم وضع اليات لدراسة نصوص سرديه ، وتعد الابحاث التي قام بها الشكلانيون الروس وغيرهم من الشكلانين البدايات الاولى لنقد القصة والرواية من منظور بنيوي صرف ومحاولة منهم للوقوف على الفوارق الفاصلة بين اشكال النصوص . واكتفوا بالنظر في جنس الروايه اكثر من غيره – رغم تأخر ظهوره قياسا الى الكثير من الاجناس الادبية الاخرى ولا سيما القديمة منها – وذلك لان جنس الروايه يمكن ان يكون النموذج الذى يعول عليه ، لما يتوفر عليه من عناصر ومكونات نجدها في باقي الاجناس الادبيه الاخرى ،

---

[1] التحليل البنيوي للسرد : ٨ . (مجلة) .

ولما كان السرد" وسيلة توصيل القصة الى المستمع او القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي وهو الراوي "[1] فهناك عناصر تنتظم داخل النص السردي بطرائق مختلفة ، وتتميز من جنس ادبي الى آخر ، وهي قابلةٌ للوصف والتحليل ، نلمسها عند الاصغاء ، لخصوصية كل نص ونوعية تركيبة خطابه .

فالنص السردي الحكائي او القصصي او الروائي يمر عبر قناة :

الراوي ← المروي ← المروي له .

والتي سنشير اليها في المباحث التالية .

[1] بنية السرد في القصص الصوفي : ٦٣ .

﴿المبحث الاول﴾

الراوي والمروي له

الراوي :

لا توجد رواية بدون راوٍ ، لان نقل الوقائع وتقديمها في قالب لغوي - شفاهي او كتابي - يستوجب حضور هيئة تلفظ ، هي شخصية السارد ، التي تقوم بالتعبير عن هذه الافعال والاحداث ، العاجزة عن التعبير عن نفسها بنفسها ، فالشخصية السارد ، تمثل بصوتها محور القصة والرواية ، وهنا ينبغي ان نشير الى ان السارد ليس هو دائماً المنشد اوالمؤلف ، وان كان قادراً على اخفاء نفسه وراء شخصية رئيسية تعبر عن رؤية العالم .

وقد اشار الجرجاني من قبل الى هذه العناصر اثناء حديثه عن بنية الخبر بقوله: " واذ قد عرفت انه لايتصدر الا فيما بين شيئين مخبر به ومخبر عنه ، فينبغي ان يعلم انه يحتاج من هذين الى ثالث ، وذلك انه كي لا يتصور ان يكون هاهنا خبر حتى يكون مخبر به ومخبر عنه ، كذلك لا يتصور ان يكون خبر حتى يكون له مخبر يصدر عنه ويحصل من جهته ، ويكون له نسبة اليه ، وتعود التبعة فيه عليه "[1]

ففي هذا النص تحديد لمكونات العملية الاخبارية ، او فعل التواصل ، بالمتكلم " مخبر يصدر عنه الكلام" والخبر (اوالرسالة) مشتملاً على الاسناد "مخبر به ومخبر عنه " .

ثم يحدد ركناً اخر من اركان البنية الاخبارية ، وهو السامع " المتلقي " يقول : " ان الناس انما يكلم بعضهم بعضاً ليعرف السامع غرض المتكلم ومقصوده ، فينبغي ان ينظر الى مقصود المخبرمن خبره وما هو ؟"[2] وتحديد الجرجاني يقترب من المفاهيم الحديثة في تحديد مكونات الخطاب والذي يعرفه " بنفست " بانه " كل ملفوظ مشترط بمتكلم ومستمع "[3]

---

[1] دلائل الاعجاز : ٤٠٦ .
[2] المصدر نفسه : ٤٠٨ .
[3] شعرية النثر ، تودوروف : ٥٥ (مجلة)

وقد تحاشت الدراسات الحديثة الوقوع في الخطا الذي وقع فيه الدارسون القدماء ، عندما كانوا يربطون النص بالكاتب ، وينسبون اليه كل تبعات الحكي ، وتحرت هذه الدراسات الدقة في التمييز بين ما هو خاص بالمنشئ وما هو خاص بالسارد ، انطلاقاً من اسس معرفية تخص المنشئ والنص معاً . تنطلق من ان " هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي ، فهذا لا يساوي ذاك ، اذ ان الراوي قناع من الاقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله "[١] كما ان كل سرد يستوجب ساردا ، فانه يستوجب مسرودا له ايضاً . ولئن كانت بنية الخطاب السردي نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات امكن التاكيد " ان السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي اسلوباً وبناءً ودلالة "[٢] فلا تتشكل البنية السردية بمنجز حكائي ما الا بتضافر العناصر المكونة الثلاثة .

وكان اشهر من تطرق لدراسة طرائق السرد واساليب اداء القص او الحكاية " جيرار جينيت " و " رولان بارت " وقد تصدى الاول من خلال دراسته لرواية " البحث عن الزمن الضائع " لـ " مارسيل بروست " لدراسة مكونات البنية السردية وموضع الراوي ، والمروي له ، والزمن ، والصيغة . اما " رولان بارت " فقد ركز عنايته على " المستويات السردية " وهي الوظائف والافعال والسرد والنظام القصصي ، واشار الى الوحدات السردية التي تقابل الوظائف عند " بروب " . ولنا هنا ان نشير الى تعريف اول اركان العملية السردية وهو الراوي فهو " الصوت الخفي الذي لا يتجسد الا من خلال ملفوظه "[٣] وهو الوسيط بين الاحداث ومتلقيها[٤]

ومن الضروري كما اشرنا التفريق بين المؤلف الحقيقي والراوي ، اذ الراوي الاول هو القاص ، والرواة الآخرون خياليون يتقمصهم القصاص ،دون ان يصير هو اياهم[٥] . وغالباً ما يضع الراوي حاجزاً بينه وبين شخصياته التي يحكى عنها ، لذا فان للراوي دوراً كبيراً في العملية السردية ، اذ تؤكد بعض الاتجاهات السردية ، استحالة وجود سرد

---

[١] بناء الرواية سيزا قاسم : ١٣١ .
[٢] السردية العربية : ١٧ .
[٣] وظيفة الرؤية في القصة العراقية في الثمانينات : ١٣ . (مجلة)
[٤] معجم المصطلحات الغربية المعاصرة : ١١١ .
[٥] الألسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة : ١٠٩ .

بدون راوٍ يرويه " فلا وجود لملفوظ دون عملية تلفظ تنتجه "[١] وقد اطلق عليه السارد نفسه عرفه سعيد علوش بانه " وسيط بين الاحداث ومتلقيها "[٢] فهو " من يخلق النسق او يتحكم اكثر من غيره بترتيب الأحداث واللغة التي تكون بنية السرد "[٣] .

والحديث عن الراوي يقود الى الحديث عن الرؤية[٤] وهي رؤية الراوي للعالم الذي يرويه من خلال شخصياته واحداثه[٥] .

ومنذ وقت مبكر اشار " افلاطون " الى صيغتين سرديتين متعارضتين ، الاولى يكون فيها الشاعر هو المتكلم ولا يحاول اخفاء صوته وراء اقوال الشخصيات وهذا ما اسماه " حكاية خالصة " واطلق عليه اخرون اسم الحكاية او الحكائية[٦] ، اما الاخرى فهي عندما يحاول الشاعران لايتكلم مباشرة ، بل يجعل الشخصيات هي التي تتكلم . وهذا ما اسماه تقليداً او " محاكاة " ولكل صيغة من هاتين الصيغتين مزايا وخصائص تتعلق بالايهام بالواقع ففي الأولى يظهر الراوي بصورة واضحة وجلية ليخاطب المروي له ، اما في الثانية فيختفي ويتوارى لتظهر الشخصيات تتحرك في مجال فيكشف الواحد منهم الاخر ، واذا بك اخر الامر تتعرف عليهم جميعاً ، انه لا يحاول ان يتدخل في تحديد شيء ، أي يتحدد كل شيء من خلال السياق وبعبارة اخرى هناك شكلان اساسيان من اشكال السرد ، احدهما :

السرد الموضوعي :-

والذي يعتمد على الراوي العليم في سرده الاحداث ، اذ يرى " توماشفسكي " " في نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى الافكار السرية للابطال "[٧] فيكون السرد بلغة هو ، لان الحدث قد وقع له فامتلك زمام المبادرة ، فهو

---

[١] نظرية : السرد من وجهة النظر الى التبئير : ٩٨ .
[٢] معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : ١١١ .
[٣] التحليل البنيوي للسرد : ٣٢ .
[٤] ظهرت مجموعة من المصطلحات الى جانبها " الرؤية السردية " ، " زاوية الرؤية " ، " البؤرة " ، " التبئير " و " وجهة النظر " و " المنظور " و " الموقع " ينظر على سبيل المثال : تقنيات السرد الروائي : ١١٦ ، بنية النص السردي : ١٤٦ والرواية العربية الحديثة : ١ / ٦٢ ، الراوي الموقع والشكل : ٦٣ ، بناء الرواية ، ١٧٧ .
[٥] ينظر : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٣٤ .
[٦] ينظر : خطاب الحكاية : ١٧٨ .
[٧] نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس : ١٨٩ .

لا يتردد من الدخول في " اهاب كل شخصية من شخصياته ، يحس باحساساتها ويفكر بافكارها "[١] .

اما الاخر فهو السرد الذاتي : -

وفيه يحل ضمير المتكلم " انا " بدل ضمير الغائب " هو " ولا يشعر القارئ بالتبعية لراوٍ يفسر له كل شيء ، وانما يكون الراوي فيه راوياً مشاركاً ، ذا معرفة محدودة دون ان يتدخل في الشخصيات الاخرى ، وانما يروي الاحداث بقدر تعلق الامر به . فالراوي يقدم الاحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعيناً برؤية تعبر عن موقفه اتجاه تلك العناصر ، ويكون متحكماً بكم ودرجة المعلومات التي يبثها تبعاً لدرجة معرفة الشخصيات المشاركة في الحدث ، وقد صنف " فريد مان " هؤلاء الرواة الى ثمانية اصناف[٢] ،وهذه التقسيمات يكتنفها التعقيد ، اختصرها الناقد " واين بوث " الى ثلاثة اقسام :

١. الكاتب الضمني : " الذات الثانية للكاتب " يتواجد في أي رواية ، كيف ما كان نوعها حتى وان كانت سيرة ذاتية ، وحتى لو كان هناك راوٍ اخر مشارك ، انه الكاتب الضمني المختفي في الكواليس ، وهو ليس الكاتب الانسان ، او كما يقول " رولان بارت " انه من ورق وليس من لحم ودم .
٢. الراوي غير المعروض " غير الممسرح " : وهو الذي يشتبه علينا .
٣. الراوي المعروض " الممسرح " : وهو كل شخصية مهما بدت متخفية وتتداول الحكي وتعرض نفسها بمجرد ان تتحدث بالضمير المتكلم او المفرد او الجمع او باسم الكاتب "[٣] وقد شرح " تودردوف " تلك الرؤية بالصورة التالية :

١. الرؤية من الخلف :

وهي ترتبط عادة بالسرد الكلاسيكي حيث يكون السارد (الراوي) على معرفة تفوق درجة معرفة الشخصية .

---

[١] النقد التطبيقي التحليلي : ٨٦ .
[٢] ينظر : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس : ١٨٩ .
[٣] تحليل الخطاب الروائي :٢٩١ - ٢٩٢ .

٢. الرؤية مع :

وفي هذه الحالة يعرف السارد نفس الاشياء (كذا) التي تعرفها الشخصيات ، وهو لا يقدم لنا أي تفسير للاحداث ، كما ان السارد يستطيع ان يتتبع شخصية واحدة او عدة شخصيات .

٣. الرؤية من الخارج :

والسارد هنا يعرف اقل مما تعرفه أي شخصية ، وهو يكتفي فقط بان يضيف لنا ما يرى ويسمع[١] .

ويرمز الى هذه الرؤى ، الرؤية من الخلف (الراوي > الشخصية) والرؤيا مع ويرمز لها (بالراوي = الشخصية) ، اما الرؤيا من الخارج فيرمز لها (بالراوي < الشخصية) ، وفي ضوء هذا تتحدد بؤرة السرد ، فالأول قصة معدومة البؤرة والثاني قصة مبأرة ، والثالث قصة ذات بؤرة خارجية ان علاقة الراوي بالأحداث والشخصيات ، وكيفية رؤيته لها ، يلقي ظلالاً على مواقفه اتجاه الاشياء ، فالانسان لا ينقل الحدث كما هو ، انما ينقله كما شاهده هو وبالقدر الذي يستوعبه من تفاصيل الحديث لذا يختلف الرواة بل عامة الناس في نقل الحدث الواحد ، ويبدو ان هذه الصورة " هي التي دعت الى اهتمام الدارسين والمنظرين لمشكلة المنظور عند تحليلهم للتقنيات السردية"[٢] .

ومن هنا فالراوي ينقسم على قسمين هما : الراوي غير الممسرح ، الذي يتبع السرد الموضوعي ، والراوي الممسرح الذي يتبع السرد الذاتي ، وساشير الى هذين النوعين في الموضوع الأتي :

اشكال الراوي :

١ - الراوي غير الممسرح :

وهو " الراوي الذي يسوق خبراً لم يكن حاضراً فيه باي شكل من الاشكال ما عدا حضور الوهم والخيال "[٣] و "لا يستخدم من الضمائر الى

---

[١] ينظر : الانشائية الهيكلية : ١٢ . (مجلة)
[٢] ينظر : بنية السرد في القصص الصوفي : ٢٤٣ .
[٣] ابحاث في النص الروائي : ١٨٠ .

ضمائر الغياب المستترة ولا يشير الى نفسه مطلقاً "[١] وهو الراوي العليم[٢] والراوي الموضوعي[٣]، والراوي الكلي الوجود[٤]، والراوي الغائب[٥]، ولا يظهر الا متماهياً بالمؤلف الضمني بحيث لا يمكننا التفريق بينهما ابداً .

ومن نماذج الحكاية المبأرة التي ينسحب فيها الراوي من مسرح الاحداث ويصير سارداً عليماً يروي الاحداث من الخارج بضمير الغائب ، المقاطع التي يكون ابطالها من الحيوانات ، ففي نص ابي خراش يقف الراوي خارج الاحداث ليصف الحمار واتانه معلناً عن الافكار السرية للابطال فيبدا الراوي العليم بذكر حالة الهم والخوف التي تعتري الحمار خشية الصائد ، الى درجة انها اثرت في بنيته فاورثته الضعف والهزال دون ان يهتم هذا الراوي " باطلاعنا على كيفية حصوله على معرفة ما ينقل لنا بل يخترق الجدران والجماجم والحجب بانواعها ليستكنه الاسرار ويحيطنا بها علماً "[٦] يقول :

يظل على البَوْز اليفاع كأنه ... من الغار والذوف المَدَرّ وبيلُ [٧]

وتظل هيمنة الراوي من خلال تنقلاته بشخوص القصة ، فحين تجف المياه عند الحاجة اليها وهو جدب الحاضر فلا بد من التفكير بالمستقبل ، فيسوق الحمار اتانة قسراً في هذه الرحلة ، والحمار مرغم على هذه الرحلة ، والدهر يدفع الجميع دون اهتمام بما يريدون ، فتكون الرحلة اشبه بالمقامرة وفيها انتفاء لكل احساس بالأمن والطمانينة ، وعندما يصل الماء وهو رمز الحياة ، يغتال الدهر الحلم والامنيات ، فيجعل الماء نهاية الحياة فلا فرار من المصير فالصائد المتمرس لا يخطئ ، ولنقل ان الدهر لا يخطئ ، ويتضح هنا هيمنة الراوي في تحكمه بالشخصيات ونقلها من مكان الى اخر ومن زمان الى اخر[٨] .

---

[١] الراوي والمروي له : ٢٩ . (رسالة)
[٢] البنية السردية في شعر الستينات العراقي : ٩٦ . (رسالة)
[٣] التعددية في الاصوات في الرواية العربية في العراق : ٣٥ . (مجلة)
[٤] الصوت الاخر : ١٨٢ .
[٥] ابحاث في النص الروائي : ١٨٥ .
[٦] البنية القصصية في رسالة الغفران : ٦٧ .
[٧] ديوان الهذليين : ٢ / ١١٨ .
[٨] ينظر : المصدر نفسه : ٢ / ١١٧ – ١٢١ .

فضلاً عن ان ضمائر الغائب هي التي تحرك النص فالراوي العليم تظهر هيمنته على سير الاحداث وتصميم هيكلها كما نجد ذلك في نص صخر الغي وسرده حكاية الفارد[١] فيتتبع حياته ، وتقدم سنه ومن ثم شعوره بالخوف والفزع :

يروعُ من صوت الغراب فينتحي ..... مَساءَ الصخورِ فهو أهوبُ هاربِ[٢]

وهذه المعرفة ببواطن الشخصية تدل على مدى هيمنة الراوي ، ومن ثم حرية واسعة في سرد قصته فيظهر الاشياء ويتحرك كما يشاء في العمل القصصي ليعطي القارئ صورة حية[٣] ويتضح ذلك في نقل ما يدور في ذهن الشخصية الاخرى - الصائد - :

فلما رأه قال للهِ درُّهُ ..... من العُصمِ شاةً مثلُ هذا بالعواقبِ[٤]

فهو راوٍ غير ممسرح يروي لنا الحدث دون ان يكون له دور في الاحداث ، ولا يظهر أي تعليق الا نقله للاحداث بصفته راوياً عليماً بكل شيء وبأدق الأحداث ، ان المادة القصصية لا تقدم في صورة موضوعية تقريرية بل انها تخضع لجملة من الاحكام المنبثقة من منظور خاص ترى من خلاله ، بمعنى الرؤية الشخصية للباث الذي ينظر بها الى عمله وكيفية اخراجه الى القارئ حاملاً رؤيته الفلسفية والفكرية وادراكه للاشياء بمنطلق تعبيري يختاره هو[٥] .

٢- الراوي الممسرح :

" هو راوٍ حاضر كشخصية في الحكاية التي يروي احداثها ويلفظ هذا السرد باستعمال ضمير المتكلم "[٦] فهو لا يتمسرح الا اذا تحدث بضمير المتكلم " حالما يشير الراوي ، وان كان قليل الكلام الى نفسه بكلمة انا فانه يكون قد تمسرح بمعنى ما "[٧] وقد عرف على انه ذلك الراوي " الذي يكون احد شخوص الرواية ، ويقدم ما يشاء من احداث ترتبط به ويكون شاهداً عليها "[٨] وقد حدد الدكتور " عبد الله ابراهيم " علاقة الراوي بمرويه بمظهرين :

١ ــ الراوي المفارق لمرويه :

---

[١] ينظر : ديوان الهذليين : ٢ / ٥٢ وما بعدها .
[٢] المصدر نفسه : ٢ / ٥٣ .
[٣] ينظر : الوجيز في دراسة القصص : ١٤٧ .
[٤] ديوان الهذليين : ٢ / ٥٤ .
[٥] ينظر: بناء الرواية : ١٣٠ .
[٦] مدخل الى نظرية القصة : ١٠٢ .
[٧] البعد ووجهة النظر : ٤٥ . (مجلة)
[٨] المتخيل السردي : ١١٩ .

وهو " يروي متوناً لا تنسب اليه ، وانما يقتصر دوره في الاخذ عن راو سابق والارسال الى مروي له "[١] فهو يقف خارج الاحداث وينقسم بدوره الى :

أ ـ المشاهد لمرويه : " الذي ينقل حكاية جرت احداثها امام سمعه وناظريه، ويكون حضوره لإحداثها غير فاعل او مؤثر بحد ذاته في هذه الاحداث نفسها ، على اعتباره انه لا يتمتع باي دور فيها"[٢] فيكون " بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح له النظر وبمثابة الاذن التي تكتفي ايضاً بنقل المسموع في ما يسمح به السمع "[٣] ونلحظ هذه التقنية في تائية الشنفرى الذي ياخذ في بعض مقاطعها دوراً ثانوياً يتجلى في المشاهدة للاحداث فيقول :

وأرْعيلةٍ قد شهدتُ تقوتَهم ... إذا أدمتهم احتثت واقلّتِ
وما إن بها ضَوْءٌ بما في وعائها ... ولكنها من خيفة الجوع أبقتِ
تخافُ علينا الهزلَ ما دامَ أكثرت ... ونحن نُخافُ أيَّ الى تالتِ
عفا هيَّةٌ لم تقصر الستّرُ دونها ... ولا تُرتجي للبيتِ ما لم تُبيّتِ
لها وفضةٌ فيه ثلاثون سَيْحفاً ... إذا واجهت أولى العدىّ اقشعرّتِ
وناتي العدي بارزاً نصف ساقها ... كعدو فراءِ العانة المتفلّتِ
اذا فزعوا طارت بأبيض صارم ... وراميتٌ بما في جفرها ثم سلّتِ
حسام كلون الملح صافٍ حديدُهُ ... جزارٍ كأقطاع الغدير المنعّتِ[٤]

فالراوي هنا عرض احداثاً قامت بها شخصية اخرى ، والمتمثلة بتأبط شراً وهو يحمل الزاد والاسلحة ، ويمارس سياسة نالت اعجاب المشاهد ، فهو يروي ما شاهده وما حصل على قدر ما وقعت عليه عيناه واصفاً ما يراه وصفاً دقيقاً ليدفع المروي له الى الحدث وكانه يجري امامه ومن ثم التعايش معه والتأثر به[٥].

٢ـ الراوي المتماهي بمرويه وينقسم :

أ ـ الراوي البطل في مرويه " وهو الذي يحكي قصته ويسقط المسافة بينه وبين ما يروي "[٦] ففي قصة اشتيار العسل ياخذ الراوي سرد احداث نجاته من بني لحيان ، وطريقة فراره حين

---

(١) السردية العربية : ٢٣ . الهامش
(٢) ابحاث في النص الروائي : ١٨٦ .
(٣) المصدر نفسه : ١٨٦ .
(٤) شعر شعر الشنفري الازدي : ٨٤ ـ ٨٦ . أي الة تالت : أي جهدت . عفاهية : غليظة . البت : النكاح . وفضة : كنانه . سحيق : سهم عريض .
(٥) هناك انواع اخرى كالراوي السامع لمرويه او الراوي المتخيل المنفصل عن متخيله التي لم نعثر على نماذج لها في نطاق البحث
(٦) تقنيات السرد العراقي : ٩٢ .

دلق العسل فزلق به عن الصفا بصدره الضخم ومتنه الدقيق ، دون ان يترك الصفا في صدره اثراً وترك الموت مستحيياً متحيراً من نجاته ، يقول :

فرشتُ لها صدري فزلّ عن الصفا ... به جؤجؤٌ صلبٌ ومتنٌ مُنصّرُ

فنالط سهل الارض لم يكدح الصفا ... به كدحة والموت خزيانُ ينظرُ

فأُبتُ الى فهمٍ وما كدتُ آئباً ... وكم مثلها فارقتها وهي تصفرُ [1]

فيلحظ تماهي الراوي الممسرح بمروية بسرده الاحداث التي كان هو بطلها وله الدور الاساس فيها .

ب – الراوي المشارك في مرويه :

" وهو الذي ينفعل ويفعل في مجريات الاحداث كشخصية من الشخصيات "[2]

ففي نص الشنفرى يتحدث الراوي الممسرح عن الصعاليك الذين كانوا معه ، في احدى الغزوات ، ومشاركته لهم في المعركة التي دارت مع حي من بجيله ، يقول :

خرجنا فلم نعهد وقلّت وصاتنا ... ثمانيةً ما بعدها مُتعتّبُ

سراديحُ فتيانٌ كأنّ وجوههم ... مصابيح او لونٌ من الماء مُذهّبُ

نمرّ بهم الماء صفواً وقد طوت ... ثعالبُنا والزاد ظرٌّ مُغيّبُ

ثلاثاً على الاقدام حتى سما بنا ... على العوص شعشاعٌ من القوم مُدربُ [3]

فهو يشارك في الحدث كشخصية من الشخصيات .

جـ - الراوي المتخيل لمرويه :

" وهو الراوي الذي يروي مروياً متخيلاً يكون هو بطلاً في احداثه او مشاركاً فيها بنحوٍ فاعل ومؤثر "[4] .

ففي النصوص التي تحكي عن الصعاليك وحكايتهم مع الغول ، ياخذ الراوي فيها دور البطولة ، كما في نونية تابط شراً ، التي يسرد فيها لقاءه بالغول ، بمشاجرةٍ ، وقتال في غياهب الصحراء ، ليحكي حالة التوتر والدهشة والصلابة في مكان مفتوح الحدود في سياقات زمانية مفتوحة ، وتظهر شخصية (المبلغ) في سياق السرد

---

[1] ديوانه : ٩٠ - ٩١ .
[2] تحليل الخطاب الروائي : ٢٩٢ .
[3] ينظر : شعر الشنفرى الازدي : ٩٦ .
[4] ابحاث في النص الروائي : ١٥٨ .

ليدعو (فتيان فهم) لنصرة تابط شراً ونجدته ، او المشاركة في المنازلة مع الغول التي تظهر في مقابلات تشبيهية مخيفة متخيلة ، يقول :

ألا من مبلغ فتيان فهمٍ ... بما لاقيت عند رحى بطانِ

بأني قد لقيتُ الغول تهوي ... بسهبٍ كالصحيفة صَحْصَحانِ

فقلت لها كلانا نضو أينٍ ... أخو سفرٍ فخلّي لي مكاني

فشدّت شدّةً نحوي فأهوى ... لها كفيّ بمصقولٍ يماني

فأضربها بلا دهشٍ فخرّتْ ... صريعاً لليدين وللجرانِ

فقالت عند فقلتُ لها رويداً ... مكانكِ إنني ثبْتُ الجنانِ

فلم انفكّ متكئاً لديها ... أنظّرُ مصبحاً فاذا أتاني

بإذنا عيناك في رأس قبيحٍ ... كرأس الهرّ مشقوق اللسانِ

وساقا مُخوجٍ وشواة كلبٍ ... وثوبٌ من عباءٍ او شنانِ [1]

فالراوي هنا قد تماهى بمرويه المتخيل .

[1] ديوانه : ٢٢٢ ـ ٢٢٧ . وينظر : شعراء امويون : ١ / ٢١٢ .

موقع الراوي

وقد اطلق عليه " جينيت " " التبئير " معللاً ذلك بـ " تجنب المضمون البصري ، الخاص جداً لمصطلحات الرؤية ، الحقل ووجهة النظر، فانني سألجا الى مصطلح التبئير الاكثر تجريداً قليلاً ، والذي يستجيب لتعبير (بروكس) و (وارين)"[١] وقد استمد هذا المصطلح من الفنون التشكيلية ولا سيما الرسم ، اذ ان شكل أي جسم يتوقف على الموقع الذي ينظر منه الناظر اليه[٢] .

ويعد " برسي لوبوك " اول من ارسى قواعد هذا المفهوم في كتابه " صنعة الرواية "[٣] وقد ذهبت الدكتورة " يمنى العيد " الى اهميته " اذ لا نقد بلا قراءة ولا قراءة بلا قارئ ، ولا قارئ بلا موقع "[٤] ويلحظ استخدامها لمصطلح الموقع ، لانه " اكثر اصالة على هذه الهوية الإيديولوجية التي له وهو بذلك يخولنا ان نرى إلى منطق ترابط الافعال في النص القصصي لا كترابط محكوم بهذه الهوية الإيديولوجية "[٥] لذا تعرف الموقع " ديناميةً تكون النص الباحث عن شكله الفني الخاص "[٦] وان مكوّن البنية السردية يحتل مكانه الخاص به ، ولكنه مع ذلك يغير من موقعه ، من خلال علاقته بعناصر السرد الاخرى او ياخذ طابع الاستقلال عنها اذن هناك موقعان للراوي :

١. موقع التماهي بالمكونات الاخرى :

عندما يتمسرح الراوي في السرد فانه يتماهى بالشخصية التي يتحدث عنها ويكون الراوي هو الشخصية نفسها اذ لايمكن التمييز بينها[٧]، فهو يتحدث عن نفسه وقد يتماهى من جانب اخر بالحدث الذي يرويه ، ويتضح في قول القتال الكلابي :

ولما رأيتُ البابَ قد حيل دونهُ ... وخفتُ لحاقاً من كتابٍ مؤجّل

---

[١] نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير : ٦٠ .
[٢] بناء الرواية : سيزا قاسم : ١٧٧ .
[٣] ينظر : البناء الفني للرواية العربية في العراق ١ / ١٧٢ .
[٤] الراوي الموقع والشكل : ١٦ .
[٥] المصدر نفسه : ٣٣ .
[٦] المصدر نفسه : ٣٤ .
[٧] المصدر نفسه : ٣٤ .

رَمَيْتُ على المكروهِ نفساً شريسةً ... إذا وُطِّنَتْ لم تستقِلَّ للتَّذلُّلِ
وكالكِ بابِ السجنِ ليس بُعنتهِ ... وكارٍ فراري منه ليس بمؤتلي
إذا قلتُ رفِّهني من السجنِ ساعةً ... تدارَكَ بها نَعمى عليَّ وأفضلِ
يشُدُّ وثاقي عابساً ويُتلُّني ... إلى حلقاتٍ في عمودٍ مُرَمَّلِ
أقولُ له والسيفُ يعصِبُ رأسَهُ ... أنا ابنُ أبي أسماءَ غيرُ التَّنَحُّلِ
عرفتُ نِداءَ مِن نِداءٍ وثَرأتي ... وريحاً تغشَّاني إذا اشتدَّ مِسْحَلي
تركتُ عتاقَ الطيرِ تجفلُ حولَهُ ... على عَدواءَ كالحُوارِ المُجدَّلِ [1]

فالراوي تماهى بشخصية البطل ، واصبح شخصية واحدة لا يمكن الفصل بينهما وتماهى بالحدث الذي يسرده ، فهو الذي يطلب من السجان ان يرفه وهو الذي قتله وفر من السجن .

٢. موقع الاستقلال عنها :

أ ـ استقلال الراوي غير الممسرح عن المروي له :

ويكون هنا الاستقلال بين الراوي غير الممسرح والمروي له ، فياخذ كل واحد منهما موقعه ، كما في قول ابي خراش الهذلي :

ولا يبقى على الحدثانِ حيٌّ ... بكلِّ فلاةَ ظاهرةٍ يرودُ
تخطَّاه الحتوفُ فهو جونٌ ... كِناز اللَّحمِ فائلهُ رديدُ
غدا يرتادُ في حجراتِ غيثٍ ... فصادفَ نوءَه حتفٌ مُبيدُ
جَموزٌ نهدةٌ ثبتٌ شظاها ... إذا رُكبتْ على عجلٍ تصيدُ
فألجمها فأرسلها عليه ... ولاذَ وهو منتفدٌ بعيدُ
كأنَّ المرو بينهما إذا ما ... أصابَ الوعثَ منتفقاً قَهيدُ
فأدركه فأشرعَ في سِناه ... سِنانا أحدُّه حَرِقٌ حديدُ
فخرَّ على الجبينِ فأدركته ... حتوفُ الدهرِ والحينُ المفيدُ [2]

---

[1] ديوانه : ٧٥ . شريسة : ذات شرس . مرمل : ملطخ بالدم . وجعله كذلك ايماء الى التعذيب الذي كان يصيبه على يديه . غير النحل : أي ان ادعائي الى ابي اسماء ليس دعوى و انتحال . المسحل : العزم الصارم . العدواء : الارض الصلبة وينظر : ديوان طهمان بن عمر الكلابي : ٥٠ ـ ٥٢ .

[2] ديوان الهذليين : ٢ / ١٦٢ ـ ١٦٤ . رديد : مجتمع مرودوه بعضهم على بعض . القنيص : الصائد . السفنجة : البعيدة الخطو وهي النعامة شبه بها الفرس . جموم : كثيرة الجري . الشظا : عظم الى جانب الوظيف . المرو : حجارة بيضاء . منتقفاهيد : حنضل منتقف .

فالنص يوضح مدى استقلال الراوي الذي يقوم بوظيفة الارسال ، عن المروي له الذي يتلقى بدوره ما يرسل الراوي .

ويتضح استقلال الراوي غير الممسرح عن الشخصية والحدث فهو لايتحدث بضمير المتكلم - عن نفسه - ولا يشارك في الحدث ، بل انه يصف حركاتها وما تواجهه من احداث ، دون ان يتدخل في تلك الاحداث . ان وجهة نظر الراوي في الحدث " تستطيع ان تبقى باستمرار خارج الشخصيات بحيث لا يصف الا سلوكها المرئي ، اقام هذا الوصف ببرود او يوصف عاطفته الخاصة "[1] .

ب – استقلال الراوي الممسرح :

يستقل الراوي الممسرح عن الشخصية والحدث اذا كان مفارقاً لمرويه ، اذ يروي بضمير المتكلم ، لكنه لا يشارك في الحدث ، كما انه لا يتحدث عن شخصيته ، كما اتضح في نص الشنفرى السابق[2] . فالراوي يستقل عن الشخصية والحدث لان شخصية تابط شراً هي التي قامت بالحدث ، ولم يكن دور الراوي سوى مشاهدة ما تقوم به الشخصية .

---

[1] عالم الرواية : ٢٩٠ .
[2] ينظر : كذا من البحث

وظائف الراوي

الوظيفة :

هي " الفعل الذي تقوم به الشخصية لتحديد اهميته لمجرى الحدث "[١] .

وتتنوع الوظائف في النصوص وتتداخل فيما بينها ، وقد يقوم بعضها على البعض الاخر ومن ابرز وظائف الراوي :

١) وظيفة السرد :

وتعد من الوظائف المهمة التي يقوم بها الراوي ، والسرد السبب الرئيسي في وجود الراوي اذ ان من "اسباب تواجد الراوي سرده للحكاية "[٢] . وهذه الوظيفة ترتبط بوظائف اخرى كالتاطير مثلاً أوالوصف الذي يعد نمطاً من انماط السرد ، ونص صخر العشي يعكس ذلك :

ولا علجـــار ينتـــابار روضـا ... نظيراً نبته عُمّـــاً تُوأمـــــا
كلا العلجين اصعرُ صيعريٌّ ... تخـــالُ نسيـــلَ متنيه الثّغاما
فباتـا يأملـــار ميـــاه بـــدرٍ ... وخافـــا راميـــا عنه فخـــاما
فراغـــا ناجيين وقام يَرمي ... فأبَت نبلهُ قصداً حطاما
كأنّهما إذا عَلَوا وجينا ... ومقطعَ حرّة بَعَشـــا رجامـــا
يُثيرار الجنادل كابيـات ... اذا جارا معاً وإذا أستقاما
فباتا يُحييار الليـــل حتّى ... أضاءَ الصبحُ منبلجاً وقـاما
فإما ينجوا من خـــوف أرضٍ ... فقـد لقيـا حُتوفهما لِزاما
وقد لقيا من الاشراف خيلاً ... تسوقُ الوحش تحسبها خياما
بكلّ مقلّصٍ ذكرٍ عنودٍ ... يُبـــذُّ العَشـــنّقَ واللجّـــاما
فشامت في صدورهما رماحاً ... من الخطّيِّ أشرَبَت السّماما [٣]

فمجرد ان تكلم الراوي غير الممسرح ، حتى ظهرت وظيفة السرد وعمل على تشكيل الاطار الذي وضع خطواته وصمم هيكله قبل ان يشرع في سرد حكايته

---

[١] البنيوية وعلم الاشارة : ٦٣ .
[٢] مدخل إلى نظرية القصة : ١٠٤ .
[٣] ديوان الهذليين : ٢ / ٦٣ - ٦٦ . الثغام : شجر ابيض . قصدا : كسراً . الوجين : الغليظ من الارض . الرجام . حجر يجعل في طرف الحبل . السانف: الصاند العشنق : الطويل من الرجال . شامت : ادخلت

٢) وظيفة الوصف :

وهي من الوظائف التي يؤديها الراوي في احداث قصته[١]، ولها صورتان الصورة المتحركة للاشياء والصورة الساكنة لها[٢] ، فالصورة المتحركة يمتزج فيها الوصف بحركة السرد ونمو احداثه وتتمزج في بنية النص ، ويصعب عزلها، في حين يسهل ذلك في الصورة الوصفية الساكنة ، دون ان يتاثر بذلك نمو الاحداث[٣] . كما في نص صخر الغي وصراعه من اجل الحصول على الماء :

وماءٍ وردتُ على زورةٍ كمشي السَّبنتي يراح الشَّفيفا
فخضختُ كفتي في جمِّهِ خِياضَ المدابرِ قِدْحاً عطوفا
فلمّا جزمتُ به قربتي تيمّمتُ أطرقةً أو خليفا
معي صاحبٌ صابرٌ بالغزاة (*) ولم يكُ في القوم وغلا ضعيفا
ويعدو كعدو كُدُرٍّ ترى بفائله ونساهُ تسوفا [٤]

وتبدو الصورة السردية في بحث صخر عن الماء وسعيه اليه بحذر خشية اعدائه ، كأنه نمر مقرور من شدة البرد ، وظل في مشيته حتى بلغ الماء فأخذ يخض القربة ليدفع ما تراكم عليها ، كما يخض المقامر القدح في يده خضاً شديداً لعله يفوز في رميته القادمة ثم اخذ يفكر في طريق العودة التي يسلكها وتتيح له اتخاذها حصناً اذا احس بالخطر، ثم ياخذ صورة سردية اخرى عند الحديث عن رفيقه، فهو رجل متمرس بالعدو، كصخر الغي ، وهو يصف صاحبه في عدوه وكانه حمار وحش عنيف ، كان للجروح اثر في جسمه وكأن كل جرح منها عضة فم[٥] . اما الصورة الساكنة فتتضح في نص جحدر العكلي في وصف الاسد :

جهمٌ كأنّ جبينه طبق الرحا لما بدا متعبر الأنباح
شثنُ براثنه كأن نيوبه زرق المعابل أو شباة رماح

---

(١) ينظر : ص٢ من البحث .
(٢) ينظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٨٣ .
(٣) ينظر : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٩٣ – ٩٤ .
(٤) ديوان الهذليين : ٢ / ٧٤ – ٧٦ . السبنتي : النمر . الشفيف : البرد . المدابر : الذي يعادي صاحبه . الصفن : بين القربة والعيبة . جزم : ملا . الخليف : طريق خلف الجبل . الداجن : المعاود مرة بعد مرة . الكدر : الغليظ . النسوف : اثار من عض .
(٥) ينظر : شعر الصعاليك منهجه وخصائصه : ٢٠٩ – ٢١٠ .

وكأنما خيطت عليه عباءة ... برقاء أو خلق من الديباج
يسمو بناظرتين تحسب فيهما ... لما اجالهما شعاع سراج
وله إذا وطئ الصعاد تنقضّ ... ولثني طفطفٍ نقيق دجاج [1]

فالصورة ساكنة من خلال وصف الراوي لهيئة الاسد والتي لم تؤثر في نمو الاحداث ، فهي صورة تشخيصية القصد منها اظهار بطولته المماثلة لقوة الاسد .

٣) وظيفة التنسيق :

يقوم الراوي بها بتنسيق الخطاب القصصي[2]، ونلحظ هذه الوظيفة في نص ابي كبير، الذي يفتتحه بالخطاب الحزين تمهيداً لقصة حمار الوحش ، ثم وصف المكان وصفاً دلالياً لاقصى حالات النشاط والحياة السعيدة ثم يصور زوال هذه السعادة برؤية الفارس – الصائد - الذي يرسل رمحه بين طعن نافذ واخر لم ينفذ، فالراوي غير الممسرح قد نظم الاحداث ونسقها في اطار متماسك يقول :

أزهير هل عن شبيه من معكم ... أم لا خلود لباذلٍ متكرم
يبكي خلوة أن يفارق أمّه ... ولسوف يلقى الحي المتهوم
أخلاه إنّ الدهر مهلك من ترى ... من ذي بنين وأمّهم ومن أبنم
والدهر لا يبقى على حدثانه ... قُبٌّ يرفّ بذي شجونٍ مبرم
يرتصر ساهرةً كأن جميعها ... وعميمها اسداف ليلٍ مظلم
في مرتع القمز الا وابد أسقيت ... ديم العشاء وكلّ غيثٍ مُثجم
وإذا العروض إذا استطار بروقه ... هدأت العشاء بهدبٍ متهزم
وكأنّ اصواتَ الخموش بجوّه ... أصواتُ ركبٍ في ملاً متنمّ
عجل الرياحُ لهم فتحملُ عيرهم ... مُصْطافةً فضلات ما في القمقم
فرأين قلة فارسٍ يعدو به ... متفلّق النّسيين نهدُ المجزم
ذو غيشةٍ يقريبُ منّ قذاله ... إذ كار شغشغة سوارَ المُلجم
وكأن أوشال الجدية وسطها ... سَرَفُ الحلاءِ من القليب الخضرم
متبهراتٍ بالسّجال ملاؤها ... يخرجن من لجفٍ لها متلقّم

---

[1] شعراء امويون : ١ / ١٧٠ - ١٧١ .
[2] ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ١٠٤ .

فأتجبت من فزعٍ وطار جناشها ... من بين قارحها وعالٍ يقرم

وتولّ وقد شرع الاسنّة نحوها ... من بين مُحتقبٍ بها ومشرّم [١]

٤) وظيفة التعبير :

وهي الوظيفة التي يستطيع الراوي فيها ان يعبر بحرية مطلقة عن رايه الخاص في المروي، ويرى بعض النقاد ان الراوي هنا يتبوأ المكانة المركزية في النص ويعبر عن افكاره ومشاعره الخاصة[٢] . ويتضح ذلك في النصوص التي يطغى عليها طابع الحوار، وربما تقوم عليه ، ومن ثم اسقاط الشاعر من خلال الحوار ما يروق له من افكار وما يدور في ذهنه من مطامح وما يروم تحقيقه من احلام[٣] .

٥) وظيفة الاستفسار :

من الوظائف التي يؤديها الراوي يستفسر عن الاحداث التي يرويها، وهو قد يوجه استفساره الى المروي له، لينتظر منه الاجابة ، وقد يلبي رغبته او يتركه في حيرة ففي نص للشنفرى يبرد فيه خروجه مع عدة صعاليك للغارة على بجيلة، وفي نهاية القصة ينقل سؤالاً على لسان قومه " فلما رانا قومنا قيل افلحوا " فتأتي الاجابة من الراوي على شكل استفسار اخر للمروي له ليتركه يبحث عن الاجابة " فقلنا : اسالوا عن قائل لا يكذب "[٤] وفي رائية عروة ابن الورد يدخل استفسار على لسان المراة :

تقول اكل الدهر انت تاركٌ ... ضبوعاً برجلٍ تارةً وبمنسرِ

فيعمل على جذب انتباه المروي له ، ليعلق على ذلك بقول :

ابى الخفض من يغشاك من ذي قرابةٍ ... ومن كل سوداءِ المعاصم تعتري

ومستنهنهٌ زيدٌ ابوه فلا أرى ... له مَدْفعاً فاقني حياءك واصبري [٥]

---

[١] ديوان الهذليين ٢ / ١١١ – ١١٥ .

[٢] ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ١٠٦ .

[٣] ينظر : نصوص من الشعر العربي في صدر الاسلام والعصر الاموي : ١٢٦ وينظر : النصوص في كل منها من البحث .

[٤] شعر الشنفرى الازدي : ٩٧ .

[٥] ديوانه : ٦٧ . سوداء المعاصم : أي من شدة الجوع والبرد والاصطلاء على النار . المستهنى : المستعطي .

٦) وظيفة التذكر :

وفي هذه الوظيفة يحاول الراوي ان ينقل لنا ما مر به من ذكريات ففي قصيدة صخر يتذكر معاناته بفقده ولده تليدا فيقول :

ومذكّرني بكائي على تليدٍ حمامةُ مَرَّ باوبتِ الحماما [١]

فالراوي رسم ذكرياته من خلال الاخر – الطير - الذي ذكره بابنه، ولا سيما اذ عرفنا ان للطير مهمة اساسية في تفكير الانسان بمصيره في الحياة اذ ربطوا اياه بالبعث والحشر وطلب الخلود والخوف من المجهول واقتحامه كما يظهر في زجر الطير .

٧) التنويه بالمكانة [٢] :

ولا سيما التنويه بمكانة النفس من خلال المعارك التي يخوضها الصعلوك او الاماكن التي يجتازها او يرتقيها فكانت الصحراء رمزاً للمجابة والتحدي والموت من جهة اخرى، فهو مكان يحمل ابعاداً ذات دلالات شتى ، وافتخروا بهذه الامكنة الملائمة لاحساسهم بالتعالي والشجاعة والصبر والحصانة[٣].

---

[١] ديوان الهذليين : ٢ / ٦٦ .
[٢] ينظر : البنية السردية في ادب كاظم الحجاج : ٦٣ اذ اشار الى هذه الوظيفة . (رسالة)
[٣] ينظر : ص من البحث

المروي له

" هو الذي يتلقى ما يرسله الراوي سواء اكان اسما متعيناً ضمن البنية السردية ام كائناً مجهولاً "[١] وهذا الشخص قارئ او سامع متوهم في الغالب[٢] . فهو الشخص الذي يوجه اليه السرد، و هو " عنصر مهم وحاسم في بناء السرد "[٣] ولا يمكن ان يتحقق أي سرد في غيابه[٤] . ان المروي له شخصية محدودة في النص السردي ، فهو اذن يختلف عن القارئ الحقيقي - الخلاق او المنتظر – المتكون من لحم ودم ، والذي يشكل النص بالقراءة ويحدد باستجابته الجمالية الشكل النهائي للنص ، فيغور وراء السطور والابيات وداخل ابنيتة لاستكمال صورته الناقصة، ويملا فراغاته .

اشكال المروي له :

أ – المروي له الممسرح :

هو الذي يمتلك شخصية واضحة ومحددة في السرد، أي انه يخاطب بضمائر الخطاب ، فهو شخصية لها ملامح وصفات محدودة تقع داخل العمل الادبي وتقوم بالفعل[٥] فهو مواز للراوي الممسرح في ظهوره ووضوح ملامحه . ويتمسرح المروي له في السرد اذا خاطبه الراوي بضمير المخاطب ،او شخص جنسه، ففي نص السليك بن السلكة يتمسرح المروي حين تظهر شخصية (صرد) الثانوية حيث يبدا الراوي بتوجيه الخطاب له :

فقلتُ له لاتبكِ عينك انَّما قضيّةُ ما يُقضى لنا فتؤوبُ

وتظهر ملامح شخصيته حين يشعر بالخوف في اول وهلة ثم اطمئنانه حين وجه الراوي الخطاب له ومن ثم تشجيعه على الغارة :

رددتُ عليه نفسهُ فكأنَّما تلاقي عليهِ منْسرٌ وسروبُ[٦]

---

(١) السردية العربية : ٢٠ .
(٢) ينظر : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : ١١١ .
(٣) الصوت الاخر : ١٤٦ .
(٤) ينظر : السردية العربية : ١٢٣ .
(٥) ينظر : المروي له في الرواية العربية الجديدة : ٢٩ . (رسالة)
(٦) السليك بن السلكة اخباره وشعره : ٤٥ . المنسر : القطعة من الجيش . والسروب : الجماعات من الخيل .

ويتضح هذا في نص لعبيد الله بن الحر حين يوجه الخطاب الى امراته :

وما انت الاّ منيةُ النفس والهوى عليكِ سلام من حبيبٍ مُسجّم

وقوله :

ومثلي حامي دونَ مثلكِ إنني أشدُ إذا ما غَمرةٌ لم تُفَرّج

وبعد ذلك تظهر شخصيتها حيت توجه الخطاب له مبينة خوفها على فارسها :

دع القوم لاتقتلهم وانجُ سالماً وشمر هداك اللّه بالخيل واخرج[1]

فالنص يتسع لاستلهام مكونات متعددة ويلجأ الشاعر اليها ليدعم فكرة، او يؤكد رؤيا ، ولا سيما المرأة الحبيبة، فهي من العناصر المهمة التي تساعد على نمو الحدث فيرسم الشاعر - السارد - الهيكلية البينوية في النتاج السردي .

ب- المروي له غير الممسرح :

وهو " غير ظاهر وليس له قسمات محددة ولا ملامح واضحة ولكنه متواجد بالضرورة في العمل الادبي "[2] وهذا النوع يجعل الخطاب اكثر عمومية ، فالصعلوك له اهداف يحاول ان يوصلها الى الاخرين ، ومن ثم اقناعهم بها . فالذاتية الفردية للصعلوك وظفت للتعبير عن الذات الجماعية ليكون بذلك صدى او وسيطاً لتبليغ رسالة او خطاب، كما في سرد قصص الرثاء، التي تعتمد على معالم الحزن والاسى، اذ ان الراوي يوجه الخطاب الى المروي له غير الممسرح ،المتماهي بالقارئ الضمني اذ ان المروي له لم يشارك في الحدث ، ولم يكن له أي دور سوى تلقي الارسال ، لان الراوي اخذ دور العلم بالاشياء .

---

[1] شعراء امويون : ١ / ١٠٠ - ١٠١ .

[2] المروي له في الرواية العربية الجديدة : ٢٧ .

- موقع المروي له :

١. يتماهي المروي له بالشخصية والحدث حينما يتمسرح بالسرد، وحين يتماهى بالشخصية فانه يتماهى بالحدث الذي يروى له ،ويتضح ذلك في النصوص السابقة حين تحول (صرد) الى شخصية مشاركة في الحدث[١] . وهو يتماهى بالقارئ الضمني عندما لا يوجد في السرد مروي له ممسرح .

٢. يستقل المروي له غير الممسرح عن الراوي والحدث والشخصية اذا لم يتمسرح المروي له ، ويحتل موقع تلقي الارسال فقط، وفي الوقت نفسه يستقل عن الحدث ، فهو بعيد كل البعد ، ويستقل عن الشخصية وهذا امر لا شك فيه ، طالما لا يشخص وجود المروي له في السرد، ولا يشار اليه مطلقاً فهو بعيد تماما عن الشخصية ، ويتضح ذلك في قصص الحيوان - الثور والوعل والعقاب – وفي نص جحدر ولقائه بالاسد[٢] ، اذ يكون المروي له مفارقاً وسامعاً لمرويه وهي المراة التي ينقل لها الخطاب .

- وظائف المروي له:

ان المروي له كالمروي يعد من المكونات ذات الاهمية في الخطاب السردي وظهور المروي يستدعي ظهور المروي له وهذا امر طبيعي لان الخطاب السردي ليس الا تعبيراً يهدف الى التاثير في الاخرين لذا كانت للمروي له وظائف منها :

١) وظيفة التلقي والتاطير :

ان التلقي هي الوظيفة الرئيسية للمروي له ،لانه وحده الذي " يتلقى ما يرسله الراوي "[٣] فعندما يظهر في السرد او لايظهر تظهر تلك الوظيفة ثم تتداخل بها وظيفة التاطير فهو يشترك مع الراوي في تاسيس ذلك الاطار وقد عدها " برش " من الوظائف المهمة والاساسية التي يؤديها في البنية السردية[٤]، يقول قيس بن عزارة ، حين وقع اسيراً عند قبيلة فهم :

---

(١) ينظر : ص من البحث ٦٤٩-١٤٩ .
(٢) ينظر : الصوت الاخر : ١٣٧ .
(٣) شعراء امويون : ١ / ١٧٠ - ١٧١ .
(٤) السردية العربية : ١٢ .

لعمرُكَ أنسى روعتي يوم أُقتُلي ... وهل تتركُ نفس الأسيرِ الروائعُ
غداة تناجوا ثم قاموا فأجمعوا ... بقتلي سُلكي ليس فيها تنازعُ
وقالوا عدوٌّ مسرفٌ في دمائكم ... وهاج لاعراض العشيرة قاطعُ
فسكّنهم بالقول حتى كأنّهم ... بواقم جُلجٌ اسكنتها المراتعُ
وقلتُ لهم شاءَ نغيبٌ وجاملٌ ... وكلُّكم من ذلك المالِ شابعُ
وقالوا لنا البلهاءُ اولُ سُؤلةٍ ... وأعراسُها والله عنّي يُدافعُ
وقد أُمرتْ بي ربّتي ام جُندبٍ ... لأقتلَ لا يسمع بذلك سامعُ
تقول أقتلوا قيساً وحُزّوا لسانه ... بحسبهم أن يقطع الرأسَ قاطعُ
ويأمرُ بي شَعْلُ لأقتلَ مُقتلا ... فقلت لشعلٍ بئسما انتَ شافعُ
سرا ثا بنتَ بزّي ذميماً ولم أكن ... سَلَلْتُ عليه شَلَّ منّي الاصابعُ [1]

فالراوي الممسرح ينقل ويسرد الى المروي له ما حل به حين وقع اسيراً وكيف اجمع القوم على قتله فالمروي له ياخذ على عاتقه الاصغاء من المروي دون ان يكون له دوراً اخراً .

٢) استخلاص العبرة : لا تكاد تخلو حكاية من هذه الوظيفة وهي من الوظائف المهمة والاساسية، وكانت العبرة في كثير من تلك النصوص تاكيد المغامرة من اجل تحقيق الاهداف التي يسعى اليها الصعاليك ، او تاكيد حتمية الموت .

٣) الاستبصار : وفيها يقوم الراوي بتبصير المروي له بحقيقة معينة في السرد ، قد يغفلها المروي له، ولا يستطيع ان يصل اليها دون ان يقوم الراوي بهذه الوظيفة يقول الراوي مخاطباً المروي له وكاشفاً عن حقيقة الموقف حين عمد الى تبصير المروي وتبرير ما قام به من سلوك يتجسد في مهاجمة سجن المختار :

هم هدموا داري وقادوا حليلتي ... الى سجنهم والمسلمون شهودي
وهم أعجلوها ان تشدَّ خمارها ... فيا عجباً هل الزمار مقيدي [2]

---

[1] ديوان الهذليين : ٣ / ٧٦ - ٧٧ . سلكي : أي اجمعو على امر ليس فيه خلاف . جلح : بقر لاقرون لها . الرعيب : الكثير . البلهاء : ناقة للشاعر . ربتي : امرأة الذي اسره . شعل : لقب تابط شراً .
[2] شعراء امويون : ١ / ١٠٢ .

﴿المبحث الثاني﴾

المروي

الشخصية :-

تعد الشخصية ركناً مهماً من اركان العمل السردي ، وواحده من عناصره الاساسية. تتجلى عبر افعالها الاحداث ، وتتضح الافكار وتتخلق من خلال شبكة علاقاتها حياة خاصة تكوّن مادة هذا العمل ، فهي تمثل " العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الاحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية " [1] التي لايستطيع العمل التعبير عن مفهوماته عن مصير الانسان وتحولات تجاربه الا من خلالها ، وهي تضطلع بأدوار مؤثرة مؤدية " مختلف الافعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي "[2] . ان تشكل نسيج السرد واتصال حلقاته معقود الى درجة كبيرة بما يميز شخصياته من نشاط وماينم عنها من افعال وحوارات تتباين محمولاتها واختلاف مواقعها ومستوياتها ، معبرة بذلك عن تباين العمل السردي ، وتعدد مستوياته ، وعدم خضوعه لمقولات أو حقائق تعجز معها الشخصيه ان تنمي حدثا او تدير صراعا او تنشىء حوارا وهي تقيم جدل علاقاتها مع سواها من الشخصيات ، ومع عناصر العمل السردي .

ونظرا لأهمية موضوع الشخصية ، فقد استقطبت العديد من الدراسات النقدية ، فكانت محط انظار الدارسين قديما وحديثا ، ماعدا ارسطو الذي رأى ان التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة[3] . واستعادت الشخصية اهميتها على يد الكلاسيكيين الجدد في عصر النهضة ، واصبح نجاح العمل الدرامي والروائي

---

(1) بنية الشكل الروائي : ٢٠ .
(2) قال الراوي ، البنية الحكائية في السيرة الشعبية : ٨٧ .
(3) ينظر: بنية السرد في القصص الصوفي : ١٨٧.

يقاس بمدى قدرته على خلق الشخصيات[١] ، فضلا عن تضافر عوامله الاخرى التي اسهمت في تكوين العمل وايصاله وتشكيل مقوماته الاساسيه ، فالنظرة الى الشخصية في العمل الادبي تغيرت ، ولم تعد كما هي عليه في القرن الماضي _ على سبيل المثال _ فقد كانت الشخصية تتمتع بحضور داخل الاعمال السردية ، حيث كانت نقطة ارتكاز تتقاطع فيها كل مكونات العمل الروائي ، والامر الذي جعل بعض النقاد يؤيد الفكرة القائله : " القصة فن الشخصية "[٢]. الذي يقصد به العمل الادبي الذي يبدع شخصيات كاملة ، أو بتعبير نقدي : شخصيات مقنعة فنيا .

وتعرف الشخصية ضمن مجال النقد القصصي " أحد الافراد الخياليين او الواقعيين الذين تدور حولهم احداث القصة "[٣] ، أو هي " الفكرة الرئيسية الى تنسج حولها الاحداث[٤] ، وهذه الشخصيات ليست بالضرورة " انسانية او نموذجا بشريا ، بل قد تدل على فكرة أو رمزا أي أسم في الحياة الاجتماعية او الفكرية "[٥] ، وترتبط الشخصية بعناصر العمل السردي الاخرى ، فلايمكن الفصل بينها ، فالزمان له علاقة وثيقة بالشخصية اذ انه يدل على بناء الشخصية ، وتطورها الفكري[٦] وترتبط الشخصية بالحدث ، وقد تفاوت النقاد في النظر الى اهمية الحدث والشخصية على حد سواء ، من ينظر الى الحدث ويبرز دوره على حساب الشخصية كما فعل الناقد الروسي " توماشفسكي " اذا ياتي على انكار دور الشخصية ، ففي رأيه " ان البطل ليس ضروريا لصياغة المتن الحكائي ، فهذا المتن باعتباره نظام حوافز ، يمكن ان يستغني كليا عن البطل وعن خصائصه المميزه "[٧] وذهب البعض الى تاكيد اهمية الشخصية فهي التي تحرك الاحداث وتقودها وتسير بها الى الامام ، يضاف الى هذا ان حركات الشخصيات هي التي تحدد مسار الحدث وتتداخل مع ، فيطورها ويغير

---

(١) ينظر : بنية الشكل السردي في الشعر العراقي : ١٨٠
(٢) دراسات في نقد الرواية : ٢٨ (مجلة)
(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغه والادب : ٢٠٨ .
(٤) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : ١٢٦ .
(٥) ضحك كالبكاء : ١٩٤ .
(٦) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٨٥ .
(٧) نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلايين الروس : ٢٠٧ .

سلوكها ونشاطها[٢] فلايمكن ان يكون هناك فصل بين الحدث والشخصيه ، بحسب رأي " رينيه ويليك " و " اوستن وراين " " هل الشخصية سوى تحديد الحادثه وهل الحادثة الا توضيح الشخصية "[٥] وهذا يشير الى مدى ترابط عنصر الشخصية بالحدث . فاستحال وجود الروايه من دون الشخصية ، كما يقول د.هـ لورنس " انت لاتستطيع ان تخلق من غير كائنات بشريه "[٣] ، نقول ان الحدث عبارة عن فعل والشخصية من دون فعل كيان جامد ، كما ان الحدث لايكون مجسدا او مؤثرا ان لم تقم به شخصيه ما تعمل على تحريكه ، على ارضية الواقع او ارضية النص . وهنا يكون التواشج بين الحدث والشخصية ، وترتبط الشخصية من جهة اخرى بالمكان فـ ٩٩ العلاقات التي يحملها تدل على الشخصية سماتها ومهنتها وانتماءاتها الاجتماعية وسلوكها"[٤] .

- انماط الشخصيات :-

لقد ميز الناقد الانجليزي " أ.م فورستر " بين نوعين من الشخصية ، يسمى النوع الاول " الشخصية المسطحة (Flat character) ويسمى الثاني " الشخصية المستديرة (Ronnd character)[٥] . وقد تحدث د.عز الدين اسماعيل عن هذين النوعين فعرف الاول " بالشخصية الجاهزة او المكتملة التي تظهر في القصة من دون ان يحدث في تكوينها أي تغيير ، وانما يحدث التغيير في علاقاتها في الشخصيات الاخرى ، واما تصرفاتها فلها دائما طابع واحد ، فهي تفتقد أزمة صراع داخلي ، ننسلك اثرها سلوكا جديدا ، كما انها تقدم بطريقة التقابل في الاغلب ، اما بيضاء ناصعة البياض ، واما سوداء حالكة السواد لاتوسط بينها ، والنوع الاخر يسمى " بالشخصية النامية " وهي الشخصية التي يتم تكوينها بتمام القصة ، فتتطور من موقف الى موقف وهي كل موقف يظهر لنا تصرف جديد يكشف جانبا منها[٩] فهي " تثير دهشتنا وتحرك انتباهنا "[٧] .

---

(٢) ينظر : الاتجاه الواقعي في الرواية العراقيه : ٢٠
(٤) نظرية الادب : ٢٨١ .
(٣) اشكال الروايه الحديثة (مجموعة مقالات) : ٩٦ .
(٤)القصة القصيرة وقضية المكان : ١٨٢ . (مجلة)
(٥) ينظر : اركان الرواية : ٨٣ .
(٩) ينظر : الادب وفنونه : ١٩٢ _ ١٩٣ .
(٧) القصة وتطورها في الادب العراقي : ٧ .

لعل وجود مثل هذا التقسيم في الشعر تكتنفه الصعوبةَ ، اذ لايمكن التكهن بقدرة الشخصية على مسايرة الاحداث ، او بقائها ثابتةَ ، ومن ثم لايمكن انء نصف الشخصيات في الشعر بهذه الصفات[١] . ولكن هذه الشخصيات تشعر بالتأزم ، وتطمح الى تغيير الواقع الذي تعيشه _ مهما كانت وسائل التغيير _ وايجاد البديل له ، لذلك يميز " بياجيه " في الفلسفه ، بين الذات الفردية ، والذات المعرفية ، فالاولى واقعيه تعيش ضمن بنية تاريخية وجودية ، اما الثانية فتمثل " النواة المعرفية التي تشترك فيها الذوات الفردية كلها على مستوى واحد " [٢] ويتبع هذا التمييز على صعيد الفلسفه ، تمييز على صعيد النقد والادب فهناك تمييز _ في الشعر _ بين " انا الشعر " و "وانا الشاعر " " فانا الشاعر هي ذات الشاعر التي توجد في العالم وتتفاعل معه ، وتؤسس منظومة العلائق التي تربطها به ... اما انا الشعر فهي انا الشاعر الفرضية التي توجد في القصيدة والنص ، وهي ذات ورقية لاتوجد الا في الشعر ، قد تتماثل هاتان الانوان ، وقد تتقاطعان ، لكنهما في النهاية متمايزتان "[٣] ، ويتضح اثر "بارت " في وصفه الذات بالورقية حين يقول : " ان السارد والشخصيات اساسا كائنات من ورق " [٤] . ان الضمير " أنا " لم يعد مجرد " باث للرساله " فقد اصبح يشير الى دلالة جديدة " [٥] لذا يعتقد " موخاروفسكي " ان " الانا الشاعر لاينطبق على اية شخصية فعلية ملموسة ولاحتى شخصية المؤلف نفسه ان محور تركيب القصيدة الموضوع"[٦] .

---

(١) ينظر : نظريات السرد الحديثة : ١٥٧ .
(٢)اقنعة النص : ٦٢ .
(٣)المصدر نفسه : ٦٢ .
(٤) ينظر : مستويات النص السردي : ٨٥ . (مجلة)
(٥) ينظر : بنية اللغة الشعرية : ١٥١ .
(٦) نظرية البنائية : ٦٤ .

فالحديث عن النفس ، يدل على ان النفس ماعادت " هي هي " ان المؤلف لامسمى ، واذا اردنا تسميته فانه يترك لنا الاسم ، ولكن من دون ان نجده خلفه ، انه يلجأ دائما وابدا الى حال التنكير[١] .

ان بطل القصيدة العربيه عامة والصعلوكية خاصة ليس بطلا جامدا ، بل هو بطل يشعر بوجود أزمة ، كما هو حال الانسان الحديث ، بل انه يفسح المجال للقارىء للمشاركة في المشهد ، لأمتلاكه اهدافاً يدافع عنها _ بغض النظر عن شرعيتها _ فالصعلوك يطمح الى بناء حلم جمعي ، تحقيق العدالة وبناء مجتمعه الاقتصادي المتوازن[٢] .

وتشتمل النصوص في نطاق البحث على شخصيات اساسيه او محورية او رئيسيه وشخصيات ثانوية مساعدة ، والشخصيات الاساسية تنتهي اليها الاحداث وخيوط القصة[٣] . اما الشخصيات الثانوية ، فهي لاتمثل غير حافز يقوم بمهمة توجيهَ او تكليف الشخصية الرئيسيةَ للقيام بعملها ، وهي لاتنطوي بالضرورة على سمات تعريفية ، ولاتشغل مساحة سردية مميزة .

فنص السليك بن السلكه ينهض على شخصيتين هما شخصية الرواي " السارد " وصاحبه " صرد " وقد اضفى النص على الشخصية الثانوية بسمات القلق والخوف، لكي يمكن تصوير السمات المتميزة للشخصية الاولى تصويرا واضحا _ فالضد يظهر حسنه بالضد _ يقول :

بكى صَرَدٌ لما رأى الحيَّ أعرضت ... مقامة رملٍ دونهم وسُهُوبُ

---

(١) نظرية البنائية : ٥٧ .

(٢) ينظر على سبيل المثال :

واني امرؤ عا في انائي شركة ... وانت امرؤ عا في انائك واحد

ديوان عروة بن الورد : ٦١ .

ويقول ابو خراش :

لقد علمتْ أم الاديبر انني ... اقول لها هُدّي ولاتذخري لحمي

فإنّ غداً إلانجد بعض زادنا ... نُفيء لكِ زاداً او نعدّك بالأزم

ديوان الهذليين : ١٢٥/٢ .

ويقول صخر الغي :

في المُزني الذي حششتُ به ... مال ضَريك تلادهُ نكدُ

ديوان الهذليين : ٦١/٢ . حششت به : قويت به . ضَريك : فقير .

(٣) ينظر : في النقد الادبي : ٢٢٧ .

وخوفه ريب الزمان وفقره ... بلاد عدوٍ حاضرٍ وجدوبُ
ونأيٌ بعيدٌ عن بلادٍ مقاعسٍ ... وأمٌ مخاريق الأمور تريبُ
فقلتُ له : لاتبكِ عينكَ انّها ... قضيّةُ مايقضي لنا فنؤوبُ
سيكفيكَ فقد الحيّ لحمٌ مُغرّضٌ ... وماءٌ قديرٍ في الجفار مشوبُ
ألم تَرَ أنّ الدهرَ لونانِ لونُه ... وطورانِ : بشرٌ مرّةً وكئيبُ
فما خيرُ من لايرتجي خيرَ أوبةٍ ... ويُخشى عليه سريةٌ وحروبُ
رددتُ عليه نفسه فكأنما ... تلاقي علية منسرٌ وسروبُ
فماذرّ قرن الشمس حتى رأيته ... قِصارُ العنايا والفؤاد يصوبُ
وغارتْ عنه القوم حتى كأنّهُ ... يُصعّدُ في آثارهم ويصوبُ
وقلت له : خُذ هجمةً حميريّةً ... واهلاً ولايبعد عليكَ شروبُ [1]

فالشخصية الثانويه هنا لم تات من دون اهمية ، بل انها ساعدت على توهج الشخصية الرئيسيه ، واظهار ماتتصف به من شجاعة ورجاحة عقل في تنفيذ الغزوة والعودة بالغنائم ، ان بكاء (صرد) جعل السارد يتفاعل مع الموقف ، مما نتج عنه تطوره الفكري الذي ابداه ازاء الحدث ، اذ عزم على القيام بالغزوة بمفرده ليضفي الشجاعة والجرأة على الشخصية المساعدة (صرد) ، ومن ثم اظهار البطولة ، والعزم على المخاطرة بمفرده . وفي نصوص عبيد الله بن الحر يرسم السارد صوراً للصعاليك الذين يصاحبونه في غاراته ، فهو يتحدث عنهم حديث الزعيم الذي يحب انصاره المخلصين له ،

المطيعين لأوامره ، او حديث الامير الذي يحسن معاملة رعيته ، وبذلك اعطى الشخصيات الثانويه دورا في تلك النصوص[٢]. ولكنها تظل تدور في فلكه لتجسد اهمية وجوده في دائرة الحدث [٣] ومن ثم اكمال ذلك الحدث .

---

(١) السليك بن السلكه اخباره وشعره : ٤٤ _ ٤٦ . مقاعس : جد السليك . الصوب : اللبن . الحامض . المغرض : الطري .
(٢) ينظر شعراء امويون : ٧٣/١ _ ٧٤ .
(٣) ينظر : القصة والحكاية في الشعر العربي : ٢٧٢ .

وتاتي بعض الشخصيات الثانوية كديكور للحدث ، ففي نص صخر الغي تقتسم شخصيتان رئيسيتان _ الوعل والصائد _ دور الشخصيات فيه ، فضلا عن شخصية ثالثة هي شخصية _ صاحب الصائد _ التي لم يصرح الراوي بحضورها الا في بيت واحد ، اذ يقول :

فنادى اخاه ثم طار بشفرة إليه اجتزار القعفعيّ المناهب [1]

فهذه الشخصية لاتمتلك حضورا فيزيائيا ملموسا ، ولاتشكل تاثيرا على مجرى الحدث وتطوره ، فهي شخصية ثانوية استدعيت للايهام بواقعية الحدث ، وبذا يمكن عد هذه الشخصية عنصرا تزويقيا [2] .

وهناك من القصص التي يصح ان نطلق عليها " قصص الشخصيات "[3] كما يظهر في قصص الحيوان ، اذ ينصب اهتمام السارد على ابراز شخصية الحيوان وتتبعها وابراز ماتتعرض له من حوادث ، فتكون المحور الرئيس الذي تدور حوله الاحداث ، ومن ثم تأتي الشخصيات الاخرى في خدمة هذه الشخصية ، فأسامه بن الحارث يصور فاردا ، بانه مطرود ، ينقصه كل شيء ، كما يفتقد الصعلوك الى كل شيء ، فهو ثائر يطلب شيئا افتقده ، وينتقل السارد مع الفارد من مكان الى اخر ، يصدر اصواتا وفي كل سحر يرقى الى قمم الجبال ، فهو قلق لايكاد يستقر ، ويمضي السارد في تصوير هذه الشخصية فيضفي عليها قلقا اخرا متمثلاً بشخصية الخيول ، التي تدفعه الى مكان بين جبال عالية،لايرى من خلالها الاطرة من السماء ، وهو يامن الليل وفي النهار على شرف كانما يريد ان يحذر الرماة ، اذ

(١) ديوان الهذليين : ٥٥/٢ .
(٢) عالم الرواية : ١٤٣ .
(٣) فن القصة : ١٩ ، ١٤٦ . والنقد الادبي الحديث : ٦٢ ومابعدها

يخشى كل شيء ويود ان ياتي الليل فيستريح ويختبيء عن العيون ، وينفذ السارد العليم الى داخل الفارد الذي يتمنى نهاية النهار فقد ارهقته الخيول ، واخذ الغم منه ماخذه واثر فيه ، فهي تطلبه وهو يريد الحياة ، ولعلطغيان المشاعر الحزينة المنكسرة التي سيطرت على السارد جعلت الفارد _ على الرغم مايبذله من قوة ويجري حتى كانه النار اشاعت في اجمة من قصب _ جعلته يجسد حتمية الموت الذي لامفر منه ، فهو عنده " شامل كوني وطاغ طغيانا مطلقا ، يسحق كل صور الحياة ، وليس بمقدور حيوية الانسان والحيوان ان يحمياهما ضد القوة المصيرية النهائية للموت . الانسان يعجز عن در الموت وحماية نفسه ، تماما كما يعجز عن درء الموت عن الاخرين ، مهما بلغ حبه لهم وحنينه لانقاذهم ، وينطبق هذا على عالم الحيوان"[1] لهذا يسعى الفارد في نهاية الامر الى حتفه ، فهو يرد ماء ليروي ظمأه ، فقال :

فو الله لايبقى على حدثانه ... طريدٌ باوطار العلاية فارِدُ
من الحمم ميفاء الدُزون كأنّه ... إذا أكتاح في وجهِ من الصبح ناشدُ
يصيحُ في الاسحار في كلّ صارةٍ ... كما ناشدَ الذّمّ الكفيل المعاهدُ
فلاهُ عن الآلافِ في كلّ مسكرٍ ... إلى لحقِ الاوزارِ خيلٌ قوائدُ
أرته من الجرباء في كلّ منظرٍ ... طباباً فمثواهُ النهار المراكدُ
يظلُّ مُدَرَّ الهمّ يقسم أمره ... بتكلفةٍ هل آخر اليوم ائدُ
بقادمِ عصرٍ أدهلتْ عن قرانها ... مراضعها والفاصلاتُ الجدائدُ
اذا نضحتْ بالماء وازداد فورها ... نجا وهو مكدودٌ من الغم ناجدُ
يعالج بالعطفين شلواً كأنّه ... حريقٌ اشاعته الأباءةُ حاصدُ
يقرّنه والنّقع فوق سراتهِ ... خلائف المسيح الغيثُ المترافدُ
اذا الجيّ في نفر يشقُّ طريقه ... إراغه شدٌّ وقعُه متواطدُ
كأنّ سُرا فيها عليه إذا جرى ... وحاربه بعد الخبارِ الفدافدُ [2]

---

[1] الرؤى المقنعه : ١٩٩ .

(٢) ديوان الهذليين : ٢٠٢/٢ _ ٢٠٥ . العلايه : مكان . الفارد : الممتلىء من الحمير . ميفاء الجزون : مشراف . فلاه : نحاه . الاوزار : الملاجىء . الطباب : ط من السماء . الحرباء : السماء . الفاصلات : التي ذهب لبنها . الجدائد : لالبن لها . الاباءة : الاجمه من القصب . مواطد : ثابت . سرافيا : ثيابا بيضاء . الخبار : اللين من الارض . الفدفد : ارض صلبه .

ولكن القدر لايفلت منه احد ، فيكون الموت عند مورد الحياة ، فيدخل السارد شخصية اخرى شخصية الصائد لينهي امر الفارد على يده . وكون هذه الشخصية تعيش تحت تاثير الوعي المستقبلي الذي يكمن في البحث عن الحياة فهذا يعني انها ليست راكدة ، كونها تعيش حلما مستقبليا ، يتجسد في آمالها واحلامها التي تتمنى ان تحققها ، اما الشخصيات الاخرى فقد جاءت عرضاً لمساعدة غيرها كما في شخصية الخيول وشخصية الصائد ، ولم يتوسع السارد في رسم هذه الشخصيات ولاتستطيع ان نعرف عنها شيئا ، ويعود السبب في اغفال سماتها وقلة الحديث عنها الى كونها جلبت لتطوير الحدث القصصي من دون ان تستقل بصفه او حدث :

وخلاةٌ عن ماءٍ كلَّ ثميلةٍ ... رماةٌ بأيديهم قِرارُ مطارِدُ
وشقوا بغدوة القطاع فؤاده ... لهم قنوات قد بنين محاتدُ
فحادثَ انهاءٌ له قد تقطّعت ... وأُشمِسَ لمّا أخلفته المعاهدُ
له مشربٌ قد حُلّئت عن سماله ... من القيظ حتى أوحشته الاوابدُ
كأن سبيخ الطير فوق جمامه ... إذا ضربته الريحُ صوفٌ لبائدُ
بمظمأةٍ ليست إليها مفازةٌ ... عليها رماة الوحش مثنى وواحدُ
فماطله طول الصيفُ ولم يُصبْ ... هواءٌ من النوءِ السحابُ الرواعدُ
إذا شدّه الربيع السواء فإنّه ... على تمّه مستأنس الماء وارِدُ
أنابَ وقد أمسى على الباب قبله ... أُقيدرُ لاينمي الرّمية صائدُ [1]

ان السارد في معظم هذه النصوص يصل في كل مرة الى النهايه ذاتها ، وكانه يشير الى انشغال ذهنه بالبحث عن حل لمشكلة المصير ، بالبحث عن اداة تصلح لمواجهة الدهر ، وتكفل بقاء الانسان .

وقد يلجا الراوي الى خلق شخصيات خياليه تعزز موقف الشخصية الرئيسيه ، وحين نتحدث عن الشخصيات الخياليه نستذكر حكاياتهم عن الغول ، فكما ذكرت في

(١) ديوان الهذليين : ٢٠٦/٢ _ ٢٠٧ .

الفصل الاول ان الشعراء الصعاليك قد نشاوا في بيئة تعشق الحريه فكرا ومنهجا ، ولاتستقر على نسق حياتي ، فخرجت عن منظومة القبيلة ، ولم ينسجموا مع الاعراف السوسيولوجيه ، ليبحققوا ذاتهم ، ففارقوا القبيلة ليتخذوا من الصحراء مجتمعا بديلا ، ويعد تابط شرا واحدا من الشعراء الذين تفاعلوا مع البيئة حد التمازج :

يبيت بمعنى الوحش حتى الفنه ويُصبحُ لايحمي لها الدهرُ مرتعا

وأبيَضَ فتكٍ لاصيد وحشٍ يهمُّه فلو صافحت إنساً لصافحه معاً [1]

بل ان لقبه " تابط شرا " جاء لاسباب تتعلق بالغول[2]، فكانت قصصه تقوم على هذه الشخصيات الوهمية والصراع معها[3] ، وقد ينسب الشعراء الصعاليك الافعال الانسانية الى الحيوان والطير ، ويصطنع حوارا واحداثا وتطورا في الرد على لسانها ، لتاخذ بذلك بعدا رمزيا ، اذ يلجأ الراوي الى انسنة الحيوان والطير ، ومن ثم انعكاس هموم الصعاليك في هذه الشخصيات ، ومعاناتهم [4].

طرائق تقديم الشخصية :-

١- الأخبار :-

وفيها يقوم الراوي بوصف الشخصية ، فيعتمد السرد على الوصف للشخصية بواسطة الراوي ، ولكن السرد احيانا لايعرف الحدود ، لانه يستطيع الانتقال من الظاهر الى غير الظاهر ، ومن الوصف الخارجي الى سرد مايجري في اعماق الشخصية ، ويمعن الراوي في وصف الشخصية وابراز ملامحها . وصفا يضفي على الحدث طابع التشويق والحركة

---

(١) ديوانه : ١١٥ _ ١١٧ . مغنى الوحش : منازل الوحشس .

(٢) تذكر الروايات ان تابط شرا راى كبشا في الصحراء فاحتمله تحت ابطه ، فجعل يبول عليه طوال طريقه ، فلما قرب من الحي ثقل عليه الكبش فرمى به ، فاذا هو الغول ، فقال قومه : ماتابطت ياثابت ؟ قال : الغول فقالوا : تابطت شرا ، فلقب به . الاغاني : ٢٠٩/٢ . وهناك رواية تقول : انه لقي الغول في ليلة ظلماء في موضع يقال له (رحى بطان) في بلاد هذيل ، فلما اصبح حملها تحت ابطه وجاء به اصحابه فقالوا : لقد تابطت شرا . المصدر نفسه : ٢٠٩/١٨ _ ٢١٠ . ويغض النظر عن مدى صحة هذه الروايات ، فانها تشير الى هذا المخلوق الخرافي الذي يقبع في الذاكرة الشعبيه للمجتمع الجاهلي ، وتنم عن عقلية تمتهن القص وتحترف الرواية وتشكل الحدث تشكيلا مشوقا .

(٣) ينظر : ديوانه : ١٦٤ ومابعدها .

(٤) ينظر : ديوان القتال الكلابي : ٧٧ _ ٧٨ . وديوان الهذليين : ٥٥/١ .

المستمرة . هذه الاوصاف الخارجية تقدم لنا شيئا ذا قيمه في الكشف عن ملامح الشخصية وتمييزها ، ومن ثم تحديد ملامحها النفسيه الداخلية ، من خلال ارتباط الملامح الخارجية بالعمق النفسي لهذه الشخصية[١] . وهذا الوصف اما ان ياتي عن طريق الراوي فيشرح عواطفها وبواعثها وافكارها واحاسيسها ، ويفسر بعض تصرفاتها [٢] . وقد تقوم شخصية اخرى في الرواية فتخبر عنها .

وتقدم الشخصية هنا تقديما مباشرا وتفرض على القارىء فرضا بحيث يحرم من متعة الاكتشاف المتدرج لها وترتبط هذه الطريقه بالراوي العليم .

فعندما يصف الشنفرى تأبط شراً بانه يحمل الاسلحة من السيوف والرماح يرمز الى شجاعته واستعداده لخوض المعركه ، ثم يصف سياسته الحكيمة في ادارة الغروة والتصرف في الطعام ، وهي اشارة الى عقلية راجحة تومئ بحسن اختيار القائد ، يقول :

وأمّ عيال قد شهدتُ تقوتهم ... اذا امتهم اصرتْ وأقلّتِ

وما إن أضنُّ بما في وعائها ... ولكنها من خيفة الجوع ابقتِ

تخاف علينا العزلَ اذ هي اكثرت ... ونحن لعمرُ اللهِ أيّ ألِ تألتِ

لها وفضةٌ فيها ثلاثين سيحفاً ... إذا واجهت اولى العدىّ اقشعرتِ

اذا فزعوا طارت بأبيض صارمٍ ... ورامت بما في جفرها ثم سلّتِ

حسام كلون الملح صافٍ حديدهُ ... جزارُ أقطاع الغدير المنعّتِ [٣]

ويحدد الشنفرى في نص عدد رفاقه في الغزو ، واصفا الشخصيات بالشجاعة وشدة البأس والتفرد والاستهانة بالموت وقلة المؤونة وتحمل المشاق ، موزعاً الادوار في الحرب[٤] ، وتظهر هذه الشخصيات العلاقه المنظمه بين الصعاليك الذين كانت بينهم اكثر من أصره ، تربطهم في وحده اجتماعية لها قيمها ومثلها التي تتمسك بها ، وتدعو اليها .

---

(١) ينظر : تطور الرواية العربية الحديثة : ٢٨٥ .
(٢) فن القصة : ٩٨ .
(٣) شعر الشنفرى الازدي : ٨٤ _ ٨٠ .
(٤) ينظر المصدر نفسه : ٩٦ _ ٩٧ (الذيل)

٢- الكشف :-

وفي هذه الطريقة تمنح للشخصية الحرية في الكشف عن جوهرها للقارئ ، تدريجيا باحاديثها وتصرفاتها[١] ، ويتم الكشف عن طريق الحوار ، والمناجاة الداخليه[٢] والافعال فاسلوب الحوار من انسب الاساليب التي تساعد على تصوير الشخصية ،[٣] وذلك على مايقول الروائي " جون برين " ،لان وصف العبارات لايبني الشخصيه الروائية ، مهما بالغنا بصياغة تلك العبارات، اذن فسبيلنا الوحيد لمعرفة الناس هو حين يتحدثون[٤] . ولاشك ان الحوار من ابرز الوسائل للكشف عن الشخصية ، فمن خلاله تعرض الشخصية ذاتها علينا ، وتنكشف افكارها وطبائعها ونوازعها الشخصية والانسانيه فضلا عن المونولوج الذي يحقق الصلة بين الذات بوصفها كينونه نفسيه ووديه وبين الذهن بوصفه كينونة عقلية .. توليدية متصلة بالخيال والذاكرة معا فهي توليدية للمعرفة التي تنتجها. ومن هذا يكون المنولوج مرتبطا باحدى طرائق تقديم الشخصية وهي طريقه تقدم بها الشخصية نفسها ، فهو حوار في اعماق وعي الذات لايعرف حدودا يقف عندها ، اذ ان " ابرز سمات ا لشعور التي يحدثنا عنها علماء النفس هي فقدان الحدود الزمانيه والمكانية فيه ، ومن ثم فقدان المنطق والنظام"[٥] فيستخدم المونولوج لكشف خبايا القلب واسراره التي لايمكن ان يفضي بها الى الاخرين ، فيتحدث عنها صراحة من دون مواربة او تغطية ، وهو من الوسائل المهمة في الكشف ، اذ ان الشخصية تقذف مايعتلج في داخلها من افكار ومشاعر وتعرضها بصدق تام وحرية كاملة ، وحتى التفكير المجرد يظل في واقعه حوارا مع الذات ، خاصه اذ اخذنا بوجهه النظر الذاهبة الى ان التفكير هو لغه ايضا[٦] . ولقد اشرنا الى موضوعة الحوار في تناولنا لتقنية المشهد[٧] . وغالبا ماترتبط طريقه الكشف بالراوي الممسرح فهو يتماهى

---

(١) ينظر : النقد التطبيقي التحليلي : ٦٨ .
(٢) ينظر : في مفهوم الشخصية الروائيه : ١٤ . (مجلة)
(٣) ينظر : النقد التطبيقي التحليلي : .
(٤) كتاب الرواية : ٧٨ .
(٥) روح العصر : ٢٧٧ .
(٦) الاسلام والادب : ٢٦٩ .
(٧) ينظر : كلا من البحث ومابعدها .

بالشخصية ويتحدث بلسانها ، ومن خلال كلام الشخصية وحركاتها يستطيع القارئ ان يتعرف عليها . ومن ثم التاثير على المروي له وسحبه الى محيطها .

الحدث

وهو مايمكن ادراكه " في السيمائية السردية كفعل فاعل "[١] . وهو قوام النص القصصي، وتكمن القيمة الاساسية للحدث في نموه مع الزمن ليكون حكاية او قصة . وتاتي اهميته بوصفه عنصرا فاعلاً في عملية البناء من اقترانه بعناصر البناء الاخرى التي لايوجد مستقلا عنها ، ولاسيما الزمان ، فالحدث ، "مجموعة وقائع منتظمة او متناثرة في الزمان ، وتكتسب تلك الوقائع خصوصيتها وتميزها من خلال تواليها في الزمان على نحو معين "[٢] ويرتبط الحدث بترتيب معين[٣] ومن ثم اصبح بناء الحدث يعني " الترتيب الذي يكون عليه الحدث ، أي صورة تواليه في الزمن "[٤] ومن الانساق التي اعتمدها النص الصعلوكي في ارسال مرويه : [٥]

١- نسق التتابع[٦] :-

يعد من اقدم الانساق البنائية ، اذ ان الراوي يقدم لسامعيه الاحداث في خط متسلسل تسلسلا زمنيا وبترتيب وقوعها ، أي يروي الاحداث جزءا بعد اخر من دون ان يكون بين هذه الاجزاء شيء من قصة اخرى[٧]. وقد يعود شيوع هذا النمط الى تركيبة العقل البشري الذي يميل الى فهم الاشياء في تسلسلها المنطقي ، افضل مما لو اختلطت خيوط القص على بعضها[٨]. وقد هيمن على فن القص بجميع اجناسه

---

[١] معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : ٦٤ .
[٢] البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٢٧ .
[٣] ينظر : المتخيل السردي : ١٢١ .
[٤] البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٢٧ .
[٥] لقد اشاره تودورف الى هذا الانساق ، ينظر : التحليل البنوي للسرد : ٨ _ ٩ .
[٦] ينظر طلاً من البحث وقد اشرنا الى نصوص عديده في تتابع الزمن ومن ثم تتابع الاحداث وينظر : ديوان الهذليين : ١٦٢/٢ .
[٧] ينظر : البناء الفني في الروايه العربيه في العراق : ١٣/١ .
[٨] ينظر : البينه السرديه في شعر الستينيات : ٩٤

سواء كان قصصا شفاهيا او ملاحم ، او حكايات خرافيه ، او سيراً شعبيه وصولا الى ظهور الرواية الحديثة بوصفها ابرز هذه الاجناس ، فهو بناء ملازم لفن القص ، لايمكن اهماله ابداً ، فبدونه لايتحقق الشرط الفني لفعل القص ،فهو السمة الجوهريه في الادب[١] ، ففي قصيدة لمالك بن الريب يبدأ السارد بمطلع يحدد فيه الفضاء الزماني ، فالصحراء المترامية الاطراف لاتحدها الحدود ، متشابهة الاماكن ، في ليل الصحراء الحالك السواد والعتمة ، تختلط فيه الخيالات نتيجة لمشاعر الخوف والرهبة ، فيعمد السارد الى اسلوب الاخبار بافعال ماضية قريبة من زمن الحدث ، في صورة ذات بعدين : السارد في وحدته وسكون الصحراء ، والبعد الاخر الركب المفعم بالأنس والنشاط :

أدلجتُ في مهمهٍ ما إنْ أرى أحداً حتى إذا حان تعريسُ لمن نزلا

ومع تسليم السارد امره الى الله (الله يكلؤني)* يشعر بعدم الأمان ، مما جعل السيف صديقا مقربا له :

والسيف بيني وبين الثوب مُشعرةٌ أخشى الحوادث إني لم أكن وكلا

وبعد التمهيد بالفضاء الزمكاني يصور الحدث بصورة متنامية ، بدأت بالشعور بالقلق اثناء النوم ثم الحركة السريعة في الشطر الثاني ، المتمثلة في جثوم عدو على صدره ، ويظهر السارد هول الموقف والمفاجأة في عدم معرفة ماهية هذا العدو :

مانمتُ الا قليلاً نعتُه شتزاً حتى وجدتُ على جُثمانيَ الثقلا

داهية من دواهي الليل بيّتني مُجاهداً يبتغي نفسي وما قتلا

وهنا يعود الحدث ليرتبط بالزمن ((الليل)) الذي تختلط فية الرويه وتتضخم به الاحجام ، ليبدأ عندئذ الصراع :

---

(١) ينظر البناء الفني الرواية في العراق : ٢٨ .

* اشارة الى قوله تعالى((قُلْ مَنْ يَكْلَؤُكُمْ بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ مِنَ الرَّحْمَنِ بَلْ هُمْ عَنْ ذِكْرِ رَبِّهِمْ مُعْرِضُونَ)) (الانبياء:٤٢)

الهويت نفساً لوالليل ساتره إلا توخيته والجرس فانخزلا
لما ثنى الله عني شرّ عدوته رقدت لامُتبتاً ذُعراً ولابعلا

لتبلغ الحكايه ذروتها ، اذ الصراع والحركة وتحقيق الانتصار وصولا الى نهاية الحكاية ، ليثبت شجاعته ، ويعود الى الاستغراق في النوم ليؤكد شجاعته مرة اخرى :

أوقدتُ ناري وماأدري إذا لبد يغشي المُهجهج عنّ السيف أو رجلا [١]

يتضح ترابط الاحداث وتسلسلها من الماضي حتى تصل الى الذروة ثم تعود الى الاعتدال شيئا فشيئا ، فهو ترتيب يحكمه التتابع ، لانه يراعي طبيعة الزمن والتسلسل المنطقي للاحداث .

٢- نسق التضمين :-

وهو " تضمين قصه غريبه عن المتن الاصلي بحيث يوقفه حتى تنتهي القصة دون اكمال المتن الاصلي "[٢] .

ويمكن ملاحظة هذا النسق في نص لحبيب الاعلم فحين يتحدث عن فراره وعجز القوم عن اللحاق به ، يذكر قصة موته وماتفعل الضباع به بعد ذلك ، فالحدث الاصلي للقصة يتحدث عن فرار البطل ، الاانه يقطع سير الاحداث متحولا الى حدث اخر يتعلق بموته ، ثم يعود ليكمل قصته فيتذكر صغاره ، وحاجتهم اليه[٣] .

٣- نسق البديل الدلالي[٤] :-

والذي يعد الى تقسيم النص الى مجموعة من الحكايات المكتفيه بذاتها ، ولكنها تحمل الدلاله نفسها . ولعل هذا النسق يتضح اكثر في القصص التي يسيطر عليها طابع الحزن _ الموت _ اذ ان هذه الفكرة ارقت الانسان قديما وحديثا ، فكان الاعتقاد ان الموت حتمية لامفر منها ، اذ هو يقضي على المخلوقات جميعا ، وحاول الانسان منذ القدم ان يقدم تفسيرات للموت من ناحية ، وللعالم الذي ياتي

---

[١] شعراء امويون : ٣٦/١ . الشنز : القلق . البعل : الدهش عند الروع . هجهج : صاح به .
[٢] الملحمه في الروايه العربيه المعاصرة : ١٧٧ .
[٣] ينظر : ديوان الهذليين : ٧٧/٢_ ٨١ .
[٤] ينظر : البناء الفني في الرواية العربيه في العراق : ٢١/١ . اعتمدنا هنا فقط المصطلح .

بعده من ناحية اخرى ، وقد اختلفت تلك التفسيرات بأساطير عديدة ، وقد ادركوا ان الموت محتوم ، او قدر لامفر منه ولامهرب ، لانه النهاية التي تؤول اليها الحياة والاحياء .

وقد تميز صعاليك هذيل في نقل صور الصراع ، وهي صور تختلف عن صور الصراع في مشاهد الرحلة عند الشعراء الاخرين ، فجاءت هذه القصص متلائمةً مع البيئة الهذلية ، التي اوجدت تحديات لايواجهها الفرد الجاهلي في الصحراء ، اذ تظهر طبيعة هذيل الجبليةَ القدرة في منح الشعراء قدرة في تشكيل صور الصراع وتوجيهها نحو استيعاب فكرة القصيدة ، وبذلك يكون الشعر الهذلي " برموزه الموضوعية وقيمه الفنيةَ العالية ميراث بيئة قد قطعت شوطا في التطور "[١] معا ادخل نمطا جديدا لم يالفه الشعر العربي من قبل[٢] .

ومعظم هذه القصص تهيمن عليها دلالةٌ واحدةٌ تدور حول شئ واحد هو " عنت الدهر " ومهما اختلفت الاوصاف والتفصيلات والتحليلات ، فليس الالتهئ الى النهايه التي يشرئب اليها هذا الدهر فنحن في هذه الحياة اشقياء وهي ان كانت تتلون لنا وتختلف فلا تحمل الا الحزن والفجيعةَ والالم[٣] . ويمكن التماس هذا النوع في نص لصخر الغي الذي بدا بموت اخ الشاعر ، اذ يقول

لعمرُ ابي عمرٍو لقد ساقه المنا ... إلى جَدَثٍ يوزي له بالأهاضبِ
لحيّة جُدرٍ في وجارٍ مقيعةٍ ... تَنَمّي بها سَوْءَ المَنا والجوالبِ
أُتيحَ لأخالي بعده سقتْ به ... منيته جَمْعَ الرّقي والطبائبِ [٤]

ان حكاية الافتتاح قد مهدت فعل القص (الحكي) شكلا ومضمونا ليقوم بدوره في نقل حكايتين من الحكايات الاخرى ، ويظهر ذلك واضحا في اختلاف الحكاية الاولى عن الثانية والثالثة ولكنه يعطي الدلالةَ نفسها _ ان الدهر لاينجو منه احد _ وهنا لم يعد الانسان معزولا عن قيم الزمن ، ولم يتوحد معها ايضا ، فهو قادر على

---

[١] الشعر الجاهلي قضاياه الفنيةَ والموضوعية : ٢٦٢ .
[٢] ينظر : الطبيعه في شعر الهذليين : ٩١ .
[٣] شعر الهذليين : ٢٧٢ .
[٤] ديوان الهذليين : ٥١/٢ .

فهم عناصر معينه من حراك الزمن ، الا ان هذا الفهم لم يصل الى درجة التوازن المعرفي المطلوب في بناء قيم المنظومة وعناصرها المعرفية الانسانية ، فلا يمكن للشاعر ان يقرأ وقع الزمان الا من خلال قدرته على الغضب عليه ، باعتباره يشكل الحامل الذي ياتي على كل مايصيب الانسان ، ليس فقط الحامل الفيزيائي بل النفسي والاجتماعي ، ولهذا اتفق الشعراء " على امر ازاء الزمن فهو الخوف العميق من الزمن ، ففكرة الزمان ترتبط في اذهان القدماء بفكرة الوجود المحكوم بالموت والفناء ، ولهذا بالغ الشعراء في التحذير من غدر الزمان "[1] ويلحظ التغيير في الحكاية من خلال دخول عناصر جديده او تغيرات المكان والزمن[2]. ان انتقال السارد من تجربة الاخ الى تجربه الوعل والصائد[3]، ثم تجربة الغزال والعقاب _ التي سنشير اليها لاحقا _ لايعني الانقطاع بين التجارب فالقدر الذي هيا الافعى لابي عمرو فساقت اليه الموت والقدر الذي مكن الصائد من الوعل ، كما ان القدر الذي نجى الغزال هو الذي رصد للعقاب الموت ، وبذلك خلقت القصيدة المواقف الانفعاليةَ التي تعمل على تعميق مشاعر الالم عند المتلقي ، والايمان بالقدر الذي يعد محور النص ؛ يقول :

ولله فتحاء الجناحين لقوةٌ ... تُوسّد فرخيها لدى الأرانب

كأنّ قلوب الطيرِ في جوف وكرها ... نوى القسب يُلقى عند بعض المآدب

فخاتلت غزالاً جاثماً بصرت به ... لدى سَمُراتٍ عندهنّ دماءُ سارب

فمرّت على رِيْدٍ فأعنتَ بعضها ... فدرت على الرجلين أخيب خائب

تصيح وقد بار الجناحُ كأنه ... إذا نهضت في الجوّ مذراةُ لاعب

وقد تُرِكَ الفرخان في جوف وكرها ... ببلدة لامولىً ولاعند كاسب

فريخان ينضاعان في الفجر كلّما ... أحسّا دوىَّ الريح او صوت ناعب

فلم يرهما الفرخان عند مسائها ... ولم يهْدِهما في عُشّهما من تجاوب

---

[1] الزمن عند الشعراء العرب قبل الاسلام : ٢٤١ _ ٢٤٢ .
[2] ينظر : الف ليله وليله وسحر السرديه العربيه : ٤١ .
[3] ينظر : ديوان الهذليين : ٥٢/٢ _ ٥٥ .

فذلك ما يحدث الصقر إنه لكل مطلوبٍ حثيثٍ وطالبِ [١]

فالراوي ينفذ الى الحكاية الثالثة، فيصور الحياة الرغيدة للعقاب وفرخيها ، وقد توسدا لحوم الارانب ، معتمدا على تقنية الوصف ، منتقلا الى الامكانية التالية حين رأت غزالا " لدى سمرات " فتنقض عليه ، دون تفكير في القدر الذي ينتظرها ، وهنا يعمد الراوي على عنصر المفاجاة ليكسر افق التوقع عند القارئ ، فاذا بها ترتطم بصخرة ارتطاما يحطم جناحها ، ليؤكد حكاية الافتتاح ، وان الانسان غالبا مايشعر بقوة غيبيه تتدخل في توجيه الاحداث نحو وجهة معينة ، وتؤثر على نتائجها التي تاتي على خلاف ماحسب الناس وقدروه او على غير ماعرفوا ، ولعل السارد هنا يرمز بالعقاب الى اخيه المرثي مؤكدا قوة القدر وعجز الاحياء اتجاهه ، فمهدت الامكانية الاولى الحياة السعيدة للافراخ للامكانية الثانية المتمثلة في فقدان العقاب لجناحها ، ومن ثم حياتها وحياة اطفالها ، وحدوث توازن بين فقدان اخيه من جهة وفقدان العقاب من جهة اخرى ، وحين ينتقل الراوي الى الامكانية الثالثه المتمثلة في وصف الصغيرين اللذين ينتظران في جوف الوكر دون ان يقوم احد بامرهما ، او يعينهما على الحياة ، ثم يصف خوفهما عند سماع دوي الريح او نعيب الغراب ، مثلما وصف من قبل خوف الوعل عند سماعه صوت الغراب ، ولعل الاشارة تبدو واضحه الىاخيه وتركه اطفاله ، ليؤكد سطوة الموت ومن ثم اثارة مشاعر الترقب والمغامرة ، والقلق والاسى ، ان هذه الصورة " لم تكن صوراً جاهزة او مركبة ، وانما هي امتداد حضاري لفكر مبدع ، ومسيرة فكرية لروافد وابداعات انسانية متراكمة ، حققتها الذات العربيه "[٢] ، اذ انعكس الوجود عند الشاعر في الموجودات ، فاستخدم الحيوان للتمثيل للحياة الدنيا ، لوجود الصلة بينها ، وهي ان الحيوان كالانسان في النمو وتغيره بمرور الوقت ، واسبغوا

---

[١] ينظر :ديوان الهذليين: ٢/٥٥ ـ ٥٧ . فتحاء الجناحين : لينة مفصل الجناح . اللقوة : المتلقفة .
[٢] لمحات من الشعر القصصي في الادب العربي : ١١ .

هذه الصفة على الحياة في تقلبها وتبدلها ، فهي لايقر لها قرار ، ولايصفو بها عيش ، فبعد ان يفتح ابو خراش قصيدته بحوار باك مع زوج اخيه ، ينتقل الى سرد قصة حمار واتانه التي استبان حملها ، ومايدور بينه وبينها ، فهي تتابى عليه ، وهو يتابعها اينما سارت ، ويظلان يرعيان في ربوة عاليه بعيدة عن المخاطر ، ولكن الخوف يملا قلب الحمار خشية الصيادين ، وظلا كذلك طوال اليوم بالرغم من الحرارة الشديدة ، حتى اذنت الشمس بالمغيب ، تذكر اتانه ، فاخذ يطاردها امامه مره اخرى قافلين وهي تعدو امامه بسرعة فتثير غبارا كانه خيوط لم تبرم بعد، وهنا اختبا القدر _ الصائد _ يتربص لها باسمهمه عند مكان الحياة _ الماء _ فلما دنت راى الصائد ان الفرصة سانحة ، فرمى الاتان فاصابها في قلبها _ وهي رمز لاستمرار الحياة _ يقول :

ارى الدهر لايبقى على حدثانه ... اقبّ تباريه جدائد حول
ايرّ عقاقا ثم يرمي ظلمه ... إباءً وفيه صولة وذميل
يظل على البرز اليفاع كأنه ... من الغار والخوف المصمّ وبيل
وظلّ لها يوم كأن اواره ... ذكا النار من فيح الفروع طويل
فلما رأى الشمس صارت كأنها ... فويق البضيع في الشعاع خميل
فهيّجها وانشام نقعا كأنه ... إذا لفّها ثم استمرّ سحيل
منيباً وقد أمس تقدم وردها ... أقيدر محموز القطاع نزيل
فلما دنت بعداً سماع زفيفه ... بنقب الحجاب وقعهنّ رحيل
يفجّر بالأيدي على ظهر أجرٍ ... له عرمضٌ مستأسدٌ ونجيل
فلمّا رأى ان الانجاء وضمّه ... الى الموت لصّبٌ حافظٌ وقفيل
وكان هو الادنى فظلّ فؤاده ... من النبل مفتوق الغرار بجيل
كأنّ النضيّ بعد ماطاش عارقاً ... وراء يديه بالخلاء طحيل[1]

[1] ديوان الهذليين : ٢/١١٧ _ ١٢١ .

وما يكاد الراوي يفرغ من هذه القصة ، التي تصور الصراع من اجل الحياة ، والتي رمز لها بالاتان التي استبان حملها ، اشارة الى استمرار الحياة وعدم توقفها ، حتى ينتقل الى قصه اخرى توحي بالصراع من اجل البقاء الذي يدور هذه المرة بين صقر وارنب وديع ، فكان الصقر على مرتفع مشرف على الافاق ، وقد راى أرنباً بين شقوق الارض ، فأسرع اليها ليصيدها ولكنها لما احست به اسرعت لتهرب منه ، ولكنه هو الاخر ظل يزيد في سرعته حتى لحق بها ، وعندئذ انقض عليها فانتظم قلبها . انها النهاية المحتومة لهذه الحياة ، فاحداث الدهر لاتبقى على احد وتتضح حتمية الموت في توجيه الصائد سهامه الى قلب الاتان ، وتوجه الصقر الى قلب الارنب لخطفه ، والقلب مصدر الحياة . يبدو واضحا ان القصتين ترفد ان موضوع النص الاساس ، وهي قصه حياة الانسان ، وصراعه من اجل الانتصار على الموت ، فيقول :

ولامعر الساقين ظلّ كأنّه ... على مُحزئلاتٍ الإكام نصيلُ

رأى أرنباً من دونها غولُ اشرجٍ ... بعيدُ عليها السّوأبُ يزولُ

قضَّى جناحيه من دون مايرى ... بلادٌ وحُوشٌ أشرعٌ ومُحولُ

تُوائلُ منه بالضّراءِ كأنّها ... سَفاةُ لها فوق التراب زَليلُ

يقرّبه النّهضُ الثجيجُ لما يرى ... ومنه بُدُوٌّ مرّةً ومثولُ

فأهوى لها في الجوّ فاحتلّ قلبها ... صيودُ لحيّاة القلوب قتولُ[٢]

(٢) ديوان الهذليين : ١٢١/٢ _ ١٢٣ . امعر الساقين : حفز . الصيل : حجر بعل في البئر . غول : ذات بعد . اشرج : شقوق بعيدة الطول . توائل : تنجو منه . الضراء : ما واراك من الشجر . زليل : أي تمر .

ولناخذ نموذجا اخرا يظهر فيه البديل الدلالي المهمين ، فبعد ان يرثي صخر الغي ابنه تليداً ، ينتقل الى قصة الوعل الذي يلقي الموت العاجل على يد الصائد[١] ، ثم ينتقل مرة اخرى ليذكر قصة حمارين يسند البطولة لهما محددا المكان :

والاعلجار ينتابار روضا نضيراً نبته غمّاً تؤاما [٢]

ونلحظ هنا مشهدا جديدا في هذه اللوحة انفرد بها الشاعر ، وهو اسناده الفعل الى شخصين _ حمارين _ ليضفي عليهما الحركة والنشاط ، في مكان يحيط به حس الموت من طرف خفي الذي لم يرقَ الى مرتبة اليقين ، ولكن سرعان ما يتاكد الموت بانطلاق السهم ، فينقلب الشك المسيطر على الحمر في الماضي الى اليقين في الحاضر ، ويكسر هنا السارد افق التوقع ، فيغلب الحياة على الموت تغليبا قدريا ، ولكن تاجيل النهاية المحتومة جاء ليجعل الواقعه أشد تاثيراً ، فبعد ان ينتهي تعبها عند مورد الماء ، يدخل السارد عنصرا جديدا ، وهو مشهد الصيادين يطاردان الحمارين على خيل تصطاد الوحوش كانها خيام ليجسد بشاعة الموت ، يقول :

فباتا يُحييار الليـــل حتى أضاءَ الصبحُ منبلجا وقامـــا
فإمّا ينجـــوا من خوف ارضٍ فقد لقيا حُتوفَهما لزامـــا
وقد لقيا من الاشراف خيلا تسوفُ الوحشَ تحسبها خياما
بكلّ مقلّصٍ ذكـــرٍ عنودٍ يبَذُّ يد العشّوِ واللجـــاما
فشامت في صدورهما رماحا من الخطّيّ أشربـــت السّماما [٣]

وهكذا يحاول السارد التمسك بالماضي مقابل مواجهة المستقبل ومخاوفه ، ولكن الدهر لايخطئ .

---

(١) ينظر : ديوان [illegible] : ٦٣/٢ .
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٦٥/٢ .
(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٦٥/٢ _ ٦٦ .

الفصل الرابع

منهج بروب الوظائفي

منهج بروب الوظائفي

يبحث هذا الفصل قضية لها علاقه وثيقه بالتحليل الشكلاني لتشريح القصة ، الا وهو المنهج الوظائفي الذي جاء به " فلا ديمير بروب " في كتابه " مورفولوجية الخرافة "* الذي صدر عام ١٩٢٨ .

يقوم هذا المنهج على دراسة مجموعةَ من الحكايات الشعبية ، ويعتمد على رؤية هيكلية ترى الحكاية بنية مركبةَ ، معقدة التركيب ، وذات بنية علائقيةَ متشابكة يتم الكشف عن اليات الربط فيما بينها بطريق التفكيك واستنباط تلك العلاقات والوظائف التي تؤديها في سياق قصص معين[١] . والمقصود بالوظيفةَ عند بروب هو " الحدث الذي تقوم به شخصية ما من حيث دلالته في التطور العام للحكاية "[٢] أي ان الحدث يعتبر وظيفة ما دام رهين سلسلةَ من الاحداث السابقةَ التي تبرره ومن الاحداث اللاحقةَ التي تنتج عنه"[٣] .

وقد لاحظ " بروب " ان هذه الوظائف مترابطةفيما بينها بضرورات منطقيةَ وجماليةَ وان عددا منها يتجمع في نظم ثنائيةَ . وان عدداً اخر يلتقي في مجموعات أكبر ، والوظائف في محلها تمثل وحدة قياسيةَ ، يمكن تطبيقها على جميع الخرافات[٤] .

وتمر الحكايةَ عبر هذه الوظائف بمتغيرات عدةَ اولها ، انعقاد الحيكةَ في لحظة الاساءةَ وهي الوظيفةَ الثامنة ، فتكون الوظائف السبع الاولى قسما معهدا في الخرافة[٥] . وتبلغ الخرافه ذروتها بعد الوظيفة العشرين[٦] .

وبعد الوظيفة التاسعةَ والعشرين " يتخذ تطور المحكي طريقا اخر وتقترح الخرافةَ وظائف جديدة"[٧]. لقد استطاع " بروب " ان يقدم انموذجا صالحا للتطبيق على

---

* هناك ترجمات اخرى للكتاب تحمل عنوان ((مورفولوجية الحكايةَ)) ولكننا اعتمدنا هذه الطبعه ، التي تحمل العنوان اعلاة .

[١] ينظر : بنية السرد في القصص الصوفي : ١٤٥ . ومدخل الى نظرية القصه : ١٩ .

[٢] نظريه البنائية : ٩١ .

[٣] مدخل الى نظرية القصة : ٢٠ .

[٤] ينظر : نظرية البنائية : ٩٢ .

[٥] ينظر : مورفولوجيا الخرافه : ٤٣ .

[٦] المصدر نفسه : ٦٠ .

[٧] ينظر : المصدر نفسه : ٦٥ .

النمـاذج المختلفـة ، ولـيس مقصـورا علـى الخرافـة الروسـية وحـدها ، فهـو يشـمل الاجناس الاخرى كالشعر مثلا . ومنـه مـاظهر فـي دراسـة كمـال ابـي ديـب " الرؤى المقنعه نحو منهج بنيوي فـي دراسـة الشـعر الجـاهلي " وهـو _ أي منـهج بـروب _ لايعد تحليلا نصيا ، لانه لم يعن بجوانب اللغه والاسلوب والدلالة[1] .

ويتكون منهج " بروب " من احدى وثلاثين وظيفة هي :

١- النأي	٢- المنع	٣- انتهاك المنع
٤- الاستنطاق	٥- الاخبار	٦- الخديعة
٧- التواطؤ	٨- الاساءه او النقص	٩- الوساطة
١٠- استهلال الفعل المعاكس	١١ ـ الانطلاق	١٢- وظيفة الواهب الاولى
١٣- رد فعل البطل	١٤ ـ استلام الاداة السحريه	
١٥- تنقل في المكان بين مملكتين	١٦ ـ معركه	
١٧ ـ علاقة	١٨ ـ انتصار	١٩ ـ اصلاح الاساءة
٢٠ ـ عودة	٢١ ـ مطاردة	٢٢ ـ نجدة
٢٣ ـ الوصول متنكرا	٢٤ ـ دعوة كاذبة	٢٥ ـ مهمه صعبة
٢٦ ـ مهمه ناجزه	٢٧ ـ التعرف على البطل	٢٨ ـ اكتشاف الشرير
٢٩ ـ تغيير الهياة	٣٠ ـ عقاب البطل المزيف	

٣١ ـ زواج البطل والوصول الى العرش[2] . ولقد اشار " رولان بارت " الى كيفية البحث عن الوظائف ، بتعيين اصغر وحدات السرد . واتخاذ المعنى معيارا لتعين الوحدة . وان معنى مايقال هو الذي يجعل من المقال وحدة وظيفية ، وقد تكون الوحدة الوظيفية مجموعة كبيرة من الجمل او جزء من جملة[3] .

لقد حاول بروب ان يوسع ميدان بحثه عندما انتقل الى الميدان التاويلي ولاسيما عندما تساءل عن الاسباب التي جعلت الحكاية الخرافية تخضع لسلسلة وظيفية واحدة في تركيبها ، فراى ان السبب الاساس يكمن في الواقع الثقافي او الديني

---

[1] ينظر : بنية السرد في القصص الصوفي : ١٤٦ .
[2] ينظر : مورفولوجية الخرافه : ٤٠ ـ ٦٨ .
[3] ينظر : التحليل البنوي للسرد : ٤ ـ ٥ .

الذي نشات فيه الحكاية ، لكنه توقف عند هذا السؤال ولم يجب عليه ، لانه يقع خارج ميدان بحثه ، ان الوظائف التي جاء بها " بروب " قد لاتتوفر جميعها في الحكاية ، فقد تفقد حكاية بعضها من الوظائف ، في حين اخرى تضيف اليها .

على الرغم من ارتباط هذا المنهج بنموذج حكائي محدد وهو الحكايه الخرافية، فقد قدم امكانية لدراسة بنيات انماط اخرى ، وهذه الامكانية ليست اعتباطية ، انما جاءت استجابة لمطالب ورغبات فرضها الواقع المعاصر ، ولان هذه المناهج اثبتت كفاءتها في دراسة الموضوعات ، سواء على مستوى التنظير او التطبيق .

لقد انطلق " بروب " من سلسلة كبيرة من الافعال الملموسة والموصوفة داخل الحكاية الخرافية لكي لايحتفظ سوى بعدد ضئيل من الوظائف ، يشهد على ذلك ان وظيفة الاساءة وحدها تعطي ماينا هز التسعة عشر تعبيرا تصويرياً مختلفاً . وعلى اساس هذا سينظر الى البنية باعتبارها مورفولوجيه ثابتة ، أي اطارا كونيا جامعا لكل اشكال الحكي ، وسينظر الى الشكل باعتباره احد التحققات الممكنة لهذه البنية . وهذه التحققات الممكنة هي مايشير اليها " بروب " باعتبارها تمثل حرية داخل الارغامات . وتتجلى هذه الحرية من خلال الهامش الذي يتوفر عليه السارد في اهمال بعض الوظائف وفي تنويع الشخصيات، وكذا الاكثار من العناصر الرابطة بين الوظائف ، وهذه الحرية تشكل سمة تمييزية لكل حكاية .

نماذج تطبيقية

تبدأ الخرافة بعرض الوضعية البدئية ، ويتم فيها تعداد افراد العائلة ، ووصف البطل وذكر اسمه ، وهذه الوظيفه لاتدخل في عداد الوظائف[١] ، ولعل هذه الوضعية تتوفر في القصيدة حين يكشف عن زمن الحكاية ، او المكان الذي جرت فيه او تجري فيه احداثها ، او ذكر نعوت للشخصيات ، او ذكر حالة سابقة او ممهدة لاحداث تقع في النص ، والذي اطلق عليه " توماشفسكي " بـ " التحفيز التأليفي " اذ " ان اشارة الكاتب القاص الى شئ مابصورة عابرة في الحكي لابد ان يكون له معنى فيما سياتي من الحكي "[٢] . فهذه الوضعية تماثل الاستهلال في النص الشعري ، كما يظهر في حالة الحزن والجزع التي اصابت البطل عند رحيل الاحبة من الديار في نص قيس بن الحدادية :

اجدّك إنْ نعمْ نأتْ أنت جازعُ ... قد اقتربت لو أنّ ذلك نافعُ

قد اقتربت لو انّ في قُرب دارها ... نوالاً ولكن كلّ مرٍ ضرّ مانعُ

ثم تاتي وظيفة النأي ، وهي الوظيفة الاولى عند " بروب " وتعد واحدة من سبع وظائف ، ويعدها ممهدة لانعقاد الحيكة[٣] . وتظهر في اعلان البطل المرحيل للحاق بركب الحبيبة ، فيدعو الحادي الى الاسراع ، ثم الدعاء عليه بالاسر وجدع الانف لانه لم يلب طلبه :

فيالك من حادٍ حبوت مُقيداً ... وانحى على عرنين أنفك جادعُ

ويأتي المنع لأشعار البطل بوجود منع معين ، وهذه الوظيفة تاتي لتأكيد الوضعية البدئية ، وذلك ينسجم مع حالة الوضعية وهو تاكيد الحزن والقلق وفراق الحبيبة :

فقالت : لقاءُ بعد حولٍ وتجّنٍ ... وشطّ النوى إلا الذي لعهد قاطعُ

وتتصل وظيفة المنع والانتهاك مع بعضها[٤] وهذا الاتصال بينهما يؤدي الى تطابق

---

(١) ينظر : مورفولوجية الخرافة : ٣٦ .
(٢) بنية النص السردي : ٢٢ .
(٣) مورفولوجية : الخرافه : ٣٩ .
(٤) المصدر نفسه : ١١١ .

اشكال الانتهاك مع اشكال المنع[١] ، وياتي الخرق من البطل هنا بالعزم على الرحيل :

فقلتُ لاصحابي : اصطلوا النار إنّها قريبٌ فقالوا بل مكانُكَ نافعُ

ومع هذه الوظيفةَ تدخل الحكاية شخصية جديده يطلق عليه ((بروب)) الشرير او المعتدي على البطل ، ودوره احداث ضرر او تنغيص السلام[٣] . والمتمثل في شخصية الواشي :

سعى بينهم واشٍ بأفلاقِ برمةٍ ليفجع بالاظعانِ من هو جازعُ

ومن ثم حصول وظيفة الخدعةَ . وهي محاولة المعتدي " خداع ضحيته للسيطرة عليها او على ممتلكاتها "[٢] فيستعمل المعتدي الاقناع ، وتصديق الحبيبةَ لكلام الوشاة :

بكيتُ من حديثٍ بثّه وأشاعه وركّفه واشٍ من القوم راصعُ

والوقوع في الخديعةَ يطلق عليها التواطؤ[٤]. وتتجسد هنا الاساءةَ ، أي ان يلحق المعتدي ضررا بافراد العائلةَ ، او النقص وهو الشعور الى شئ ينقص البطل او افراد العائله[٥] . ووظيفة الاساءة او النقص تعد من الوظائف المهمة " نظرا لانها تهب الخرافةَ حركتها "[٦] فتمثل لحظة انعقاد الحبكة[٧] . ويتمثل بالحاجه الى الحبيبة ، واشباع الحاجة منها ، وان هذا النقص يطابق احد اشكال النقص التي جاء بها " بروب " وهو الشكل الاول[٨] . ومن ثم تاتي وظيفة الوساطةَ اولحظةالانتقال وتعمل هذه الوظيفةَ على ادخال البطل مسرح الاحداث[٩] ، فيرحل خلف المراة ، ويلحظ في ترتيب هذه الوظائف تقديم احدها على الاخر ، وهذا

---

(١) مورفولوجية الحكاية : ٤٠ .
(٢) المصدر نفسه : ٤١ .
(٣) المصدر نفسه : ٤٢ .
(٤) المصدر نفسه : ٤٢ .
(٥) المصدر نفسه : ٤٣ ، ٤٦ .
(٦) المصدر نفسه : ٤٣ .
(٧) المصدر نفسه : ٤٣ .
(٨) المصدر نفسه : ٤٦ .
(٩) المصدر نفسه : ٤٧ .

مألوف في المثال الوظائفي للخرافه [٩٩] ان بعض العناصر الخاصة بوسط الخرافة قد نقلت بدايتها "[١] والانطلاق من الوظائف التي تفيد مغادرة البطل باحثا[٣] ، ويتضح بذلك بقبول البطل بالرحيل :

فجئت كأني مستضيفٌ وسائلٌ لأخبرها كلّ الذي أنا صانع

ان الوظائف السابقة تشكل عقدة الحبكة بحسب " بروب " " تمثل العناصر : الاساءة والنقص والوساطة واستهلال الفعل المعاكس والانطلاق عقدة الحبكة "[٢] ويأتي الاصلاح ، أي اصلاح الاساءة وتعويض النقص وعند هذه النقطه تبلغ الخرافة ذروتها[٤] . وفيها يسلم البطل امره الى الزمن لاصلاح النقص :

وقد يجمع الله العزاء مع الفتى وقد يجمع الامر الشتيت الجوامع [٥]

لقد اشرت الى ان هذه الوظائف قد لاتتوفر جميعها في النص الحكائي ، فاغلب النصوص قد ينتهي متنها بوظيفة اصلاح الاساءة ، ولاتذكر الوظائف الاخرى ، ولذا نلحظ ان الوظائف التي تشكل عقدة الحبكة ، تتوفر في معظم النصوص ففي نص تابط شرا تظهر الوضعية البدئية لتشكل مدخلا لموضوعة التعبير عما يجيش في صدره من مشاعر ومايدور في تفكيره من هموم ، فيوجه الخطاب الى الزمن فيقول :

ياعيدُ مالكَ من شوقٍ وايراقِ ومرّ طيفٍ على الأهوال طرّاق

بسري على اليأس والحيات محتفيا نفسي فداؤك من سارٍ على ساق

ان مشاعر الحزن والشوق والارق ، تتجسد في الفاظ النص ، ويضيف اليها النداء البعد في تحقيق حلم الشاعر .

ويتجسد المنع في المسافات التي تفصل حلم الشاعر عن ارض الواقع ، فهو مكبل بالاعباء ، يمر فوق الاهوال وفي جوف الليل ، لتشكل هذه العوامل عائقا في تحقيق

---

(١) مورفولوجية الحكاية : ٤٠ .
(٢) المصدر نفسه : ٤٩ .
(٣) المصدر نفسه : ٤٩ .
(٤) المصدر نفسه : ٦٠ .
(٥) ينظر : عشرة شعراء مقلون : ٣٧ – ٤٠ .

الحلم الذي جاء عاري القدمين ، في صحراء مهمولة . وهنا يتجسد انتهاك المنع ، فعلى الرغم من ادراك الشاعر لمصاعب تحقيق الحلم ، ظلت رغبة الشاعر جارفة في التحقيق ، لذا يدعو وينادي في اشفاق " نفسي فداؤك " مخيفا التشخيص الى الحلم ليدخله عالم الحياة ، فجعله يسير على ساقين . ان الوحدات الوظيفيه قد تكون مجموعة كبيرة من الجمل ، او جزء من جملة كما اشرنا موضوع سابق .

ويتمثل النقص عندما يكشف الشاعر عن مقومات الحلم ، المتمثل برفيق الدرب الذي ياخذ البعد الاجتماعي الاوسع _ القبيلة _ لاسيما حين نذكر ان هؤلاء الشعراء قد انقطع عقدهم الاجتماعي ، واصبحوا خارج اطار القبيلة ، واخذوا يبحثون عن مجتمع جديد لتحقيق الذات . وهذا التحقيق يكون على دعائم التفاعل ، واذا لم تتوفر هذه الدعائم فهي غير جديرة بالقيام :

إني إذا ذلّة ضنّت بنائلها ... وأمسكت بضعيف الوصل أحداقي

ان الصداقه التي تضن باعرافها ، شيء الى الشاعر ، فيابى الصديق الذي لايرتبط بحبال وثيقة متينة ، وهي سمة الشعراء الصعاليك الذين ارتبطوا مع الجماعه حد التعاطف والتوحد* . لما يكتنف حياتهم من مخاطر . وتاتي وظيفة الانطلاق ، اذ يرفض الشاعر هذه الاساءة في صورة واسعة ، فيقول :

نجوت منها نجائي من بجيلة إذ ... ألقيت ليلة خبت الرهط أوراقي

فيسرد في ابيات فك اسر نفسه من قرسان قبيلة بجيلة :

ليلة صادوا وأغرو بي سراعهم ... بالعيكتين أحد معر ابو براق

كأنّما حثحثوا حصّاً قوادمه ... أو أمّ حشف بذي شثٍّ وطباق

لاشيء أسرع مني ليس دنا عدو ... وذا جناح بجنب الريد خفاق

حتى نجوت ولما ينزعوا سلبي ... بوالق من قيض الشد غيداق

* يتجسد ذلك في قول ابي كبير ، فهم يتعطفون على جرحاهم وقتلاهم كما تتعطف العوذ :
يتعطفون على البطين تعطف الـ ... معوذ المطافل في مُناخ المَعقِلِ
ينظر ديوان الهزليين : ٩١/٢

وفي هذه الابيات تتجسد وظيفتا المعركة والانتصار[١] . اذ يخوض الصعاليك مغامرة تقرب اصحابها من الاهلاك[٢] وتسفر عن الشجاعة التي يتحلى بها تأبط شراً مستعينا بابراز سرعتة ، لذا يجمع صوراً تقترب من الادوات السحرية التي حددها " بروب " ومن ثم مساعدة البطل في الانتصار[٣] والمتمثلة بصورة الظليم المتناثر الريش ، وصورة الظبية ذات القوة والنشاط والنسر المحلق بين الجبال وقممها ، فضلا عن الجواد الاصيل . وهي قدرات استثنائية ضرورية لاصلاح الاساءة ، من خلال كشفه عن جملة من الاخلاق والقيم :

ولا أقول إذا ما نالة صرمت ... ياويح نفسي من شوق وإشفاق

لكنما عِوَلي إن كنت ذا عول ... على بصير بكسب الحمد سبّاق

فقد حدد الشاعر رؤيته للانسان بمدى قدرته على تحصيل الحمد وفق معايير :

سباق غايات مجد في عشيرته ... مرجّع الصوت هدّاراً بيوم أرفاق

عاري الظنابيب ممتدٍ نواشره ... مدلاج أدهم ماهي الماء غسّاق

حمّال ألوية شهّاد أندية ... قوّال محكمة جوّاب آفاق

فيظهر القدرة على القيادة وسداد الراي واقتحام اهوال الصحراء ، ويركز على اصلاح الاساءة من خلال الكشف عن البطولة والتركيز على الذات ، فيقول :

وقلة كسنار الرمح بارزة ... ضحيانة في شهور الصيف مِذواق

بادرت قُنّتها صبي وماكسلوا ... حتى نميتُ إليها قبل إشراق

لاشيء في ريدها الانعاماتها ... منها حزيمٌ ومنها قائم باق

بشرته خلق يوفي البنان بها ... شدت فيها سرياً بعد إطراق

فمع كل المخاطر الكامنة في تسنم القلة استطاع البطل من البلوغ الى ذروتها ، متفوقا على اقرانه على الرغم من قوتهم _ وماكسلوا _ دالا على قدرته ، وفضلا عن الاصلاح الجسدي ، ياتي اصلاح الاساءة منصبا على الجانب الاخلاقي من خلال

---

[١] ينظر مورفولوجية الخرافه : ٥٩ .
[٢] ينظر تفاصيل هذه القصة واحداثها في الاغاني : ٢١/١٣٢ .
[٣] ينظر : مورفولوجية الخرافه : ٥٢ .

تاكيد صفة الكرم في حواره مع العاذله مستخدما اسلوب الاستفهام الانكاري ، يقول :

بل مر لعذّالةٍ خذّالة بأشبٍ ... حرّة باللوم جلدي أيّ تحراقِ

يقول اهلكت مالاً لو قنعت به ... من ثوبِ صدقٍ ومن برٍّ وإغلاقِ

عاذلتي إنّ بعض اللوم نصحةً ... وهل متاعٌ وإن أبقيته باقِ

اني زعيمٌ لئن لم تتركوا عذلي ... أن يسأل الحيّ عني اهل آفاقِ

ان يسأل القوم عني اهل معرفةٍ ... فلا يخبرهم عن ثابت لاقِ [1]

وفي قصيدة عبد الله بن الحر الجعفي تبدا الوضعية البدئيةَ بوصف حالة سابقة تمهد لسلسله الاحداث التي تاتي بعدها يقول :

ألم تعلمي ياأم توبه أنني ... أنا الفارس الحامي حقائق مذحجِ

ثم تاتي وظيفة النأي في النص لتأخذ شكلين من اشكال الناي المعتادة ، وهي الذهاب للحرب وقضاء شؤون خاصه[2] . لذا يصور الشاعر عزمه على شن المعركة ، وعزمه على اطلاق الحبيبه ، فيقول :

واني صبحت السجر في رونق الضحى ... بكلّ فتى حامي الذمار مدجّجِ

وتاتي وظيفة المنع على شكل رجاء ونصيحة ، فخشية الزوجة على حبيبها الفارس تدفعها الى منعه من خوض المغامرة ، والنجاة بنفسه :

دعى القوم لاتقتلهم وانجُ سالما ... وشمّر كما شمّاك الله بالخيل واخرجِ

وتشكل وظيفة المنع مع وظيفة الانتهاك عنصرا مزدوجا ، ومن ثم فان اشكال الانتهاك تتطابق اشكال المنع [3] اذ يخوض الشاعر _ البطل _ المعركة :

واني لأرجو يابنة الخير ان ارى ... على خير احوال المؤمل فارتجي

---

[1] ديوانه : ١٢٥ _ ١٤٤ .
[2] مورفولوجية الخرافه : ٤٠ .
[3] المصدر نفسه : ٤٠ .

الا حبذا قولـــي لاحمر طيـــهِ ولابن خُليدٍ قد صنا الصبح فادلج

وفي هذه الاحيان تدخل شخصية جديدة ، ينعتها ((بروب)) بالمعتدي على البطل وكما اشرت ان وظيفتة القيام بشر ، الا اننا نلحظ ان النسق يعتمد التقديم والتاخير وفي الوظائف وهو امر مالوف[١] ، وتتمثل هذه الشخصيه في قوله :

اذا ما اتاطوني كـــررت عليهم ككر ابي شبليبٍ في الخيس مخْرجِ

دعوت الىّ الشاكريّ ابن كاملٍ فولّى حثيثا ركـــضه لم يعـــرجِ

ان الخرافه لاتشتمل على كل الوظائف[٣] ، لذا تنتقل الى وظيفة الاساءة ، وهي من الوظائف المهمة ، اذ انها السبب في انعقاد الحبكة ، بل انها تهب الحركة[٢] ، وتاخذ هذه الوظيفة الشكل الاول من اشكال الاساءة عند ((بروب)) وهوان يختطف المعتدي كائنا بشريا ، والمتمثل بزوج البطل ودخولها السجن وهو مايوحي به قول الشاعر :

فما إن برحنا السجن حتى بدا لنا جبينٌ كقرن الشمس غيرُ مشنّجِ

وهومايولد النقص ومن ثم يقرر البطل تعويض الافتقاد بالبحث وهو احد اشكال النقص[٤] . وننتقل الى وظيفة الوساطه التي تدخل البطل الى مسرح الاحداث[٥] . وهو السجن :

واني صبحتُ السجنَ في روتوا الضحى بكل فتى حامي الذمار مُدَجّجِ

وهي ترتبط بوظيفة الانطلاق او المغادرة ، والتي تتضح في الانتقال من مكان الى اخر ، ويجسدها النص في انتقال البطل من السجن .

ويحصل البطل اداة سحريه تساعده في اصلاح الاساءه ، ولما كان النص القديم لايضم مثل هذه الادوات وانما توجد وسائل واقعية تساعده وتتمثل في فتيانه الذين يقعون تحت تصرف البطل[٦] :

---

(١) ينظر : مدخل الى نظرية القصه : ٢٩ .
(٢) مورفولوجية الخرافه : ٣٦ .
(٣) المصدر نفسه : ٤٣ .
(٤) المصدر نفسه : ٤٦ .
(٥) المصدر نفسه : ٤٧ .
(٦) [illegible] : ٥٢ .

وسير بفتيانٍ كرام أُنبهم ... مُغضّاً وضوءُ الصُّبح لم يتبلّجِ

يطيعون متلافاً مفيد امعدّلاً ... به يرتجي عَفوَ الغنى كلُّ مُرْتجِ

ويأخذ محور المعركة والانتصار ثلاث وظائف هي المعركةَ والعلامة والانتصار ، ويبرز المعركة التي يخوضها البطل والمعتدي والتي تتصل اتصالا دائما بوظيفة الانتصار بينما تنعدم وظيفة العلامة ، اذ ينتهي النص باصلاح الاساءة ، وقد جسد النص ذلك في " قولي حثيثا ركضة لم يعرج "[1] ، وبذلك يكون هذا المحور سببا في تعويض النقص . ان المكافاة او الحصول على موضوع البحث او اصلاح الاساءة والسلامة اثناء المطاردة ليشكل الوظيفة الختامية[2] .

---

[1] ينظر : النص كاملاً في كتاب شعراء امويون : ٩٩/١ _ ١٠١ .

[2] ينظر : مورفولوجية الخرافة : ٩٥ .

الخاتمة

الخاتمة :

بعد ان وصل البحث الى خاتمته نوجز اهم النتائج التي توصل اليها :

- شكلت طائفة الشعراء الصعاليك فئة متمردة على سنن الحياة السائدة ونظمها التقليدية ، رافضة لها ، ومعا عمق شعور الرفض شعور الانفصال وانكشاف الحماية القبلية لهم في معظم الاحيان ، مما ادى الى تضخم الذات لتعادل بذلك قوة العصبية القبلية ، او تقدير المجتمع لهم ومنحهم مايستحقونه من مكانة ليكونوا افرادا فاعلين في مجتمع جديد ، له قيمه ومعارفه ، وقد اختلفت التسميات التي اطلقت على هؤلاء بين الصعاليك واللصوص والذؤبان والفتاك نتيجة لاختلاف وتباين الاتجاهات الاجتماعية والسياسية للجهة الحاكمة ، ومدى انقياد الاقلام لها ، ولقد راى البحث ان الصعلكة انسب الاسماء لها لتناسبها مع مايعانونه من الفقر المادي والمعنوي . لقد حاول الصعلوك ان يرسم عبر البنية الفنية بناءً اخر ، هو بناء واقعي يخص المجتمع ، وتصوير النفس البشرية بتعقيداتها وتناقضاتها ، فتحتوي تركيبة النفس ظاهرها وباطنها وتحولاتها ، فهو نص متعدد الدلالات ، يعبر عن رؤية خاصة نحو النفس والمجتمع الذي عاش فيه ، وعلى مستوى الاجناسية الادبية وبعد عرض سريع لهذا المشكل من افلاطون الى اليوم من المفيد القول ان العرب عرفوا الفن القصصي ، مثلما عرفوا الشعر ومزجوا بينهما ، ويعد هذا المنطلق واحدا من السمات الأبرز في اشعار الصعاليك ، فاستطاع الشعر العربي ان يوظف في بنيته ويضم في نسيجه اجناساً خاصة ، فجمع النص الصعلوكي بين الذاتية وبين المذكرات الشخصية وبين التداعيات والخواطر ، فشكل مجموعة من الاجناس ، ومن ثم من التجوز ان نسم الشعر العربي بسمة الغنائية الخالصة .

ان الشاعر في أي مكان وزمان ينطلق من ذاته ، ورويته الخاصة ، ومن ثم ينطلق هذا الشعر الى الغير الذي يجد فيه صدى لنفسه ، لا لانه الف لذلك الغير ، وانما

لانسجامه مع ما انتجته الذات الشاعرة من رؤى وافكار واحلام ، فكانت الذات وسيطا للتعبير عن الجماعة .

- لقد شكل البناء السردي في القصيدة العربية في العصرين الجاهلي والاموي ظاهرة يمكن ملاحظتها وتتبع اثارها ، وقد اختلفت النصوص في استيعابها لعناصر السرد ، فالبعض ضم في اهابه جميع العناصر ، والاخر يركز على عنصر واحد او اثنين بنحو واضح تريد ابرازه ، ولاسيما الشخصية والحوار ، وعدم ذكر هذه التفاصيل لايؤثر في البنية ، فالمتلقي يمكن له ان يسد هذه الثغرات ، ومن ثم يشارك في بناء النص مهتديا بتلميحات الراوي لها ، فهو يختار لقطات حية ، لايثقلها بما هو بسيط ، وانما صور تعبر عن الحالة النفسية .

- ولقد شكل المكان والزمان البيئة السردية ، التي تعد من عناصر السرد المهمة ، وكان لها الاثر في احتواء فضاء البنية السردية ، فالمكان وما يعتوره من سمات جاء ليعبر عن الوقائع والتجارب ، والعجز عن التواصل مع الاخرين ، ومن ثم الانكفاء والعزلة والشعور بالغربة والمرارة في واقع لايمنح ابناءه سوى الحزن والصراخ بقلب وحيد عار ، مما جعل تجربة الشعراء الصعاليك ادانه لواقع لايهبهم سوى الاختناق والاسى ، الامر الذي جعل تمردهم يمثل الرفض للخضوع لاشتراطات الواقع وسلطته ، فكانت المراقب والسجون انعكاس لشخصيات الصعاليك ومشاعرهم .

فيعكس الجانب المادي في الفضاء المكاني الجانب المخفي من الافكار الموجودة في عقل الشخصية ، التي تدور في ذهنها تلك اللحظة ، أي مايتركه المكان من انطباعات في باطن الشخصية ، واستطاعت نصوص الصعاليك ان تكشف ذلك ، اذ

تم اسقاط الحالة النفسية للبطل بشكل غير مباشر .

لقد حمل المكان ابعادا ذات دلالات شتى ، حمل هموم الصعاليك ومطامحهم وتحدياتهم .

ان المكان تجسيد لعملية التغير ، وهو مسرح تجليات الزمان ، وهو لايملك هوية مستقلة عن الزمان منفصلة عنه ، فلا يمكن للزمان ان يتجلى الا في المكان او في المخلوقات ، وقد تراوح الزمان بين تقنيات الابطاء والتسريع وفقا لنفسية الشاعر ، وقد شكلت تقنيات المنولوج والاسترجاع والاستباق نسبه قليلة في بنية الزمن ، في حين شكل الحوار بنية سردية رئيسية في النصوص ، حتى يمكن ان يعد التقنية الاولى في النصوص ، وهذا امر طبيعي للكشف عن الفلسفة التي امن بها الصعلوك ودافع من اجلها ، وقد اكسب الحوار القصيدة بعدا واقعيا ودراميا ، اذ تكون الشخصيات في مواجهة المتلقي ، ويكون المشهد كما هو الحال في المسرحية معروض امام المتلقي ، وكذلك الوصف يعتمد على التمهيد للمعنى الذي يليه ، فيبدو الشاعر حريصاً على التقاط التفاصيل الصغيرة وحشدها ، ومن ثم تثبيت الزمن ، فضلا عن ان التفاصيل في الوصف والتقديم الحسي والبصري لما يراه الشاعر من تفاصيل دقيقة ، تعد في واحد من الوجوه تعبيرا عن صدقه في القول ، وتقدم للمتلقي لمحات من حياة الصعلكة وتفاعله معها .

- وفي موضوعة الراوي اختلف الموقع بين خارجي وداخلي ، أي ان الرؤية التي يرى من خلالها الاحداث ويقدمها للمروي له دور في صياغة القصة ، فالراوي الخارجي ينظر للحدث من بعيد ، ويرويه بضمير الغائب ، فيقوم بوصف السمات والمظهرية وعرض الشخصيات ووصف الاحداث ، وما مر به الابطال ، ففي مقاطع الحيوان _ ولاسيما في الشعر الهذلي _ يظهر السارد المحايد الذي يظهر في وظيفة الكاميرا اللاقطة لمشاهد الاحداث ، ومن ثم ظهور السرد الموضوعي ، اما الراوي

الداخلي ، فهو يشارك في الحدث ، وهو هنا بطل القصة الذي تصدر منه مجمل الاحداث ، ونلحظ ان النصوص التي يكون فيها السارد بطلا قد استاثرت بمعظم النصوص ، اذ لايختار السارد لنفسه الادور البطولة . وقد تباين الراوي بين

التماهي بالمكونات الاخرى للسرد من جهة ، وبين الاستقلال من جهة اخرى ، فظلا عن اختلاف الوظائف التي يقوم بها ، ولعل ابرزها وظيفة السرد التي تعد من اسباب وجوده في النص .

- ولم يعد المتلقي او المروي له عنصرا هامشيا في النص السردي الصعلوكي ، وانما يعمل على تلقي الارسال واستخلاص العبرة منه .

ان البطل في النص الصعلوكي ، والذي غالبا مايكون صاحب السرد ، يدفع المتلقي الى التفاعل معه تفاعلا عاطفيا وفكريا وقد كانت الشخصيات في النصوص شخصيات حية نامية ، فما دام الصعلوك يبحث عن حياة جديدة ، فهو يفكر ، ومن ثم يغير فهو نام مع الزمن ، فهو شخصية غير مجردة من ابعادها الانسانية ، وانما شخصية نراها في الواقع متمتعة بصفة الحضور ، وكانت تقف الى جانب شخصية البطل شخصيات اخرى يلجأ اليها الشاعر ليدعم فكرة او يؤيد رأياً ، او قد يكون امراً طلبيا يتماشى مع الشخصية الرئيسية ، فتساعد الشخصية الثانوية عن كشف فلسفته ، فكانت المرأة على سبيل المثال الشخصية الثانوية واحيانا الرئيسيه التي تساعد على نمو شخصية البطل وابرازها واختلفت طرائق تقديم الشخصية بين الاخبار من قبل الراوي عنها ، او الكشف عن نفسها بنفسها .

- واختلف بناء الحدث في النص الصعلوكي ، وكان السرد المتتابع هو السرد الشائع فهو سرد ياتي في سياق استحضار الاحداث ، وهذا السياق هو مايعني الشاعر ، ويستثمر كل المقومات لمنح النص حيويته ، وتجعل المستمع يتابع المشاهد ويتامل ترابط الاحداث وانتظار النتيجة التي رسمها في ذهنه ، وكان لمقدمات القصائد وظيفه اشارية دلالية استباقية لها علاقه بالمادة الحكائية ، وترتبط بها ارتباطا عضويا ، فيكمله ويعكس مضمونه فكانت عنواناً له ، وايقونة تفيد القارئ والمستمع في تأويل النص ، ويهيء له السبيل لقراءة النص . وقد حافظ الشاعر على بناء الاحداث ، اذ ان البدايات تصب في حكم الضرورة في النهاية ، وارتباط السبب بالمسبب وهذا يؤكد وعي الشاعر بضورة تحقيق الوحدة

الفنية ، فكل حدث في مقامه مطورا قبله للكشف عن الرغبات الذاتية التي يواجه بها الشاعر

قمعاً خارجيا ، لذا خدم الحدث الفكرة الرئيسية ، ويخلق الجو النفسي الملائم ، الذي يبرز عن طريق الوصف الدقيق المصور والمعاني المعبرة عن الانفعالات والاحوال النفسيه ، وابراز الصراع المنسجم مع المغزى العام للقصة ، وقد لاحظ البحث وجود القص المتناوب والذي يضم قصتين في ان واحد ، واشتملت نصوص اخرى على احداث ذات مهمين دلالي ، ولكن تعبر عن مايدور في صدر الشاعر – ولاسيما صعاليك هذيل – من اشكال الصراع الداخلي مع منغصات الواقع .

- لقد توصل البحث الى ان النص الصعلوكي ، ضم ابرز ماتوصل اليه السرد الحديث من وسائل وتقنيات ، وقد وظفها الشاعر توظيفا يدل على ادراكه ونفاذ رؤيته ، وبذا يعد الشعراء الصعاليك من اوائل الرواد الذين ساهموا في اثراء السرد العربي والمزج بين الاجناس .

- وبعد ان طبق منهج بروب على نماذج من الشعر ، وصل البحث الى امكانية تطبيق هذا المنهج ، دون ان تضم القصيدة جميع الوظائف ، بل تبلغ الحبكه نهايتها عند وظيفة اصلاح الاساءه .

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

ـ القرآن الكريم

ـ ابحاث في النص الروائي العربي، د. سامي سويدان، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت،١٩٨٦.

ـ الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، د.عمر الطالب، دار العودة ـ بيروت، ١٩٧١.

ـ ادباء العرب في الجاهلية وصدر الاسلام، بطرس البستاني، دار صادر ـ بيروت، ١٩٦٢.

ـ الادب العربي الحديث، د. محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الازهرية ـ القاهرة، ١٩٨٥.

ـ الادب العربي الحديث ، محمد صالح الشنطي ، دار الاندلس ـ لبنان ، د.ت .

ـ الادب المقارن ، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر ـ القاهرة، ط ٣، د. ت .

ـ الادب والغرابة ، دراسات بنيوية في الادب العربي ، د . عبد الفتاح كليطو ، دار الطليعة ـ بيروت ، ١٩٨٢.

ـ الادب وفنونه دراسة ونقد ، د. عز الدين أسماعيل ، دار الفكر العربي ـ بيروت ،ط٧ ،١٩٨٧.

ـ اركان الرواية ، أ . م فورستر، ت: كمال عياد جاد، دار الكرنك ـ القاهرة، ١٩٦٠.

ـ اساس البلاغة، جار الله ابو القاسم بن عمر الزمخشري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط ٣، ١٩٨٥.

ـ اسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، ت:هـ. ريتر ، استنبول ، مطبعة وزارة المعارف ،١٩٥٤.

ـ الاسطورة في شعرالسياب، عبد الرضا علي، وزارة الثقافة والفنون ـ بغداد،١٩٧٨.

ـ اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي ، د. ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، ١٩٧٨.

ـ الاسلام والادب، د. محمود البستاني، المكتبة الادبية المختصة ، د .م ،١٤٢٢هـ.

ـــ اشكال الرواية الحديثة (مجموعة مقالات) تحرير واختيار :وليام اوكونور، ترجمة: نجيب المانع ، دار الرشيد ـــ بغداد ، ١٩٨٠.

ـــ اشكالية المكان في النص الادبي ، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة ـــ بغداد، ١٩٨٦.

ـــ اشعار اللصوص واخبارهم، جمع وتحقيق : عبد المعين الملوحي ، دار الحضارة الجديدة ـــ بيروت ، ط ٢، ١٩٩٣.

ـــ الاصول الدرامية في الشعر العربي ،د. جلال الخياط ، دار الرشيد للنشر ـــ بغداد ، ١٩٨٢.

ـــ الاصول الفنية للشعر الجاهلي ،د. سعد اسماعيل شلبي ، مكتبة غريب ، د.م، ١٩٧٧.

ـــ الاغاني ، لابي فرج الاصفهاني ، دار الفكرـــ بيروت ، ط٢ ، د . ت .

ـــ اغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي ،د. احمد محمد الحوفي ، نهضة مصر ، مطبعة الرسالة ، د.ت.

ـــ الـــف ليلة وليلة دراسة سيميائية تفكيكية في حكاية حمال بغداد ، عبد الملك مرتاض ، دار الشؤون الثقافية العامة ـــ بغداد ، ١٩٨٩ .

ـــ الـــف ليلة وليلة وسحر السردية العربية ، داود سلمان الشويلي ، اتحاد الكتاب العرب ـــ دمشق ، ٢٠٠٠.

ـــ اقنعة النص قرآءآت نقدية في الادب ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ـــ بغداد ، ١٩٩١

ـــ الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة ، موريس ابو ناصر ، دار النهار ـــ بيروت ، ١٩٨٩

ـــ الامالي ، ابي علي اسماعيل القاسم القالي البغدادي ، دار الفكر ، د.م ، د.ت .

ـ الانسـان والـزمان في الشعر الجاهلي ، حسين عبد الجليل يوسف ، دار المعرفة ـ بيروت ، ط٣، ١٩٧١.

ـ بلاغـة الخطاب وعلم النص ، د. صلاح فضل ، عالم المعرفة المجلس الاعلى الوطني للثقافة والفنون والادب ـ الكويت ، ١٩٩٢.

ـ بناء الرواية ، عبد الفتاح عثمان ، دار التقدم ـ القاهرة ، ١٩٨٢.

ـ بـناء الـرواية ، دراسـة مقارنـة لثلاثـية نجيـب محفوظ ، د. سيزا قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

ـ البـناء الفـني في الـرواية العربية في العراق ، د.شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٩٤.

ـ البـناء الفني في شعر الهذليين ، د. اياد عبد المجيد ابراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ٢٠٠٠.

ـ البـناء الفني لرواية الحرب في العراق دراسة لنظم السرد في الرواية العراقية المعاصرة ، د. عبد الله ابراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ١٩٨٨.

ـ البناء الفني للقصيدة العربية ، د. محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الطباعة ، د.م ، ١٩٢٤.

ـ بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والحديث ، مرشد الزبيدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ١٩٩٤.

ـ بنـية السـرد في القصـص الصوفي ، المكونات ، والوظائف ، والتقنيات ، د. ناهضة ستار ، اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ، ٢٠٠٣.

ـ بنـية الشـكل الروائي (الفضاء . الزمن . الشخصية) حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ الدار البيضاء ، ١٩٩٠.

ـــ البنية القصصية في رسالة الغفران ، حسين الواد ، الدار العربية للكتاب ـــ تونس ، ط٣ ، ١٩٧٧.

ـــ البنـــية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام ، محمد رشيد ثابت ، الدار العربية للكتاب ـــ ليبيا ـــ تونس ، ط٢، ١٩٨٢.

ـــ بنـــية اللغـــة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة : محمد الوالي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ـــ الدر البيضاء ـــ المغرب ، ط٢، ١٩٨٦.

ـــ بنـــية الـــنص السردي ، د. حميد الحمداني ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ـــ الدار البيضاء ١٩٩٠.

ـــ البنية وعلم الاشارة ، ترنس هوكز ، ترجمة : مجيد الماشطة ، مراجعة : د . ناصر حلاوي ، دار الشؤون العامة ـــ بغداد ، ١٩٨٦.

ـــ البنيوية التكوينية والنقد الادبي ، لوسيان غولدمان وآخرون ، ترجمة : محمد سبيلا ،.مؤسسة الابحاث العربية ، ١٩٨٤.

ـــ البـــيان والتـــبين ، ابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، ت : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ـــ القاهرة ، ط٥، ١٩٨٥.

ـــ تاج العروس ، السيدمحمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، ت: عبد الستار احمد فرج وآخرون ، مطبعة الكويت ، ١٩٧٤.

ـــ تاريخ آداب العرب ،مصطفى صادق الرافعي ،دار الكتاب العربي ـــ بيروت ،ط٢، ١٩٧٤.

ـــ تاريخ الادب العربي ، احمد حسن الزيات ، مكتبة نهضة مصر ، ط٢٣، د.ت.

ـــ تاريخ الادب العربي ، العصر الاسلامي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ـــ القاهرة ، د.ت.

ـــ تاريخ الادب العربي ، العصر الجاهلي ،د. شوقي ضيف ، دار المعارف ـــ القاهرة ، د.ت.

ـ تـــاريخ الادب العـــربي ، العصـــر الجاهـــلي ، ريجـــيس بلاشير ، ترجمة : د. ابراهيم كيلاني ، دار الفكر ـ دمشق ، د.ت.

ـ تاريخ الرسل والملوك ، الطبري ، ت : محمد أبو الفضل أبراهيم ، دار المعارف ـ مصر ، ١٩٦١.

ـ تـــاريخ الشعر العربي قبل الاسلام ، د. نوري حمودي القيسي وآخرون ،دار الكتب للطباعة والنشر- الموصل ، ٢٠٠٠.

ـ تـــاريخ الشـــعر حـــتى آخر القرن الثالث الهجري ، محمد نجيب البهبيتي ، دار الثقافة ـ المغرب ، ١٩٨١.

ـ تاريخ القصة والنقد في الادب العربي ، السباعي بيومي ، د.م ، ١٩٥٦.

ـ تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد ـ التبئير) سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي للطباعة ـ لبنان ـ الد ار البيضاء ، ١٩٩٣.

ـ تشريح النقد ، نور ثروب فراي ، ترجمة : محمد عصفور ، الجامعة الاردنية ـ عمان ، ١٩٩١.

ـ تطـــور الاســـاليب النثرية في الادب العربي ، انيس المقدسي ، دار العلم للملايين ـ بيروت ، ط٥، ١٩٧٤.

ـ تطور الرواية العربية في بلاد الشام ، د. ابراهيم السعافين ، دار الرشيد ـ بغداد ، ١٩٨٠ .

ـ تقنيات السرد الروائي ، د . يمنى العيد ، دار الفارابي ـ بيروت ، ١٩٩٠ .

ـ تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف ، دارالحوارللنشر والتوزيع ـ سوريا ، ١٩٨٩.

ـ تكنولوجيا السلوك الانساني ، ب . ف سيكنر ، ترجمة : د. عبد القادر يوسف ، سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ، ١٩٨٠.

ـ التناص في شعر الرواد ، أحمد ناهم ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ٢٠٠٤.

ـــ تهذيـــب اللغـــة ،لابي منصور محمد بن احمد الازهري ،ت : ابراهيم الابياري ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ .

ـــ تـــيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري ، ترجمة : محمود الربيعي ، دار المعارف ـــ مصر ، ١٩٧٥.

ـــ الجمـــال في فلســـفة الفن ، بندتد كورتنشة ، ترجمة : سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ـــ مصر ، ١٩٤٧ .

ـــ جمالـــيات المكـــان ، غاســـتون با شلار ، ترجمة : غالب هلسا ، دار الجاحظ للنشر وزارة الثقافة والاعلام ـــ بغداد، ١٩٨٠ .

ـــ جماليات المكان (مجموعة من الباحثين) عيون المقالات ـــ الدار البيضاء ، ط٢، ١٩٨٨.

ـــ جمهرة انساب العرب ، ابن حزم الاندلسي ، ت: لجنة من العلماء ، دار الكتب العلمية ـــ بيروت ، ٢٠٠١.

ـــ جمهورية افلاطون ، ترجمة : حنا خباز ، مكتبة النهضة ـــ بغداد ، ١٩٨٦.

ـــ الجن في الادب العربي ، نهاد توفيق نعمة ، بيروت ، ١٩٦١.

ـــ حديث الاربعاء ، د. طه حسين ،دار المعارف ـــ مصر ، ط٢ ،١٩٧٦.

ـــ حركية الابداع (دراسات في الشعر العربي) خالدة السعيد ، دار العودة ـــ بيروت ،١٩٧٩.

ـــ الحـــوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون ، طه عبد الفتاح ، دار الزيني للطباعة ـــ مصر ، ١٩٧٥.

ـــ الحـــياة والمـــوت في الشعر الجاهلي ، د . مصطفى لطيف جياووك ، دار الحرية للطباعة ـــ بغداد ، ١٩٧٧.

ـ خـــزانة الادب ولب لباب العرب ، عبد القادر عمر البغدادي ، ت : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ـ القاهرة ، ١٩٨٨.

ـ خطـــاب الحكاية ، جيرار جينيت ، ترجمة : محمد معتصم و عبد الجليل الازدي و عمر علي ، الهيئة العامة للمطابع الاميرية ، ط٢، ١٩٩٧.

ـ دراسة الادب العربي ، د . مصطفى ناصف ، دار الاندلس ، ط٢، ١٩٨١.

ـ دراســـات في الادب الجاهـــلي ، د. عـــادل جاسم البياتي ، دار النشر المغربية ـ الدار البيضاء ، ١٩٨٦.

ـ دراســـات في الادب العـــربي ، غرونباوم ، ترجمة : د. احسان عباس و د. كمال اليازجي ، مكتبة الحياة ـ بيروت ، ١٩٥٩.

ـ دراسات في الشعر الجاهلي ، د. نوري حمودي القيسي ، جامعة بغداد ، د. ت .

ـ دراسات في الشعر العربي المعاصر ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ـ مصر ، ط٤ ، د . ت.

ـ دراسات في القصة العربية الحديثة اصولها اتجاهاتها اعلامها ، د . محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ـ الاسكندرية ، د . ت .

ـ دراسات في القصة والمسرح ، محمد تيمور ، دار المعارف ـ القاهرة ، د . ت .

ـ دراســـات في الـــنص الشـــعري عصر صدر الاسلام وبني أمية ، د. عبده بدوي ، منشورات ذات السلاسل ـ الكويت ، ١٩٧٨.

ـ دراســـات في الادب المقـــارن التطبيقي ، د. داود سلوم ، دار الحكمة للطباعة والنشر ـ بغداد ، ١٩٨٤.

ـ دراسات نقدية في الادب العربي ، د. محمود عبد الله الجادر ، دار الحكمة للطباعة والنشر ـ بغداد ، ١٩٩٠.

ـ ديـــر الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن اطيمش ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢.

ـ دلائـــل الأعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تعليق وشرح :محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ، ١٩٦٩.

ـ ديوان تأبط شرا" وأخباره ، ت : علي ذو الفقار شاكر ، دار العرب الاسلامي ، ١٩٨٤.

ـ ديوان طهمان بن عمرو الكلابي ، شرح : ابي سعيد السكري ، ت : د. محمد جبار المعيبد ، مطبعة الارشاد ـ بغداد ، ١٩٦٨.

ـ ديوان عروة ابن الورد ، ت : اسماء ابو بكر محمد، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٨ .

ـ ديوان القتال الكلابي ، ت : د. احسان عباس ، دار الثقافة ـ بيروت ، ١٩٦١ .

ـ ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والاسلامي ، صنعه :د. محمد نبيل طريفي ،دار الكتب العلمية ـ بيروت ، ٢٠٠٤.

ـ ديوان الهذليين ، دار الكتب والوثائق القومية ـ القاهرة ، ط٣ ، ٢٠٠٣ .

ـ الذاكرة ، جان كلوفيو ، ترجمة : جورج يونس ، المنشورات العربية ـ بيروت ، ١٩٢١ .

ـ الـــراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي ، يمنى العيد ، مؤسسة الابحاث العربية ـ بيروت ، ١٩٨٦.

ـ الـــرؤى المقـــنعة ، (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) د. كمال أبو ديب ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦.

ـ روح العصر ، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة ، د. عز الدين اسماعيل ، دار الرائد العربي ـ بيروت ، ١٩٧٢.

ـــ الزمان والمكان واثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره دراسة نقدية نصية ، ج١ ، الموقف الشعري من القضية واتجاهاتها ، د. صلاح عبد الحافظ ، دار المعارف ـــ مصر ، د.ت.

ـــ الزمن عند الشعراء العرب قبل الاسلام ، د. عبد الاله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ـــ بغداد ، ١٩٨٦.

ـــ سـرد الشعر أو شعرية السرد في القصيدة العربية الحديثة ،د . شجاع مسلم العاني ، مهرجان المربد الشعري الخامس عشر ، ١٩٩٩.

ـــ السـردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، د . عبد الله ابراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـــ بيروت ، ط٢، ٢٠٠٠.

ـــ السّـليك بن السّلكة اخباره وشعره ، دراسة وجمع وتحقيق : حميد آدم ثويني و كامل سعيد عواد ، مطبعة العاني ـــ بغداد ، ١٩٨٤.

ـــ الشـاعر الاسلامي تحت سلطة الخلافة ، د . داود سلوم ، مكتبة النهضة العربية ـــ بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٥.

ـــ شـرح ديـوان الحماسة ، لابي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي ، نشره : أحمد أمين و عبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـــ القاهرة ، ط٢ ، ١٩٦٧.

ـــ الشريف الرضي دراسات في ذكراه الالفية ، مجموعة من الباحثين ، آفاق عربية ، ١٩٨٥.

ـــ شعراء أمويون ، د. نوري حمودي القيسي ،دار الكتب للطباعة والنشر ـــ الموصل ،١٩٧٦.

ـــ الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي ،د. عبده بدوي ،الهيئة المصرية العامة ، ١٩٧٣.

ـــ الشعراء الصعاليك في العصر الاموي ، د . حسين عطوان ، دار المعارف ـــ مصر ، د . ت .

ـــ الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، د .يوسف خليف ، دار المعارف ـــ مصر ، ط٢ ، د.ت .

ـ الشـــعر الجاهـــلي قضاياه الفنية والموضوعية ، د. ابراهيم عبد الرحمن محمد ، دار النهضة العربية ـــ بيروت ، ١٩٨٠.

ـ شعر الشنفرى الأزدي ، برواية ابي فيد مؤرج بن عمرو السدوسي ، ت: علي ناصر غالب ، مركز دراسات الخليج العربي ـــ البصرة ، ١٩٩٣.

ـ شعر الصعاليك منهجه وخصائصه ،د. عبد الحليم حفني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧.

ـ الشعر العربي المعاصر ، د. عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ، ط٣ ، ١٩٨١.

ـ الشـــعر العربي قبل الاسلام بين الانتماء القبلي والحس القومي ، د . مصعب حسون الراوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ـــ بغداد ، ١٩٨٩.

ـ شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي ، د . أحمد كمال زكي ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ـــ القاهرة ، ١٩٦٩.

ـ الشـــعر والاداء القصصي ، باسم عبد الحميد حمودي ، مهرجان المربد الحادي عشر ، دار الشؤون الثقافية العامة ـــ بغداد ، ١٩٩٦.

ـ الشـــعر والشعراء لابي محمد بن عبد الله بن مسلم بن قتيبة ، قدم له : الشيخ حسن تميم ،راجعه : الشيخ محمد عبد المنعم العريان ، دار احياء العلوم ـــ بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٦.

ـ الشـــعرية ، تـــودوروف ، ترجمة : شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار بوتقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧.

ـ الشكل القصصي في القصة المغربية ، عبد الرحمن المودن ، دار الاطفال البيضاء ، ١٩٨٨.

ـ الصـــراع بـــين الانسان والطبيعة في الشعر الجاهلي ، د. محمد محمد الكومي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩.

ـ الصعلكة والفتوة في الاسلام ، د. أحمد أمين ، سلسلة أقرأ ، دار المعارف ـــ مصر ، د. ت.

ـ الصـــناعتين ، لابي هلال العسكري ، ت : علي محمد البجاوي و محمد ابو الفضل أ براهيم ،المكتبة العصرية ـ صيدا ـ بيروت ، ١٩٨٦.

ـ صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك ،ترجمة : عبد الستار الجواري ، دار الرشيد ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية ـ المركز العربي ـ بيروت ، ١٩٨١.

ـ الصـــوت الآخـــر ، الجوهر الحواري للخطاب الادبي ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ١٩٩٢.

ـ الصورة الفنية معيارا" نقديا" ، د. عبد الاله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ١٩٨٧

ـ الصـــورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، د. علي البطل ، دار الاندلس للطباعة والنشر ـ بيروت ، ١٩٨١.

ـ ضحك كالبكاء ، ادريس الناقوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ١٩٨٦ .

ـ الطبقات الكبرى ، محمد بن سعد بن منبع الزهري ، دار احياء التراث العربي ـ بيروت ، ١٩٩٦.

ـ الطـــراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ، يحيى بن حمزة العلوي ، مطبعة المقتطف ـ مصر ، ١٩١٤.

ـ الظاهـــرة الادبـــية في صدر الاسلام والدولة الاموية ، احسان سركيس ، دار الطليعة ـ بيروت ، ١٩٨١.

ـ عـــالم الرواية ، رولان بورنوف و ريال اوئيليه ، ترجمة : نهاد التكرلي ،مراجعة : فؤاد التكرلي و د. محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ١٩٩١.

ـ عـــالم القصة ، برناردي فوتو ، ترجمة : محمد مصطفى هدارة ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ـ بيروت ، ١٩٦٩.

ـ عشرة شعراء مقلون ، د. حاتم صالح الضامن ، دار الحكمة للطباعة والنشر ـ بغداد ، ١٩٩٠.

ـ العصبية القبلية واثرها في الشعر الاموي ، د . احسان النص ، دار اليقضة العربية ـ بيروت، د.ت.

ـ العمـــدة في محاســـن الشعر وادبه ونقدة ، ابن رشيق القيرواني ، ت: محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ـ مصر ، ١٩٦٣.

ـ عن اللغة والادب والنقد ، د. محمد أحمد العزب ، المركز العربي للثقافة والعلوم ـ بيروت ، د. ت .

ـ الغزل في الشعر الجاهلي ، د. احمد محمد الحوفي ، مكتبة نهضة مصر ـ ا لقاهرة ، ١٩٥٠.

ـ فجر القصة العربية ،يحيى حقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د. ت.

ـ فن الشعر ، ارسطو طاليس ، ترجمة :عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ـ بيروت ، ط٢ ،١٩٧٣.

ـ فن الشعر ،هيغل ،ترجمة : جورج طرابيشي ،دار الطليعة ـ بيروت ، ١٩٨١.

ـ فـــن كـــتابة الاقصوصـــة ،ترنتول ميسيون وايت وآخرون ، ترجمة : كاظم سعد الدين ، الموسوعة الصغيرة (١٦) منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨.

ـ فن القصة ، أحمد أبو سعد ، منشورات دار الشرق الجديد ـ بيروت ،١٩٥٩.

ـ الفن والادب ، ميشال عاصي ، دار الاندلس ـ بيروت ، ١٩٦٣.

ـ الفن ومذاهبه في النثر العربي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ـ مصر ، ط٥، ١٩٦٠.

ـ في الادب الجاهلي ، د. طه حسين ، دار المعارف ـ القاهرة ، ط١٩٨٩،١٦.

ـ في الادب وفنونه ، علي بوملحم ، المطبعة العصرية ـ بيروت ، ١٩٧٠.

ـ في اصول الادب ،ج١، احمد حسن الزيات، مطبعة لجنة التاليف ، ١٩٣٥.

ـ في النقد الادبي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ـ مصر ، ١٩٦٢.

ـ في النقد التطبيقي والمقارن ، د. محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر ـ القاهرة د. ت .

ـ قال الراوي البنية الحكائية في السيرة الشعبية ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ، ١٩٩٧.

ـ القـــاموس المحيط ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز ابادي ، شرح : ابو الوفا نصر المصري ، دار الكتب العلمية ـ بيروت ، ٢٠٠٤.

ـ قراءة ثانية لشعرنا القديم ، د. مصطفى ناصف ، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .

ـ القصة العربية في العصر الجاهلي ، علي عبد الحليم محمد ، دار المعارف ـ مصر ، ١٩٧٥.

ـ قراءات في الادب والنقد ، د. شجاع مسلم العاني ، طبع ونشر اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ، ١٩٩٩.

ـ القصة القصيرة والشكل الادبي ، د. أحمد مكي ، دار المعارف ـ القاهرة ، ط٢، ١٩٧٨.

ـ القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الاسلام والعصر الاموي ، د. بشرى محمد علي الخطيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ١٩٩٠.

ـ القصـــة وتطورهـــا في الادب العربي ، د. مصطفى علي عمر ، دار المعارف ـ الاسكندرية ، مطابع جريدة السفير ـ القاهرة ، د. ت .

ـ قصص القران في مواجهة ادب الرواية والمسرح ، احمد موسى سالم ، دار الجيل ـ بيروت ، ١٩٧٧

ـ قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا ، سوزان برنار ، زهير مجيد مغماس ، دار المامون ـ بغداد ،١٩٩٣

ـ قضـــايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ترجمة : صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ دمشق ، ١٩٧٧.

ـ قضايا من الفكر العربي ، يوسف عز الدين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مصر ، د . ت

ـ قيم جديدة للادب العربي القديم والمعاصر ، د. عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف ـ مصر ،١٩٦١.

ـ الكامل في اللغة والادب ، المبرد ، ت: محمد ابو الفضل ابراهيم ،دار نهضة مصر ـ القاهرة ، د. ت.

ـ كتاب الرواية ،جون برين، ترجمة :مجيد ياسين ، مراجعة : مدحي الدوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٣.

ـ الكشاف عن حقائق وغوامض التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التاويل ،جار الله الزمخشري ،مطبعة الاستقامة ـ القاهرة ،١٩٥٣.

ـ الكلمات والاشياء ، د. حسن البنا عز الدين ، دار المناهل ـ بيروت ، ١٩٨٩.

ـ لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ـ بيروت ، ١٩٥٥.

ـ لمحات من الشعر القصصي في الادب العربي ، د. نوري حمودي القيسي (الموسوعة الصغيرة) (٢٩١) دار الحرية للطباعة ـ بغداد ، ١٩٨٠.

ـ المبدأ الحواري دراسة في فكر ميخائيل باختين ، تودوروف ، ترجمة : فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ١٩٩٢ .

ـ المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ، د. عبد الله ابراهيم ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٠.

ـ مجمل اللغة ، ابن فارس احمد بن زكريا النحوي ، ت: زهير عبد المحسن سلطان ، مؤسسة الرسالة ـ بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٦.

ـ المحبّر ، ابو جعفر محمد بن حبيب ، ت: ايلزة ليختن ، حيدر آباد ، ١٩٤٢.

ـ المحيط في اللغة ، اسماعيل بن عباد ، ت : الشيخ محمد آل ياسين ، عالم الكتب ـ بيروت ، ١٩٩٤

ـ مدخل الى الادب الجاهلي ، احسان سركيس ، دار الطليعة ـ بيروت ، ١٩٧٩.

ـ مدخل الى الادب العربي المعاصر ، د. اسحق موسى الحسيني ، معهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٦٣.

ـــ مدخل الى الادب المقارن ، د. محمد طرشونة ، دار الشؤون الثقافية العامة ـــ بغداد ، ١٩٨٨

ـــ مدخل الى نظرية القصة (تحليلا"وتطبيقا") سمير المرزوقي و جميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ـــ بغداد ، ١٩٨٥.

ـــ المدخل الى النقد الادبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، مطبعة الرسالة ـــ القاهرة ، ١٩٥٨.

ـــ مدخـــل لجامع النص ، جيرار جينيت ، ترجمة : عبد الرحمن ايوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ـــ بغداد ، د. ت.

ـــ المرأة في الشعر الجاهلي ، د. أحمد محمد الحوفي ، مطبعة نهضة مصر ـــ الفجالة ـــ القاهرة ، د. ت.

ـــ مروج الذهب ومعادن الجوهر ، علي بن الحسين المسعودي ، ت: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الاندلس ـــ بيروت ، د. ت.

ـــ المزهر في علوم اللغة وانواعها ، السيوطي ، شرح : محمد جاد المولى ، صيدا ، ١٩٨٦.

ـــ المسرح ، محمد مندور ، دار المعارف ـــ القاهرة ، ١٩٦٣.

ـــ مطالعات في الادب المقارن ، عدنان وزان ، الدار السعودية للنشر والتوزيع ، د.ت.

ـــ معجـــم الشـــعراء ، المـــرزباني ، ت: عبد الستار أحمد فراج ، دار أحياء الكتب العربية ، مصر ، ١٩٦٠.

ـــ معجم مصطلحات الادب ،مجدي وهبة ، مكتبة لبنان ـــ بيروت ـــ ١٩٧٤.

ـــ معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، عرض وتقديم وترجمة : د. سعيد علوش ،دار الكتاب اللبناني ـــ بيروت ، ١٩٨٥.

ـــ معجم المصطلحات البلاغة وتطورها ، د. أحمد مطلوب ، المجمع العلمي العراقي ـــ بغداد ، ١٩٨٦.

ـــ معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مجدي وهبة و كامل المهندس ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٩.

ـــ معجم النقد العربي القديم ، د. أحمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ـــ بغداد ، ١٩٨٩.

ـ مفاهيم نقدية ، رينيه ويليك ، ترجمة : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٨٧.

ـ المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ، د. جواد علي ، دار العلم للملايين ـ بيروت ـ مكتبة النهضة ـ بغداد ، ط٢ ،١٩٧٨.

ـ مقالات في الاناسة، كلود ليفي شتراوس ، ترجمة : حسن قبيسي ،دار التنوير ـ بيروت ، ١٩٨٣.

ـ مقالات في النقد الادبي ، ايليوت ،ترجمة : لطيف الزيات ، مكتبة الانجلوالمصرية ، د.ت .

ـ المقدمة ، ابن خلدون ، المكتبة التجارية الكبرى ـ مصر ، د، ت .

ـ الملحمية في الرواية العربية المعاصرة ، د. سعيد عبد الحسين العتابي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،٢٠٠١.

ـ منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ابي الحسن حازم القرطاجني ، ت: محمد الحبيب بن خوجة ،دار الكتب الشرقية ـ تونس ، ١٩٦٦.

ـ مورفولوجية الخرافة ، فلاديمير بروب، ترجمة : أبراهيم الخطيب ،الشركة المغربية للناشرين المتحدين ،الدار البيضاء ، ١٩٨٦.

ـ موسوعة نظرية الادب ، اضاءة تاريخية على قضايا الشكل والقصص الشعبي البطولي (مجموعة من الباحثين) ترجمة : جميل تصيف التكريتي ، دار الشوؤن الثقافية العامة ـ بغداد ، ١٩٨٦.

ـ نحو رواية جديدة الآن ، روب غرييه ، ترجمة : مصطفى ابراهيم مصطفى ، دار المعارف ـ مصر ، د . ت .

ـ نثر النظم وحل العقد ، عبد الملك بن محمد الثعالبي ، دار الرائد العربي ـ بيروت ، ١٩٨٣.

ـ النص الروائي تقنيات ومناهج ، بيرتار فاليت ، ترجمة : درشيد بنخدو، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٩.

ـ نصوص من الشعر العربي في صدر الاسلام والعصر الاموي دراسة وتحليل ، د . نوري حمودي القيسي وآخرون ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ـ بغداد ، ١٩٩٤.

ـ نظـريات الســرد الحديــثة ، والاس مارتن ، ترجمة : حياة جاسم ، المجلس الاعلى للثقافة ، د.م ، ١٩٨٨.

ـ نظرية الادب ، اوستن ، رينيه ويليك ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة : د . حسام الخطيب ، ط٢ ، د .م ، ١٩٦٢ .

ـ نظرية الانواع الادبية ، فنسنت ،ترجمة : د . حسن عون ، منشأة المعارف ـ الاسكندرية ، د ، ت .

ـ نظـرية البنائـية في النقد الأدبي ، د . صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٧ .

ـ نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير ، جيرار جينيت ، ترجمة : ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي ـ الدر البيضاء ، ١٩٨٩.

ـ نظـرية المـنهج الشكلي نصوص الشكلانين الروس ، ترجمة : أبراهيم الخطيب ، مؤسسة الابحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ بيروت ، ١٩٩٨.

ـ النقد الادبي ، لكارلوني وفيللوت، ترجمة : كيتي سالم و جورج سالم ـ بيروت ، ١٩٧٣ .

ـ النقد التطبيقي التحليلي ، د . عدنان خالد عبد الله ، دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ، ١٩٨٦

ـ النقد التطبيقي والموازنات ، محمد الصادق عفيفي ، مؤسسة الخانجي ـ القاهرة ، ١٩٧٨.

ـ نقـد الشـعر ، لابي قدامة بن جعفر ، ت : د . محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ـ بيروت ، د . ت .

ـ الوجـيز في دراسـة القصـص ، لين اولتبيز و ليزلي لويس ، ترجمة : د . عبد الجبار المطلبي ، (الموسوعة الصغيرة ١٣٧) منشورات دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ، ١٩٨٣.

الرسائل الجامعية

ـ البنية السردية في شعر الستينا ت العراقي ، خليل شيرزاد علي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ـ الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٩.

ـ تجنيس الادب في النقد الادبي الحديث ، سهام جبار هاشم ، اطروحة دكتوراه ، كلية التربية ـ الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٧.

ـ الراوي والمروي له في البنية السردية في المملكة السوداء ، هشام يونس الياسري ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ـ جامعة البصرة ، ١٩٩٩.

ـ الرحلة في أدب ابي العلاء المعري ، ماجد حميد فرج ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ـ الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٩.

ـ الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر ، سلام الاوسي ، اطروحة دكتوراه ، كلية ابن رشد ـ جامعة بغداد ، ٢٠٠٠.

ـ الزمن في شعر الرواد ، سلام الاوسي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ـ جامعة بغداد ، ١٩٩٠.

ـ المروي له في الرواية العربية الجديدة الشكل ، الموقع ، الوظيفة ، رزوقي عباس ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ـ جامعة البصرة ، ١٩٩٤.

ـ المكان في الشعر العربي قبل الاسلام ، حيدر لازم مطلك، رسالة ماجستير ، كلية الاداب ـ جامعة بغداد ، ١٩٨٧.

ـ ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الاسلام ، حاكم حبيب عزر ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ـ جامعة بغداد ، ١٩٨٦.

ـ الوصف في الشعر الاندلسي عصر ملوك الطوائف ، رياض كريم جوهر ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ـ جامعة بغداد ،١٩٨٨.

الدوريات والصحف

ـ الانشائية الهيكلية ، تدوروف ، ترجمة : مصطفى التواني ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ع٣ ، ١٩٨٢ .

ـ باختين والزمن السردي الحديث ، سيستي بير تين ، ترجمة : د . محمود درويش ، الاقلام ، ع٦ ، ١٩٩٩.

ـ البطولة في الشعر الجاهلي ، د. نوري حمودي القيسي ، دراسات للاجيال ، س١ ، ع١ ، شباط ، ١٩٨٠.

ـ البعد ووجهة النظر ، واين بوث ، ترجمة : علاء العبادي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ع٢، ١٩٩٢ .

ـ التحليل البنيوي للسرد ، د . سامية احمد سعيد ، الاقلام ، ع١ ، س١٤ ، ١٩٧٨.

ـ تداخل النصوص ، هانس جورج ، ت: الطاهر الشيخاوي و رجاء بن سلامة ،الحياة الثقافية ـ تونس ،ع٥ ، ١٩٨٨.

ـ التعددية في الاصوات في الرواية العربية في العراق ،د. شجاع مسلم العاني ،مجلة الموقف الثقافي ، ع ٢٩ ، س٥ ، ٢٠٠٢ .

ـ تحولات القصص في أدب الثمانينات قراءة أولية في جماليات الرواية المصرية ، اعتدال عثمان ، الاقلام ،ع٦، ١٩٨٩.

ـ دراسات في نقد الرواية ، محمود منقذ الهاشمي ، مجلة المعرفة ، ع١٥٠، ١٩٧٩.

ـ الرؤية الذاتية لاستجلاء المكان والزمان في الخطاب القصصي ، ماجد موجد ، جريدة الصباح ع ٥٣٣، س ٢٠٠٥/٤/٢٥ الاثنين .

ـ الشعر الجاهلي في المنظور الاستشراقي ، فاضل ثامر ، شؤون ادبية ، ع٢٥، ١٩٩٣.

ـ شعرية النثر ، تودوروف، ترجمة : احمد المديني ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ع١، ١٩٨٢.

ـ الفضاء الروائي ، حسن بحراوي ، جريدة الجمهورية ، ع٧٤٠٦ ،٢٨/ ٢/ ١٩٨٩.

ـ في مفهوم الشخصية الروائية ، ابراهيم جنداري ، الاقلام ، ع٢ ، س ٣٦ ، ٢٠٠١.

ـ القصة القصيرة وقضية المكان ، سامية أحمد ، مجلة فصول ـ القاهرة ، ع٤ ، ١٩٨٢.

ـ مدخل الى بنية القصيدة العربية قبل الاسلام ،محمود عبد الله الجادر ، أفاق عربية ، ع١٢ ، ١٩٨٧

ـ مستويات النص السردي ، جان لينتفلد ، ترجمة : رشيد بن حدو ، آفاق ـ المغرب ، ع٨ ـ ٩ ، ١٩٨٤.

ـ المعـاني الاسطورية في مقدمة القصيدة الجاهلية ، د . حسن جبار محمد ، الطليعة الادبية ، ع٦ ، س ١٠ ، ١٩٨٤.

ـ نظـرية الاجناس الادبية في القرن العشرين ، هيدر دوبرد ، ترجمة : باقر جاسم محمد ، ع ٣ـ ٤ ، ١٩٩٧.

ـ مقولات السرد الادبي ، تودوروف ، ترجمة : سبحان فؤاد صفا ، افاق المغربية ، اتحاد كتاب المغرب ، ع ٨ ـ ٩ ، ١٩٩٨.

ـ وظـيفة الـرؤية في القصـة العراقـية في الثمانينات ، د . عبد الله ابراهيم ، مجلة الطليعة الادبية ، ع ٩ـ ١٠ ، ١٩٨٧.

ملخص البحث باللغة الإنكليزية

ABSTRACT

This thesis is intended for the research on the value or the narration and its standards evolved 'in the ancient Arabic texts , taking patterns from the poetry of the outcast-outlaw poets in the pre – Islamic and Amawyite Ages . They are used for a critical narrative analysis and diagnosis so as to attain the fundamental forms emerging from within the text and help shaping its artistic frame and structure . they have made use of the field of narratobgy which , involved thus through them , would display the aesthetics of the narrative texts.

The these is in titled " the narrative structure in the poetry of Outcast – outlaw poets ". The choice , indeed , results from the changing outlook concerning the ancient poetry because it is a kind of song poetry in style ; it prevails over the Arabic poem and typifies it . yet , the ancient poetry , especially that of the outcast – outlaw poets , is impregnated with that kind of narrative of which the poet has taken as a means to achieve his creativity and to be out of the arch type circle. In this case , however , the narrative has became a new type whither the poet takes it from his life of reality or colours it along with his imagination .

It seems clear that narrative enable to absorb all the experience and all its sides as it conveys the method of how the discourse is modulated in to artistic frame . Such a frame provides persuasion through picturing psychological conflict as between self – gratification and drives of the tribe . Then , it comes out with its treatment .

So often can criticism display a case conveying the range of validity of the feign method to diganize the Arabic text , taking into consideration the variety of sex , race , culture and linguistical elements so that it can be suitable for the moulds studied , yet it shows a sort of exceeding and there is further – more a claim a modernism of the creative pattern on which the narratives rely . This is the limit of how the ancient narrative texts were tackled , yet expressing its approach ; as those of narrative were unable to reinforce their premier archetypes owing to its inartificiality and mixture of documentary writings . in this case , this is a concept of the pattern previous – ly studied . Therefore ,

the searcher has found the subject matter (topic) newly – studied in such dissertation . This research , aside from any other conveying story telling , contains a pattern of story poetics . In this case , the research falls into four chapters , preceded by a preliminary and an introduction and conclusion .

In the preliminary , it deals with group of poets and any nomination and the reasons for all behind it .

Chapter one tackles the literary gengres and their boundaries . Chapter two is about the structure milieu concerning space and time involving the acceleration and retardation . Chapter three deals with the narrative constituents from teller , (acteur) told and told to . Chapter four is an application of prop functional method and its application to the poetry of the outcast – outlaw poets .

ABSTRACT

nistry of Higher Education and Scientific Research,
versity of Basrah,
llege of Education.

THE NARRATIVE STRUCTURE IN THE PICARO-OUTLAWS' POETRY

Dissertation Submitted to the Council of college of ıcation ,the University of Basrah in Partial Fulfilment of Requirements for Ph.D.Degree Philosophy of Arabic and Arts.

By
Dia Ghani Lafta al-Ubudie

Supervised by
Prof.Dr. Hassan Jabbar Mohammed al-Shamsie

جامعة البصرة - كلية التربية
للعلوم الانسانية
مكتبة كلية التربية

1426 2005