LUND UNIVERSITY

Application of Narrative in Modern Arabic Poetry.

Almahfali, Mohammed

2013

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Almahfali, M. (2013). *Application of Narrative in Modern Arabic Poetry.* Dar Al- Tanweer Algeria.

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

محمد صالح المحفلي

توظيف السرد في الشعر العربي الحديث البردوني نموذجا

دار التنوير / الجزائر

العنوان: توظيف السرد في الشعر العربي الحديث البردوني نموذجاً

المؤلف: محمد صالح المحفلي

حجم الكتاب: 24 / 16

عدد الصفحات: 222

سنة النشر: 2013

الناشر: دار التنوير / الجزائر

الطبعة: الأولى

الإيداع القانوني: 2012 / 4791

ر د م ك: 978 - 9961 - 930 - 40 - 3

الآراء والأفكار التي يتضمنها هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الدار.

لا يسمح بطبع هذا الكتاب أو جزء منه أو نقله بأي شكل أو واسطة
من وسائط نقل المعلومات بما في ذلك التصوير أو النسخ أو التسجيل
أو التخزين دون إذن خطي من الناشر.

كل الحقوق محفوظة
دار التنوير / الجزائر

هاتف/ فاكس:

+213 21 68 84 22

www.dartanouir-dz.com

E.mail:

Contat@dartanouir-dz.com

الإهداء

إلى: . . . .

أمي وأبي: البذرة الأولى في عالم الأمل.

أم حمدي: تقاسمت معك حلماً جميلاً مازال يولد كل لحظة.

حمدي وإياد ومروى: فيكم سألقي حمولة حلمي نحو الزمن الآتي.

الحلم الذي يورق داخلي.

محمد

لأني دخلــتُ الســجنَ شــهراً، وليلةً

خرجتُ، ولكنْ أصبحَ السجنُ داخلي

من نص: تحولات أعشاب الرماد

زمان بلا نوعية، الديوان، ص:900.

المقدمة

مر الشعر العربي برحلة طويلة عاصر خلالها الكثير من المتغيرات السياسية والاجتماعية التي ألقت بظلالها على نسجه وطريقة تركيبه وتشكيله، وحتى العصر الحديث الذي تفجرت فيه الثورات المتعددة علمياً وتقنياً وفنياً وصناعياً، ونظراً لهذا المناخ المتعدد في أفكاره والمختلف في توجهاته، إضافة إلى تفاعله مع الآداب العالمية التي وثقت ثورة المعلومات عرى الترابط بينها وسهلت التواصل المشترك منه وإليه، فقد كان على هذا الشعر أن يستفيد من كل ذلك في بناء نص جديد قادر على إرضاء الذوق العام المحاط بكل ما هو جديد وصادم، فحاول استغلال كل ما أمكنه استغلاله بغية الوصول إلى أهدافه الفنية بما لا يلغي صفة الشعرية المشكلة لهويته الأساسية، ولعل أهم ما لجأ إليه الشعر للاستعانة به هو الفن الأقرب له وهو الفن السردي بمختلف أشكاله قصة ورواية ومسرح مع ما يتضمنه من تقنيات ووسائل بناء خاصة تساعد على بناء النص الشعري الجديد.

من هنا فقد كانت هذه الدراسة التي حاولت رصد شعر البردوني بوصفه ممثلاً للشعر العربي الحديث حيث يتميز بتقبل القراءات المختلفة؛ ذلك أنه ينطلق من وعي قادر على التشكيل الشعري وفق رؤية تنهل من مشارب متنوعة ثقافياً وفنياً، فهو مستوعب لكل المتغيرات الحديثة التي طرأت على القصيدة الحديثة مع أنه قد حافظ على قالبه القديم المتمثل في التركيب العمودي للقصيدة.

إن القراءة الأولى لشعر البردوني تظهر تأثره بالأنواع الأدبية الأخرى التي تملاها في صوغ النص، وإعادة ترتيب ما استفاده من بنى داخل بنيته الجديدة، وقد كان السرد سواء في جانب المتن الحكائي، أم المبنى من أهم مظاهر التأثر داخل نص البردوني، الذي يتشكل بحسب الدلالة المتولدة من امتزاج العناصر، وهيمنة أحدها دلالة وتركيباً.

تسعى هذه الدراسة لفحص متن البردوني الشعري، بوصفه نموذجاً للشعر العربي الحديث، والكشف عن مظاهر التوظيف السردي فيه من خلال رصد وتحليل بنى السرد داخل النماذج/ النصوص الممثلة للتوظيف في البناء الشعري وفق آلية (المهيمنة) التي تجعل من نص ما نموذجاً قابلاً للقراءة بمقتضيات نظريات السرد الحديثة التي تستطيع أن تجلي هذا التوظيف مستخدمة أدواتها الإجرائية النقدية، وجهازها الاصطلاحي القار في مجال السرديات عموماً، التي عملت خلال مراحلها المتلاحقة على أن تتكامل فيما بينها لتقدم منهجاً يستطيع ملاحقة السرد بكل مكوناته من عناصر، وعوامل، وتقنيات، ومن ثم رصد تشكلاته التي تتمظهر في أنساق خاصة تختلف من نص إلى آخر.

وإن ما يلاحظ في نظريات السرد بدءاً من الشكلانيين الروس حتى السيميائيات السردية هو تكاملها، أي أن كل الأفكار المطروحة في النظرية الحالية ترتكز في الأساس على سابقتها دون إلغائها؛ لذا اعتمدت هذه الدراسة على تلك النظريات متبعة منهجاً يرتكز على الجهاز الاصطلاحي للسيميائيات السردية مع الاستفادة مما تركته النظريات السابقة الرافدة للسيميائية بتوجهاتها الرئيسة المختلفة وكذلك مراعاة طبيعة الدراسة التي تلاحق توظيف السرد داخل النص الشعري.

ولئن تعددت الدراسات التي تناولت شعر البردوني بالدرس والتحليل[1] فإنها قد تناولته من أبعاد وزوايا ومنطلقات مختلفة، وظلت بعيدة عن مقاربة البعد السردي فيه. باستثناء رسالة ماجستير بعنوان:«عناصر القصة في شعر عبد الله

(1) من هذه الدراسات: (أثر التراث في شعر عبد الله البردوني)، فاطمة عبد الله محمد العمري. و(البردوني شاعراً كاتباً)، طه أحمد إسماعيل. و(البردوني المثقف المؤسسة ساخرا)، قادري أحمد حيدر. و(البردوني ناقدا)، د. حيدر غيلان. و(التناص في شعر البردوني)، د.محمد مسعد سلامي. و(الخصائص الفنية في شعر عبد الله البردوني دراسة أدبية ونقدية)، سامي حسين القصوص. و(شعر البردوني دراسة أسلوبية)، د. سعيد سالم الجريري. و(شعر عبد الله البردوني)، محمد احمد القضاة.و (الصورة البيانية في شعر عبد الله البردوني)، حكمت صالح.و (الصورة الشعرية عند البردوني)، وليد مشوح.و (عبد الله البردوني دراسة في التطور الفني والدلالي)، محمد علي محمد حيدر. و(عبد الله البردوني شاعراً)، عبد الرحمن عرفان.و (لغة الشعر عند عبد الله البردوني)، صالح علي حسن القطوي. و(المأساوي والهزلي في شعر عبد الله البردوني)، عبد الله علوان.

البردونـي»[1]، فلعلها الأقرب إلى هذه الدراسـة بيد أنها تختلف من حيث المنهج المتبع ذلك أنها اعتمدت عدداً محدداً من النصوص تمثل كل مجموعة منها عنصراً مـن عناصر القصة ثم يُحلل النصُّ تحليلاً شـاملاً صوتياً وإيقاعيـاً وبلاغياً ودلالياً، فتضيع خصائص السرد وتذوب في ثنايا التحليل الفني العام. ناهيك عن الغاية التي تبحث عن عناصر القصة فحسـب. أما بقية ما اهتم بالسـردي في شعر البردوني فلا يعدو عن كونه مقالاتٍ وأبحاثاً متفرقة في المجلات والصحف والمواقع الإلكترونية من دون أن تكون هناك دراسـةً شـاملة تبرز السرد في أنساق واضحة المعالم داخل متن البردوني الشـعري؛ وقد كان هذا حافزاً لمواصلة البحث بغية الإمسـاك بالبنى السردية، وتأطيرها في اتساق يساعد على كشف ظواهر جديدة في شعر البردوني.

لقد تشـكلت هذه الدراسـة في تمهيد وثلاثة فصـول وملحق توضيحي لبعض المصطلحـات فضلاً عن المقدمة والخاتمة. تم في التمهيد الحديث عن المنهج المتبع، إضافـة إلى مناقشـة أبعاد المصطلـح، والعلاقة التي تربط الشـعر بغيره من الأنواع الأدبية، وتحديد المتن المدروس، ومنهج اختيار ذلك المتن.

واختص الفصل الأول بدراسـة الأساليب التي يتشكل فيها التمظهر السردي في شـعر البردوني. ويدخل في إطار هذا الفصل أسـلوبان: الأول السرد الدرامي، والآخر السرد الحكائي.

ورصد الفصل الثاني الرؤية السردية منطلقاً بحسـب غاية الدراسة من فرضية وجـود رؤيتـين سرديتين: خارجيـة وداخلية، على وفقهما يتشـكل الـسرد في متن البردوني الشعري، فالخارجية قد تكون ذاتية وقد تكون موضوعية، والداخلية قد تكون ذاتية وقد تكون موضوعية أيضاً.

أمـا الفصـل الثالث فقد عني بالفضـاء السردي منطلقاً مـن عمومية المصطلح الـذي يضـم في طياته مكونين رئيسـين من مكونات السرد وهمـا الزمن من حيث الترتيب والمدة، والمكان الذي يتشكل في ثنائيتي الانفتاح والانغلاق.

(1) عناصر القصة في شـعر البردوني، دراسـة تحليلية، رسالة ماجسـتير، أنيسة باسلامة، إشراف: د.صبري مسلم، جامعة ذمار، كلية الآداب والألسن، قسم اللغة العربية، 2004م.

وفي الملحق التوضيحي تم عرض بعض المصطلحات الجديدة المستخدمة في متن الدراسة وهي تلك المصطلحات الواردة من قاموس السيميائيات السردية التي أعانت في كشف السرد داخل متن البردوني الشعري. وفي الخاتمة انتظمت بعض النتائج المستخلصة من هذه الدراسة.

محمد صالح الحفلي

المكلا – مايو/ 2009م

التمهيد
في المنهج..والمتن

(1)

ظل الشعر العربي منذ عصوره القديمة على صورته الغنائية قسيماً حاداً للنثر، يبنى بطاقة اللغة التعبيرية ذات التكثيف الدلالي المرتبط بأنا الشاعر ورؤاه الخاصة، لكن الشعر العربي الحديث لم يكن بعيداً عن التغيرات الكبيرة في ميدان النقد ونظرية الأدب، فبدأ باستغلال الإمكانات التي تعينه في بناء نصه الشعري، مستلهماً كل المؤثرات المحيطة التي تشكل في مجملها المخزون الإنساني الثقافي من أساطير ورموز، وفنون أخرى نثرية كالحكايات والتراتيل الدينية والقصص والروايات والمسرحيات.. وغيرها؛ بما يعمل على تقارب الفنون فيما بينها، فأصبح النص الشعري يعتمد في بنيته على عناصر وآليات وأفكار مستمدة من تلك الفنون فيرفدها بعناصر حديثة؛ ليعيد تشكيلها بطريقة فنية مغايرة، تراعي خصوصية الشعر، وتعمل على إعطائه روحاً جديدة؛ وقد أدى هذا إلى خفوت الغنائية الحادة، ونشوء نص شعري مغاير يكتسب روح الشعر ولغته الموحية ونغمته الموسيقية، وكذلك الموضوعية القارة في كيان الفنون الأخرى المتأثر بها.

ولئن كان بناء الشعر قديماً قد ظل على صورته الغنائية؛ فإن دراسته قد ظلت هي الأخرى بعيدةً عن أية مقاربة سردية له مهما بدا في صياغته ذات الملامح السردية – الحكائية في الغالب –؛ وذلك اعتقاداً بغنائيته أولاً، واعتقاداً بقوة الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبية بوصفها أنواعاً مختلفة عن بعضها وذات مزايا وخصائص تكون النصوص عادة مناسبة لظهورها وتكريسها ثانياً[1]، وهي تلك الحدود التي

(1) ينظر: مرايا نرسيس، د.حاتم الصكر، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1419هـ – 1999م، ص 5.

كرستها نظرية الأنواع منذ أفلاطون وأرسطو، وقد ظلت إلى عهد قريب بتقسيمها الثلاثي الشهير: الغنائي، والملحمي، والدرامي[1] حتى ظهرت تقسيمات جديدة فـ«كلوس همبفر» يقترح تقسيماً تعتمد فيه الكتابة على وضعية الإخبار وبما يصطلح عليه بالصيغ مثل: السردي – الدرامي، ثم الأنماط وهي تخصصات للصيغ مثل: السرد على لسان المتكلم والسرد على لسان الغائب، تلي الأنماط الأجناس وهي تحقيقات مادية وتاريخية: كالرواية والقصة القصيرة والملحمة .. ثم الأجناس التحتية وهي تخصصات محصورة داخل الأجناس مثل: رواية المغامرة التي تدخل

(1) لقد حظيت نظرية الأنواع باهتمام بالغ ابتداء من أفلاطون وأرسطو وما خلفاه في هذا الجانب من تقسيم للأدب على أنواع، فقد وضع أرسطو قوانين للأنواع، حيث يرى أن الشعر إما: ملحمي أو غنائي أو درامي، ولم تخرج أغلب النظريات اللاحقة – وحتى فترة متأخرة – عن هذا السياق إلاّ من حيث المعيار الذي به يتم وضع الحد الفاصل بين نوع وآخر. فإما أن يكون المتكلم، فالشاعر نفسه هو الذي يتكلم في القصيدة الغنائية، أما الملحمة والمسرحية فإنه يجعل غيره يتكلم، [ينظر: مفاهيم نقدية، رينيه ويلك، ترجمة: د.محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة: 110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، جمادى الآخر 1407هـ – 1987م، ص 377]. وقد يكون المعيار الزمن، فـ«الاتجاهات(لا الأنواع) الثلاثة تتصل بالدرجة الأولى بالأبعاد الزمنية الثلاثة: الماضي بالغنائية،والحاضر بالملحمية ،والمستقبل بالدرامية، [ينظر: مفاهيم نقدية، ص 386.] أو قد يكون المعيار الصوت المتكلم فإليوت يميز بين الغنائي والملحمي والدرامي بنسبة صوت لكل موقف من المواقف الثلاثة، فالصوت الأساسي في الغنائي هو صوت الشاعر متوجهاً إلى نفسه، والصوت الأساسي في الملحمة هو صوت الشاعر متوجهاً إلى جمهور من المتلقين وهو توجه يتم عبر الحكاية، ولذلك يختلف عن الصوت الأساسي في المسرحية والمتوجه أيضاً إلى جمهور، [ينظر: نظرية الأنواع الأدبية، د.رشيد يحياوي، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، 2007م، ص 51]. ولكن عبر شخصيات تمثيلية وليس الصوت هو صوت الشاعر، وقد يكون معيار التقسيم على أساس الصيغة: فقد جعل شليجل الصلة بين الذاتي والموضوعي تقوم على أساس صيغة الكلام: الشكل الغنائي ذاتي، والدرامي موضوعي، أما الملحمة بوصفها شكلاً فهي أسبق فيما تبدو: إنها ذاتية وموضوعية، [مفاهيم نقدية، ص 390].

لقد أخذت هذه النظرة عبر مسيرتها التطورية هذه الأبعاد من حيث التفريق بين الأنواع الثلاثة لكنها في أساسها لم تخرج من الفكرة الأرسطية، فميخائيل باختين يصف هذه الفكرة بقوله: «إن نظرية الأجناس الأدبية لم تضف شيئاً هاماً لما وضعه أرسطو، ويبقى كتاب الشعرية الركيزة الثابتة لنظرية الأجناس التي قد لا نتمكن من معاينتها أحياناً للغموض الشديد الذي يشملها»، [مدخل لجامع النص، جيرار جينيت ،ترجمة:عبد الرحمن أيوب ،دار الشؤون الثقافية – آفاق عربية، بغداد – العراق، ص 19].

ضمن جنس الروايـة[1] وهنا يتضح دخول السرد بوصفه علامة فارقة من علامات الميـز من خلال الرأي السـابق، يعضد هذا رأي جديد يقـترح تصنيفاً «يضم في كل خانـة مـن خاناته الأربع عدداً من الأنواع لا نوعاً واحداً، وتتأسـس أنواع كل خانة على طرف من صيغتي السرد والحوار أو تدمجهما أو تكون محايدة بينهما أي غير سردية ولا حوارية»[2] ويلمح من هذا المقترح وسابقه مدى التقارب النوعي وظهور السرد بوصفه أداة ميز تتحكم في سـائر فنون الأدب، وهو ما كان في أساسـه العدول عن القواعد الراسخة للنظرية الأجناسية إلى التقارب بين الأنواع الأدبية فأضحت «تخلط أو تمزج والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواعٌ جديدة أخرى، إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك»[3]، بل برزت الأصوات النقدية التي تدعو لنفي الأنواع ومنها: كروتشه وبلانشو وبارت لكن الاختلاف «في مبدأ هذه الدعوة، كروتشه من مبدأ الحدس واستقلالية الأثر، وبلانشو من مبدأ تلاشي الأدب وتفرد الأثر، وبارت من مبدأ الكتابة واسـتقلالية النص»[4]، وهذا المفهوم النقدي وسع أمام المبدع سبل الكتابة إذ لم يعد مقيداً بأطر محددة تكبح أفق إبداعه فقد ظهرت «مفاهيم جديدة لا تـوصي الكتَّاب بقواعد معينة، فهي تفترض أنه بالمسـتطاع «مزج» الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد، وهذا ما جعل النقاد يبحثون عن تقنيات السرد في الشعر، وعن الشـعرية في السرد، وعن الدرامية في الشـعر والموسيقى»[5]، لكن مهما كان نوع هذا

(1) ينظر: مدخل لجامع النص، ص 83.

(2) ينظر: نظرية الأنواع الأدبية، ص 84، ويقسم هذا المقترح الأنواع الأدبية على: سردية، ومحايدة، ومدمجة، وحوارية، وتنقسم السردية إلى شعرية ونثرية والمحايدة إلى شعرية ونثرية والحوارية إلى شعرية ونثرية، أما المدمجة فتتشـكل مـن كل الأطراف، وهكذا يمكن أن نحصل على عـدد هائل من الأنواع انطلاقاً من تقاطع كل هذه المسـتويات، وعلى سبيل المثال الأنواع التالية: السردي الشعري، السردي النثـري، الحواري الشـعري، الحواري النثري،الشـعري المحايـد، والنثري المحايد، الـسردي النثري الحواري، وكذلك الشعري السردي الحواري أو الشعري الحواري السردي ... حسب درجة المهيمنة.

(3) مفاهيم نقدية، ص 376.

(4) نظرية الأنواع الأدبية، ص 25.

(5) الـسرد والظاهـرة الدرامية، علي بن تميم، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب 2003م، ص 5.

التماهـي – النظـري أو العملي – فقد « تم رصد مجموعة الظواهر الفارقة التي كانت تميز كل جنس أدبي عن الآخر »[1].

إن التغـير في مفهوم الإبداع بعيداً عن التجنيس الحاد أو بالأصح الفصل الحاد المحافـظ على نقـاء النوع، كان المرتكز لمفهوم نظري جديـد في فهم النص الذي لا ينظر إليه إلاَّ من حيث «تعاليه النصي»– كما يسميه جينيت – أي ما يجعله في علاقة خفيـة أو جلية مع غيره من النصـوص، ويتضمن «التداخل النصي» وهو التواجد اللغـوي سـواء كان نسـبياً أم كامـلاً أم ناقصـاً لنـصٍّ في نص آخـر[2]، كما يتضمن التعـالي النـصي «علاقـة التداخل التي تقـرن النص بمختلف أنـماط الخطاب التي ينتمـي النص إليهـا، وفي هذا الإطار تدخـل الأجناس وتحديداتهـا»[3]، لكن هذا مفهوم نظري نقدي يمارس آلياته الإجرائية في التحليل، ويسميه جينيت (التحليل النـّصي) «الـذي لا يهتـم بالأجنـاس، فهو جنـس تحتـي»[4]، وهذا لا يعنـي إلغاء الصفات النوعية؛ ذلك أن الصيغ تبقى تصنيفات كبرى لا يمكن إلغاؤها بوصفها أصنافـاً لسـانية أي مـادة للخطاب الأدبي، ومـن ثم يظل تجنيـس الخطاب الأدبي

(1) بلاغة السرد، د. محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسـلة كتابات نقدية114، سـبتمبر 2001م، ص 43.، ويـرى الدكتـور محمد عبد المطلب أن التداخـل والتمازج بين الأنواع الأدبية أثر من آثار العولمة على الصعيد الثقافي والإبداعي، ينظر: السابق، ص 42، 43.

(2) ينظر: مدخل لجامع النص، ص 90. حيث يعد هذا الرأي لجينيت في نظرته للنص خروجاً على البنيويـة ،ونظرتها التي تقول بانغلاق النص على ذاته، وأنه مكتف بنفسـه بموجب علاقات داخلية تحكمـه. وهـو رأي معتمد على ما أثارته جوليا كرسـتيفا من أن علاقة النص باللسـان الذي يتموقع داخلـه هـي علاقة إعـادة توزيع «هدامة بنـاءة» وأن النص هو عبارة عن فضـاء تتقاطع فيه عدد من النصوص سـابقة عليه أو متزامنة معه، وهذا ما قاد إلى نشـوء هذا المنهج النقدي المسمى بالتناص أو علم النص، [ينظر: علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء– المغرب، ص 21، 22.]، وكان قد سبق كرستيفا: ميخائيل باختين في دراسته لدوستويفسـكي مؤكـداً النزعة الحواريـة في أعماله الروائية المعتمدة على تعـدد الأصوات، فيلخص باختـين الحوارية بـ«أنها ظاهرة شـاملة تقريبـاً، تتخلل كل الحديث البـشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسـانية»، [ينظر: شعرية دوستويفسـكي، مخائيل باختين، ترجمة: د.جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د.حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، 1986م، ص 58، 59، 60].

(3) ينظر: مدخل لجامع النص، ص 91.

(4) نفسه ص 90.

وتصنيفه إمكانية مضمرة[1] تسعى الأدوات النقدية المختلفة لإظهارها بحثاً عن بنية خاصة وشكل خاص لكل نوع، حيث إن البنى السردية للنوع تتميز بالثبات والصفاء أما بنية النصوص فهي بنية حرة هجينة وتقبل التداخل والتجريب[2]، فعلى الرغم من هذا التداخل والتمازج بين مختلف الأنواع كالتداخل بين الرواية والقصة القصيرة والشعر، أو بين القصة والدراما، إلا أن بنية النوع لا تتحقق إلا بوصفها بنية نموذجية مستقلة[3]؛ ذلك أن إعادة ترتيب هذه الأنواع في نوع جديد يتطلب طريقة بناء جديدة، ومن ثم يمكن أن تنشأ عنه بنية جديدة أيضاً، فالبنية السردية التي تتشكل في رواية ما أو في مجموعة من الروايات أو في جنس الرواية لها شكلها الخاص الذي تختلف به عن البنية السردية في القصة القصيرة أو الشعر أو الدراما.

إن تداخل الأنواع وتمازجها يفرض قراءة خاصة تراعي طبيعة التمظهر في صياغة النص، «على معنى أن إنتاجية النص لم تعد رهينة المبدع ذاته، إنما رهينة القارئ ومخزونه الثقافي والنفسي، ورهينة نظرته التي يتوجه بها إلى النص، وزاوية هذه النظرة، وامتدادها الأفقي، وعمقها الرأسي»[4]، وهنا يمكن الحديث عن آليات قرائية انبثقت من صميم التجنيس واستمرت بالقراءة المائزة لتلك الفنون ومع ظهور تلك الأنواع الهجينة كان لابد من إيجاد مداخل نقدية تسعى لحل هذا الإشكال الإبداعي؛ لذا يمكن القول: إن السرد الذي يستخدم في بنائه إمكانات الشعر، يستلزم معه استخدام الآليات التي أنتجتها نظريات الشعرية بتوجهاتها المختلفة، وملاحظة ذلك في ثنايا السرد، أما الشعر الذي يوظف السرد ووسائله وإمكاناته، فإن نظريات السرد ومناهجه هي الأنسب لدراسة هذا الإجراء الفني؛ لاستنباط الأسس الفنية، والأساليب المتجسدة في هذا البناء. فالشعر قد برز بمظهر جديد ومغاير حاملاً مقومات جديدة لا يستطيع فك

(1) ينظر: نظرية الأنواع الأدبية، ص 37.

(2) ينظر: البنية السردية للقصة القصيرة، الطبعة الثالثة، د.عبد الرحيم الكردي، دار الآداب، القاهرة، 1 / 1426هـ - 3 / 2005م، ص 9.

(3) ينظر: نفسه، ص 49.

(4) بلاغة السرد، ص 45.

شـيفراتها إلا الأدوات التي خصصت نظرياً لذلك إذ تقوم بـ«دراسة القص واستنباط الأسـس التي يقـوم عليها ومـا يتعلق بذلك من نظـم تحكم إنتاجه وتلقيـه»[1]، داخل النص الشـعري حيث يكون الـسرد جزءاً من تكوينه بوصفه هنـا الحديث أو الإخبار بوصفـه منتجـاً وهدفاً وفعلاً وبنيةً وعمليةً بنائيةً لواحد أو أكثر من قبل واحد أو اثنين أو أكثـر – غالبـاً مـا يكـون ظاهراً – من السـاردين وذلـك لواحد أو اثنـين أو أكثر – ظاهريـن غالباً – مـن المسرود له[2]، فتدخل تحـت إطاره أغلب الخطابـات التي تتخذ مـن اللغـة قالباً فنياً لها، شـفاهة أو كتابة، فلـم يكن السرد – من هـذا المفهوم – حكراً عـلى عـصر دون غـيره أو عـلى لغـة دون أخرى، فقد تشـكل قديـماً على هيئة أسـاطير وحكايات ثم في الملحمة والمسرحية والقصة الشعرية حتى وصل في شكله المعاصر إلى شـتى الفنون الإبداعيـة رواية وقصة قصيرة وقصيدة سردية بـل إن الصورة أصبحت تتخذ بعداً سرديا متحركة كانت أم ثابتة فهو بأشـكاله حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنـة[3]، كـن هذا لم يتضح بصورة جليـة إلا من خلال السرد (العلـم) أو نظريات السرد التي بدأت بالتشكل عند الشكلانيين الروس (*).

(1) دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 2003م، ص 174.

(2) ينظر: المصطلح السردي معجم المصطلحات، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م، ص 145.

(3) ينظـر: التحليـل البنيوي للسرد، رولان بارت، ترجمة: حسـن بحراوي وبشـير القمري وعبد الحميـد عقـار، ضمن كتاب: طرائـق تحليل الـسرد الأدبي، الطبعة الأولى، منشـورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992م، ص 9.

(*) تعد دراسـة (توماشفسـكي) الدراسـة الرائدة في مجال السرد ويتجلى هذا مـن خلال مقاله عن نظرية الأغراض إذ يتألف – عنده – الغرض «من عناصر غرضية صغيرة قد وضعت في نظام معين. إن تنظيم هذه العناصر الغرضية يتحقق حسب نمطين أساسيين: فإما أن تخضع لمبدأ السببية، فتراعي نظاماً وقتياً معيناً، وإما أن تعرض دون اعتبار زمني – أي في شكل تتابع لا يراعي أية سببية داخلية، في الحالـة الأولى نكـون بـإزاء أعـمال «ذات مبنى» (قصة قصـيرة، رواية، ملحمة) ونكـون في الثانية بصدد أعمال لا مبنى لها، أي وصفية (شـعر وصفي، تعليمي، غنائي، كتابات رحلات ..)»، [نظرية الأغـراض، توماشفسـكي، ضمن كتـاب: نظرية المنهج الشـكلي، ترجمة: إبراهيـم الخطيب، الطبعة الأولى، الشركة العربية للناشرين المتحدين ومؤسسـة الأبحاث العربيـة، بيروت – لبنان، 1982م، ص 179].

وكان أهـم ما قدم للسردية آنـذاك هو ملاحظة وجود ثنائية المتن الحكائي والمبنى الحكائي(*) حيث فتحت أفقاً جديداً في دراسـة الأعمال الأدبية، وتجسـد هذا التوجه بالدراسـة الرائدة التي أقامها «فلاديمير بروب» لدراسـة الحكاية الخرافية الروسية، في كتاب مورفولوجيا الحكاية الخرافية. فقد لاحظ أن الحكاية الروسـية – ثم العالمية – تتكون من عدد معين من الوظائف، وهي تخضع لنظام موحد. فكانت فاتحته هذه قد نبهت إلى دراسـة مختلف الأنـواع الأدبية الأخرى سردياً، وأدى البحث النقدي لمكونات الخطاب السردي عامة بناءً، ودلالةً إلى بروز تيارين رئيسين في السردية الأول: السرديـة الدلالية التي تعنى بمضمـون الأفعال السردية، دونـما اهتمام بالسرد الذي يكونها ويمثل هذا التيار: (بروب، وبريمون، وغريماس)، والآخر: السردية اللسانية التـي تعنـى بالمظاهر اللغوية للخطـاب، وما ينطوي عليه من عنـاصر سردية ورؤى وعلاقـات تربط الـراوي بالمروي له(**)، ويمثل هذا التيار: عـدد من الباحثين منهم

(*) المتن الحكائي، هو «مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل»، أمـا المبنى الحكائي فهـو «الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعـي نظام ظهورها في العمل كـما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا»، [نفسـه، ص 180]. وهذه الثنائية: المتن الحكائي/ المبنى الحكائي– كما جاء في كتاب نظرية المنهج الشكلي الذي ترجمه إبراهيم الخطيب – هي تعريب لـ fable (في الفرنسـية) وfabula في الروسـية الذي ترجمه بـ «المتن الحكائي» وsujet (في الفرنسـية) و sjuzhet في الروسـية) الـذي ترجمـه بـ «المبنى الحكائي»، يعتقد فاضل ثامـر أن هذه الثنائية ماهي إلا صورة مموهة ومعدلة جزئياً لثنائية القصة/ الحبكة كما جاءت عند الناقد فورستر في كتابه أركان الروايـة، ويقترح اسـتعمال ثنائيـة القصة/ الخطاب التي حلـت محل القصة/ الحبكة لكـون الثنائية الجديدة أكثر شـمولاً وأكثر دقة. [ينظر: الصوت الآخر، فاضل ثامر، الطبعة الأولى، دار الشـؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992م، ص 147 – 153].

(**) يعد المروي له من المكونات المهمة داخل أي نص سردي ذلك «أن وجود الراوي يستدعي وجـود المـروي لـه»، [القصة العربية عـصر الإبداع، د. ناصر عبـد الرزاق الموافي، الطبعـة الثانية، دار الوفـاء للطباعـة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1416هـ – 1996م، ص 96] الذي يعرف بأنه «الشـخص الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي ذاته»، [الصوت الآخر، ص 130] فمثلما ارتبـط المؤلـف الضمني بالنص يرتبـط المروي له بالنص أيضـاً فينبغي متابعته مـن خلال ملفوظ الـراوي الـذي يدل وجوده على وجود المـروي له قرباً أو بعداً، ويعد جيرالـد بيرس أول من اهتم لهذا المكون داخل البنية السردية، [ينظر: نفسه]. وللمروي له وظائف متعددة فهو يمثل محطة بين السارد والقارئ، ويساعد على تدقيق إطار السرد، ويفيد في تمييز السارد، ويبرز بعض الأغراض،

(بـارت، وتـودوروف، وجينيت).[1] وهـذان التياران هما نتـاج للتطورات الحاصلة في ميـدان النقـد الأدبي بـما يفـرزه من نظريـات متعـددة تختلف نظرتها لـلأدب على وفق خلفيتها الفكرية والفلسـفية، بدءاً بالبنيوية، وانتهاءً بنظرية التلقي أو اسـتجابة القـارئ. بيـد أن الجامع لهـذه النظريات المتنوعة للـسرد هو الاتفاق عـلى موضوعه الذي يتعلق بتحديد الخريطة الخاصة بهذا المجال من الدراسـة، وهي خريطة واسـعة الحدود تشـمل الأعمال الأدبية المكتوبة والشـفوية والسينما والتاريخ، وكل الأشكال التـي يوجد فيهـا عنصر السرد[2] وقد أخذت الدراسـات مداها في البحث عن البنى السردية، وتحليلها للوصول إلى الوحدات السردية المكونة لها، والكيفية التي تتمظهر بها، وما توظفه من تقنيات ووسائل فنية لتعزيز قدرة النص الإبداعية.

ولئـن كان السرد بعوامله وتقنياته رافداً جديداً من روافد الشـعر؛ فإن طبيعة الدراسـة تتطلب توضيح إشـكالية هذا المصطلح (السرد) وتبيان أبعاده المنهجية. فهـو تعريـبٌ لــ (Narrative) في الإنجليزيـة، وهـذه الترجمة أخذت أسسـها من العمـق الـدلالي للكلمـة في اللغـة العربية. إذ يشـير مفهـوم الـسرد في اللغة – كما توضـح المعاجم العربية – إلى الاتسـاق، والتتابع، والانتظـام، كما يطلق مجازاً على جودة سياق الحديث[3]. وهو ما تقتضيه النظرية السردية التي تبحث في هذا النظام

ويجعل الحبكة تتقدم، ويصبح الناطق باسـم العبرة من العمل، [ينظر: الشعرية، ص 58]، وبرغم هذا مازالت الدراسات التي تناولته قليلة حتى الآن.

(1) ينظر: موسوعة السرد العربي، د. عبد الله إبراهيم، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، 2005م، ص 7، 8.

(2) ينظر: السرد ومناهج النقد الأدبي، د.عبد الحميد الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1425هـ – 2004م، ص 82.

(3) جاء في تاج العروس «السرد: (اسم جامع للدروع وسائر الحلق) وما أشبهها من عمل الحلق، وسـمي سرداً لأنه يسرد فيثقب طرفا كل حلقة بالمسـمار، فذلك الحلق المسَرَدُ. والمِسْرَدُ هو المثقب وهو السِّراد» .... «ومن المجاز: السرد: (جودة سياق الحديث) سرد الحديث، ونحوه يسرده سرداً إذا تابعـه»، [ينظـر: تاج العروس للسـيد محمـد مرتضى الحسـيني الزبيدي، تحقيـق: د.عبد العزيز مطر، مراجعة: عبد السـتار أحمد فرج، مطبعة حكومة الكويت، 1390هـ – 1970م، ج8، مادة: سرد.]، وفي لسـان العرب «السرد في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسـقاً بعضه في إثر بعض

وتتابعه واتساقه مما شكل عامل استقرار في المصطلح لدى النقاد العرب مستمداً قوته من ثلاثة أبعاد: لغوي، ومجازي، ومنهجي. وهذه الأبعاد الثلاثة كرست استقرار هذا المصطلح بحسب ما تتطلبه النظرية السردية فأصبح لغةً وأسلوباً وأداة تشكيل في الفضاء المحيط بالقص من حيث الزمن والمكان والرؤى.

وخلاصةً يمكن القول: إن السرد[1] بوصفه مصطلحاً في الدراسات النقدية ينفتح على ثلاثة جوانب:[2]

الجانب الأول: السرد بوصفه فعلاً لفظياً، وفي هذا السياق يتطابق مع التعريف الاصطلاحي لكلمة السرد في المعاجم العربية - كما ذُكر - فما يميز السرد- من هذا الجانب - هو تقديم حكاية معينة، في فعل محدد، يمارسه فاعل معين في زمن مخصوص.

الجانب الثاني: السرد بوصفه نظرية تبحث في النصوص السردية، لسبر أغوارها واستكشاف أنظمتها الداخلية، بغض النظر عن فترتها الزمنية، وهذا ما يطلق عليه اسم السرديات أو نظريات السرد.

الجانب الثالث: السرد بوصفه ممارسة إنسانية، وفي هذا السياق تبدو هذه الممارسة نشاطاً إنسانياً شاملاً ممتداً عبر العصور، كما يظهر في الأساطير، والملاحم والحكايات الشعبية، والسير، والتاريخ، حتى الروايات، والقصص القصيرة في العصر الراهن. يضاف إلى هذا الجانب ما يحتويه من تقنيات، وأساليب تساعد على عملية البناء الفني للسرد.

متتابعاً»، [ينظر: لسان العرب لابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، مادة: سرد].

(1) يطلق هذا المصطلح من قبل بعض النقاد العرب على أحد العناصر التي تتشكل منها القصة، بيد أن هذا لا يتعارض مع الدلالة العامة لمفهوم اللفظة، إنما تأكيداً على أهمية السرد داخل العمل القصصي، وإن كان من منظور يحصره بوظيفة محددة داخل ذلك العمل [ينظر: الأدب وفنونه، د.عز الدين إسماعيل، الطبعة السابعة، دار الفكر العربي، 1987م، ص 186، 187. وكذلك: القصة والرواية، د.عزيزة مريدن، دار الفكر، دمشق، 1400هـ - 1980م، ص 43].

(2) ينظر: السرديات مقدمة نظرية، د.مرسال فالح العجمي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الرسالة: 206، الحولية: 24، 2003 - 2004م، ص 13.

إن ما يهم دارس توظيف السرد في الشعر هو كل هذه الجوانب، فالشعر قد يوظف السرد فعلاً لفظياً داخل دواله، يستلهم بعض الأنشطة الإنسانية من وعي المجتمعات من أساطير، وملاحم، وحكايات، وقصص، وأحداث تاريخية، وكذلك السرد بتقنياته، وأساليبه، وعوامله، فيلزمه حينئذ وجود أداة نقدية قادرة على ضبط هذا كله منهجياً. فتتضح للمتلقي أبعاد جديدة لم تستطع الآليات الأخرى أن تجليها، فيتم الاستعانة بالسردية إجرائياً لتحليل النص الشعري ذي التوظيف السردي.

إن استلهام الشعر للسرد بعناصره، وعوامله، وتقنياته الفنية يتطلب استعمال تلك النظريات السردية المتعددة المشارب الفكرية والفلسفية؛ بما يحقق غايات فنية تقدم ذلك التوظيف في صورة تقترب مما أراده النص من أثر في المتلقي. وهنا تأتي السيميائية السردية لاسيما نظرية غريماس بوصفها نظريةً تتميز عن غيرها في المجال السردي بخاصية «مطاردة المعنى، وترويضه، ورده إلى العناصر التي أنتجته»[1]، كما تتميز بشموليتها في التصور، والتحليل، وشموليتها لا تعني إلغاء التاريخ، إنها محكومة كأي أثر معرفي بالزمنية الإنسانية فهي تمتلك القدرة على التحاور مع عناصر معرفية تنتمي إلى مجالات مغايرة ومد جسور نحو نظريات تتقاسم معها موضوعاً واحداً للدراسة، وهي قادرة على استيعاب عناصر شتى تنتمي إلى نظريات سردية أخرى، كما تجعل هذه العناصر تدل داخلها على وفق منطلقاتها المعرفية الداخلية، وهي تؤكد على ضرورة التكامل بين كل النظريات، كما تتميز بقدرتها – نظرية وتطبيقاً- على معانقة خطابات أخرى غير الخطاب السردي[2]، في النصوص السردية الخالصة، وهذا معناه أن هذه الدراسة ستستفيد من نظرية غريماس في تحليل المتن الشعري للبردوني الذي يوظف السرد، لكن مع الإفادة من بقية النظريات والدراسات المرجعية في هذا الشأن التي تسد القصور الحاصل في كشف فنية هذا التوظيف من جوانبه المختلفة التي قد لا تستطيع السيميائية السردية

(1) مدخل إلى السيميائيات السردية، سعيد بنكراد، الطبعة الثانية، منشورات الاختلاف،الجزائر، 1994م، ص 7.

(2) ينظر: نفسه، ص 7، 8.

وحدها أن تبينها(*)، لكن مع مراعاة طبيعة الاختلاف بين النصين القصصي والشعري، وطبيعة التشكيل التي تجعل طرح مستويات السرد مختلفاً تماماً في النص الشعري عنه في النص القصصي(1).

(2)

إن دراسة توظيف السرد في شعر البردوني تتطلب بدايةً تحديد المتن الذي سيكون محور التركيز لاستكناه السرد من ثناياه على وفق أسس منهجية تضبط عملية اختيار النصوص المدروسة، وتحليلها، وتبعاً لاشتراطات النظرية السردية فقد تم اعتماد النصوص التي كان السرد فيها بعناصره وعوامله مهيمناً(**)

(*) لقد تم إضافة ملحق توضيحي لبعض المصطلحات الجديدة التي تستعملها السيميائية السردية في التحليل، ينظر الملحق.

(1) ينظر: البنية السردية في النص الشعري، د، محمد زيدان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية 149، القاهرة، أغسطس 2004م، ص 21.

(**) تعد المهيمنة أحد المصطلحات النقدية التي بدأ تداولها منذ الشكلانيين الروس حيث عرفت بوصفها عنصراً بؤرياً للأثر الأدبي: إنها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية، [ينظر: نظرية المنهج الشكلي،ص81]. «ويكون لهذه الهيمنة مظاهر كمية(تشير إلى نمط العلاقات الأكثر تواتراً بين الوحدات) ولها أيضاً مظاهر كيفية (تظهر هذه العلاقة بين الوحدات في أوقات متميزة»، [الشعرية، تزفيطان طودوروف، ت: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، 1987م، ص59.]، و«تمسك بأزمة النص، فتملكها بحضورها القيمي، وتضفي عليها مسوحها، وتؤطرها بما تشاء لها أن تتفوه به وتعلنه، ليمسي النص جسداً من التشكلات الدلالية والجمالية، روحه تلك المهيمنة»، [عشبة آزال قراءات في الشعر اليمني المعاصر، د.علي حداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2200م، ص 144]، فالكيان الدلالي لمصطلح (المهيمنة) «يتمثل في كونها وجوداً ذا حضور خاص دلالياً وجمالياً، ويتأسس على شيء يتحكم في مجمل التشكيل الوجودي للنص، قد يكون فكرةً، أو موقفاً، أو مفردةً ذات طبعة تعبيرية خاصة، أو انشداداً إلى عاطفة ما تمد نسغ حضورها في مناحي النص كلها، حتى لا ينأى أي شيء فيه عن تنفس قيمتها، ومع أنها قد تبرز في سطح النص إلا أن الغالب عليها – لاسيما في النصوص العالية قيمياً وفنياً – أن تسكن في العمق القصي من النص، بما يتطلبه ذلك من فعل قرائي جاد ومخلص وصبور، يتم فيه الإصغاء جيداً إلى أصوات النص وما تتكلم به هامسةً من أسراره»، [نفسه، ص 155]، وتأسيساً على هذا المفهوم يمكن القول إن«الغنائية نوع تهيمن فيه الذاتية، وأن

في التمظهـر التركيبـي والدلالي، فيسـهل حينئذ رصد شـكل التوظيـف، وأثره في إنتاج الدلالة الجزئية والكلية، مع مراعاة التمايز في البناء الفني من نص إلى آخر.

إن الحكايـة برغم شـيوعها قديماً في الشـعر العـربي، إلا أن الشـعر الحديث قد استطاع بوساطتها «أن يقترب بصورة كبيرة من أهم مناطق تشكيل الرؤية السردية التي تعتمد على الحكاية، ثم يسـتغل الشـاعر ذلك في تأطير النموذج الذي يقدمه، وبذلك فإنه يؤكد على أداة مهمة من أهم أدوات التشكيل الجديد، وانفتاح النص الشـعري على آفاق مغايرة»[1]، وبرؤية جديدة تجسـدها حاملة معها ما تتطلبه من عوامل فاعلة، تكسب النص سردية واضحة يطغى فيها المتن على غيره من أدوات البنـاء الـسردي، وتمثل الحكايـة في متن البردوني الشـعري أول مظاهـر التوظيف السردي ويتضح هذا في النماذج: (قصة من الماضي – بين ليل وفجر – امرأة الفقيد – لص في منزل شاعر)[2].

كما يتم رصد عدد من النصوص ذات البناء الدرامي سواء بإكمال كل عناصرها، أم بتغليب عنصر على آخر، بما يعكس وعياً فنياً معقداً في دمج هذا الكيان السردي في بنية النص واسـتخدام إمكاناته المتنوعة التي تظهر تعدد الأصوات، وتداخلها، وتختفي معها – نسـبياً – سـيطرة الغنائية، وصوت الشاعر الأوحد، وفي أثناء هذا البناء يمكن تأمل أدوات تشكيل الرؤية السردية، وزاوية النظر، من خلال دراسة ضمائـر السرد، وموقع السـارد، والمسرود له وتبيان خصائـص المسرود المتجلي في حالة العوامل، وتحولاتها في ضوء العلاقة بين طرفي السرد.

الملحمـة نوع تهيمن فيه الموضوعيـة، وأن الدرامية نوع يتوازن فيه الطرفان ويندمجان»، [جدلية اللغة والحـدث في الدراما الشـعرية الحديثة،، د.وليد منير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسـات أدبية، 1997م، ص21، 22]، وبالنظر إلى النص الشعري الذي يوظف السرد، وطبيعة الهيمنة فيها يتشكل من ذلك أسلوب خاص من خلال هيمنة عنصر أو مجموعة عناصر مسهمة في بنائه.

(1) البنية السردية في النص الشعري، ص 23.

(2) ديـوان عبـد الله البردوني، الأعمال الشـعرية 1 – 12، الطبعة الأولى، إصـدارات الهيئة العامة للكتاب، الجمهورية اليمنية – صنعاء، 1426هـ – 2002م، ص 231، 298، 426، 497، على التوالي.

ويدخل في إطار هذه النصوص هندسة الزمن من حيث الترتيب والسرعة وغيرها من تقنيات الزمن، فيتضمن أغلبها هذه التقنيات بما فيها النصوص المعتمدة على الحكاية والنماذج المشار إليها هي: (تحولات يزيد بن مفرغ الحميري – رجعة الحكيم بن زايد – جواب العصور – زوار الطواشي – أغنية من خشب– تحولات.. أعشاب الرماد – سكران وشرطي ملتح – السلطان والثائر الشهيد – سباعية الغثيان الرابع – إحدى العواصف – أمين سر الزوابع – من حماسيات يعرب الغازاتي – سندباد يمني في مقعد التحقيق – المقبوض عليه ثانياً – أسمار أم ميمون – من أسمار القرية – لص تحت الأمطار – المحكوم عليه – مرقسيات النفط اليماني – أثيم الهوى – بين أختين – بين ذهاب ومعاد – ليلة خائف – فلان بن أبيه – حديث نهدين – زمان بلا نوعية – وجوه دخانية في مرايا الليل)[1]، وهناك عدد من النصوص التي يهيمن عليها الزمن؛ لذلك ظهرت فقط عند هذا المستوى من التحليل، وهي: (حكاية سنين – المنتحر – نهاية حسناء ريفية – طيف ليلي – أطوار بحاثة نقوش)[2].

أما المكان فهو برغم تخلله أغلب النصوص ذات التوظيف السردي، بما فيها تلك التي تعتمد الحكاية، فإنه قد تجلى مهيمناً في بعض النماذج منها:(صنعاني يبحث عن صنعاء – ضائع في المدينة – فكريات رصيف متجول – أصيل القرية – حوارية الجدران والسجين)[3].

وبعد هذا التحديد للمتن/ موضوع الدراسة تحاول الفصول اللاحقة تبيان توظيف السرد داخل هذا المتن، وكشف أنساق تشكله، وأثره في الدلالة والبناء.

(1) الديوان، ص 1080، 1597، 1590، 1063، 662، 900، 1179، 908، 854، 1057، 987، 1077، 765، 1181، 1072، 432، 655، 750، 1710، 85، 530، 327، 512، 1265، 258، 870، 781، على التوالي.

(2) نفسه، ص 549، 323، 460، 812، 1003، على التوالي.

(3) نفسه، ص 612، 528، 878، 492، 999، على التوالي.

الفصل الأول
أساليب السرد

تتشكل أساليب السرد في النص الشعري بصورة مغايرة عن تشكلها في النص السردي المتمثل في الرواية والقصة القصيرة والحكاية؛ لامتلاك هذه الأنواع سمات وخصائص نوعية تختلف كماً وكيفاً عن الشعر. وقد اقتصر معظم الدراسات التي اهتمت بأساليب السرد على البحث عنها في الأنواع التي صدرت عنها وهي:(النصوص السردية الخالصة). لكن انفتاح الشعر على النصوص السردية، واكتسابه عدداً من خصائصها وسماتها، وبطريقة جديدة تكسبه صفة التميز والتفرد في صوغ هذه الخصائص والسمات تطلب كل هذا وسيلة جديدة لفحص وتحليل تلك الأساليب التي يتجلى بها السرد في الشعر، وسيلة تلائم طبيعة البيئة الجديدة التي ينمو فيها. و ينطلق هذا المطلب النقدي من أمرين، الأول: طبيعة النص الشعري ذاته الذي يوظف السرد، والآخر: الآلية المنهجية التي يصعب فيها استخدام الجهاز النقدي المركَّب أساساً لتحليل النص السردي ذي الخصائص النوعية الخالصة في السرد. ولفحص تلك الأساليب السردية في الشعر يتم النظر في الخصائص النوعية المكونة لبنية النص الشعري من حيث هيمنة عنصر أو مجموعة عناصر، أو عامل أو مجموعة عوامل سردية فيتشكل من هذه الهيمنة أسلوبٌ سردي له سماته الخاصة التي تميزه عن غيره داخل المتن الشعري لشاعر ما(*).

(*) إن «عناصر السرد هي جملة المكونات الرئيسية التي من دونها لا يقوم للسرد قائمة ويصبح النص موضع الفحص بعيداً عن حقل السرديات، أما عوامل السرد فهي جملة الاختيارات

إن الفكـرة المحوريـة المعتمدة في هـذا التصنيف تقوم على سـلم قياسي متدرج ومتراتـب من عناصر السرد على وفق نموذج مركَّـب من عدد من التقنيات الفنية التي يتم شرحها بمناسبة كل عمل إبداعي تطبيقاً[1]، والبحث عن أساليب السرد في الشـعر يلائم طبيعة البحث في توظيف السرد في الشعر، كون التوظيف يتطلب معـه إدخـال المواد النصية المسـتخدمة في بنـاء النص السردي وتحويلها إلى جسـد النص الشـعري فيخضع تحديد الأسـلوب لـ «الخصائص المميزة للأنواع الأدبية، وهـي مسـتمدة من الموروث العام للنـوع»[2]، وهذه القاعدة هي مـا تم اعتماده في النظـر إلى متن البردوني الشـعري، فعند فحص طبيعـة التوظيف السردي فيه تبين – من هذا المنطلق– أن هذا المتن يحتوي على أسـلوبين سرديين يمتاز كل منهما عن الآخر باعتماد مهيمنة في الصياغة الفنية للنص الشعري، وهما:

– أسلوب السرد الدرامي.

– أسلوب السرد الحكائي.

1. أسلوب السرد الدرامي

ينفسـح مفهوم الدراما حتى يكاد يدخل كل الأعمال الإبداعية، بيد أن المتأمل في طبيعتهـا أو طبيعـة تلك الأعمال التي توصف بالدراميـة، أو تلك التي توصف بأنهـا ذات نزعـة دراميـة، يجـد عـدداً مـن الخصائص التـي تميز هـذه الأعمال عن سواها؛ ذلك أن «الطريقة الدرامية في السرد، هي تلك الطريقة التي يندمج ناثرها في الحـاضر التخيـلي والزمن القصـصي للحكاية، وكأنه حـاضر في الأحداث تماماً

والطـرق التـي يمكن للعناصر السردية أن تتشـكل فيها لتصبح موضوعاً للسـرد»، [ينظر : السرد السينمائي، فاضل الأسود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007م، ص84].

(1) ينظر: أسـاليب السرد في الرواية العربية، د.صلاح فضل، الطبعة الأولى، دار سـعاد الصباح، الكويت، 1992م، ص12 ، 13.

(2) ينظـر: أسـلوبية الرواية مدخل نظري، حميد لحميداني، الطبعة الأولى، منشـورات دراسـات: سال، الدار البيضاء–المغرب، 1989م، ص10.

مثلما يفعل المشاهد في المسرحية»[1]، وهذه الرؤية تنطلق من المفهوم العام للدراما الذي يرى أن المسرحية هي النوع الأدبي الذي يحمل هذه الخاصية، لكن الدراما تنبث في كثير من الأنواع الأدبية؛ لامتلاكها القدرة على التعبير باستخدامها« لغة جديدة، وبناء متميز، وتفصيلات جوهرية فيها تقلص وانقباض وحركة، وانتشار وانسجام، وتناقض وصراع ، وتحد وحوار، وسرد وأزمة، وعقدة، وانفجار، وتصاعد وترقب»[2].

أما الشعر فإن علاقته« بالدراما علاقة وثيقة؛ لأن جوهر الدراما هو جوهر شعري، لكون العرض المسرحي يستدعي عناصر رئيسية من الشعر كاللغة والمخيلة، وإعادة خلق عالم معيش في داخل الصراعات الإنسانية، كما أن الدراما هي المكان المتميز للغة المتقدمة لكونها قولاً شفوياً»[3]؛ لهذا كانت الدراما في جذورها الأولى قد انطلقت شعراً، لاسيما في الشعر العربي ثم تطورت حتى أصبحت تكتب نثراً.

ومن خصائص الدراما داخل النص، التركيز على الصراع، والحركة «الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة»[4]، إلى جانب خاصيتي الحركة والموضوعية هناك خاصية أساسية هي خاصية التجسيد ، فالدراما لا تأتلف ومنهج التجريد، لأنها حركة لا تتمثل في المعنى، أو المغزى إنما هي تتمثل فيما بعد إلى معنى أو مغزى[5]، كما يحتاج البناء الدرامي للذروة وهي النقطة العليا التي يصعد إليها

(1) السرد والظاهرة الدرامية، ص 18.

(2) السرد والظاهرة الدرامية، ص 13.

(3) نفسه، ص 131.

(4) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د.عز الدين إسماعيل، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، ص : 279.

(5) ينظر: نفسه ص 281.

الفعـل ثم يسـقط بعيداً عنها، وهـي مركز التحكم بالحركة الدرامية حيث تشـتد فيهـا أزمـة الحدث وتتلاقى عندها خيـوط الفعل الدرامـي[1]، وهذه الخصائص قد تتشـكل في النص الشـعري مجتمعة أو منفردة مانحة إياه سـمات الأسـلوب الدرامي الخاص فـ «يتجلى فيه أساسـاً تعدد الأصوات، والمسـتويات اللغوية، وترتفـع درجـة الكثافة نتيجة لغلبـة التوتر والحوارية»[2]، ولعـل وجود مثل هذه الخصائص في شـعر البردوني هو من أهم تجليات السرد الدرامي الذي يتشكل في عدد من النصوص بحيث يمثل ظاهرة أسلوبية مميزة في شعره ومن أهم هذه التجليات:

أولا: الموضوعية المتأتية من طرح الأفكار بوسـاطة شـخص ثان فيبدو النص شـبيهاً بالمسـرحية حيـث يبـث المسـرحي آراءه ومواقفـه مـن خـلال شـخوص المسـرحية، وهنا تتجلى الموضوعية، فيختفي الشـاعر متوارياً خلف أبطاله الذين يتجسـدون في النص إما بلسانهم أو الوصف الموضوعي الخارجي لهم، فتنحسر الغنائية في النص الشعري التي تعد جزءاً من خصائصه النوعية الرئيسة.

ثانياً: مسرحة النص الشعري، واعتماده الحوار بنوعيه، الداخلي والخارجي، وعرض بقية العناصر سردية أو شعرية في إطار حوار ينبني على وفق طريقة تجمع بين خصائص المسرح والشـعر، فيبـدو الحـوار الداخلي موظفـاً في المواقـف السردية التي تسـتدعي الدخـول إلى الزوايا التي تنقطع فيها رؤية السـارد، وتكشـف عن المكنونات الداخلية للشـخصيات. ويكـون الحـوار الخارجي أقدر من الأسـلوب التقريـري للقيام بمهمة تصوير المواقف الحسية والنفسية للأبطال ورسم مواقفهم والكشف عن ملامحهم.

ثالثـا: الاعتـماد على المفارقـة بوصفها صـورة من صـور الحياة المعيشـة وإبراز الـصراع والتناقضـات، والتوتـر الدرامـي في مسـتويات التعبير الشـعري؛ وهذا

(1) ينظـر: بنيـة القصيدة العربية المعاصرة، د.خليل الموسـى، منشـورات إتحـاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص 289.

(2) أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص 47.

يقود إلى مستوى تعدد الأصوات حيث تتعدد وجهات النظر، والرؤى وتتحول القصيدة من الغنائية البسيطة إلى الدرامية المركبة.

أ- القناع

يبرز القناع في متن البردوني الشعري مجسداً صورة درامية واضحة، حيث يوظف داخل النص الشعري حاملاً معه صوتين: صوت القناع، وصوت المؤلف، ويعد حالة من التماهي أو التلبس بشخصية أخرى تختفي فيه شخصية الشاعر وتنطق خلال النص بدلاً منه[1]؛ لذا تعد الدرامية من أهم عناصر القناع[2]، «فالشاعر لا يريد أن يتحدث عن أفكاره مباشرة أمام الناس وإنما يطرحها من خلال شخص ثان»[3]، وبهذا تعد قصيدة القناع أهم تطور حصل للقصيدة الغنائية باتجاه الدراما، حيث «استطاعت هذه التقنية الخروج بالرمز التراثي والتاريخي من دائرته الضيقة المباشرة ومن محدودية انتشاره والصفات الدالة عليه إلى دائرة أوسع في التعبير عن تجربة القصيدة الكلية بأسلوب درامي»[4]، واستخدام القناع لا يجرد الشاعر من ذاتيته بل يخفف منها حين يخلق شخصية درامية منفصلة عنه[5]، فيكون القناع وسيطاً درامياً بين النص والقارئ وهو وسيط فيه من الشاعر مثل ما فيه من الشخصية القناعية[6]، وتنشأ الدرامية في القناع من الحوار الصوتي الثلاثي الذي يتحقق في القصيدة عبر ابتعاد صوت الشاعر، وتقدم صوت المتكلم أو صوت

(1) ينظر: القناع في الشعر العربي الحديث، د. سامح الرواشدة، الطبعة الأولى، جامعة مؤتة، مطبعة كنعان، الأردن، 1995م ص 10، وكذلك بقية التعريفات.

(2) ينظر: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، عبد الله أبو هيف، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، يناير – 2004م، ص 27.

(3) الشاعر العربي الحديث مسرحياً، محسن أطيمش، منشورات وزارة الإعلام، سلسلة دراسات(108)، الجمهورية العراقية، 1977م، ص 267.

(4) النزعة الدرامية في شعر المقالح، صلاح عبد الحافظ عبد الرب الحوثري، رسالة ماجستير إشراف:د.علي حداد، جامعة حضرموت – كلية التربية – قسم اللغة العربية، 2006م ، ص 146.

(5) ينظر: بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص 213.

(6) ينظر: نفسه، ص 209.

القناع الظاهر على سطح النص فيما يُلمح صوتٌ ثالثٌ هو الراوي الضمني الذي يدير الحديث أو ينطق القناع ويجعله يلامس الواقع المعاصر[1]، وفي هذه الدراسة سيكون القناع شخصية سردية ترصد أقوالها وأفعالها على وفق المنطق السردي للنص والمسار السردي الذي يتبعه أو البرنامج السردي الذي يتموضع فيه.

يمثل النموذج: «تحولات يزيد بن مفرغ الحميري»[2] نموذجاً ملائماً لتقصي فاعلية القناع في التوظيف السردي داخل متن البردوني الشعري، حيث يبرز النص مجسداً من خلال صوت الشخصية القناعية المستحضرة من التراث، وهي شخصية يزيد بن مفرغ الحميري[3]، وأصوات أخرى أسهمت في جعل النص يخرج من دائرته التراثية ويدخل في علاقة مع الواقع الذي ينبني فيه.

(1) ينظر: مرايا نرسيس، ص 116.

(2) الديوان، ص 1080.

(3) يثبت البردوني في أول النص مقدمة طويلة وضع لها عنواناً هو :(تاريخية..بطل القصيدة) يذكر فيها نسب الشاعر ومولده ثم يبين جرأته وطيب حضوره حيث تنازعه فتيان قريش لحسن عشرته وتحاموه لحدة بادرته ولميله إلى الحرية، كما اختاره عباد بن زياد صاحباً لولايته في سجستان وعندما شاهد الريح تلعب بلحية عباد غلب عليه المزاج الشعري فقال في ذلك المنظر:

ألا ليت اللحى كانت حشيشاً فنعلفها خيول المسلمينا

مما أوغر صدر عباد فتجاهل حقوق الشاعر الذي استدان من التجار للإنفاق على جاريته (أراكه) وغلامه (برد)، وألب عباد على الشاعر الدائنين فأمر ببيع سلاحه وفرسه وأثاث بيته ثم سجنه فيما تبقى حتى اضطره إلى بيع الجارية والغلام من التاجر (الأرجاني).

لجأ ابن مفرغ إلى يزيد بن معاوية بدمشق كما تمادى هناك في هجو آل زياد فطلبه عبد الله بن زياد والي العراق فاستجاب الخليفة شارطاً ألا يلحق به من العذاب ما يؤدي إلى تلفه، هناك هجا البيتين السفياني والزيادي فابتدع له ابن زياد أشنع عقوبة إذ سقاه نبيذاً مخلوطاً بالمسهل وربطه إلى خنزير وكلب وطاف به شوارع البصرة وبعد سجن أيام أرسله إلى أخيه عباد آمراً أن يمحو الشاعر بأظافره كل ما كتب في هجائهم على الجدران إلى إن وصل إلى سجستان، وبعد سجنه هناك غضب له الشعب فأفرج عنه وفي طريقه إلى الشام كان ينشد بغلته المسماة عدس هذا الشعر:

عدس ما لعباد عليك إمارة أمنت وهذا تحملين طليقُ

[ينظَر:الديوان،1080.]

ويعد النص إعادة لصياغة هذه الأحداث من وجهة نظر جديدة تجمع الماضي والحاضر وتستشرف المستقبل .ولمزيد من المعلومات عن الشاعر ينظر: يزيد بن مفرغ حياته وشعره، د.عبد القدوس أبو صالح، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، 1396هـ – 1976م.

أول خيوط السردية تلمح من أول عتبة، حيث تضاف كلمة تحولات إلى يزيد بن مفرغ، ولفظة تحولات تحمل في طياتها رصيداً من الحركة والديناميكية؛ مما يؤسس لسردية النص إضافة إلى ذلك أن مصطلح التحول هو أحد المصطلحات المستعملة في السيميائية السردية؛ مما يساعد على كشف المسارات السردية[1] استناداً إلى العمق المنهجي للكلمة.

وتضيف العتبة الثانية للنص بعداً آخراً لسرديته؛ حيث تمثل المقدمتان إضاءة تعمل على توجيه القراءة وتبين الوعي بالممارسة السردية التي اتبعها المؤلف عند الصياغة فمن خلال (تاريخية.. بطل القصيدة) يتضح تعمد إدخال عنصر السرد مكوناً جديداً من مكونات النص بوصف الشخصية الرئيسة فيه بـ(بطل القصيدة[*].

إن التحول يفترض – بداية – وجود حالة من الثبات أو التوازن تتطلب الانتقال إلى حالة مضادة من عدم الثبات أو عدم التوازن أو العكس، وهذا التحول يتطلب لإنجازه برنامجاً سردياً[2] معيناً، يرصد مسار هذا التحول من حالة إلى أخرى، تقدم المقطوعة الأولى أو ما يسمى بالموقف البدئي الحالة الأولية التي تشير إلى عدم التوازن المتمثل في طبيعة الاستبدال غير الصحيح:

لماذا ناب عن سيفي لساني؟[3]

(1) لتوضيح مصطلحي التحول والمسار السردي ينظر: المحلق هذه الدراسة.

(*) بعد المقدمة الطويلة يذكر البردوني أبياتاً من أقوال يزيد بن مفرغ الحميري وهي:

ألا أبلغ معاوية بن صخر مغلغلة من الرجل اليماني
أتغضب أن يقال أبوك عفٌّ وترضى أن يقال أبوك زانِ
وأقسم أن رحمك من زياد كرحم الفيل من ولد الأتان
وأشهد أنها ولدت (زياداً) و(صخراً) من سمية غير دان

ثم يقدم لنصه الجديد بقوله: وعلى غرار هذه المقطوعة الشهيرة انبنت هذه القصيدة مؤرخة البطل نفسياً وتحولياً، [الديوان: ص 1080، 1081].

(2) ينظر: الملحق التوضيحي في هذه الدراسة.

(3) الديوان، ص 1081 .

وفي هـذا الموقف البدئي تبدو الشـخصية القناعية في حالة انقطاع عن موضوع القيمة[1]/ الفعـل الثـوري في صورتـه(السـيف) وفي حالـة اتصـال بموضـوع القيمـة الكلام في صورته(اللسـان)، فالنص سـيرصد مسـار التحـول عن هذين الموضوعـين، ولكـي يتحقق هذا التحول على الشـخصية القناعيـة أن تبحث عن الكفاءة التي تمكنها من تحقيق هذا التحول.

إن مـشروع الكفاءة يكمن في أعماق فاعل الحالة[2] الذي يعد هنا فاعلاً منفذاً[3] للبرنامـج الـسردي لفعل التحول وهو كذلك المرسـل الذي يـمارس فعل الإقناع لذاته من خلال التذكير بالمهانة والذلّ الذي بلغه من قبل سـطوة السـلطة الظالمة، فينعكس هذا على نفسه حافزاً قوياً لتنفيذ فعل التحول بأسرع ما يمكن:

لأن (البـصـرة) انـتـعـلـت جبـيـنـي وأعـطـت ذيـل (خـنـزيـر) عـنـانـي
سـقـتـنـي الـســم، واجـتـرت وثـاقـي وأرخت فـوق نهديهـا احتقاني[4]

يتضـح هنا تقديم صور المهانة بحيـث تبدو المدينة وهي تنتعل جبين الذات بل وتسلم زمامه إلى ذيل الخنزير حتى يصل الأمر إلى حد الإفناء والمحو من عالم القيم الإنسـانية العليا فتقديم هذه المشاهد المسـتعادة إلى ذهن الفاعل المنفذ يحركه باتجاه تحقيق ذلك التحول، فتتشـكل طاقة نفسـية ترفع من كفاءته، كما يعمل تأويل هذا الامتهان على تعزيز تلك الكفاءة وعده البداية الأكيدة لنهاية القهر والظلم.

أأخـــزانـــي الخـلـيـفـة أم تـدنـى لـكـي يفنى، وأعتنق التفاني؟[5]

ثم يعود ليمارس فعل التحريك[6] والتحريض من خلال المونولوج الداخلي في التسـاؤل أمام النص عن سبب هذا الصمت، برغم وجود كل المسوغات لتحقيق

(1) ينظر الملحق التوضيحي.

(2) ينظر: الملحق التوضيحي.

(3) ينظر: الملحق التوضيحي.

(4) الديوان، ص 1082 .

(5) نفسه، ص 1082 .

(6) «ينظر الملحق التوضيحي.

التحول الإيجابي لمقاومة الظلم حتى إن كان بوساطة الشعر بوصفه وسيلة المثقف في ردع التسلط والجبروت:

أكان الصمت أجدى يا قوافي؟ أأرضى حكم أولاد الزواني؟
أتعزفني سيوفٌ من حديدٍ ولا أستلُّ سيفاً من أغاني؟
وهذا الشعر آخر ما تبقى من الأحباب في زمن التشاني[1]

ولا يعمل المرسل على الوصول لغايته المرسومة بصفته الفردية فحسب بل إنه يمارس فعل التحريك؛ ليضمن أكبر قدر ممكن من الفواعل في دائرة الفعل الذين يقعون تحت طائلة الظلم والهوان إلى جانب الفاعل الرئيس (القناع) الذي هو الراوي هنا:

إذا لم تغضبوا مثلي لهذا سيتلو أول المكروه ثانِي
لأن الشر أخصب من لحاكم لأن العجز أولاه التواني
فهذا العوسج الملعون ينمو بأعينكم، وتنتحر المجاني[2]

فممارسة الراوي(القناع) لهذا العمل الإقناعي لتحفيز الفواعل في هذا المقطع على الثورة والوقوف ضد الباطل بوساطة التحذير وتبيان الخطورة التي تكمن في الصمت والرضوخ للعجز والتواني، وكل ذلك يدفع الفواعل مع الفاعل المنفذ الرئيس لسرعة إحداث التحول.

ويأتي المقطع اللاحق حيث يتصل الفاعل المنفذ بموضوع الجهة التي تكسبه هنا القدرة على الأداء من خلال امتلاك إرادة فعل التحول :

لأني متُّ - آناً بعد آنٍ- أود اليوم قتلاً غير آني
أحاول أن أغير أي شيء أمام القهر أمتحن امتحاني
أريد ولادة أخرى، لموتٍ له عبقٌ، ولون أرجواني[3]

(1) الديوان، ص 1083.
(2) نفسه، ص 1084.
(3) نفسه، ص 1085.

هنا يدخل الفاعل في حالة اتصال بموضوع جهته، فيمتلك الكفاءة اللازمة لتحقيق الفعل حين يصل إلى قناعة بضرورة التغيير لعل في هذا التغيير ستحقق ولادته الجديدة، فامتلاك موضوع الجهة هنا يكاد يكون غاية الانتقال من حالة الرضوخ والاستسلام إلى حالة الإيمان بضرورة الصراع من أجل الكرامة، وإرادة فعل التحول عن النمط السائد في ظل الوضع الذي يمنع هذا التحول، يجسد ذلك المقاومة الإيجابية، وهذا بدوره ينجز جزءاً من البرنامج السردي المرسوم.

إن امتلاك الإرادة الحرة للتغير في المقطع نفسه، تقود بالضرورة نحو المضي في هذا المسار، لكن مثل هذا التوجه محفوف بالمخاطر، وسيواجه بكثير من العراقيل، والمصاعب، وسيقف في وجه هذا البرنامج السردي عدد من المعيقات:

وهل أقوى وخيل (بني زيادٍ) على صدري؟ وعكازي حصاني
وكل بني أبي مثل الأعادي فتباً للأقاصي والأداني[1]

هنا يمارس فعل المعيق كل من: بني زياد، بني أبي، الأقاصي، الأداني، فتعمل كل هذه المعيقات على عرقلة الخط المرسوم للبرنامج السردي للفاعل/ القناع.

ثم تأتي اللحظة التي ينجز فيها فعل التحول، ويصبح فاعل الحالة الذي هو الفاعل المنفذ لهذا البرنامج في حالة اتصال فعلية بما يقتضيه هذا التحول ويتجسد ذلك في البيت التالي:

(ألا أبلغ معاوية بن صخر) أتيت مزامناً، ومضى زماني[2]

وفي هذا البيت ما يبين إنجاز فعل التحول؛ بالنظر إلى التناص مع قول الشخصية التراثية، التي جاءت في سياق الهجاء للبيت السفياني والزيادي، اللذين يمثلان رمزاً للتسلط؛ ليأتي هذا البيت امتداداً لهجاء الشخصية التراثية، وامتزاجاً للصوتين التراثي القناعي، داخل النص، وتأكيداً لتحول القناع.

(1) الديوان.

(2) نفسه.

ويستند هذا التحول إلى معطيات تاريخية يعضدها انفتاح النص على حكايات التاريخ اليمني القديم، والأخذ منه للتأكيد على هذا الاتجاه نحو رفض الذل والخنوع:

ويا (عباد) أبحر (ذو نواس) وأبحرنا على الرمل الدخاني
قصدنا شاطئاً من غير بحر عن الأمواج، خوَّضنا الموانيِ[1]

فالمقطع يستمد طاقته الموحية من قصة الملك الحميري: ذو نواس الذي أغرق نفسه في البحر هروباً من السقوط في مهاوي الذل وتذوق مرارة الانكسار.

لا يقف القناع عند إحداث التحول على هذا المستوى، بل يظهر صوت طارئ على النص محاوراً القناع، مع بروز عدد من الدوال التي تجذر الخصوصية المحلية/ اليمنية وتفتح أفقاً جديداً أمام التحول على المستوى الآني ومنها: (مرادي، كوكباني، حمير، معيني، آزال، يعربي، يحصبي، يماني، السعيدة، مذيخرة، يريمي، مداني، بكيلي، حُديدي، خباني)، فلا يقف النص عند حدود التراث بل يغرق في الخصوصية المحلية، فتتعدد الأصوات التي تحمل البعدين التراثي والواقعي، الماضي والحاضر، مع ترجيح الثاني؛ إذ يفرض المسار السردي المنجز سابقاً على بقية النص، فإذا كان التحول قد أنجز على المستوى التراثي فإن الواقع مازال يراوح مكانه، وإذا كانت الحرية المكتسبة للشخصية التراثية موجزة في قولها:

«عدس» ما لعباد عليك إمارة: أمنتِ وهذا تحملين طليقُ(*)

فإنه في الحاضر وعلى المستوى الآني، يظل القناع في حالة من الأسر الثقافي والسياسي:

)عدس(لم تحملي مني طليقاً زمان الغدر مهمومٌ بشأني
وصلتُ هنا: أكل الأرض سجني ومسحب جثتي بعد انسجاني؟
فأية بقعةٍ تدعى بلادي؟ وخيطٌ من دمي أضحى مكاني[2]

(1) نفسه، ص 1086.

(*) هذا بيت منسوب ليزيد بن مفرغ في مقدمة النص، نفسه، ص 1081 .

(2) الديوان، ص 1088.

وفي هذا المقطع ما يوضح أن فاعل الحالة (القناع) على المستوى الآني في حالة انقطاع عن الحرية؛ مما يتطلب معه رسم برنامج سردي جديد يناسب الموقف الجديد الذي يتموضع فيه، فيمارس الراوي(المرسل) فعل الإقناع من جديد لتحريك الفاعل المنفذ لتحقيق هذا البرنامج الذي يبتغي الاتصال بموضوع القيمة (الحرية):

سأخلق موطناً يمتدُّ مني ويدخلني، يجدد عنفواني[1]

ويستمر النص في الاسترسال بالوصف المليء بالدلالات المحلية التي تعمق ارتباط الراوي (القناع) بوطنه، دون أن يمتلك أية مؤهلات تمكنه من تحقيق برنامجه السردي.

ويختم النص معلناً افتقار فاعل الحالة لإرادة التغيير و هي الوسيلة المادية الضروري التي مكنت القناع في بعده التراثي من إحداث التحول المنشود والتي تعد موضوع جهة يمكنه من امتلاك الكفاءة اللازمة لإنجاز البرنامج السردي والاتصال بموضوع القيمة (الحرية) في البعد الواقعي، فموضوع الجهة هنا مادي(الفعل الثوري المجسد في السيف)، وهذا ضد موضوع الجهة السابق على المستوى التراثي الذي يمثله (الشعر):

(يزيد) اليوم غير (يزيد) أمس أتى الفادي من القلق الأناني
فهزّي أعظمي، سيفاً، لواءً ودمّيني، يزغرد: مهرجاني[1]

يقدم الموقف الختامي للنص نهاية مفتوحة، حيث يظل فاعل الحالة على انقطاع عن موضوعه؛ مما يعطي النص مساحة واسعة من السردية بحيث يدخل المرسل (الراوي) إلى جانب ذات الفعل أكبر قدر ممكن من الفواعل لإحداث التحول، وإنجاز البرنامج السردي المرسوم(*).

(1) الديوان، ص 1088.

(2) نفسه، ص 1091.

(*) ويتضمن شعر البردوني صوراً أخرى لتقنية القناع بحيث تتضمن هذه النصوص، استخدام صوت القناع، صوتاً رئيساً يدير السرد ويتحكم بأدواته كما هو في نموذج «رجعة الحكيم ابن

ب- مسرحة النص

يبرز في شعر البردوني- لاسيما في دواوينه المتأخرة- الطابع المسرحي حيث يعتمد على صياغة الأحداث سردياً بوساطة الحوار، سواء كان خارجياً يمارس من قبل الفواعل الممثلة في نسيج النص أو داخلياً بصورة مناجاة أو منولوج درامي(*) فيكتسي النص حينها درامية تمتد في شكلها البنائي إلى الجذور المسرحية حيث يعد

زايد»، [الديوان، ص 1590]، حيث يعتمد -هنا- القناع تقنية يستعان بها لإنجاز النص مع اكتمال بعض عناصر السرد فيه . فلفظة رجعة تحمل مدلولين : الأول الدلالة على عودة جديدة في زمن جديد، والثاني دلالة الارتداد والتقهقر، مرادفة لمعنى من معاني التخلف والرجعية، من ثم فإن اقتران(الرجعة/ بالحكيم) يمنح النص مفارقة وتجعله يرتكز عليها في أثناء الصياغة وقد استطاع القناع في هذا النص أن يحقق السردية من خلال طبيعة الشخصية المستلهمة من التراث الشعبي اليمني، حيث تأخذ زمام السرد راوياً بلسانه بضمير المفرد تارة، وبضمير الجمع تارة أخرى، والدخول في حوار في أكثر من موضع داخل النص مع بروز عدد من التعيينات المكانية لبيئات يمنية متباينة مدينةً وريفاً وصحراءً، وهذا ما يلائم طبيعة الشخصية التي تتسم بغموضها زمانياً ومكانياً؛ فقد عدت رمزاً لـ«كل الشعب اليمني وأن زمانه هو كل الأزمان، كما أن قريته هي كل القرى»، [أقوال علي بن زايد دراسة ونصوص، عبد الله البردوني، مكتبة الإرشاد، صنعاء، الجمهورية اليمنية، 1427هـ - 2006م، ص 7]، وشخصية بمثل هذا الغموض إضافة لما تتمتع به على مستوى نتاجه الفكري والثقافي من حكائية تلصق بأغلب النصوص والأقوال، [ينظر: نفسه، ص 5 - 11]، المنسوبة له؛ فتثري النص، نظراً لحجم الخلفية المعرفية التي تنطلق منها الدوال.

وقد يظهر القناع رمزاً مقنعاً يسرد الأحداث متداخلاً مع أصوات أخرى تشاركه هذا الفعل، أو مروياً له يخاطبه الراوي على طول النص أو في أجزاء متفرقة كما في النموذج: "جواب العصور"، كما يعد نص: "وردة من دم المتنبي [الديوان، ص 965]، نموذجاً لقصيدة القناع بمعناه الواسع حيث تقنع البردوني بالمتنبي فتوزعت مقاطعها متقاطعة بين الغياب والحضور فيكون الراوي في الأبيات الأولى خارجياً وتكون الشخصية التراثية مخبراً عنها في سياق النص، ثم يتحول السرد في آخر الأبيات إلى سرد على لسان الشخصية التراثية (القناع) [ينظر: شعر البردوني دراسة أسلوبية، د. سعيد سالم الجريري، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ومركز عبادي ودار حضرموت للدراسات والنشر، صنعاء- الجمهورية اليمنية، 1425هـ - 2004م، ص 100 - 104].(3)

(*) يكمن الفرق بين المناجاة والمونولوج برغم ما يبدو من تقارب بين المصطلحين في أن المناجاة تقتصر على الحديث المنفرد للشخصية وإن اقتربت من المونولوج الدرامي في محاولة توصيل وجهة نظر الشخصية في حين يلزم المونولوج الدرامي حدود القصيدة الدرامية وإن عني بالتعبير عن الأبعاد النفسية لشخصية المتحدث، [ينظر: المونولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2005م،ص 40].

الحوار أحد العناصر الرئيسة فيها، وغيابه عنها يعني غياب المسرحية بوصفها فناً أدبياً يعتمد الحوار وسيلة وتقنية لإيصال بقية العناصر فيها.

وتكمن أهمية الحوار في الدراما في «تقديم الأبطال ورسم مواقفهم وهم يصنعون حياتهم على خشبة المسرح»[1] إذ يمتزج أكثر من عنصر سردي يتركز في لغة الحوار فيمارس فعل الراوي الذي يسرد الأحداث، ويخلق في ذلك نوعاً من الصراع الدرامي.

يمتلك الحوار الداخلي خصائص تميزه داخل السرد عن الحوار الخارجي، وتعطيه قدرة أكبر على التحرك بحرية في مختلف زوايا المنظور دون الإخلال بالشروط الفنية للبناء، ويتميز كذلك بعدم الاتزان والمراوحة بين التعبير الدرامي والغنائية[2]، وهذا ما يوضحه الشعر خاصة الذي يمزج كما هو معروف بين هاتين الخاصيتين. كما يعطي الحوار الداخلي شكلاً مجسداً للحركة الذهنية في ذوات السرد[3]، فتتحول الأحداث الخاصة في أذهان الساردين إلى متوالية من الأفعال التي يتم رصدها على سطح النص، ويعطي كذلك مرونة أكبر في التقبل القرائي والتأويلي بما يتواءم مع باقي المعطيات.

قد يشكل الحوار(*) في شعر البردوني صورة كلية مسهماً في تكوين النص منذ العنوان، حتى الموقف الختامي، لعل نص «جواب العصور»[4] يجسد هذا الرأي، فهو يعتمد الحوار الداخلي، لكن بصيغة تخرجه من نمطية المناجاة الداخلية، فيكون الاهتمام بهذه التقنية وسيلة جديدة للعرض، فالحوار الداخلي هنا إطار

(1) الشاعر العربي الحديث مسرحياً، ص 88 .

(2) ينظر: المونولوج بين الدراما والشعر، ص 32.

(3) ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 294 .

(*) تقتصر دراسة الحوار على النماذج التي يشكل فيها مهيمنة تمنح النص درامية في إطار تشكله السردي، وإلا فهو عموماً في شعر البردوني ظاهرة تستحق الدراسة بحد ذاتها، سواء ما كان منها ضمن نص أو ما اعتمد عليها في انبنائه.

(4) الديوان، ص 1405.

شامل لأفعال السرد ومقتضياته وهو يبرز على مستوى السطح بصورة حوار خارجي بين الذوات السردية، أما في العمق فهو منولوج داخلي تمارسه الشخصية الرئيسة ليكون التقنية المهيمنة في إحداث الحركة.

يجري الحوار بداية بين زيد الوصابي وذاته، هذه الذات التي يغرق الراوي إلى أعماق وعيها، فتتشظى في النص على ثلاث ذوات سردية فاعلة لها وظائفها الخاصة التي تميزها عن بعضها؛ لذا يظهر زيد في الموقف البدئي للنص على هيئة استفهامية، تبين دوال النص اللاحقة، إنه سؤال يتوجه به إلى ذاته وليس إلى خارجه، وهذا ما يؤكد أن الراوي الرئيس في النص هو زيد الوصابي حيث يؤكد هذا الرأي الموقف الختامي :

جبتُ عصراً بعد عصر وأنا أنت، وما زلت أنا ذاك الوصابي[2]

إن زيد الوصابي (الراوي) هو مرسل النص منذ بدئه:

ما الذي تبتاع (يازيد الوصابي) هل هنا سوقٌ سوى هذا المَرَابي؟[3]

فهو يمارس فعل الإقناع والتحريض على زيد ليكون فاعلاً منفذاً للاتصال بموضوع القيمة (التغيير للأفضل):[3]

إنني أبدع مني عالماً لا تلاقي فيه محبوّاً وحابي
ليس فيه أي محكوم، ولا أيُّ حكم عسكري أو نيابي[4]

ويكون زيد الثاني مساعداً لزيد في أداء هذه المهمة الموكلة كونهما يواجهان المصير نفسه، ولهما الخصائص المكانية والزمنية نفسها، بيد أن زيداً الأول يمتلك المعرفة الكافية بخطورة الموقف الآني ويمتلك زيدٌ الثاني القدرة على إحداث هذا الفعل لكنه سلبي متخاذل عن المساعدة الجادة:

(1) الديوان، ص 1416.

(2) نفسه، ص 1405 .

(3) نفسه ، ص 1409، 1410 .

(4) نفسه، ص 1412 .

اصعد السيارة اقعد، هاهنا لا تخف، ما أنت موضوع ارتيابي

أيَّ زيدٍ يا فتى تدعو، متى لا تسل أنت، أجب، هذا جوابي

أنت زيدٌ فمن الثاني، أنا أنت تدعو أنت، دع عنك التغابي[1]

لذا يبدوان شيئاً واحداً: زيد، وزيد الثاني يؤديان دوراً واحداً بالتكامل مع وجود فرق في حالة الفاعلين مع موضوع الجهة فقط.

أما زيد الثالث فهو المعيق أمام برنامج المرسل، إنه يؤدي هذا الدور ممارساً عدداً من الأفعال التي تناقض مشروع المرسل بل إن لديه برنامجاً سردياً مضاداً فيكون في تحقيقه عقبة أمام برنامج المرسل فيبدأ زيد الثالث أولى وظائف هذا البرنامج منذ زمن ماضٍ وسابق على زمن زيد وزيد الثاني فهو: «**يمسِّي حميراً، أو يبغِّي سبأً/ وعلى عمر بن معد يعتدي/ ويحث الأشتر الآن اعترف/ يسطو على موسى الرضا/ إلى الإعدام يقتاد عرابي/ يتهم الصابي بمروقه عن قوانين الحزب**»[1]، وهنا تتضح الإعاقة التي مارسها زيد الثالث أمام كل تلك الفواعل باختلاف زمنها ومكانها وهو لا يقف عند الماضي بأزمنته المختلفة منذ سبأ وحمير وما تلاها من عصور فحسب بل يرتبط بالرغبة داخله في الشر فيصبح فاعل حالة متصلاً بموضوع القيمة (الشر)؛ لذا فالمتوقع منه كما يرى الراوي/ المرسل:

قد ألاقيه غداً أو بعده مستعيراً مذهبي، وجه ذهابي

واقفاً بين ضميري وفمي قائلاً ما لم يقل ريقي لنابي[3]

(1) الديوان، ص 1412.

(2) نفسه، ص 1413.

وهو الآن يمارس هذا الفعل فهو:

عـلـه في داره الآن عـلـى حضن أختين، كشيطانٍ غُرابي
يحتسي من كف باريسية أو فلبينيةٍ أو بنت (فابي)
علَّهُ في السجن يشوي كاتباً أو يعشّي كلبه أيَّ نقابي
أو بذاك الركن، يُحصي دخله: ذا حساب المرتجى، هذا حسابي[1]

إن بنية الحوار تكشف طبيعة العلاقة بين العوامل المتصارعة، إنها علاقة فيها من التقارب بقدر ما فيها من التباعد ويظهر التقارب في البيت:

هل ذرعت الدهر عنه يا أنا وهو في مكتبه يطهو عقابي؟[2]

يظهر الراوي مخاطباً زيد بـ(أنا) للدلالة على عمق التداخل والثالث في مكتبه يطهو عقاب الراوي، ويعلل الراوي وضع برنامجه السردي في المواجهة بقوله:

لا أعادي شخصه بل وصفه فهو من أرضي كأشواك شعابي[3]

فعلى الرغم من ظهور الصراع إلا أن التقارب حاصل على المستوى المكاني والزمني ويعد جزءاً من مكونات العلاقة بين الأطراف المتصارعة.

ويشكل الحوار الداخلي جزءاً من بناء النص فيعمل على تقديم الحدث السردي بوساطة صوت الشخصية وهي تحاور أو تحادث ذاتها، ويكون هذا الحوار إضاءة يقدمها المؤلف للدخول في الزوايا التي لا يستطيع الوصول إليها إلا من خلال منظور الشخصية، فتقدم ذاتها عبر الحوار الداخلي، ويتحول صوت الراوي إليها لمواصلة عجلة السرد.

نموذج هذا نص: «زوار الطواشي»[4]، حيث تقدم الشخصية من قبل الراوي الخارجي في المقطع الأول مبيناً فيه المظهر الخارجي المرئي من منظور الراوي، وفي المقطع الثاني يتحول راوي النص من الخارج إلى الشخصية الرئيسة (زوار الطواشي)

(1) نفسه.

(2) نفسه.

(3) نفسه، ص: 1414.

(4) الديوان ، ص 1063.

ويعد المقطع الأول موقفاً بدئياً للنص يمثل وجهة نظر الراوي نحو تلك الشخصية بما تحمله من تناقض على مستوى السطح:

كان يرتاد (الطواشي) راكباً بغلاً، وماشي
تارة، يلبس طمراً تارة أزهى التواشي
كان يخشى من يراه كلُّ راءٍ منه خاشي[1]

إن هذا التناقض في مظهر الشخصية التي تجسدها الأفعال المنسوبة لها: راكباً/ ماشي، يلبس طمراً/ أزهى التواشي، يخشى/ يُخشى. مثلت صورة ظاهرة لا يعضدها سوى التعمق داخلها وأنسب وسيلة لذلك هي تقنية الحوار الداخلي التي يستطيع بها الغوص في مجاهلها وهنا يبرز هذا الصوت الداخلي محاوراً ذاته:

لي هنا حام كأهلي وحمى يبغي انتهاشي
مالهم يكسون جذعي أعيناً تحسو مشاشي
هل دروا أوطار قلبي من ضموري وانتفاشي؟
ألفوا الدهشة مني وأنا طال اندهاشي
جاوزوا دور التوقّي كيف أجتاز انكماشي؟[2]

فالتحول في سرد الأحداث من الراوي الخارجي إلى الراوي المتكلم صاحبه تحول من سرد الأفعال المرصودة بالوصف الخارجي إلى سرد الأفعال كما هي في أعماق الشخصية، وعندما يريد الراوي المتكلم سرد ما يدور في خارجه مازجاً ما يدور في وجدانه فإنه يقدم ذلك بصيغة الاحتمال؛ لذا يستخدم كلمة (ربما) معللاً ذلك الصراع والارتباك، ومازجاً بين كينونة الفاعل وخارجه في الوقت ذاته:

ربما ارتابوا بصمتي ربَّما أوحى نقاشي
ربما أجدى ثباتي ربما خان ارتعاشي[3]

(1) الديوان.

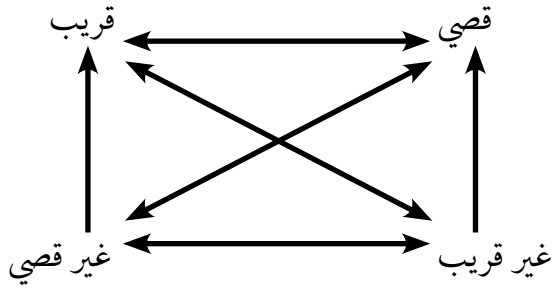
(2) نفسه.

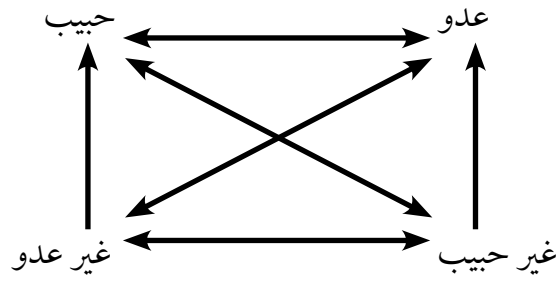
(3) نفسه، ص 1064 .

قد يكون الحوار الداخلي في بداية النصوص موقفاً بدئياً بحيث تتكثف فيه بنية النص العميقة، ويتشكل من خلال إثارة السؤال، ومحاولة البحث عن الإجابة عنه، فيبدو الحوار متوازياً بين السؤال والإجابة، وبما يحمله من دوال تحفز الأحداث، والرؤى:

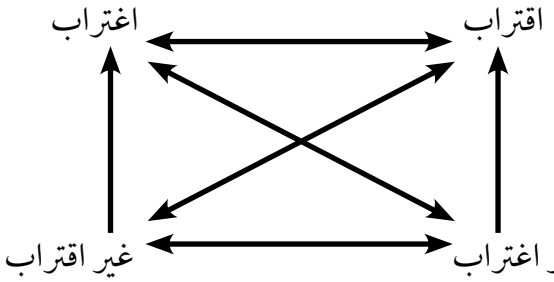
لماذا العدوُّ القصيُّ اقترب؟ لأنَّ القريب الحبيب اغترب[1]

هذا الحوار الذي يكثف في هذا البيت، وبهذا اللفظ الذي يسأله الراوي ويجيب عنه، يمثل مفتتحاً للدخول إلى عالم النص فالتوازي القائم بين شطري البيت، الشطر الأول (سؤال) يوازي الشطر الثاني(جواب)، وتتراكم الدوال في النص مستمدة طاقتها التعبيرية من هذا المفتتح المكثف لبؤرة النص، فالأفعال المرصودة تستند إلى صراع متبادل، وكل دال معتمد على الاستبدال في موقع الدال الآخر، ولتبيان ذلك يمكن تأمل المربعات الآتية:





(1) نفسه، ص 662 .



تكشف هذه الثنائيات«على مستوى الألفاظ والتراكيب دلالة تعكس رؤية الشاعر ومواقفه إزاء الصراعات والتناقضات التي يمور بها الواقع الاجتماعي»[1]، وتبين سببية النص، وربط الظواهر البارزة بأسباب خفية، إن اغتراب القريب سبب لاقتراب العدو، لكن التسويغ النصي ليس بهذه السطحية إنما في الدرجات التي يرصدها السارد لبناء السببية فيقف كل دال مقابل الدال المضاد له بين شطري البيت:

عدو ـــــــــــ (عكس) ـــــــــــ حبيب

قصي ـــــــــــ (عكس) ـــــــــــ قريب

اقتراب ـــــــــــ (عكس) ـــــــــــ اغتراب

فالعدو يحمل سمة الانفصال فهو فاعل حالة متصل بالبعد (عدو قصي) لكنه مع هذا يمارس فعل الاقتراب، والحبيب الذي هو فاعل حالة متصل بالقرب (الحبيب القريب) مارس فعل مضاد هو الاغتراب[*].

---

(1) الشعر المعاصر في اليمن دراسة فنية، عبد الرحمن إبراهيم،الطبعة الأولى، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ومركز عبادي للنشر، صنعاء – الجمهورية اليمنية، 1426هـ – 2005م، ص 116.

(*) يستمر هذا النص بتكرار مثل هذا البيت ليعيد تحفيز النص بعد كل فقرة فيأتي على الصياغة نفسها للمطلع:

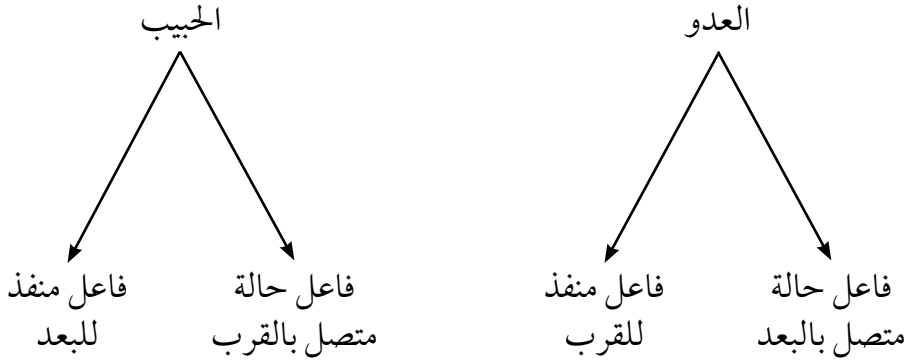
لماذا الذي كان مازال يأتي؟ لأن الذي سوف يأتي ذهب
[الديوان، ص 663]

ومثل هذه الحوارات الداخلية التي تعتمد على إشعال السؤال والإجابة من قبل الراوي في نموذج: «استنطاق»

لماذا طريق المهد واللحد واحد لماذا الذي يأتي، إلى البدء عائدُ؟

لماذا يظل البدء يبدأ دائماً؟ لأن التناهي كالبدايات جاهدُ

لماذا تراب الأرض عال وهابط؟ لأن مسود التحت كالفوق سائد
[الديوان، ص 1246]



إذا كان الحوار بشكل عام هو«التجلي الواضح للدراما»[1] فإنه في شعر البردوني يجسد هذا البعد ويثريه بما يجعل منه تقنية فنية تساعد على صنع الدرامية داخله، كما يعد تلويناً فنياً جمالياً مغايراً لأسلوب السرد الحكائي في القصيدة، ويقوم بمهمة تصوير المواقف الحسية والنفسية[2] للفواعل السردية، وتمتاز هذه التقنية داخل الشعر بأنها تمتلك زمام السرد حيناً، وتسيطر على مجريات الأحداث فتقوم«بمهمة التشكيل القصصي في النص»[3] والعمل على سيرورة الزمن فيه ونموذج هذا «سكران وشرطي ملتح»[4] حيث يؤدي الحوار حركة الفواعل، دون توقف في سيرورة الأحداث أو انقطاع في مسيرة الزمن

وقد يأتي الحوار دون سؤال وجواب، إنما لتقديم تعليل يبدو كجواب لسؤال مفترض يجيب عنه الراوي:

عرفتُ لماذا... كنتُ قتلي وقاتلي لأن الذي يعطيني الخبز، آكلي
[الديوان، ص 900]

(1) دراسات نقدية في أعمال السياب، وحاوي، ودنقل، وجبرا إبراهيم جبرا، تحرير وتقديم: فخري صالح، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، 1996م، ص 129.

(2) ينظر: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، د. جابر قميحة، الطبعة الأولى، هجر للطباعة النشر والإعلان، القاهرة، 1407 – 1987م، ص 188 .

(3) السرد والظاهرة الدرامية، ص 140.

(4) الديوان، ص 1179.

فعندما يصور الموقف البدئي لحظة اكتشاف السكران من قبل الشرطي، يتقولب هذا الحدث في خطاب الشرطي الموجه للسكران:

وقعت يا أحمر العينين تحت يدي شكراً أخا اللطف يبدو كنت مفتقدي

قف حيث أنت، مساء الخير، طبت منى إمكان سيارة ما كان في خلدي(1)

يتناوب رواية هذا المقطع الفاعلان الرئيسان اللذان يديران معظم أجزاء النص. فليس هناك راو وحيد بل رواة متنوعون فرضت ذلك هذه الصياغة الحوارية، ويتداخل في هذا المقطع الصوتان في تماه قد يصعب معه التمييز بينهما؛ ذلك أن المؤلف لم يسقط صيغ الحوار: قال، قلت..أجاب، بل الأدوات الشارحة – أيضاً– تاركاً للسياق وحده تحديد هوية المتحدث[2]، ويستمر تقديم المراحل اللاحقة بتقنية الحوار، وبعد لحظة الاكتشاف يبدأ التفتيش، وبدلاً من تقديم هذا الموقف من قبل السارد – أياً كان موضعه، داخلياً، أو خارجياً – قدم عن طريق الحوار:

عمَّ تفتش في جيبي وخاصرتي؟ ابلغ سؤالك واركب لصق مقتعدي[3]

ويمتد الحوار ليغطي وصف الفضاء المكاني المحيط بوساطة أحد الأطراف:

هذا (هتيل المخا) هذا (سبا) وهنا بدء (الزبيري) وهذا معرض (الهجدي)

هذي البيوت حبيباتي نوافذها رنوُّ قلبي إلى أيامها الجدد[4]

إن استمرار الحوار بهذا النمط يعزز توتر النص الدرامي، حيث ينتقل السرد إلى المكان المغلق (مكتب التحقيق) فيلتقي السكران بمجموعة المحققين، ويظهر أنهم جميعاً كانوا

(1) نفسه.

(2) ينظر: البردوني شاعراً، عبد الرحمن عرفان، رسالة ماجستير إشراف: د. جميل نصيف التكريتي، معهد البحوث والدراسات العربية، قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية، بغداد، 1409 – 1989م، ص 267.

(3) الديوان، ص: 1179.

(4) نفسه، ص: 1180 .

أصحاب برنامج سردي واحد، وهذا ما يوضحه ملفوظ الحوار على لسان الشخصية الأولى (السكران)، إنه يعرفهم جميعاً فقد كانوا زملاء يسعون لتحقيق هدف واحد:

اجلس، لماذا تحيينا؟ عرفتكم هذا (سعيد) وهذا (أكرم الجندي)

هذا (حسن) زميلي كان والده ضخم العمامة(بحري النهى) (زبدي)

(نعمان)في حملة(العرقوب)كانمعي (علوان) كان يوالي وحده مددي[1]

جسد هذا المقطع الاتصال الذي كان يجمعهم وتدل الأفعال والصفات المتبادلة بينهم على قوة تلك الصلة؛ فنجد في لحظة استرجاع يوجز هذا الاتفاق بينهم فهم جميعاً كانوا فاعلين لبرنامج سردي واحد إنه برنامج الثورة والتغيير:

كنا تلاميذ أقسام فعسكرنا أيلول تحت سناه الأخضر الغرد

وكانت الثورة الحمراء تنشدنا عليكم يا بني أيلول معتمدي[2]

إن هذه اللقطة الاسترجاعية التي قدمها ملفوظ الحوار للسكران تمثل على مستوى الوقائع النقطة (صفر) لكنها ليست كذلك على مستوى القصة، إذ بدا النص من اللحظة الحالية إنها لحظة الممارسة الفعلية لبرنامج سردي جديد أقيم على أنقاض ذلك البرنامج السردي/ الحلم لكل الشخصيات الفاعلة فقد مثل فشلهم في تحقيقه تحولاً خطيراً في ممارستهم الآنية، وكل طرف أصبح له برنامج مغاير ينفذه على الواقع بحسب قناعاته في تلك اللحظة ، وقد تحولت القناعات والأفكار نفسها إلى نقاط اختلاف بين الفواعل.

لقد كان الاختلاف نتيجة للفشل في تحقيق وتنفيذ البرنامج السردي لكل الفواعل ، حيث يتحول التلاميذ الذين كانوا منفذين لبرنامج الثورة إلى طرفين متصارعين بعد إنجاز الثورة؛ وقد أنتج النص من فشل هذا البرنامج برنامجاً

(1) نفسه، ص: 1181 .

(2) الديوان.

سردياً جديداً معكوساً يبدأ من الآن باتجاه الماضي وقد بين كل ذلك«حوار ثوار الأمس، الذين تفرقت بهم الأنهاج، حتى غدا فريق منهم قامعاً، إذ نسي الثورة، وغدا فريق آخر مقموعاً يلتذ بذكرى الثورة، أميناً على العهد»[1].

ويتشكل الحوار لا على بروز صوت مقابل صوت في مستوى الملفوظ، بل على صورة مقاطع متوازية، حيث يصبح النص عبارة عن مقاطع يسيطر عليها صوت معين، يحاور فيه مقطعاً آخراً، ومن نماذج هذا اللون في شعر البردوني «السلطان والثائر الشهيد»[2]، الذي ينقسم بحسب صوت المتحاورين إلى مقطعين، الأول: يديره صوت السلطان من البيت (1) حتى البيت (33)، والمقطع الثاني يديره صوت الشهيد من البيت (34) حتى آخر النص[*] فالتوازي هنا بحسب كيفية إدارة السرد فيه الذي يتولاه راو معين في كل مقطع:

المقطع الأول 1 – 33 الراوي = السلطان نفسه

المروي له= الثائر الشهيد

المقطع الثاني34 – 44 الراوي= الثائر الشهيد

المروي له= السلطان

ولئن كان الحوار في صورته الظاهرة بين هاتين الشخصيتين قد توزع على المقطعين؛ فإن كل مقطع مسكون بالآخر، فإذا كان السلطان هو راوي المقطع الأول، فإنه في مجمل الملفوظ المروي يفترض حواراً آخراً، قد يكون مع

(1) شعر البردوني دراسة أسلوبية، ص 62.

(2) الديوان، ص 908.

(*) يتبين من المقدمة التي وضعها البردوني للنص تقسيمه على مقطعين متوازيين حيث ورد تحت عنوان «تنبيه غير ضروري» من البيت الأول إلى البيت33 على لسان السلطان، ومن البيت 34 إلى آخر النص على لسان الشهيد [الديوان، ص 908].

شخصيات مفترضة غير ظاهرة؛ لذا يستعمل السؤال ويجيب على نفسه باستخدام ملفوظ(قالوا) و(قيل) للدلالة على قائل غير محدد :

من أين طلعت أحرَّ صباً وأكرّ من الفرس الأبلق؟

قالوا: أبحرت على نعش ويقال: رجعت على زورق[1]

كما أن صياغة ملفوظ الراوي هنا تسيطر عليها رؤية المؤلف وإيديولوجيته؛ لذا يستخدم الراوي نعوتاً لا تتوافق وإيديولوجيته التي ينطلق منها ولا تتواءم ومنطق الأفعال السردية التي يقوم بها، فهو يصف المروي له بقوله:

1 - دمك المهدور- على رغمي - أصبحتَ به أزهى آنق

2 - أوما دفنوك وأعلنا؟ فلماذا تعلو، تتألق؟[2]

فالصفات (المهدور، أصبحت، أزهى، آنق، تعلو، تتألق) لا يمكن بحال أن تصدر عن وجهة نظر السلطان الجائر إذ كيف بالطاغية أن يلهج بخطاب الضحية، وهذا يعد دخولاً لصوت المؤلف في صوت السلطان مما ساغ طول المقطع الأول على حساب الثاني، فتتداخل الأصوات وتمازجها أثقل كاهل النص حتى غدا المقطع الثاني أكثر تركيزاً، وكان رداً واضحاً على تساؤلات (السلطان) وليس من الممكن كشف صوت المؤلف في هذا الجزء؛ ذلك أن صوت (الثائر الشهيد) يكاد يطابق إيديولوجية المؤلف بحسب المقطع الأول حيث يقول:

عمقت القبر فجذرني فبزغت من العمق المغلق

السطح إلى الماضي ينمو وإلى الآتي، ينمو الأعمق

من ظلمته، يأتي أبهى كي يبتكر الأبهى الأعرق[3]

(1) الديوان، ص 909.

(2) الديوان، ص: 908، 909.

(3) نفسه، ص:912.

ج-المفارقة

لئن كانت المفارقة -جزئية أم كلية- سمةً قارَّةً في شعر البردوني[1]، فإنها بحسب تمظهرها داخله ممتزجة بغيرها من عوامل السرد التي تشترك في الصياغة، تعمل على إعطاء هذا النوع من الشعر طابعاً سردياً درامياً؛ ذلك أن المفارقة هي الخاصية الأولى للدراما، ومما «لا شك فيه أن المفارقة لا تتعلق بمفردات بقدر تعلقها بالسياقات الكلية، أو بالأحداث الممتدة، لكن ذلك لا يمنع أن للمفارقة ميلاً إلى ظواهر تعبيرية تساعدها في أداء وظائفها النصية، وربما كانت بنية (التقابل) بكل عمقها البلاغي، من أهم الركائز اللغوية والتعبيرية التي تقود النصية إلى دائرة المفارقة»[2]، فالفعل يفترض فعلاً نقيضاً تجاهه، وهذا الشكل من صراع المتغيرات وجدلها، يمثل في الأساس لحمة الدراما ومداها[3]، وتعد المفارقة من هذا المنظور صورة من صور الصراع وهو أحد العناصر الأساسية لكل نص له الطابع الدرامي[4]، فيبرز هذا الصراع على عدة مستويات إما بين الفواعل السردية، أو بين الفاعل مع نفسه، ويتخذ من ذلك صوراً متنوعة تختلف بحسب توظيف عناصر السرد وتقنياته.

فقد يمهد النص بعرض موقف بدئي يكون مبنياً من منظور الراوي الخارجي باستخدام الصور التشبيهية التي تسيطر عليها سمة التضاد، فتعمل المفارقة المتولدة على توجيه بقية البنى المتشكلة لاحقاً في أفعال الشخصية الرئيسة ونموذج ذلك نص «سباعية الغثيان الرابع»[5]:

كرأس، إلى قدميه ارتحل ... كخاتمةٍ، مالها مستهل
كأعقاب منهزم، وجهه ... قفاه، كبدءٍ بلا مقتبل

(1) ينظر: شعر البردوني، دراسة أسلوبية، ص 58.

(2) بلاغة السرد، ص 161.

(3) ينظر: جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية، ص 65.

(4) ينظر: الشعر العربي المعاصر، ص 284، وهناك فرق بين الصراع والعقدة «فالصراع هو الحس والهوى اللذان يعصفان بالشخوص الدرامية فتدفعها إلى الفعل أما العقدة فهي الذروة التي تنشأ من الصراع أو التي تحتوي الصراع بين حافتيها حتى لحظة الحل ويكون الصراع الدرامي بين إرادتين» [بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص 278].

(5) الديوان، ص 854.

(6) نفسه، ص: 854.

كعوسجةٍ جذَّرتها الرياح كسادسةٍ فوق كف أشل
ترى كيف جاءت ومن أي أم وعن أي مضطجع مبتذل[1]

فهذه الصورة الوصفية التي قدم بها الراوي لشخصيته تتكون من تشبيهات متضادة في مدلولاتها:

(كرأس إلى قدميه ارتحل) رأس (عكس) قدم
(كخاتمة مالها مستهل) خاتمة (عكس) مستهل
ترى كيف جاءت؟
(وجهه قفاه) وجه (عكس) قفا
(كبدء بلا مقتبل) بدء (عكس) مقتبل

إن هذا التضاد في موقف النص البدئي يعطي المتلقي صدمة خفيفة لتقبل أفعال عامل النص المعتمد على الصراع، الذي ينتج المفارقة؛ لذا يختم هذا الموقف بالسؤال: (ترى كيف جاءت؟) فغياب المعرفة عن مصدر المجيء، كان سبباً مباشراً لوجود هذه المقدمة المشحونة ببناء التضاد في التشبيهات ومقدمة من قبل الراوي لتقبل الأفعال المبنية على أساس الصراع والتضاد الذي من ملامحه في الشخصية الرئيسة:

ينقلها فارس من ضباب (عكس) يركبها فارس منتحل.

تسيس حتى القبور (عكس) تقبر حتى جنين الأمل.

ملامحها فوقنا كالصخور (عكس) وتحت نعال الأعادي قبل.

فتتجذر المفارقة في إسناد الأفعال ذات المدلولات المتضادة امتداداً للموقف البدئي، ومثل هذا في نموذج: «إحدى العواصف»[1]، الذي يبدأ بمقدمة مشابهة لمقدمة هذا النص، ويستمر في تقديم الوحدات السردية بعامل واحد هو (إحدى العواصف) فيظهر حاملاً برنامجين سرديين يضاد كل منهما الآخر فالفاعل مزدوج يحرك البرنامجين المتصارعين اللذان يظهران من خلال رصد الأفعال التي ينفذها هذا العامل، أو التي يشارك معها فاعل الحالة، وما تظهره كل وحدة سردية ضمن هذا البرنامج فتتضح بنية

(1) الديوان، ص 1057.

الصراع الدرامي الذي يديره راو خارجي يرصد الأحداث مع الاحتفاظ بمسافة بعيدة -أحياناً-(*).

إن البرنامج السردي الأول تكون فيه الشخصية الرئيسة فاعلاً منفذاً لأفعال تتسم بالإيجابية المستمدة من دلالة العنوان مثل:

- **تختال كامرأة العزيز ـــــــــــــــــــــــــــــــ (غرور)**
- **تخطب كالحكيمة ـــــــــــــــــــــــــــــــ (ظهور)**
- **من خيفة الشيطان تحمل كل أمسية تميمة ـــــــــــــــ (احتراس)**
- **بالزرع تعصف بالصخور ـــــــــــــــــــــــــــــــ (قوة)**
- **تعدد الأزواج ـــــــــــــــــــــــــــــــ (تزاوج واستمرار)**
- **كأن حشد غبارها أبطال ملحمةٍ قديمة ـــــــــــــــ (خلود وعظمة)**

إن هذا البرنامج برغم بروز دلالته الإيجابية على مستوى الوحدات السردية، إلا أنه يعمق الدلالة السلبية التي يحملها النص ككل، وقد أدى وظيفته مقابلاً للبرنامج السردي ذي الدلالة السلبية المنبثة من دلالة الأفعال، وبما يوائم منظور الراوي وإيديولوجيته التي تكشفها الألقاب والنعوت التابعة للوحدات السردية في هذا البرنامج(**)، ومن أبرز الوحدات السردية التي يكون فيها الفاعل منفذاً لأفعال سردية سلبية:

(*) قد يظهر الراوي أحياناً متسائلاً في بعض مواضع النص مثل:

أهي الوخيمة ياهبوب أم المهبات الوخيمة؟
سلمت يداها: قل معي ألأنها ليست سليمة؟
أأتت كإحدى العاصفات من النسيم أو النسيمة؟
أهي الذميمة يا روابي؟ أم أبوتها الذميمة..؟
اسكت لأن فم التقصي يجرح اللغة الرخيمة
وهل التردي طبعها؟ ألفت عوائده حليمة

وكذلك خاتمة النص حيث يبرز السؤال الصريح من قبل الراوي:

يا من تبنوا يتمها من منكمو أكل اليتيمة؟

[الديوان، ص: 1059، 1060، 1062].

(**) من هذه النعوت: العقيم، اللئيمة، الدميمة، الأثيمة، الذميمة،...الخ.

- تنحني مثل البهيمة ـــــــــــــــــــــــــــــ(استسلام)
- كالرمل تصهل، كالطبول، تنق ـــــــــــــــــــــــ(فراغ)
- في كل مرآة تفتش عن ملامحها ـــــــــــــــــــــــ(تخبط)
- تعوج حتى الركبتين
- تنثني ـــــــــــــــــــــــــــــ(انكسار)
- تلج الثقوب
- اختارت الطرق العقيمة ـــــــــــــــــــــــــــــ(عقم)
- تستورد السرطان تحسبه مساعدة كريمة ـــــــــــــــــــــــ(غباء)
- بغير مسمعها تصيخ ـــــــــــــــــــــــــــــ(عجز)
- من كل موطوء الدماغ لها نديم أو نديمة ـــــــــــــــــــــــ(جهل)
- تعرى ـــــــــــــــــــــــــــــ(نقص)

وقد يكون فاعل الحالة على اتصال بموضوع قيمة ذي طابع سلبي يوائم سلبية النص ، ويعكس مدلول العنوان:(لأنها الأم العقيم، العانس، الولهى، الدميمة، كسلى، عديمة). من هذا يتضح أن العنوان بما يحمله من دلالة القوة له ما يعززه، لكن السلبية التي تسيطر على تشكيل الدلالة الكلية تشي بأن البرنامج السردي الثاني الذي أخلص له الفاعل تجعل البناء الكلي توسيعاً لسلبيته، وموظفة لهذا المدلول، وأن بنية النص العميقة قامت أساساً على تعميق فكرة التضاد والمفارقة القارة في بناء الشخصية الرئيسية (إحدى العواصف)/ الثورة، وقد أسهمت هذه الثنائيات في إثراء النص وخلق حس بالتضاد الذي يخلق الحركة والصراع مما يمنحه نزعة درامية واضحة[1].

وتوظف في شعر البردوني المفارقة السردية التي تنشأ من الصراع بين الذات والآخر، حيث تعمل الدرامية على إعطاء ثمارها عندما تحرض على إقامة منظور يحدد المسافة بينهما؛ ليتجسد بعدها في فعل وعي مقصود بتحولات الذات أولاً وطبقاته المختلفة والمسافات التي تصلها بالآخر المشتبكة معه[2]، في جسد

(1) ينظر: النزعة الدرامية في شعر المقالح، ص 122.

(2) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 122.

النص، ومن نماذج هذا « أمين سر الزوابع »[1]، حيث تظهر هذه المفارقة من خلال وجود الراوي المشارك الذي يقابل بتنفيذ أفعال قد تعكس الأفعال التي ينفذها الآخر على سبيل رد الفعل الذي يولد الدرامية، فيرصد حركته السردية بعاملين؛ الأول: الراوي المشارك في الأحداث، والثاني: الآخر الذي يؤدي أدواراً متعددة تختلف بحسب كل وحدة سردية ليقابلها فعل سردي للراوي، مرصود من منظوره، ومن هنا «ينجم التوتر عن القلق الذي تعيش فيه الشخصية أو عن التناقض والتقابل»[2]، الذي يعمق معنى الدرامية، إن الراوي المشارك إذ يقدم أفعال العامل المقابل فهو يقدم أفعالاً بصورة مواجهة ومقابلة لفعل الآخر:

الآخر	الراوي
كان الدُّجى يمتطي وجهي ويرتحل	وكنتُ في أغْنيات الصَّمت أغتسلُ
وكان يبحث عن رجليه في كتفي	.....
وكان يهذي السُّكارى في عباءته	وتحت جلدي حيارى بالدَّم اكتحلوا
وكان يغزل أطيافاً وينقضها	وكنت والصمت والأشباح نقتتل
وكان عند سهادي يجتدي عملاً	وكنت كالرَّمل عند الريح لي عمل
وكان يهجس بعد المبتدأ خبر	وكنت أسأل: ما التوكيد ما البدل؟
وكان يكتب أسماءً ويمسحها	وكنت أفتح أوجاعي وأنقفل
كان يجتلي في تلوينه الوجل	وكنت أستفسر الجدران أين أنا
كان للسوق أصوات مسفلتة	كنت أنصت والإسفلت يرتجل
كان يعشب كفاه حصى ودماً	وكان تحت قميصي يزهر البصل
كان لون الدجى مشروع أسئلة	وكان بيني وبيني حولها وجل

(1) الديوان، ص 978.

(2) بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص 289.

كان يبحث في الغيمات عن دمه كنت أسرد عن بلقيس أغنية
كانت تفرغ من عينيه أغنية وكنت مني إلى عينيه أنتقل
كان يهمي ندىً حمراً أجمع الغيم في كفي وأشتعل

إن هذا التقابل في ملفوظ الأفعال السردية بين الراوي (الأنا الشاعرة) والآخر مقدم بالفعلين: كان، وكنت ، يبين الانقطاع الحاصل بين الأنا والآخر. الأنا الفاعلة التي تدير السرد، والآخر العامل الذي يؤدي دوره كل من: الدجى، الوجل، السوق، الخجل، الصمت، الشارع، الحمل، لون الدجى، النفس، المذياع، عيبان، بحيث تصبح الذات مشغولة بفعل مستقل ومنقطع عن الآخر. والتقابل بين الأفعال بحيث أن كل برنامج يمر في مسار مغاير للآخر يوازيه ولكن من منظور مختلف تماماً لتتجسد القطيعة التامة بين الفاعلين وإن كان هناك نوع من التقارب.

وقد يبدو فاعل الحالة في النص على اتصال بموضوعي قيمة متضادين وذلك باختلاف الفضاء المكاني الذي يتشكل فيه هذا الاتصال، ونموذج هذا في نص: «من حماسيات يعرب الغازاتي»[1] الذي يدار فيه السرد بلسان جمع المتكلم، الذي يفتتح بمقطع يبين كينونة الشخصية المتكلمة:

نحن أحفاد عنترة نحن أولاد حيدرة
كلنا نسل خالدٍ والسيوف المشَّرة[2]

لكن هذه الكينونة التي تعكس صورة واحدة يبرز لاحقاً ما يخرب هذا النمط، ليبدأ فاعل الحالة بالتخبط والاتصال بموضوعين متضادين مثل:

(1) الديوان، ص 1077.
(2) نفسه.

أمـــــــــــراءٌ، وفـــوقـــنـــا عـــين (ريـــجـــن) مـــؤمـــرة
نـــحـــن لـــلـــمـــعـــتـــدي يـــدٌ وعـــلـــى الـــشـــعـــب مـــجـــزرة
فـــي المـــلاهـــي لـــنـــا الأمـــام فـــي الـــحـــروب الـــمـــؤخـــرة
نـــحـــن فـــي الـــلـــهـــو أقـــويـــاءٌ وفـــي الـــحـــرب مـــســـخـــرة
نـــحـــن فـــي الـــهـــزل وثـــبـــة نـــحـــن فـــي الـــجـــد قـــهـــقـــرة[1]

وهكـذا تظهر المفارقة المتولدة من طبيعة الاتصال بالموضوعات المتضادة حيث كينونـة هذا الفاعل، تكون موضوع سـخرية من قبل المؤلف الـذي يظهر جلياً في أثناء الصياغة ، ويعكس رؤيته من خلال هذه المفارقة التي تربط بين الموضوعات المتضادة، ويغيب صوت الشخصية المتحدثة سوى في بعض المواطن[1].

2 - أسلوب السرد الحكائي

إن السرد بصورة عامة مكون من جزئي «المتن والمبنى» اللذين يشـكلان مجمل الأحـداث الجارية في العمل الأدبي فالأول هو المـادة الخام للآخر كما أن الثاني هو النظام الهندسي للأول، ويمكن أن يوجد المتن الحكائي في العمل الأدبي دون مبنى حكائي مادام هو أحداث بسـيطة، لكن لا يمكـن أن يوجد في العمل الأدبي مبنى حكائـي دون متن[2]، فتظهر الأعمال الأدبية السردية متكاملة البناء بحيث يصعب أحياناً الفصل التام بين المكونين، لكن طغيان أحدهما يدفع الخطاب للتشـكل على وفـق نوع أدبي معين، فيتم حينها التمييز بين الحكاية، والقصة، والرواية، إذ يطغى المتـن في الحكاية ، ويصبح المبنـى ثانوياً، على عكس الروايـات الأكثر حداثة التي تعمل على هندسة البناء والتلاعب بمكوناته ليكون المتن جزءاً من البناء.

(1) نفسه، ص: 1077، 1078.

(2) ينظـر: المبنـى الحكائي في القصيدة الجاهلية، عبد الهادي أحمـد الفرطوسي، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006م، ص 21.

لقد استفاد الشعر العربي من السرد منذ بداياته، حيث تمثل الحكاية نموذجاً لهذه الإفادة من خلال ارتباط الشعر القديم بها، واستخدامها مكوناً من مكوناته، ومع احتكاكه بالتطورات الحاصلة في ميدان الأدب وظهور الأنواع السردية ذات البناء البسيط والمعقد، التي تستعمل في مبانيها تقنيات فنية متعددة، استطاع أن يوظف عدداً من هذه التقنيات والوسائل ويجعلها رافداً من روافده الفنية الحديثة لتشكل سلوكاً جديداً من التعبير الشعري.

إن إفادة الشعر من السرد سواء كان المتن أم المبنى يجعله يتشكل على وفق أسلوب معين، وبحسب طابع المهيمنة فيه؛ فعندما يكون المتن الحكائي هو المهيمن على أجزاء النص، سيكون حينها ممثلاً لأسلوب السرد الحكائي، وهذا النوع لا يختلف كثيراً عن الشعر العربي القديم الذي يوظف الحكاية في عدد من قصائده منذ الشعر الجاهلي، فالمعيار هو وجود حكاية ما دون العناية بالإمكانات الفنية الأخرى التي تساعد على بنائها، فالحكاية في الشعر «هي الخبر الذي يستمده الشاعر من الأسطورة أو الدين أو التاريخ أو التراث الأدبي أو الشعبي أو الواقع المعاصر»[1]، وفي هذا التحديد إشارة للمضمون، أي عندما يكثف النص إمكاناته للعناية بالحكاية حيث «تتعلق بالأحداث، والأشخاص في فعلهم وتفاعلهم فيما بينهم مع الأحداث التي تجري»[2]، ولقد استطاع الشعر الحديث من خلال السرد الحكائي «أن يقترب من أهم مناطق تشكيل الرؤية السردية التي تعتمد على الحكاية»[3]، إذ ليست الغاية هي الحكاية في ذاتها، بل بوصفها وسيلة فنية تخفي وراءها ثقلاً دلالياً يكثف شعرية النص. وهذا ما يختلف به الشعر الحديث عن القديم، فقد مر هذا النوع من التوظيف بكثير من التحولات والتطورات منها تخلص الحكاية من النمطية القائمة

(1) بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص 275.

(2) تحليل الخطاب الروائي، سعد يقطين، الطبعة الرابعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 2005م، 169.

(3) البنية السردية في النص الشعري، ص 23.

على المتن التراثي أو الرمزي، واكتسابها البعد التسجيلي للسرد، بدخول الشاعر إلى عمق السيرة الذاتية لنفسه وشخوصه[1]. ولا يمكن إلغاء دور المبنى بل ينظر في الخطاب حيث يرتكز على «جملة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني وتتعلق بشخصيات من نسج خيال السارد»[2]، وهذا يعطي أسلوباً محدداً لهذا النوع من الشعر المعتمد على «المادة الحكائية» التي تصاغ صوغاً سردياً تتماهى فيه العناصر الفنية الأساسية بالوسائل السردية التي نهضت بمهمة نسجها وصياغتها[3]، وتعد المادة الحكائية: «متتالية من الأحداث المحكية»[4]، ولها بناؤها الخاص مع بقاء هذا المضمون مهيمناً أسلوبياً على أجزاء النص من حيث بروز تلك الأحداث وتتابعها على السطح، أو الاهتمام بحركة وأفعال الشخصيات الحكائية وعلاقاتها وهذا المضمون لا يمكن إبعاده عن رؤية الشاعر إذ يعد مركز الإبداع فتأتلف حولها عناصره الأخرى لإحكام بنائه بوصفه نصاً شعرياً معتمداً على الحكي.

ولغاية تحليلية يتم التمييز «بين مستويين هما: منطق الأحداث من جهة، والشخصيات وعلاقاتها بعضها ببعض من جهة ثانية»[5]، وقد كانت الدراسة الرائدة التي قام بها «فلاديمير بروب» للحكاية الخرافية الروسية، أولى المحاولات الجادة لدراسة الحكاية، حيث لاحظ أن عدداً من الوظائف داخلها محدود جداً فهناك إحدى وثلاثون وظيفة فقط يمكن ملاحظتها، وهو ما عممه على بقية حكايات الشعوب الأخرى[6]، فالوظيفة عنده «تفهم على أنها فعل

(1) ينظر: البنية السردية في النص الشعري، ص 31.

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق- بناء السرد، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م، ص 61.

(3) ينظر: المتخيل السردي، عبد الله إبراهيم، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، 1990م، ص 105.

(4) قال الراوي، سعيد يقطين، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، 1997م، ص 18.

(5) تحليل الخطاب الروائي، 30.

(6) ينظر: مروفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ترجمة وتقديم: أبوبكر أحمد باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي - جدة، 1409هـ - 1989م، ص 135، 136.

شـخصية، تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل»[1]، كما لاحظ أن العديد مـن الوظائـف ترتبـط بعضها فـي دوائر معينـة مثل دائـرة فعل الشـرير، المانح، المسـاعد،..إلخ[2]، وقد كانت هذه الدراسـة مثيرة لعدد من التطبيقات في مجال السـرديات عمومـاً، وتعرض هذا النمـوذج «البروبي» للتحديـث ليوائم المتون السـردية الأخـرى الأكثر تعقيداً من الحكاية، كما فعل «شـتراوس» في دراسـته للأسـطورة، أو بارت، الـذي رأى أن تكون الوظائف أكثر شـمولية مما هي عند بـروب، وقسـمها على نوعين: توزيعيـة، وإدماجية. التوزيعية تنقسـم على أنوية ووسـائط، والإدماجية تنقسـم على قرائـن ومخبرات[3]، إذا كانـت هذه النماذج الإجرائية مناسبة لتحليل السرد الخالص، سواء كانت الحكاية، أم الأسطورة، أم القصة، أم الرواية، فإن الشعر لا تناسبه هذه القوالب الجاهزة من النماذج؛ إذ إن هذا يتعارض مع طبيعة هذا الفن العصي على التقنين الخالص، سوى الاستفادة منها لأغراض التحليل، ويمكن أن تعد السـيميائية السـردية أقرب هذه المناهج لكشـف سـردية الحكاية في الشـعر، لكونهـا امتداداً لأفـكار بروب، وتوسـيعاً لهـا «بمعنـى أن «غريمـاس» قـدم مقاربة حلت محـل مقاربة بـروب وقد انطلق «غريماس» من مفهوم واسـع للبنية السـردية، ثم توصل إلى اكتشاف بنى سردية في كل مكان تقريباً»[4]، ويعد الشـعر واحداً مـن ضمن هذه الأمكنة التي تحاول السـيميائية فك شـفراتها وكشـف بناها السـطحية والعميقة، وهذا لا يعني إلغاء الجهـود الأخرى التي تركتها النظريات السـردية بل يجب الإفـادة منها وإضاءة

(1) ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص 77.

(2) ينظر: نفسه، 158، 159.

(3) ينظر: التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، ترجمة: حسـن بحراوي، وبشير القمري، و عبد الحميد عقار، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي،مجموعة مؤلفين، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط،1992م، ص 16، 17، 18.

(4) السيميائية، أصولها وقواعدها، ميشال آريفي، وآخرون، ت: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: د. عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، سلسلة مناهج 2، الجزائر العاصمة، 2002م، ص 49.

الجوانب المعتمة في زوايا النص بها، لكشف هذا الأسلوب السردي الحكائي في الشعر.

لقد أفضت دراسة متن البردوني الشعري إلى وجود الأسلوب السردي الحكائي الذي تنبني فيه الحكاية – غالباً – متخذة نسقين متمايزين هما:

أ – نسق التتابع.

ب – نسق التضمين.

أ– نسق التتابع(*)

في هذا النسق تظل الحكاية في حالة من التماسك دون أن تتأثر كثيراً بالصور الجزئية المتولدة من الصياغة الشعرية، ويتميز هذا النسق في البناء«على أساس رواية أحداث القصة جزءاً بعد آخر، دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيئاً من قصة أخرى»[1]، فيكون النص الشعري حاضناً لقصة واحدة يحاول أن يكثف فيها الوحدات السردية لاستيعاب أحداثها في تسلسل منطقي قد لا يخلو من حيل السرد وتقنياته المعروفة، كالاستباق، والتقديم، والتأجيل، والتأخير، والتوقفات، والفواصل السردية، والاستهلال، والخاتمة، لكن مع الاهتمام بمضمون الحكاية ومتنها السردي[2]، ويسمح هذا النسق للمتلقي بأن يلمح السرد في أبرز تجلياته داخل الشعر من خلال بروز أكبر قدر ممكن من العناصر السردية التي تتشكل على السطح، وقد يعمل العنوان بوصفه أول مثير سيميائي فيه على إيضاح تلك السردية، ذات التنظيم الحكائي فقد يتضمن العنوان الشخصيات الرئيسة المحركة

(*) يعرف شلوفسكي نسق التتابع بقوله إنه: كل سلسلة قصص قصيرة، تكون في العادة محصورة داخل قصة قصيرة تؤطرها، ويقصد بالقصص القصيرة، الحوافز أو الوظائف، وهذا النوع من الأنساق تحتاج فيه القصة إلى خاتمة....

ينظر: نظرية المنهج الشكلي، ص 122، 123.

(1) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بناء السرد، ص 13.

(2) ينظر: مرايا نرسيس، ص 247.

لعجلة النص مثل: «لص في منزل شاعر»، و«امرأة الفقيد» أو قد يبن الزمن الحاصر لأحداث الحكاية كما هو في نص: «بين ليل وفجر» يعد نص «لص في منزل شاعر»[1]، نموذجاً لتوظيف الحكاية معتمداً على نسق التتابع ومجيئها على وفق التسلسل المنطقي للأحداث. تتميز الحكاية في هذا النموذج ببساطتها المتأتية من بساطة الحدث، لكن الراوي يعمل على تركيبها بالوصف في أثناء الحكي لتمديد الوحدات السردية وجعلها أكثر قابلية لاستيعاب الدلالة، بما تمنحها إياه طاقة اللغة الشعرية ذات الإيحاء المنبثق من ثنايا المجاز. حيث تمتزج الحكاية بلغة الشعر فيتحول مدلولها البسيط إلى نص مركب تلتقي فيه إمكانات الشعر والسرد.

تتكون الحكاية في هذا النص، من ثلاث وحدات سردية كبرى هي:

الأولى: من البيت رقم 1 إلى البيت رقم 5 وفيها: دخول اللص إلى منزل الشاعر.

الثانية: من البيت رقم 6 إلى البيت رقم 11 وفيها: اللص لا يجد شيئاً في منزل الشاعر.

الثالثة: من البيت رقم 12 إلى البيت رقم 14 وفيها: خروج اللص من منزل الشاعر خاسراً.

وهذه الوحدات السردية تبرز التسلسل المنطقي والمتتابع لأحداث النص بدءاً من الدخول حتى الخروج.

الوحدة السردية الأولى في النص (دخول اللص) مزجت مع الموقف البدئي حيث يعد هنا مدخلاً استهلالياً يهيئ لحركة الفعل القصصي بوحداته الوظيفية المعروفة ويسهم في الإعلان المباشر عن البطل[2]، وهذا المزج يناسب الراوي الذي يستخدم ضمير المتكلم، فيمزج صوت الراوي مع صوت شخصية النص

(1) الديوان، ص 497.

(2) الصوت الآخر، ص 113.

الثانية(الشاعر) فيلتبس المنظور ليغدو هذا ذاك، وينسحب هذا على بقية مقاطع النص ووحداته.

إذا كانت وظيفة دخول اللص إلى منزل الشاعر بهذا الاختزال فإن طاقة الشعر استطاعت أن تحلل هذا الاقتحام وتعطيه مدلولات، دقيقة الوصف والتحديد فالدخول كان:

- بلا إثارة.
- بلا طفورٍ أو غرارة.
- خنق اللص في رجليه ضوضاء الإغارة.
- لم يسلب الطين السكون.
- لم يرع نوم الحجارة.
- جاء كالطيف بلا خطى وبلا إشارة.

وكل تلك الصفات المشحونة في هذه الوظيفة السردية تعطي فاعل الحالة/ (اللص) الذي يتصل بموضوع القيمة/ (البيت) الكفاءة اللازمة لتنفيذ برنامجه السردي، وهو ما يجعل الصدمة كبيرة إذ لم تمكنه مواضيع الجهة التي اتصل بها من تنفيذ برنامجه وتصبح تلك المواضيع دون نفع[1]:

أرأيت هذا البيت قز ... ماً لا يكلفك المهارة؟
فأتيته، ترجو الغنا ... ئم وهو أعرى من مغارة
ماذا وجدت سوى الفرا ... غ وهرةٍ تشتم فأرة
ولهاث صعلوك الحرو ... ف يصوغ، من دمه العبارة
يطفي التوقد باللظى ... ينسي المرارة، بالمرارة
لم يُبقِ في كوب الأسى ... شيئاً حساه إلى القراره

(1) الديوان، ص:497، 498..

ولذلك تذهب كل مهاراته سدى فيفشل في تحقيق برنامجه السردي، بل إنه يتصل بموضوعات أخرى لم تكن في قائمة مهام برنامجه السردي المضمر وهي:

- الفراغ.
- هرة تشتم فأرة.
- الخيبة.

وإذا كان البرنامج السردي للص يتطلب التحول اللازم بالحصول على غنيمة ممكنة من بيت الشاعر، فإن البرنامج يتنفذ لكن بصورة معاكسة، فبدلاً من حصول ذلك التحول، يحصل العكس، إذ يصبح اللص في حالة انقطاع عن صندوق سجارته، ليخرج اللص من هذا المنزل أكثر حرماناً من قبل دخوله:

لم تلق إلا خيبة ونسيت صندوق السجارة[1]

ويسجل النص خاتمة ساخرة تجسد المفارقة حيث يضعها الراوي بصوته مخاطباً المروي له/ (اللص) ليبين اقتحامه لهذا المكان أنه لا يمثل أكثر من ربح بالنسبة للشاعر:

شكراً أتنوي أن تشرفنا بتكرار الزيارة؟[2]

إن الحكاية في هذا النص اعتمدت شخصية (اللص) في حركتها سردياً وظل الراوي/ الشاعر في خلفية النص يطعمه الطاقة الشعرية والتكثيف الدلالي المجازي، وهو يؤكد أن توظيف الحكاية جزءاً من بناء النص الشعري بحيث لا يفقد جماليته التي يصدر عنها في الأساس.

وقد تبدو الحكاية في شعر البردوني أكثر تعقيداً، ذلك أنها تنحرف بشكل كبير عن الحكاية التقليدية، فيكون الراوي هو المتحدث والمشارك في الفعل لكن مع التركيز على

(1) الديوان، ص:497، 498.

(2) نفسه، ص 498.

الحدث والمضمون الذي يشكل المدلول الكلي للنص، واستخدام عدد من التقنيات التي تمنح الحكاية أبعاداً جديدة، والاهتمام بالشخصيات الحكائية من حيث مظهرها، وأفعالها، وأحوالها النفسية التي تنعكس في تصرفاتها وأقوالها، و هذا نموذجه نص: «امرأة الفقيد»[1]، فهو في مجمله يمثل حكاية، فيقدم العنوان مباشرة طرفي الخطاب الحكائي: الراوي(المرأة) والمروي له(الفقيد) بما تمثله هذه اللفظة الأخيرة من مدلول ينطلق من رؤية ذات أبعاد استباقية لمجريات الأحداث، ويهيمن على النص صوت الراوي ورؤيته إذ يفتتح بسؤال محمل بموقف بدئي يعكس حالة الفاعل (المرأة) التي هي في حالة انقطاع عن موضوع القيمة(الرجل/ الفقيد):

لم لا تعود؟

فصراخها بهذا السؤال يعكس مستوى الرغبة عندها لحدوث التحول في واقعها الذي تفتقر فيه إلى (رجل) ويمثل-أيضا- استنكاراً في الوقت نفسه لعدم حصول التحول عندها وحصوله عند الآخرين:

لم لا تعود؟ وعاد كل مجاهدٍ بحلى (النقيب) أوانتفاخ (الرائد)[2]

إن هذه الرغبة في حصول التحول من حالة عدم التوازن التي تفتقر فيها المرأة إلى (رجل) جعلها ترسم لنفسها برنامجاً سردياً للوصول لموضوع قيمتها، وتحريك ذاتها باتجاه التنفيذ مما يؤدي إلى تنفيذ هذا الفعل والحصول على موضوع القيمة.

ورجعت أنت، توقُّعاً لملمته من نبض طيفك واخضرار مواعدي[3]

فهنا تحصل على موضوع قيمتها لكنه حصول زائف ورجوع زائف إذ لم تمتلك الكفاءة اللازمة والحقيقية التي تمكنها من تنفيذ الفعل بصورته الصحيحة الذي تحصل بوساطته على موضوعها، إذ يمثل الطيف الصورة الزائفة لموضوع القيمة عبر الخيال، واخضرار موعد الرجوع صورة غير حقيقية من صنع المخيلة.

(1) نفسه، ص 426.

(2) الديوان، ص:426.

(3) نفسه.

ويظل الراوي/ المرأة في حالة الاستمرار والبحث لتنفيذ البرنامج السردي المرسوم من قبلها بوصفها مرسلة تسعى لتحقيقه:

وعلى التصاقك باحتمالي أقلقت عيناي مضطجع الطريق الهامدِ
وامتدَّ فصل في انتظارك و ابتدا فصل، تلفَّح بالدخان الحاقدِ
وتمطَّت الربوات تبصق عمرها دمها وتحفر عن شتاءٍ بائدِ[1]

فالاستمرار في هذا البرنامج جعلها تبحث على كل المستويات، المكان: مضطجع الطريق، الربوات، والزمن: فصل، شتاء، وفي هذه المستويات يسعى الفاعل لاكتساب الكفاءة اللازمة.

وإذا كان البحث قد أعطي مكاناً مفتوحاً كالربوات والطريق وزماناً مفتوحاً -أيضاً- (فصل) ولم يفد ذلك حتى بدا يتحدد في مساحات زمنية ومكانية أصغر:

وغداة يوم، عاد آخر موكب فشممت خطوك في الزحام الراعدِ
وجمعت شخصك بنيةً وملامحاً من كل وجهٍ في اللقاء الحاشدِ
حتى اقتربت وأمَّ كلٌّ بيته فتَّشت عنك بلا احتمالٍ واعدِ
من ذا رآك وأين أنت؟ ولا صدى أومي إليك، ولا إجابة عائدِ
وإلى انتظار البيت، عدت كطائر قلق ينوء على جناحٍ واحدِ[2]

فالزمن أكثر تحديداً: غداة يوم، والمكان أيضاً، وقد استمر البحث مع ظهور الأوهام التي قد تبدو في صورة المساعد على ذلك، فتصور موضوع القيمة من منظور الراوي الذي يعطي لأفكاره تجسيداً حياً في النص:

وجمعتُ شخصك بنيةً وملامحاً من كل وجهٍ في اللقاء الحاشدِ

(1) نفسه، ص: 426.

(2) الديوان، ص: 426، 427.

لكـن هذه الأوهام هي معيق أمام هذا البحث إذ إنها تعطي صورة غير حقيقية وزائفة لموضوع القيمة مما يلهي الفاعل عن الاستمرار في إنجاز مهامه ليكتشف في نهاية الأمر الفشل في هذا البرنامج.

وبعد هذه الصدمة في البحث عند آخر موكب، تعود مرة أخرى لتبحث عن موضوع جهة يعطيها الكفاءة لتنفيذ فعل التحول والحصول على موضوع القيمة(الرجل)، ويتصارع حينها المساعد(الأمل القوي في العودة) والمعيق (اليأس والإحباط):

وأنا أصيخ إلى خطاك أحسها تدنو، وتبعد، كالخيال الشاردِ

ويقول لي شيءٌ، بأنك لم تعد فأعوذ من همس الرجيم الماردِ[1]

ثم تقيم معادلاً موضوعياً لموضوع قيمتها بوصفه بديلاً للموضوع الحقيقي، يتشكل من خيالها فيأتي الطيف الذي تحاوره في ختام النص:

أتعود لي؟ من لي؟ أتدري أنني أدعوك إنك مقلتاي وساعدي

أني هنا أحكي لطيفك قصتي فيعي، ويلهث كالذبال النَّافدِ[2]

لكنه حوار يظهر فيه صوت الراوي (الفاعل) ويختفي فيه صوت المروي له (الموضوع) مما يشي بالانقطاع التام وعدم الاتصال الحقيقي بين الفاعل وموضوعه وتظل الحالة على ما هي من عدم التوازن:

وقبرتُ أهلي، فالمقابر وحدها أهلي، ووالدتي الحنون ووالدي

وذهلت أنت أو ارتميت ضحية وبقيت وحدي، للفراغ البارد[3]

(1) الديوان، ص: 427.

(2) نفسه.

(3) نفسه، ص 428.

لكـن تعطـي خاتمـة النص/ الحكايـة بعـداً مفتوحاً عـلى احتـمالات تحقق فعل التحـول، والحصول على موضـوع القيمة؛ لترتفع الكفاءة الناتجة عن درجة الأمل الكبير في كينونة الفعل:

أتـعـود لـــي؟ فـيـعـبُّ لـيـلـي ظله ويصيح في الآفاق، أين فراقدي؟[1]

فالسـؤال يتطلب إجابة من المروي له والمبحوث عنه (موضوع القيمة بالنسـبة لفاعل الحالة/ «المرأة).

ويمكـن ملاحظـة بنـاء هذه الحكايـة على مسـتوى بنيتها السـطحية من خلال الترسيمة السردية التالية:

المرسل: المرأة المرسل إليه: الرجل (الفقيد)

الفاعل: المرأة الموضوع: الرجل

المساعد: الأمل المعيق: اليأس.

لكـن بنيـة النص العميقة تكشـف عن ترسـيمة أعمـق تتأتى مـن وراء الجمل والوحدات السردية للحكاية في النص، ويمكن وضع الترسيمة التالية:

المرسل: المؤلف المرسل إليه: المجتمع

الفاعل: المجتمع الموضوع: السلام

المساعد: السلام المعيق: الحرب.

وقد يتعرض متن الحكاية في متن البردوني الشـعري لبعض التوسيع في إحدى عناصره لاسيما الشخصية مما يعمل على توسيع الحدث الواحد للحكاية، ونموذج هـذا «بين ليـل وفجر»[2]، حيـث يعمل العنوان عـلى إبراز هـذا التوجه من خلال

(1) الديوان.

(2) نفسه، ص: 298.

وضع الإطار الزمني للحكاية؛ مما يعطيها الحرية الكاملة في الحركة داخل هذين المحددين (الليل - الفجر) وقد كان الموقف البدئي للنص امتداداً للعنوان حيث عمل على الوصف المباشر لزمن بدء الحكاية:

في هجعة الليل المخيف الشاتي والجو يحلم بالصباح الآتي
والريح كالمحموم تهذي والدجى في الأفق أشباحٌ من الإنصاتِ
والشهب أحلام معلقة على أهداب تمثال من الظلمات
والطيف يخبط في السكينة مثلما تتخبط الأوهام في الشبهات
والظلمة الخرسا تلعثم بالرؤى كتلعثم المخنوق بالكلماتِ[1]

ويبدو أن الحكاية في هذا النص مرتبطة بالشخصية الرئيسة فيها، تتحرك بتحركه؛ لذا لا يوجد لها برنامج سردي واحد إنما أكثر من برنامج، حيث يتغير فاعل الحالة من مقطع لآخر في سيرورة الحكاية، ففي حين تظهر المقدمة فاعل الحالة/ (الفتى) في حالة اتصال بالخوف:

في ذلك اليل المخيف مضى فتى قلق الثياب مروع الخطواتِ
يمشي وينظر خلفه وأمامه نظر الجبان إلى المغير العاتي
ويرى الحتوف إذا تلفَّت أو رنا ويحس أصداء بلا أصواتِ[2]

فإنه يجعل من نفسه فاعلاً منفذاً للانفصال عنه مع التحفيز بالبحث عن موضوع جهة ملائم لهذا التحول:

ويعود يسأل نفسه ما خيفتي؟ ماذا أحس؟ وأين أين ثباتي؟
ماذا يخوفني أنا رجل السُّرى؟ وأنا رفيق الليل والفلواتِ[3]

(1) الديوان، ص 428.
(2) نفسه.
(3) نفسه، ص 299.

فالمونولـوج الداخـلي يعمل على تحفيزه في البحث عن حالـة التوازن للتخلص من الخوف والارتباط بالشجاعة.

ثم تتدرج الحكاية وتتحفز بدخول شخصية جديدة تعمل على إثارة الأحداث فيهـا إذ يصبـح فاعل الحالة أمام وضع جديد على المحك بين الشـجاعة والخوف، وأمام اختبار لتقييم أدائه لبرنامجه السردي، فالشخصية الثانية التي دخلت الحكاية حاملـة برنامجاً سرديـاً يهدف للحصول غير المشروع على المـال فهي فاعل حالة في وضـع منفصل عنـه، وفاعل الحالة الأولى في وضع الاتصـال به، فهو يتصل بالمال وينفصل عن الشجاعة، والعصابة تنفصل عن المال وتتصل بالشجاع:

وهـنـا تـــراءت لـلـمـروع عـصـبـةٌ كـالـذعـر شـيـطـانـيـة الـلـمـحـاتِ
شـعـثٌ كـأهـل الـكـهـف إلا أن في نـظـراتـهـم هـمـجـيّـة الـشـهـواتِ
وتقلّبت مقل العصابة في الفتى وكـأنّـهـا تـشـويـه بـالـنـظـراتِ
وتخيلت كيس النقود فأبرقت رغـبـاتـهـا في الأعـيـن الـشـرهـاتِ
وتململت فيها الشراسة مثلما يتململ الـزلـزال في الهضباتِ
والـتـاع فيها الشر فانهالت على ذاك الفتى بالضرب والطعناتِ[1]

ففي هذا المقطع تعمل العصابة على تنفيذ برنامجها السردي للحصول على المال ويحصـل الـضرر بالفتى، لكن نهايـة المقطع تظهر تمكـن البطل من تحقيـق برنامجه السردي وفشل برنامج العصابة:

فـاسـتـل خـنـجـره وكـسـر وحـده وحـشـيـة الـوثـبـات بـالـوثـبـاتِ
وتلفتت تلك العصابة حولها فـرأت بـعـين الـوهـم ظـل سـراةِ
وهـنـاك لاذت بـالـفـرار وأدبـرت ملعونة الـرَّوحـات والغدواتِ[2]

(1) الديوان، ص 299.

(2) نفسه، ص 300.

فقد استطاع بطل الحكاية أن يتصل بالشجاعة، ويفشل العصابة في تحقيق ما ترغب به، وقد ظهر له في ذلك مساعد خفي هو توهم العصابة بوجود سراة، إنه مساعد متوهم في ذهن المعتدي نتيجة للرعب والهلع المصاحب للقوة المفاجئة في الفتى، ولم تنته الحكاية إنما يظهر برنامج سردي جديد مرتبط بالشخصية الأولى حيث يصبح في هذه الوضعية أمام واقع جديد وهو كيف يتخلص من آثار الاعتداء، فهو الآن فاعل حالة بالنسبة للموت والحياة معاً، إنه مازال متصلاً بالحياة بيد أنه في خطوة قريبة من الموت:

وتلكأت عند التوجع روحه بين الممات وبين نصف حياة[1]

إذاً مشروع البرنامج السردي الجديد هو كيف يتصل هذا الفتى أو كيف يحافظ على هذا الاتصال بالحياة، فيظهر فاعل منفذ لهذا البرنامج هو ثلاث شخصيات جديدة: العجوز وابنها وبنتها الذين هم على مقربة مكانية من حصول الحدث:

وتغلغلوا في الصمت فانتبهوا على شبح ينادي الصمت بالأنّاتِ
فإذا فتى قلق الملامح يختفي تحت الجراح الحمر والخفقاتِ
فمشى ثلاثتهم إليه وانثنوا بالضيف بين الدمع والآهات[2]

ثم يقوم البطل بدور المرسل حيث يروي لهم حدث الصراع مع العصابة بهدف تحريكهم لإنقاذه وشفاء جراحه:

وروى لهم خبر العصابة أنَّها سدَّت عليه الدرب بالهجماتِ
وتهيجت فيه الجراح فصدَّها وتسترت بالليل كالحشراتِ[3]

(1) الديوان، ص 302.
(2) نفسه، ص 301.
(3) نفسه، ص 302.

وهـذا مـا حفز الفاعـل المنفذ على البـدء بتنفيـذ البرنامج الطـارئ لإنقاذ حياة البطل:

فدنت فتاة الكوخ تمسح وجهه وتبلسم الأجـراح بـالـدعـواتِ
وتـبـل مـن دمـه يـديـهـا إنـهـا تـشـتـمُّ فـيـه أعـبـق الـنـفـحـاتِ
وترى به ما ليس تدري هل ترى سـر الـقـضـا؟ أم آيـة الآيـاتِ
فـإذا الجـراح تـنـام فيه ويشتفي ويـردُّ عمراً كان وشك فواتِ[1]

وتظفر هذه الذات بتنفيذ البرنامج السـردي وإنقـاذ حياة البطل، لكن الراوي العليـم بكل شـيء الذي يعـرض تفاصيل الحكايـة يعمل علـى تحفيزها بوضع برنامـج سـردي جديد يكـون فاعل الحالة فيه هـو البطل (الفتـى) وهو في حالة فصلـة عن الفتاة التي يرغـب بالارتباط بها، ويتغلغل الـراوي العليم إلى أعماق البطل ليعرض ذلك المنظور:

وإزاءه الـبـنـت الجـمـيـلـة كـلـهـا روحٌ سـمـاويٌّ وطـهـر صـلاة
يـتـجـاوب الإغـراء في كـلـمـاتـهـا كـتـجـاوب الأوتـار بـالـنـغـماتِ
أغفى الجريح على السكون وأغمضت أجـفـان مـن حـولـيـه كـفٌّ سباتِ
والـكـوخ في حـرق الأسـى مـتـرقـبٌ بـشـرى تـرفُّ عليه كالزهراتِ[1]

ويعـد هذا المقطـع مهاد بدئي لبرنامـج سردي مضمر يلحـظ تحققه في موضع متأخر من النص:

نفض الـنـعـاس وشـد فـيـه جـراحـه واسـتـقـبـل الـدنـيـا بـعـزم أُبـاةِ
ورمـى إلـى كـفِّ الـغـلام وأمِّـه بـعـض الـنـقـود ودعـوة الـبـركـاتِ
وصبا إلى كف الفتاة وقال: يا (نجوى)خذي نخب الزفاف وهاتي[3]

(1) الديوان، ص 302.
(2) نفسه.
(3) نفسه، ص 304.

لا تظل الحكاية على ارتباط بسير البطل فيها بل يظهر برنامج سردي مرتبط بالشخصية الثانية (العصابة)، إذ لم ينته دورها بانهزامها أمام الفتى، بل يظل دورها كامن في الإطار الزمني للحكاية (الليل) وتظل هذه الشخصية في حالة جمود مع إمكان بروزها في أية لحظة، لكن التحول للزمن من الظلام إلى النور قاد معه تحولاً كبيراً في مصير هذه الشخصية، فقد جاء الشروق وسطوع الضوء معيقاً لتنفيذ برنامج العصابة السردي :

وانصب تيار الشروق كأنه ... شعل النبوة في أكفِّ هداةِ
وغزا الدروب فأجفلت قُطَّاعها ... ووجوههم تحمر بالصفعاتِ
وتصايحت تلك العصابة ما أرى؟ ... هذي الجهات المشرقات عداتي
أين المفر؟ وأين أطلب مهرباً؟ ... والنور يسطع من جميع جهاتي[1]

إذ تمثل بيئة الظلام مكاناً مساعداً لتحقيق فعل السلب والنهب لهذه العصابة، ومن ثم فهو المكان الملائم لوجودها.

وهكذا مثل هذا النص حكاية اختارت لنفسها رصد أحداث بين ليل وفجر مع سيطرة شخصية رئيسة ارتبطت الأحداث بها وتصاعدت في كل فقرة ، مع ظهور شخصيات جديدة، كما تحمل رؤية للسارد ضمنها طيات الأحداث والفقرات السردية؛ لذلك ختم النص بهذا المقطع ذي الطابع الحكمي الذي يحمل رؤية موضوعية عامة تجاه المجتمع:[2]

إن الحياة مآتمٌ تفضي إلى ... عرسٍ وأفراحٌ إلى حسراتِ
لكنَّها بخريفها وشتائها ... وبصيفها.. حكم ودرس عظاتِ
فاختر لسير العمر أيّة غاية ... إن الحقيقة غاية الغاياتِ[2]

(1) نفسه، ص 303، 304.

(2) الديوان، ص 305.

ب - نسق التضمين

ويمثل نسق التضمين أحد الأنساق التي تنبني بها الحكاية في شعر البردوني حيث يعمل على «إدراج مجموعة قصص قصيرة، غير متصلة فيما بينها داخل قصة مؤطرة يكون منشؤها تحفيزاً لذلك الإدراج»(*) لكن دون أن يكون هناك استقلال تام بين تلك القصص أو الحكايات المضمنة داخل النص، بل يظل رابط ما يجمعها لاسيما إن كان هذا داخل نص شعري يعتمد الحكاية جزءاً ومكوناً من مكوناته، ويعد التضمين من أقدم الأنساق البنائية في الأدب القصصي[1]، حيث يعمل على أداء وظائف كثيرة منها البرهنة على أمر ما أو فكر ما أو بدافع الرغبة في تأجيل نهاية القصة، أو أداء وظيفة ملئ الفراغ وإضفاء الحيوية على السرد[2]، أو قد يكون جزءاً رئيساً من التكوين الدلالي للنص بحيث أنه لا تستطيع البنية الدلالية أن تكتمل بغيره، ومثل هذا في نموذج «قصة من الماضي»[3]، الذي يندرج ضمن هذا النسق. إذ يعتمد- بحسب ما أراد المؤلف- على تضمين حكايات متفرقة، فهو هنا عبارة عن«تتابع قصص قصيرة مستقلة كل واحدة عن الأخرى، لكن تصل فيما بينها شخصية مشتركة»[4]، وزمن مشترك، فالشخصيات هي: أطراف الخطاب الحكائي: (الراوي والمروي له) وتتكامل هذه الحكاية لتكون المتن الحكائي الكلي في النص.

يؤطر موقف النص البدئي لهذا التوجه، وتصبح الرسالة هي «الذكرى» بوصفها إطاراً عاماً يجمع داخله كل تلك القصص المضمنة:

خذها فديتك يا شقيقي ذكرى أرقَّ من الرحيقِ[5]

(*) يترجم هذا النسق في هذا المصدر بالتنضيد، [ينظر: نظرية المنهج الشكلي، ص: 228]. وفي السيميائيات يقصد بالتضمين «إدراج قصة في قصة أخرى» وعلى هذا يستعمل المصطلح في التحليل، [ينظر: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، رشيد بن مالك، دار الحكمة، 2000، ص: 65].

(1) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق. بناء السرد، ص: 15.

(2) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية، ص:16 - 18.

(3) الديوان، ص: 231.

(4) ينظر: نظرية المنهج الشكلي، ص: 146.

(5) الديوان، ص: 231.

وتتابع إثر هذا المطلع النعوت ذات التركيب الشعري التي يسوغ فيها المرسل/ الراوي القيمة لمضمون الرسالة (الذكرى) حيث تعد:

- أرق من الرحيق.
- ألذ من نجوى الهوى بين العشيقة والعشيق.
- أرق من السنى.

إن هذه النعوت التي تلصق بتلك الأحداث وهي مرصودة على مستوى الحكي أو مستوى القول، بوصفها أحداثاً مروية في زمن لاحق لأحداث مضت كانت فيها – أي في زمن حصول الفعل أو الزمن الواقعي للأحداث –:

- أنا وأنت كموثقين/ سجن.
- نمشي كحيرة زورق/ التيه.
- نساجل الغربان في الوديان أصوات النعيق/ البؤس.
- إذا ذكرت لي الطعام أكلت أنفاسي وريقي/ الجوع.

فقد حصل لها تحول كبير عند انتقالها من الزمن الحقيقي إلى الزمن القصصي/ (الذكرى) فتمثل المسار السردي الذي تنعقد حوله عدد من الحكايات المضمنة التي تتخذ كل واحدة منها حكاية مستقلة مضموناً، لكنها تتصل فيما بينها لتعود إلى المحور المركزي الذي يربط بينها جميعا.

يتضمن النص على مستوى متنه أربع حكايات هي:

-الحكاية الأولى من البيت رقم9 إلى البيت رقم21.

-الحكاية الثانية من البيت رقم22 إلى البيت رقم 35.

-الحكاية الثالثة من البيت رقم36 إلى البيت رقم59.

-الحكاية الرابعة من البيت رقم69 إلى البيت رقم87.

الحكاية الأولى:

تعتمد جل الحكايات في هذا النموذج على تقنية رسم الشخصية[1]، مستعينة بآليات السرد الشعري لا بالتسميات والوصف المعتاد في السرد النثري فيستمد النص حينها إمكاناتـه من فضاء المجـاز والصورة الشـعرية[2]، وتعزيز ذلك بالأفعـال التي تؤديها الشـخصيات تدعيماً لفعل الحكاية الرئيس، فالحدث الأول ينحصر في (سرقة الرمان – العودة – الوصول للبيت) وهو مستمد من زمن مضى بوصفها حلقة في سلسلة الحدث الرئيس والموضوع الكلي للنص/ الذكرى إذ يستثير الراوي/ المرسل عن طريق هذا الحدث البسـيط «أيام كنا نسرق الرمان في الوادي السـحيق» فيستخدم الراوي/ المرسل هذه الأحداث ليصل إلى موضوعه، وهو ربط المرسل إليه بلذة الذكرى(سرقة الرمان) جزءاً من ذكرى الماضي ثم العودة المصحوبة بالظلام والخوف:

ونـعـود مـن خـلـف الـطـريـ ـق ولـيـلـنـا أحـــــنى رفـيـق!

ونـخـاف وسـوسـة الـريـا ح وخـطـرة الـطـيـف الـرشـيـق[3]

ليصـلا إلى المكان الأليف البيت، وهنا يتصل الراوي/ المرسـل بالشـخصيات الآتية: (العم، الجدة، الأب، الأم) التي هي على صلة بكل من: المرسـل/ الراوي، والمرسـل إليه/ المـروي لـه على حد سـواء، في الزمان والمكان نفسـه الـذي يكون البؤس واحداً من القيم المرتبطة به:

وأبـــي وأمـــي حـولـنـا بـين الـتـنـهُّـد والـشـهـيـقِ

يـتـشـاكـيـان مـن الـطَّـوى شـكـوى الـغـريـق إلـى الـغـريـق

شـكـواهـمـا صـمـت كـمـا يـشـكـو الـذبـال مـن الحـريـقِ

ويـحـدِّقـان إلـى الـسـكـو ن ورعـشـة الـكـوخ العتيقِ[4]

(1) ينظـر: العـرش والهدهـد، د. وجـدان عبد الإلـه الصائغ، الطبعـة الأولى، مؤسسـة العفيف الثقافية، صنعاء – اليمن، 2003م. ص: 15.

(2) ينظر: خمسـة أنماط من قصيدة السرد الحديثة، د. حاتم الصكر، الحكمة، العدد: 230، يوليو – أغسطس2004م، ص: 65.

(3) الديوان، ص 231.

(4) نفسه، ص 232.

الحكاية الثانية:

وهذه لا تبرز حكاية مستقلة ولكن تبدو جزءاً من الحكاية الكلية؛ لذا تقتصر على تصوير فاعل الحالة (الجيران)، جيران المرسل والمرسل إليه:

وجـــــوارنـــــا قـــــوم لـهـم إشـراقـة الـعـيـش الطليق[1]

وهؤلاء القوم هم فاعل حالة على اتصال بمواضيع القيم الآتية:

- نظارة العيش
- الغباء.
- التوحش.
- الجشع.
- الزيف.
- الجهل.
- التكبر.
- الازدواجية.
- الفساد.

وفي هذا المقطع يكتفي السارد برسم ملامح الشخصيات عبر الوصف دون ذكر أحداث معينة مما يسهم في رسم الإطار الكامل للنص.

الحكاية الثالثة:

فيها يمتزج رسم الشخصية المشكلة للحكاية مع تسلسل بسيط للحدث الداخلي المرتبط بتلك الشخصية حيث تفتح الحكاية ببيان فاعل الحالة (البنت)وهي على اتصال بمواضيع قيمة ذات بعد إيجابي من منظور الراوي: «غضة، حديثها كالجدول السلسال، حسناء، في مشيها رقص الحسان وخفة الطفل»، لكنها أيضاً تتصل بمواضيع قيمة ذات مدلولات مغايرة من نفس المنظور، فهي: «في نظراتها لغة الدعارة والفجور، تطرح حسنها للمترفين وللأجير، مثل الطبيعة للنبيل وللحقير»، ويمثل هذا الوصف لبيان فاعل الحالة مفتتحاً للحكاية المضمنة محملاً بمفارقة في أعماق هذه الشخصية.

(1) نفسه.

ويعاود الراوي/ المرسل سرد حكاية هذه البنت، وهي عودة وارتداد لمرحلة زمنية سابقة للحظة البداية، أي بيان تعليل وصول هذه البنت لهذه الحالة:

أودى أبوها وهو في إشراقة العمر القصيرِ
كان امرءاً يجد الضعي ف يمينه أقوى نصيرِ
يحنو وينثر.. ماله للطفل والشيخ الكبيرِ
يرعى الجميع فكله قلبٌ سماويُّ الضميرِ
جادت يداه بما لديه وجاد بالنفس الأخيرِ
فذوت صبيته الجميـ ـلة كالزنابق في الهجيرِ[1]

وفي هذا محاولة من الراوي تسويغ اتصال الفاعل/ البنت بتلك المواضيع ووضعها في موضع الضحية، إنها ضحية المجتمع الذي جعلها تصل إلى هذه المكانة المتناقضة، وهذا ما يستمر في رصده الراوي من أحداث لهذه الشخصية وصراعها مع المجتمع وواقع الحياة التي تعيشها فيه.

ويجعل الراوي/ المرسل خاتمة لتلك الحكاية ليصلها بالحكاية الكلية وموضوعها (الذكرى):

قل لي. أتذكر يا أخي مَن تلك جارتنا الشهية؟
هي فوق فلسفة الترا ب وغلظة الأرض الدنيَّة
رحمت مجانين الغوا ية فهي مشفقة غويَّة
بنت الطبيعة فهي ظـ ـل الحب والدنيا الشذية
كانت ربيع الأمنيا ت وأغنيات الشاعرية[2]

(1) الديوان، ص 233.

(2) نفسه، ص 234.

وهذه الخاتمة التي يسردها الراوي ذات طابع وصفي يستفز به ذهن المروي له، ويكسب (الذكرى) البعد النفسي اللازم للوصول إلى الأثر في أعماقه.

الحكاية الرابعة:

تشكلها شخصيتان أو فاعلان، كل فاعل له سماته الخاصة به وكل شخصية تغاير الأخرى من حيث حالاتها أو تحولاتها وهما: مرشد، وابن العم.

إن مرشداً لا يظهر له النص أية نقاط للالتقاء بالراوي أو المروي له، أما ابن العم فإنه من خلال هذه الصفة تظهر القرابة الخالصة معهما وتظهر دوال النص أفعالاً تناقض هذه القرابة.

الفاعل الأول: مرشد فاعل حالة متصل بـ :

- الذكاء.
- الطيبة.
- الكرم.

أما ابن العم فإنه فاعل حالة آخر متصل بـ:

- الجهل.
- الفظاظة.
- البخل.

وهذا يبرز طبيعة المفارقة داخل هذه الحكاية إذ يلتقي فاعلا الحالة (مرشد) المتصل بكل تلك القيم التي تعكس روح الإنسانية الإيجابية، وابن العم الذي يتصل بما يضادها من قيم سلبية

الفاعل	ف 1 مرشد	عكس	ف 2 ابن العم
المرسل إليه	الذكاء الطيبة الكرم		الجهل الفظاظة البخل

والملاحظ أن الصفات الملصقة بمرشد تظل على اتصال به، وهو ما يجعله موضوعاً لفاعل آخر يطلب الاتصال به وهو: الحزانى والمساكين:

كان ابتسامات الحزيـ ـن وفرحة النفس الشجيّة
عيناه من شعل الرشا د وكله من عبقريّة
إن لم يكن في الأنبيا ء فروحه المثلى نبيّة[1]

ولكن يحصل تحول خطير في انقطاع بين فاعل الحالة المساكين والحزانى، والموضوع (مرشد):

قتلته في الوادي اللصوص فغاب كالشمس البهيّة[2]

إن الفاعل المنفذ لهذا التحول هو اللصوص.

أما ابن العم فيظهر بداية متصلاً بموضوع القيمة (النقود) إضافة إلى القيم الأخرى التي يسجلها منظور الراوي:

ومن ابن عمي؟ جاهلٌ فظٌّ كليل الجاهليّة
يرنو إلينا.. مثلما يرنو العقور إلى الضحيّة
نعرى، ويسبح في النقو د وفي الثياب القيصريّة
ونذوب في حرق الظما ء وعنده الكأس الرَّويَّة[3]

لكن يظهر فاعل منفذ للتحول والانقطاع عن هذه القيم (المال) إنها الزوجة الرابعة الشقية:

حتى تزوج أربعاً أشقته واحدة شقيَّة
فكأن ثروته دخا نٌ ضاع في غسق العشيَّة[4]

(1) الديوان، ص 234.
(2) نفسه.
(3) نفسه، ص 234.
(4) نفسه، ص 235.

إن هذه الحكايات الأربع هي المواد المكونة للنص ، فهي لوحات جزئية كونت الصـورة الكليـة ، مع وجود رابط أو عدة روابط تشـدها جميعاً إلى جسـده، منها: المرسل فهو الراوي الذي يبرز منذ المقدمة النثرية حتى التوقيع، ممسكاً بزمام سرد الأحـداث ومقيماً لبعض الشـخصيات والمواقف، والمرسـل إليه/ المروي له الذي ظـل حـاضراً كذلك منـذ المقدمة، وقد برز على شـكل ضمـير للمخاطب وتخفى أحياناً وراء المقاطع والكلمات والجمل السردية(*).

(*) مثل هذا النموذج، نص «حكاية سنين».

الفصل الثاني
الرؤية السردية

تؤكد أغلب الدراسات السردية على الأهمية التي تمتلكها الرؤية(*) في البناء

(*) تعد الرؤية السردية أكثر مكونات البنية السردية دراسة واهتماماً من قبل نقاد السرد، ولكثرة هذه الدراسات والأبحاث فقد أصبحت تشكل عائقاً وصعوبةً، نتيجة للتعدد في التناول، والطرح، وما يصاحبه من خلط وتداخل في المصطلحات والمفاهيم؛ لذا نجد أن هذا المكون قد عرف بعدد من التسميات منها: وجهة النظر، والرؤية، والبؤرة، وحصر المجال، والمنظور، والتبئير، ويكاد أغلب الباحثين يتفقون على أن هذا المفهوم قد بدأ أوائل القرن العشرين مع الروائي الأمريكي هنري جيمس وتعمق مع بيرسي لوبوك في كتابه: (صنعة الرواية) الذي يميز بين التقديم البانورامي والمشهدي للرؤية، ثم جاء فريد مان الذي يصنف وجهات النظر إلى ثمان هي: المعرفة المطلقة للراوي-المرسل، والمعرفة المحايدة، والأنا الشاهد، والأنا المشارك، والمعرفة المتعددة، والمعرفة الأحادية، والنمو الدرامي، والكاميرا. ثم جاء: جون بويون الذي ماز بين ثلاث رؤيات في كتابه: «الزمن والرواية» وهي: الرؤية مع، والرؤية من الخلف، والرؤية من الخارج. ويقدم واين بوث ما أسماه أنماط السرد ويتميز بثلاثة أنواع من الرواة هم: الكاتب الضمني (الراصد)، والراوي غير المعروض (الملاحظ)، والراوي المعروض (المشارك).

في العام 1966م قدم تودوروف رؤيتين رئيستين هما: خارجية وداخلية، فهو يقول:«إن الأخبار التي نحصل عليها عن العالم المتخيل إما أن تكون ذات طبيعة موضوعية ، وإما أن تكون ذات طبيعة ذاتية»، [الشعرية، ص:54]. لكنه بعد ذلك يستعيد تصنيف بويون مع إدخال بعض التعديلات عليه وهي:

- الراوي< الشخصية (الرؤية من الخلف).
- الراوي= الشخصية (الرؤية مع).
- الراوي > الشخصية (الرؤية من الخارج).

ولعل أهم دراسة في هذا الجانب هي دراسة بوريس أوسبنسكي (شعرية التأليف) الذي يعالج وجهة النظر(الرؤية) من أربعة مستويات: الأيديولوجي، والتعبيري، والمكاني و الزماني، والسيكولوجي (النفسي)، ويمكن أن يكون المستوى النفسي هو الأقرب في هذه الدراسة حيث إن المنظور في هذا المستوى إما أن يكون موضوعياً وإما أن يكون ذاتياً فالذاتي ينقسم إلى ذاتي داخلي

السردي للنصوص؛ ذلك أن حادثة ما يمكن لها أن تتشكل في قوالب فنية مختلفة، ومتمايزة إذا ما صورت من زوايا مختلفة. فـ«الوقائع التي يتألف منها العالم التخيلي لا تقدم لنا أبداً في «ذاتها» بل من منظور معين وانطلاقاً من وجهة نظر معينة. وهذه الألفاظ البصرية استعارية أو بالأحرى مجازية. فـ«الرؤية» هنا تحل محل الإدراك برمته، ولكنها استعارة ملائمة لأن للخصائص المتنوعة للرؤية «الحقيقية» كلها ما يعادل في ظاهرة التخيل»[1] فاختلاف الإدراك – حقيقة – أو اختلاف الرؤية – مجازا – يولد أعمالاً فنية متمايزة لواقعة حقيقية أو مجازية واحدة، كما إن الرؤية تعمل على ترتيب النص ومده بالقوة التركيبية والدلالية[2] التي تكسبه التميز اللازم في الصياغة الفنية المنبثقة من خصائص النوع الأدبي الذي يتموضع فيه، وتعطيه الكفاية لتحقيق الاشتراطات الفنية والإبداعية.

وإذا كانت الرؤية السردية متركزة في جوانبها التطبيقية على الرواية والقصة القصيرة فهذا لا يعني أن الأنواع الأدبية الأخرى خلوّ منها لاسيما الشعر فيمكن أن يكون مجالاً جديداً من مجالات التطبيق لهذا المكون في البنية السردية وذلك انطلاقاً من الآتي:

أولاً: يحدد مفهوم الرؤية بأنه «وجهة أو وجهات النظر التي يتم وفقاً لها عرض الوقائع والمواقف»[3] فهذا العرض يتخذ في الشعر طرائق مختلفة شأنه في ذلك شأن الرواية والقصة القصيرة، لاسيما إذا كان هذا الشعر مصوغاً تحت تأثير تلك الأنواع

وذاتي خارجي ، والموضوعي ينقسم إلى موضوعي خارجي وموضوعي داخلي كذلك. أما جينيت فإنه يستخدم مصطلح التبئير حيث يتخذ عنده ثلاثة أشكال هي: التبئير الصفر الذي يستعمل غالباً في الحكي التقليدي، و التبئير الداخلي سواء كان ثابتاً أو متحولاً و التبئير الخارجي الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية . ويقدم الباحث سعيد يقطين في كتابه: «تحليل الخطاب الروائي» مقدمة نظرية تلخص جل الدراسات في هذا الجانب، ينظر: [تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين، ص: 283 – 313].

(1) الشعرية، ص: 50.

(2) ينظر: المتخيل السردي، ص: 121.

(3) المعجم السردي (معجم المصطلحات)، ص: 245.

السرديـة وموظفاً تقنياتهـا وعناصرها الفنية، بل إن الشـعر قد يكـون بيئة ملائمة لتقـصي فاعليـة الرؤيـة أو المنظور – بتعبير أوسبنسـكي – كون المنظـور «منظومة لتمثيـل مكان ثلاثي أو رباعي الأبعاد، بوسـاطة وسـائل فنية خاصة بشـكل فني معـين. ونقطة الإحالـة في منظومة المنظور الخطي هو موقع الشـخص الذي يقوم بالوصف»[1] حيث إن الشـعر مرتبط بالوصف مكوناً رئيساً من مكوناته، ووظيفة رئيسة من وظائفه.

ثانياً: يرتبط مصطلح الرؤية بتقنية الراوي[*] فهو العنصر المركزي الذي تتمحور حوله الرؤية السردية داخل النص، ومن خلاله تتبين نوعية الرؤية وشكلها حيث «لا رؤية بدون راوٍ ولا راوٍ بدون رؤية»[2] ويتم دراسـة الراوي بوصفه مجسـداً لها فهو الذي يكشـف طبيعة الرؤية، وهو الشـاخص لعين القارئ مجسـداً في النص، متخذاً في الشـعر الصورة نفسـها في الروايـة أو القصة القصـيرة، وحاملاً لمواقف وأفكار تقترب أو تبتعد عن منظور الكاتب، وأداة تعمل على تعميق الرسالة التي يراد منها بالغ الأثر في المتلقي. ويكون الاختلاف بين الراويين في الشعر و النثر هو في مقدار التجلي حيث يكون في الشعر أقل تجلياً مما يصعِّب مهمة إمساكه أو رصد

---

(1) شـعرية التأليف، بوريس أوسبنسـكي، ت: سـعيد الغانمي و ناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1999م، ص: 69.

(*) تؤكد أغلب الدراسات ربط الرؤية بتقنية الراوي كون الرؤى تتصل بموضوع علاقة الراوي بالشـخصيات [ينظر: البنـاء الفني في الرواية العربية في العراق – بنـاء السرد، ص: 171] ويؤكد هذا الترابط" أن الحكي يستقطب دائماً عنصرين أساسيين بدونهما لا يمكننا أن نتحدث عنه. هذان العنـصران همـا: القائم بالحكي، ومتلقيه، وبمعنى آخر الـراوي والمروي له" وهذا ما يؤكد ارتباط الرؤيـة بوثـوق بهذا المكون [تحليل الخطـاب الروائي، ص: 283]. بيد أن بعـض النقاد قد يفضل انتقاء مصطلح السـارد على مصطلح الراوي ، حيث أن سارد الرواية ليس الكاتب }...{ فالسارد هو شـخصية تخييلية قد تحول إليها الكاتب [ينظر: وظائف السـارد في رواية باب الشمس، الهادي غابـري، علامـات، ج59، مج15، صفر1427هـ – مـارس2006م، ص: 308]. ومع هذا لا يمكـن الجزم بـضرورة التمييز بينهما طالما تم اسـتيعاب الفرق بين الراوي/ السـارد، والمروي له/ المسرود له، والمؤلف الضمني، والمؤلف الحقيقي، والقارئ الضمني، والقارئ الحقيقي.

(2) المتخيل السردي، ص: 62.

الزاويـة التـي يرصد منها المواقف. «وهنـاك منطقتان محددتان للـراوي في علاقته بالنـص المروي، فهو إما أن يكـون في داخله، وإما أن يكون خارجه، لكن ذلك لا يمنـع انتقاله –خلال السرد– بين الداخـل والخارج، لأنه عندما يكون في الداخل يتحول إلى شـخصية من الشخوص المنتجة للأفعال، بينما تنحصر مهمته – عندما يكون في الخارج – في إنتاج الأقوال».[1]

ثالثـاً: إن الناظـر في التحديـث على مـر العصور ، ومـا يختص بالشـعر تحديداً يلاحظ أن الاختلاف بين مرحلة وأخرى يكون في الرؤية لما هو كائن على مستوى الواقـع الحقيقي أو التخيلي، وبهذا تكون تجربـة الحداثة هي بالضرورة تجربة زاوية نظرها إلى العالم فمن شـأن الموقع أنه ثابت والزاوية متحركة[2] ودراسـة الرؤية في الشعر تتطلب معها كشف تلك الزوايا وإيضاحها وصولاً لبيان القدرة التحديثية داخل النص الشعري الذي منه يرصد العالم.

رابعـاً: تمثـل قضيـة الصـوت، أو مـا يطلـق عليـه باختـين تعـدد الأصـوات «البولوفونيـة» من أهم القضايا التي تنـدرج في إطار الرؤية، أو وجهة النظر، وقد كانـت الرواية هي الحقـل المركزي لتقصي «تعدد الصوت وأحاديته» لكن الشـعر ليـس بعيداً عن هـذا المطلب برغم الصعوبة في اكتشـاف تعدد الصـوت فيه كونه مبنيـاً – غالباً – تحت تأثير نظرة أحادية متمسـكة بموقف إيديولوجي وإن برزت بعض الأصوات المتصارعة فإنها تخدم موقفاً أحادياً مهيمناً، ومع هذا يمكن النظر للصـوت تعـداداً أو أحادية وتفحصه داخل النص الشـعري لمعرفـة «جهة حدث الفعـل المتفحـص في علاقاته بالذات، والذات هنا ليسـت من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل حسـب، بل هي أيضاً من ينقله، وهو قد يكون ذلك الشـخص نفسـه أو شـخصاً آخر»[3] فالنص الشعري، ليس انعكاساً طبيعياً لذات الشاعر فحسب

(1) بلاغة السرد، ص: 74.

(2) ينظر: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، د. عبد الواسع الحميري، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1419هـ – 1999م، ص: 174.

(3) خطاب الحكاية، ص: 117.

إنما هو رسالة فنية تنهض بها ذات/ ذوات تحمل موقفاً/ مواقف فكريةً وفلسفيةً وإيديولوجيةً متوافقةً أو متصارعةً أحاديةً أو متعددة.

إن الرؤية السردية مسألة فنية إبداعية تعكس أبعاداً متعددة تشمل مواقف مختلفة فكرية وإيديولوجية، وهي بعد ذلك رؤية «إدراكية» تقدم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطق رؤيتها الخاصة وزاويتها (إيديولوجية كانت أو نفسية)[1] فـ «السارد عندما يحكي لن يكون محايداً بل تتسلل عقائده السياسية والدينية والفلسفية بوعي أو بدون وعي في توجيه النص»[2] ويعد الشعر من أكثر الفنون التصاقاً بالذات؛ لذلك يتجلى فيه البعد الإيديولوجي أو التقويمي «إذا فهمنا من التقويم نظاماً عاماً لرؤية العالم تصورياً وهذا الصعيد أقل خضوعاً للصياغة الشكلية، لأن التحليل فيه يعتمد- إلى حد ما – على الفهم الحدسي»[3] الفهم الذي ينطلق من تأويل الملفوظات، واعتماد المدلولات المتشكلة داخل النص أو في إطاره، وفي هذا المستوى «التقويمي» يكون الراوي الذي يعد أهم مكون في الخطاب السردي أشد قرباً للنص، بحيث يسهل إمساكه[4] بمعزل عن مؤلفه/ الشاعر، لكنه مع ذلك أداته الفنية التي تقوم بتوثيق عرى النص، والربط بين أجزائه من جهة، وتقوم بدور المرسل الذي يوجه رسالة يضمنها المؤلف/ الشاعر دوال النص؛ بغية الحصول على التأثير اللازم في المرسل إليه، ومن ثم المتلقي/ القارئ من جهة ثانية، فالرؤية «سواء أكانت مستترة أم مصرحاً بها، قد تنتمي للمؤلف نفسه أو تكون جزءاً من المنظومة المعيارية للراوي، بمعزل عن المؤلف (أو ربما في صراع مع معياره)، أو تنتمي لإحدى

(1) ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع 2004، سلسلة إبداع المرأة ص: 181.

(2) وظائف السارد في رواية باب الشمس، الهادي الغابري، علامات، ص: 310.

(3) شعرية التأليف، ص: 19.

(4) ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980م، ص: 434.

الشـخصيات»[1] فيطالب القارئ بالكشـف عن تلك الرؤية والبحث عن الزاوية التي ينطلق منها للوصول إلى توضيح جلي لشفرة الرسالة.

تنطلق دراسة الرؤية في متن البردوني الشعري من فرضية نظرية تعتمد بدرجة أساس على تصنيف تزفيطان طودوروف الذي يحدد امتداد الرؤية أو زاوية الرؤية بقطبـين اثنـين: رؤية خارجيـة، ورؤية داخليـة، وبعبارة أخرى:رؤيـة من الخارج وأخـرى مـن الداخـل[2] ولعله في ذلـك ينطلق تبعـاً لفرضية «توماشفسـكي» في مقالـه: نظريـة الأغراض الذي يـرى فيه أن هنـاك نمطين من الحكـي هما: السرد الموضوعـي objectif ، وسرد ذاتي subjectif ففي السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، أما السرد الذاتي فالحكي يتتبع من خلال عين الراوي[3] والذي يبدو أن أوسبنسـكي في دراسـته لوجهة النظر قد اعتمـد على هذين الافتراضين للمسـتوى النفسي حيث يرى أن«أمام المؤلف وهو يبنـي سرده اختيـارات في العادة: فقد يبني أحداث السرد وشـخصياته من خلال وجهـة نظر ذاتية مقصودة لوعي فرد محدد (أو أفراد) أو قد يصنف الأحداث على نحو موضوعي قدر الإمكان»[4] فالذاتي عنده قد يكون خارجياً وقد يكون داخلياً والموضوعـي كذلـك، فالوقوف مع أوسبنسـكي عند المسـتوى النفسي في فحص الرؤيـة له ما يدعمـه عند التحليل كون هذا المسـتوى «يمثل القاعـدة التي ترتكز عليها بقية المستويات»[5] ومنه تنطلق الرؤية، فهو البؤرة أو النواة التي يتشكل فيها الإدراك، فيتخذ بعد ذلك صوراً مختلفة، تكون توسيعاً وتفصيلاً لهذا الأساس.

أفـرز فحـص متـن الـبردوني الشـعري وجـود الرؤيـة السرديـة –خارجيـة، وداخليـة–، وذلك تبعـاً للطريقة التي تدرك بها الـذات الراوية للأحداث فقد تبدو

(1) شعرية التأليف، ص: 19.

(2) ينظر: الشعرية، ص: 51 – 58.

(3) ينظر: نظرية الأغراض، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي، ص: 189.

(4) شعرية التأليف، ص: 93.

(5) المنظـور الروائـي فـي روايات علي أحمـد باكثير، طه حسـين الحضرمي، الطبعـة الأولى، دار حضرموت للطباعة والنشر، كتاب حضرموت8، المكلا – الجمهورية اليمنية، 2007م، ص: 267.

تلـك الأحـداث منظورة من الخارج فقط، أو الجـزء الظاهر، أو لا تبدو كذلك بل على أنها أطياف وذكريات تتراءى أو تتدفق في العقل الباطن أو الخيال[1] أو معتمدة عـلى الحدس، والاسـتنتاج. على أن الخارجيـة يرصد فيها الـراوي خارج الحدث فتنقل – غالباً – بوساطة ضمير الغائب، وبهذا تكون موضوعية، أو يكون الراوي داخـل الأحداث لكنه لا يعرف إلا ظاهرها دون التحليل أو الغوص في خفاياها، ويسـتخدم غالباً ضمير المتكلم فتكون ذاتية. أما الرؤية الداخلية فتبدو الأحداث الداخلية للشـخصيات وقد يكون فيها الراوي مشاركاً في تلك الأحداث متحدثاً عن نفسـه، ويـروي قصته الخاصة فهي إذاً رؤية داخليـة ذاتية، وقد يكون الراوي خـارج الأحداث لكنـه يعلم كل شيء فهو من نوع الـراوي العليم (كلي المعرفة)، فتكون الرؤية داخلية موضوعية.

1 – الرؤية الخارجية

يضطلع الراوي الخارجي بمهمة سرد القصة كما وقعت مقدماً عرضاً مشـهدياً أو دراميـاً للأحـداث دون الإيغـال في التحليـل أو التعمد في كشـف ما وراء عين الرائـي سـوى أنـه يقـوم «برصـد الأفعال الحسـية التـي يمكـن إدراكهـا بصورة مبـاشرة»[2] ليعطـي القـارئ مهمة التحليـل، والتعليـق على الأحـداث، وهو إلى جانب هذا يمثل أداة وأسـلوب صياغة، شـأنه في ذلك شـأن الشـخصية والزمن والمـكان[3] وهذا يدل على أنه يلقى من المؤلف العنايـة الكافية التي تعكس قدراته الإبداعية ومواقفه الفكرية التي تتجسـد في موقع الراوي، وجهته، والمسـافة التي تفصله عن الحدث حيث إن الموقع يمثل العين الراصدة للحدث بكل ما تحمله من خلفيـة فكرية، وثقافية، أمـا الجهة فقد تكون زمنية فيحكـي بالماضي، أو الحاضر،

(1) ينظـر: الـراوي والنص القصـصي، د. عبد الرحيم الكـردي، الطبعـة الأولى، مكتبة الآداب، القاهرة، 1427 – 2006م، ص: 127.

(2) البنية السردية في النص الشعري، ص: 92.

(3) ينظر: بناء الرواية، ص: 184.

أو قد يجعله سابقاً على الأحداث، وقد تكون جهة إيديولوجية ونفسية وفلسفية، والمسافة هي الفاصل بين الراوي والعالم المصور، فقد تكون بعيدة فتكون الأمور مسطحة وهشة، وقد تكون قريبة فتتجلى الأحداث وتظهر المواقف[1]، وبهذا يمكن القول: إن الراوي الخارجي يكون موقعه خارج الأحداث بمعنى أنه يروي دائماً ما حدث أو ما يحدث، أو ما كان، وما هو كائن على مستوى السطح والظاهر سواء كان يروي عن سواه بصورة موضوعية، أم يرى متحدثاً بصورة ذاتية فردية أو جماعية، لكنه لا يسقط الجهة التي ينطلق منها وإن كانت هنا غير واضحة المعالم فإن جهة الراوي الإيديولوجية لا تنطمس إذ يمكن تلمسها من خلال نظام التقويم الذي يندرج في النص بحيث يصعب – أحياناً – رده إلا لذلك الراوي، والمسافة تتذبذب قرباً وبعداً بين الراوي وما يروي، فكلما ابتعد بدت الأمور أكثر عمومية وكلما اقترب بدت تتكشف الحقائق، فتبرز بوضوح لذهن المتلقي.

في هذه الرؤية تكون الكاميرا خارج الشخصيات، قد تنفسح العدسة فنرى المنظر الكلي، وتُظهر لنا «بانوراما» عامة أو منظراً شاملاً مفتوحاً، أو قد تضيق فتتركز على جانب من الصورة، أو تضيق أكثر فنرى صورة عن قرب (clousup) نتعرف من خلالها على أدق التفاصيل[2].

تتشكل الرؤية السردية الخارجية في شعر البردوني على صورتين:

الأولى: الرؤية الخارجية الموضوعية، ويكون الراوي – غالبا – خارج الأحداث، ويصفها من خارجها، مقدماً أصوات الشخصيات، وأفعالها، وتصرفاتها، وهيئاتها دون تدخل منه.

الثانية: الرؤية الخارجية الذاتية، حيث يكون الراوي داخل الأحداث لكنه لا يرصدها إلا من ظاهرها أو كما يشاهدها، وقد يتحدث عن ذاته مقدماً أوصافاً خارجية دون الإيغال في أعماق الوعي الداخلي بحيث لا تبدو أيٌّ من مشاعره، أو أحاسيسه أو أفكاره.

(1) ينظر: الراوي والنص القصصي، ص: 19، 20، 21.

(2) ينظر: بناء الرواية، ص: 212.

أ - الرؤية الخارجية الموضوعية

تقتضي موضوعية الرؤية الخارجية أن يكون الراوي خارج الحدث، بمعنى أن يروي عن غيره؛ ليبقى هو بعيداً بحيث يمكنه وصف سلوك شخصية ما باللجوء إلى حقائق محددة ويكون هو في موقع المراقب غير المحدد زمانياً ومكانياً فيصبح الوصف لا شخصياً، إذ يكون الاهتمام منصباً على موضوعية الوصف وحياديته، وبعده عن المشاركة، فيستخدم الراوي حينئذ عبارات تعتمد على الحقائق مثل: قال، أعلن، فعل، بدلاً من: شعر، فكر، أحسَّ[1]، وقد لا يستخدم أياً من هذه العبارات تاركاً الشخصيات تبدو بصوتها مباشرة للمتلقي.

يقف الراوي في هذا النوع من الرؤية دون أية مشاركة في صنع الفعل السردي، مستخدماً ضمير الغائب بحيث لا نلمس أحياناً راوياً محدداً إلا إذا تأملنا الاعتبارات التقنية التي يفرضها وجود راوٍ محدد يقدم النص، فهو خارجي ومحايد تمام المحايدة فلا يتدخل بالتعليق أو التفسير أو الانحياز؛ ذلك أن دوره شبيه بدور الكاميرا الآلية[2]، حيث «يستعين بمخترعات التكنولوجيا الحديثة كالسينما تحديداً وتقنيات التصوير السينمائي وأبرزها الكاميرا المتحركة»[3]، وكذلك آلات التسجيل والعرض.

تتجسد الرؤية الخارجية الموضوعية في شعر البردوني وبصورة واضحة في أكثر النصوص درامية، وهي تلك التي تعرض أقوال الشخصيات وسلوكها كما هي، في حين يظل الراوي متخفياً مكتفياً بتقديم أصوات تلك الشخصيات وتصرفاتها، ونجد ذلك واضحاً في ثلاثة نماذج هي: «سندباد يمني في مقعد التحقيق»[4]،

(1) ينظر: المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، ص: 270.

(2) ينظر: الرؤى السردية في قصص محمد عبد الولي، د.آمنة يوسف، ضمن كتاب: النقاد يصنعون موجة للبحر، الطبعة الأولى، إصدارات نادي القصة إلمقة، مهرجان صنعاء الرابع للقصة والرواية2008، واتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، 1429هـ - 2008م، ص: 120.

(3) الرؤى السردية في قصص محمد عبد الولي، د.آمنة يوسف، ، ص: 120.

(4) الديوان، ص: 765.

و«سكران وشرطي ملتح»[1]، و«المقبوض عليه ثانياً»[2]، ففي هذه النصوص الثلاثة تتشابه الأحداث وتتداخل المواقف، وتتناسخ الأفكار، حتى يخال القارئ أنها تشكل نصاً واحداً على مساحة نصية متفرقة؛ ذلك أن الرؤية التي شكلتها تنطلق من الزاوية نفسها، وبالتقنية نفسها، فيكون الحوار هو الوسيلة المهيمنة في هذه الصياغة فـ«في الدراما الصارمة من هذا النوع من الطبيعي ألا يسمح للقارئ بالدخول إلى ذهن أيٍّ من الشخصيات، فإن أفكارهم ودوافعهم قد تحولت إلى فعل»[3]، هو هنا فعل قولي، نستمع إليه من أفواه المتحاورين، والقارئ مطالب حينئذ بتحليل الأفكار واستخراج المكنونات بنفسه دون أية واسطة.

في نص«سندباد يمني في مقعد التحقيق»، تتداخل وظيفة الراوي مع وظيفة المؤلف الضمني، فغالباً «إذا قص السارد المؤلف قصته فليس هناك فرق واضح بين المؤلف الضمني والسارد»[4]؛ لذا يلتبس الراوي على القارئ لأنه ترك المجال للشخصيات ذاتها، وفضل البقاء بعيداً عنها، فيتم التساؤل عمن يروي، هل هو راو خارجي أو شخصيتا النص يتبادلان الرواية في هيئة حوار، أو أن الراوي هو المؤلف الضمني(*)، ومع هذا يمكن التأكيد أن الراوي طرف موجود بالضرورة

(1) الديوان، ص: 1179.

(2) نفسه، ص: 1181.

(3) صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ت: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، الجمهورية العراقية، 1981م، ص: 227.

(4) نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ت: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة36، 1998م، ص: 179.

(*) يتم التفريق في الدراسات السردية بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني أو المجرد، حيث إن المؤلف الحقيقي هو المسؤول الفعلي والموجد الحقيقي للكتاب لكنه لا ينتمي إلى عالم النص السردي، فإذا كان المؤلف الحقيقي هو صاحب الكتاب، فإن المؤلف الضمني هو صاحب النص، ويمكن النظر لعدة اختلافات بين المؤلفين هي:1 – من جهة الوجود: يكون المؤلف الحقيقي موجوداً في العالم الفعلي بينما يوجد المؤلف الضمني في النص بفعل الكتابة 2 – من جهة فعل الكتابة: حيث يدخل المؤلف الحقيقي لعالم النص متحاشياً أو يسمع صوته بصورة صريحة، إنما يقوم بتوجيه القارئ بطريقة صامتة عبر تصميمه العمل الأدبي بصورة كلية وعبر طريق الأصوات

لكنه هنا أكثر موضوعية بحيث قدم أصوات الشخصيات بنفسها دون تلقين منه أو تعليق أو حتى تقديم تلك الأصوات بعبارات من مثل: قال، عبر، أشار...إلخ، وقد قدم هذين الصوتين المتصارعين «السندباد اليمني» و«المحقق» مع ملاحظة أن هذا الصراع إنما هو صراع شكلي فالمحقق ليس أكثر من محفز، أو مثير لاستخراج الإجابات المحملة بالمواقف، والأفكار التي يتبناها الطرف المقابل «السندباد»، فعند تأمل ملفوظ المحقق يتبين أنه لا يحمل أية قيمة فكرية في ذاته وذلك مثلاً:

(أعرف واجبي، أجب، لا تحاول، عمرك، الاسم كاملاً، أين كنت الأمس، رحلت إذاً، إلى أين؟، هراء غريب لا أعيه، تحديت بالأمس الحكومة، مجرم، من الكاتب الأدنى إليك، أما كنت يوماً طالباً؟، لدينا ملف عنك).

لقد استخدم الحوار وسيلة لتقديم الحدث المركزي المنبثق من دلالة العنوان «سندباد يمني في مقعد التحقيق» فالحدث هو حدث قولي يأخذ بالتشكل إما سؤالاً وإجابة:

عمرك: ثلاثون تقريباً

الاسم كاملاً: مثنى الشواجبي

أين كنت الأمس: كنت بمرقدي، وجمجمتي بالسجن، في السوق شاربي...

أو عبارة وتعليق:

كما شئت فتش: أعرف واجبي

هراء غريب لا أعيه: ولا أنا

لدينا ملف عنك: شكراً لأنكم تصونون ما أهملته من تجاربي...

والوسائل ووجهات النظر 3 – من جهة التعدد: فقد يؤلف المؤلف الحقيقي أكثر من كتاب فيصبح في كل كتاب مؤلف ضمني فالمؤلف الحقيقي واحد، يوجد أكثر من مؤلف ضمني –4 من جهة الثبات: فالمؤلف الحقيقي يعيش في العالم الفعلي ويتعرض للتغيير والتغير في مواقفه وأفكاره وذاته، ويبقى المؤلف الضمني ثابتاً في النص للأبد ما بقي النص مقروءاً، [ينظر: السرديات– مقدمة نظرية، ص: 54، 55].

فالحوار ليس وسيلة لمسرحة النص – فحسب – بل إنه غاية يتم بها اكتشاف حجم التباين واللاتجانس بين الأصوات[1]، المتصارعة مع بقاء الروي بعيداً وكأنه آلة تسجيل موضوعة على ركن في زاوية من زوايا غرفة التحقيق لتسجيل المظهر اللفظي فقط بحيث غاب عن النص وصف أي مظهر من المظاهر المحيطة أو أي فعل حركي في سلوك الشخصيات، لقد اكتفى الراوي بنقل حرفي دقيق للمظهر الصوتي العائد لكلا الشخصيتين.

لكن إذا تم فحص ملفوظات كلٍّ من الشخصيتين سيتبين أن ملفوظ المحقق يكاد يمثل الدرجة الصفر في اللغة، وهذا يظهر أن المحقق شخصية نمطية، فهو هنا رمز السلطة الذي يعمل بإرادة الآخر فمادته السجن والتعذيب، ولغته لغة الدولة ولغة الشارع[2]، وملفوظ خطابه في مجمله خطاب تقريري يخلو – في ذاته – من أية صياغة شعرية أو فنية إنه مأخوذ من لغة الواقع التي لا تختلف عن وجودها في أي خطاب آخر غير أدبي، لكنه يؤدي وظيفة مكملة في تحفيز سردية النص ومن ثم فنيته، أما ملفوظ الشخصية الثانية «السندباد» فبالقدر الذي يحمله من لغة شعرية مكثفة حاملة لمنظور المؤلف الأيديولوجي فإنها تشكل في ذاتها وحدات سردية متفرقة يجمعها برنامج سردي واحد يتغيا من ورائه المرسل/ الراوي إيصال رسالة إلى القارئ الضمني، فيتبين أن القوة التي تظهر المحقق بوصفه رمزاً للقمع والتسلط وهو يصدر أسئلته، وتعليقاته، وأوامره الصارمة تقابل ضعف السندباد كونه شخصية لا مبالية، ومنكسرة على مقعد التحقيق، وكل هذا جعل المؤلف الضمني يتعاطف مع السندباد على مستوى الصياغة اللغوية وتركيب الملفوظ السردي بحيث إن قوة لغة السندباد التي شحنت بطاقة فكرية وفلسفية تجسد موقف المثقف من السلطة، والثورة، تقابل ضعف لغة المحقق النمطية التقريرية

(1) ينظر: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية في مصر، د. محمد نجيب التلاوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة: كتابات نقدية 117، القاهرة، ديسمبر 2001م، ص: 84.

(2) ينظر: الاستهلال الروائي ديناميكية البدايات في النص الروائي، ياسين النصير، الأقلام، ع11 – 12، تشرين الثاني – كانون الأول 1986، ص: 53.

فيكـون القـارئ أمـام صياغتـين: تقريريـة في لغـة المحقـق، وفنيـة شـعرية في لغة السـندباد، مما يؤكد انحياز المؤلف لهذه الشخصية، فيظهر المحقق شخصية مخلوقة داخل النص لخدمة فكرة السندباد وتدعيمها.

أما النموذج الثاني: «سكران وشرطي ملتح» فإن الراوي فيه ما يزال خارجياً وغير محدد الملامح شأنه في ذلك شأن غيره من الرواة في الشعر الذي لا ينتج – بالضرورة – عند التحليل راو محدد الملامح والشكل، ومحدد الوظيفة أو الصورة؛ ذلك أن الراوي يعبر عن ذات تقوم بإنتاج فعل ما من خلال النص، وإن وجدت ذوات أخرى، فإنها من صنعه ومن تشكيله[1] وفي هذا النموذج تحديداً حيث تقدم أصوات الشخصيات بذاتها للقارئ يكون الراوي أكثر موضوعية، إنه هنا بعيد عن الأحداث يسجل فقط ما يسمعه، ولكنه في هذا النص يختلف عن سابقه إذ لا يبقى في مكان واحد بل ينتقل مع الشخصيات من الشارع إلى غرفة التحقيق إلى الزنزانة إلى المصلى، و يظل متزامناً أي أنه يرافق الشخصيات زمانياً ومكانياً في كل هذه الانتقالات.

تبـين مـن موقـف النـص البدئـي الـذي جـاء عـلى لسـان الشرطـي مخاطبـاً السـكران،حالة الفاعـل المتصل بالسـكر كونـه يمثل حالـةً من الإفقـاد الإرادي للوعـي بغيـة الحصول عـلى نوع من التـوازن، أي الهروب من حالة عـدم التوازن مـع الواقـع إلى حالة التوازن الكائن في عمق اللاوعـي؛ فقد جاء ملفوظ الشرطي مخاطباً السـكران بنوع من الاسـتفزاز، والوعيد، كونه يرمز للتسلط والظلم، فيأتي رد السكران بنوع من الاتزان المصطنع الناتج عن مفعول الخمرة:

الشرطي السكران

وقعت يا أحمر العينين تحت يدي شكراًأخااللطفيبدوكنتمفتقدي[2]

ويظل الراوي مسـجلاً منطوق الشـخصيتين وهو على مقربـة منهما، إنه بمثابة الشـاهد فهـو «راو حـاضر لكنـه لا يتدخل، لا يحلـل، إنه يروي مـن خارج، عن

(1) ينظر: البنية السردية في النص الشعري، ص: 72.

(2) الديوان، ص: 1179.

مسافة بين ما، أو من يروي عنه»[1]، هذه المسافة تتذبذب قرباً وبعداً لكنها واضحة معلومة وتساعد المتلقي على متابعة ما يقال لحظة بلحظة .

الموقع الثاني هو غرفة التحقيق، حيث تظهر شخصيات جديدة، يذكرها الفاعل «السكران» بالاسم:

اجلس، لماذا تحييننا؟ عرفتكم هذا (سعيد) وهذا (أكرم الجندي)

هذا (حسين) زميلي كان والده ضخم العمامة (بحري النهى) (زبدي)

(نعمان) في حملة (العرقوب) كان معي (علوان) كان يوالي وحده مددي[1]

ثم ينتقل ميكرفون الراوي إلى الزنزانة، ثم إلى المصلى، وهكذا تظهر الأحداث من خارجها، مع غياب أي نوع من الوصف أو التحليل، إذ يصل بالنص إلى أقصى درجات الموضوعية.

أما في النموذج الثالث «المقبوض عليه ثانياً» فإن الراوي يظل مختفياً أيضاً لكنه يعطي مساحة أوسع للمتحاورين فلم يعد الحوار مقتضباً بل يستمر قول الشخصية ليأخذ مقاطع طويلة نسبياً وهو هنا كغيره في النماذج السابقة حيث «يسود أسلوب العرض المعتمد على الحوار، وتبرز صور الشخصيات من خلال أفعالها وكلامها وأفكارها، وتقوم الموضوعية القائمة على العرض مقام النسبية الأحادية المعتمدة على التقارير السردية»[3]، لكنه يسبغ على لغة الحوار موقفه واتجاهاته، بحيث تبدو بوضوح رؤيته الأيديولوجية في ثنايا حوار الطرفين مع غياب الصراع الحاد بينهما كما في النماذج السابقة ويبدو النص في مجمله صوتاً واحداً هو صوت المؤلف الضمني الذي يبين فحص ملفوظ الحوار موقفه الفكري والسياسي الناقد، فالأصوات المتحاورة وسيلة فنية لعرض برنامج سردي يرصد

(1) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، الطبعة الأولى، دار الفارابي، بيروت – لبنان، 1990م، ص: 100.

(2) الديوان، 1181.

(3) الراوي والنص القصصي، ص: 89.

فعل التحول لشخصية «المقبوض عليه» من شخصية المثقف الثائر إلى شخصية الانتهازي المخاتل.

لقد ظل الراوي مقدماً صوت هذه الشخصية بنفسها؛ لذلك يمكن رصد برنامجها السردي التحولي كالآتي:

تمثل الحالة الأولية حالة التوازن من منظور السلطة وعدم التوازن من منظور المثقف وهو ارتباط المثقف بالزنزانة، ومن ثم فإنه مشحون بأفكار التغيير والثورة:

-قل لي، أتذكر هاهنا زنزانة؟ كانت على وجعي تقوم وتتّكي
إن قمت أدمى سقف رأسي سقفها وإذا بركت بها أقضت مبركي
-وعصاك تطبخني لها، تومي: كلي هذا اللعين - ومثله - كي تسمكي[1]

ثم يعمل الفاعل/ السجان على الاتصال بموضوع الجهة (معرفة الفعل):

حتى اهتديت إلى مدى ذاتيّتي أوغلت بحثاً في أرومة مسلكي
فعرفت قِلَّة خبرتي وثقافتي وملكت سر تحوُّلي وتفبركي[2]

إن امتلاك الفاعل لموضوع الجهة مكنه من إحداث التحول في شخصية ذلك المثقف :

من ذلك اليوم ابتدأت تصيخ لي وأنا ابتدأت على يديك تنسكي
وبُعيد أيامٍ، إليك دعوتني ألمقتلي؟ ألمخرجي من مضنكي؟
لا فرق يا هذي المنيَّة نتِّفي ما أبقت الأولى، ويا أخرى العكي[3]

بل إن فاعل الحالة/ المثقف الثائر أنكر موقعه الأول نتيجة لوضعه الجديد:

ما كنت ثورياً صحيحاً إنما حاربت فيكم يوم ذاك تصعلكي[4]

(1) الديوان، 1202.
(2) نفسه، 1203.
(3) نفسه، 1204.
(4) نفسه، 1207.

لكـن هـذا الوضع الذي آلت إليه هذه الشـخصية ما يفتـأ يتعرض لتقويم ذاتي يبدو أنه بتأثير من منظور المؤلف حيث يبين حقيقة وكينونة هذه الذات:

إني سقطت على يديك لأرتقي فهبطت أدنى من نعال مُبنِّكي
قد كنت ذا ثمنٍ ومذ ملَّكتني فرصاً وأبنية أجـدن تملُّكي
نكأت جراحي ثروتي، وقبيلها لم يبق فيها الجلد حساً ينتكي[1]

إن هذه النعوت التي تقدمها الشـخصية عن نفسها غير مستساغة إلا إن كانت قـد قيلت بتأثـير من منظور المؤلـف «وبفضل هذه الحقيقة يمكن لهذه الشـخصية أن تقـوم بـدور الحامـل لمـدركات المؤلـف وموضوعـه»[2]. إن النظـر في بنية هذه النماذج الثلاثة يبين أنها تنتمي لرؤية مشتركة بل تكاد تشكل في مجملها نصاً واحداً وتسلسلاً دراماتيكياً لرؤية فنية وإيديولوجية واحدة[*].

تخـف حـدة الموضوعية عما هـي عليه في النصـوص الممسرحة ويبـدو الراوي شـاخصاً، وهو في علاقة واضحة مع من يروي له. ففي نص «إحدى العواصف» يفترض الراوي بداية أن المروي له لن يسـتطيع تقبل الشـخصية التي تتحكم بكل أجـزاء النـص، بما تمتلكه مـن تناقضات، وبما تقـوم به من تصرفـات متضادة؛ لذا كان الموقف البدئي محملاً بالتشـبيهات التي يعتقد الراوي أنها كفيلة بإقناع المروي له، ليتقبل هذه الشـخصية المزدوجة مع أن هذه التشـبيهات تصل – أحياناً – حد التنافر:

---

(1) الديوان، 1209.

(2) شعرية التأليف، ص: 107.

(*) إن مما يدعم فكرة ترابط هذه النصوص مع بعضها الآتي: 1 – طبيعة الشخصيات وأدوارها. 2 – عتبـات النصوص الأولى(العنوانات) التي جاءت متسـقة دلالياً .3 – طبيعة الحوار وتقديمه للمتلقي. 4 – بنية الصراع الذي يمثل طرفين، الأول: هو المثقف، والثاني: السـلطة .فقد كان هذا الصراع في النص الأول على أشده وفي النص الثاني تراجعت حدته؛ لأن المثقف يفضل الانسحاب عن الصراع ليبحث عن توازن داخلي تحت غطاء السـكر، وفي النص الأخير يخفت الصراع حيث ينكسر المثقف الذي تحتويه السلطة بكل وسائلها المتاحة.

كتلفت الذكرى الحميمة كذهول أيام الهزيمة
كفرار محكوم عليه كزوجة أمست غريمة
كوثوب مزبلة، لها ساقٌ على أخرى جثيمة
كدبيب أول سكرة كختام أغنية كليمة..[1]

وهذه صدمة متعمدة تستفز المتلقي بهذا الكم من التشبيهات المتنافرة والموسومة بالحركة والاضطراب، ومتى شعر الراوي بأن المروي له قد استأنس الشخصية وقبل الدخول في لعبة الاستماع قدم فعل المجيء مع إبقائها مجهولة:

جاءت منوعة كما يروون أخبار الجريمة[2]

ثم يبدأ بتقديم صفاتها الخارجية المتمثلة في المظهر الحركي، والمظهر الشكلي، والمظهر الصوتي، والمظهر العمري، والمظهر السلوكي فهو في رؤيته تلك«يعتمد كثيراً على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقاً ما يدور بخلد الأبطال»[3] ويمكن تأمل ذلك كما يلي:

أولاً المظهر الحركي:

- **تهمي كحكي البدو**
- **تختال كامرأة العزيز**
- **تنحني مثل البهيمة**
- **تلقي ترهلها**
- **في كل مرآة تفتش**
- **تعوج حتى الركبتين**
- **تنثني كالمستقيمة**

(1) الديوان، ص 1057.

(2) نفسه.

(3) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 48.

- تلج الثقوب

- تستورد السرطان

ثانياً المظهر الصوتي:

- كالرمل تصهل كالطبول

- تنق تخطب كالحكيمة

- كجدال برميلين

- وتقول والدها يريم

ثالثاً المظهر الشكلي(الصوري):

- ملامحها السقيمة

- طلعتها الوسيمة

- ليست جسيمة

- لها قوائم فرختين وقامة امرأة لحيمة

رابعاً المظهر العمري:

- في سن والدة

- هي العانس

خامساً المظهر السلوكي:

- كسلى

- أنشط من ذباب الصيف

ما فتئ الراوي يتدخل في ثنايا السرد لكنه في طور التساؤل الذي يبين الجهل، بحيث يبدو مشاركاً المروي له/ المتلقي هذا الموقف، ولا يمكن القول إنه يجب أن يبتعد بموقفه كلية؛ ذلك أنه يقوم بالوساطة بين أفكار المؤلف، و الأفكار المتضمنة في النص[1]؛ لذا فالصوت هنا امتزاج للصوتين:

(1) ينظر: القصة العربية عصر الإبداع، ص: 95.

أهـي الـوخـيـمـة يـاهـبـوب أم المـهـبـات الـوخـيـمـة؟
سـلـمـت يـداهـا: قـل مـعـي ألأنـهـا لـيـسـت سـلـيـمـة؟
أأتـت كـإحـدى الـعـاصـفـات مـن الـنـسـيـم، أو الـنـسـيـمـة؟
أهـي الـذمـيـمـة يـا روابـي؟ أم أبـوتـهـا الـذمـيـمـة...؟[1]

ومع تقديم هذا الفاعل المثير للجدل فإنه يقف حائراً متسائلاً، دون تقديم أية إجابات، ثم ما يلبث أن يصرح بأن هذه التساؤلات تعد نوعاً من المخاطرة، والخوض في غمار الممنوع والمحرم:

اسـكـت، لأن فـم الـتـقـصـي يـجـرح اللغـة الرخيمـة[2]

وهذا يبين خطورة هذا الفاعل ، برغم التناقضات التي يحملها فإنه في إطار (التابو) المحرم الذي ينبغي عدم الاقتراب منه أو التشكيك في حقيقته.

لا يلتزم الراوي بالتحذير الذي وضعه بل يظهر مصدراً أحكاماً تقويمية:

-لا فـرق في أسـمـائـهـا بـين المـمـيـتـة والمـنـيـمـة
-كـالـدود لـم يـنـبـت لـهـا عـظـم وسـمـوهـا: الـعـظـيـمـة
وهـي الأقـل مـن الـتـسـاؤل والإجـابـات الـسـقـيـمـة
وأقـل مـن بـرد المـديـحـة مـن حرارات الشتيمـة[3]

ثم في الموقف الختامي يُخاطب مروياً له محددا من منظور الراوي، ومرتبطاً بالذات:

يـا مـن تـبـنـوا يـتـمـهـا مـن منـكـم أكـل اليتيمة[4]

(1) الديوان، ص : 1059، 1060 .
(2) نفسه، ص : 1060.
(3) نفسه، ص : 1061، 1062 .
(4) نفسه، ص : 1061، 1062 .

وهكذا يكون السؤال في الموقف الختامي للنص حتى يظل مفتوحاً على إجابات متعددة.

وقد يقوم الراوي بتقديم النص وختامه تاركاً المساحة المتبقية لصوت راو داخلي فيعمل الراوي هنا على التظاهر بإعطاء الكلمة حرفياً لشخصيته[1]، فمثلاً في نص «أسمار.. أم ميمون»[2]، لا يبرز الراوي الخارجي إلا في موقف النص البدئي والختامي:

-كانت بكل عشية تروي خبر الطرابيش التي تهوي	(موقف بدئي)
-وتنحنحت كي تبتدي خبراً فبكت، فغاص أمر ما تحوي	(موقف ختامي)
حدث الذي.. والدمع يسبقها ويقول عنها غير ما تطوي	

إن هذا التقديم والاختتام حدد موقف الراوي وزاوية رؤيته عن هذا الفاعل التي لا يرى منه سوى ظاهره، ولا يستطيع أن يقدم معلومات أخرى غير التي يراها، فقد اكتفى بهذه المهمة التمهيدية حيث إن من أهم وظائف الراوي في هذه الرؤية: المراقبة، والإدارة، بمعنى أنه قادر على إدراج خطاب الشخصيات ضمن خطابه الخاص مع وظيفة التصوير بحيث يمهد لخطاب الشخصيات[3]، فقد استخدم هنا لفظة (تروي) تمهيداً لخطاب الشخصية «أم ميمون» بوصفها راوياً داخلياً يسرد الأحداث باستخدام ضمير جمع المتكلم في إشارة للعموم الذي يجعل من أم ميمون راوياً جماعياً يستعيد أحداثاً متفرقة من أزمنة منصرمة:

منا افتقدنا سبعةً وفتًى نحنا، وكان نواحنا يكوي
نفنى تآويها، وتشعلنا (أمة الجليل) وزوجة (الحروي[1]

(1) ينظر: خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جينيت، ت: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ص: 187.

(2) الديوان، ص: 1072.

(3) تحليل الخطاب السردي، معارج ابن عربي نموذجاً، سعيد الوكيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص: 62.

(4) الديوان، ص: 1072.

فتستخدم هذا الضمير حتى تقترب أكثر فتحكي ما وقع لها هي:

في «الشعب» أردوا «مرشداً» وأخي ... واستوحدوني، فانثنوا نحوي
ناديت: يا أهل الحمى، فعدت ... كل القرى، كالعاصف الشتوي
قالوا: أرينا أين مكمنهم ... فحملت فأسي، واحتذوا حذوي
وفرحت حين رأوا بني وطني ... وامتد فوق عيونهم زهوي
منهم قتلنا تسعة، قتلوا ... عشرين منا، آه وا شجوي
أحسست كل ممزق جسدي ... ورأيت كل معفر شلوي[1]

إن هذا الراوي ساغ له -بحكم موقعه القريب من الأحداث التفصيلية كونه راوياً داخلياً- أن يتأمل في مناطق النص المعتمة الداخلية، لكن الراوي الأساس ما يزال بعيداً طالما هذه الذات «أم ميمون» تواصل حكيها: ضمير الجمع.

ثم يأتي الراوي الأساسي في موقف النص الختامي محملاً برؤية تكثف في طياتها (المسكوت عنه) الذي تبرزه ملفوظات المروي، ومحذوفاته:

وتنحنحت كي تبتدي خبراً ... فبكت، فغاص أمر ما تحوي
حدث الذي.. والدمع يسبقها ... ويقول عنها غير ما تطوي[1]

إذ لم يستطع هنا الكشف عن الخبر الذي تضمره، أو حتى أن يعطي ملخصاً عنه، لكنه رأى الدمع فقط، الذي يكشف عن حالة داخلية حزينة، يفهمها القارئ مثلما يفهمها الراوي، دون المعرفة التفصيلية، فمعرفته هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم أية معلومات أو تفسيرات[3]، ليترك للمتلقي هذه المهمة التي ستكون حينها خلاصة لدلالة النص الكلية.

(1) الديوان، 1073، 1074.

(2) نفسه، 1076.

(3) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، 1993م، ص: 47.

وفي نص مشابه هو «أسمار القرية»[1] فإن الراوي خارجي – أيضاً – لكن حضوره أكثر وهو يؤدي عدداً من الوظائف لعل أولها أنه يقدم مسحاً وصفياً لطبيعة المكان الذي ينتمي إليه حدث النص، حيث يكون فضاء السرد مليئاً بالمتناقضات، وهو إذ يكرر كلمة (مِنْ) الظرفية المكانية عشر مرات متبوعة بصور وصفية تشكل في مجملها فضاءً سردياً متنوعاً فتعدُّ«هذه التنقلات الحرة في الوصف، وصف الشخصية، ووصف المكان، وغير ذلك، هي من الخصائص الأساسية للرؤية الخارجية»[2]، حيث يجتمع الموت والحياة:

-من مدى الموت حين تحمرُّ فيها شهوة الدود والقبور الزوارد (موت)

-من تثني المراتع الخضر تومي بالأغاني للراعيات النواهد (حياة)

أو هدوء وضجيج:

-وسيولاً من الفراغ المدوي أسهلت فوقها بطون الروافد (هدوء)

-وغناء كخفق بيت من القش تعاوت فيه الرياح الشدائد (ضجيج)

فبعد تقديم هذه الصور الخارجية لوصف المظهر الخارجي للقرية هذا الفضاء الذي يجمع بين المتناقضات، ليصبح فاعل حالة متصل من حيث كينونته بكل تلك الخصائص المتصارعة؛ يقدم الراوي حكماً موجزاً عن طبيعة هذا المكان:

تجمع القرية الشتات فتحوي أمسياتٍ من عاصفات الفدافد[1]

ثم تقدم صوراً شتى بعد أن يتم الاقتراب أكثر داخل الأحداث مع عدم تعمد الغوص فيها بغية إيضاحها وتحليلها بل يقدم للمروي له، عدداً من الأحداث المروية، إنها أحداث تتميز بطابعها الظاهري الذي يندرج في سياق ملفوظات الشخصيات في اختزال واضح يدل على إعادة صياغتها من قبل الراوي:

(1) الديوان، ص: 432.

(2) المتخيل السردي، ص: 129.

(3) الديوان، ص 434.

فيقصون كيف طار (ابن علوان؟) وماذا حكى (علي بن زايد؟)
عن مدار النجوم وهي وعيدٌ عن فم الغيب أو بريق المواعد
عندما تسبل الثريا عشاءً عقدها تحبل السحاب الخرائد
وإذا الغرب واجه الصيف بالأر ياح باعت عيالها (أم قالد)[1]

لكنه في ختام النص، يبين آثار تلك الملفوظات، فحين يقدم موجزاً لحكاية أو قصة مضمنة قام بإرسالها راو ثان هو «شيخ» يوضح أثر تلك الرسالة فقط في الفاعل المنفذ (أهل القرية) الذين يحركهم نحو موضوع الثأر، فيرصد الراوي الخارجي هذا البرنامج السردي الملحق، وتعمل القصة المضمنة التي حكاها «الشيخ» على إكساب ذلك الفاعل موضوع الجهة فيمكنه من تحقيق هذا البرنامج:

وعلى صمتهم تهيَّأ شيخٌ مثلما تخفق الطيوف الشَّوارد
فحكى قصةً تململ فيها كل حرفٍ، كأنه قلب حاقد
وتعالى فيها التبجُّح بالثأر فهاجت مستنقعات العوائد
وتنادوا.. لبّيك يا عم هيا كلُّنا سائرون لا عاد واحد[1]

وختاماً يقدم الراوي بصوته تقويماً لهذا البرنامج السردي، لكن بصورة أكثر موضوعية، حيث يعرض حدثاً سردياً عارضاً، مقدماً صورة من الصور التي أفرزتها نتائج البرنامج السردي للمرسل «الشيخ» الذي نجح في إثارة نار الفتنة بوساطة «الحقد»:

وترامت مناحة القرية الثَّكلى كما يزخر انفجار الجلامد
ودنت من ترى؟ أبا طفلتيها وهو جذعٌ من الجراحات هامد

(1) نفسه، ص 434، 435، حيث تستمر هذه الصياغة لعدة أبيات لاحقة.
(2) الديوان، ص 436.

وعجوزاً تبكي وحيداً وأطفالاً كزغب الحمام يبكون والد
وجريحاً يصيح أين يداي؟ أين رجلاي؟ هن ما كنت واجد
وشقيقاته يمُتنَ التياعاً ويهبْنَ له القلوب ضمائد
يرتمي يرتمين يجثو فينصُبن له من صدورهنَّ وسائد[1]

وتراه في ختام النص مقدماً ختاماً أيديولوجياً يكشف عن صورته فيه وموقفه من هذه الأحداث ومن القرية بوصفها فضاءً جامعاً لكل تلك الأحداث، وللنظام الاجتماعي الذي تسير عليه:

أحمق الحمق أن تصير الكراها ت تراثاً، أو يستحلن عقائد[1]

فهذا الحكم لا يمكن رده إلا لهذا الراوي القابع خارج الحدث، حيث أنه لا ينطبق مع أي من الذوات الفاعلة، ولكن مع هذا فقد بقي محافظاً على موضوعيته، ومعرفته المحدودة.

وقد يظهر الراوي متنقلاً بأكثر من مكان بحسب مشاهد النص، وبحسب مكان الراوي من الأحداث قرباً أو بعداً، ونموذج هذا في نص: «بين ليل وفجر»[3]، فلا يمكن وضع موقع معين، ومحدد له، فهو قادر على تصوير الشخصية، أو الشخصيات التي تحتل أماكن مختلفة، متعددة، وهي أماكن لا يمكن النظر إليها من وجهة نظر واحدة[4]، حيث تكون الرؤية مركزة على الفاعل في هذا المشهد، ثم ما تلبث أن تنتقل إلى سواه في مشهد لاحق، ويمكن تأمل هذا في فحص النص، الذي ينقسم إلى عدة مشاهد:

(1) الديوان، ص: 438.
(2) نفسه.
(3) نفسه، ص: 298.
(4) ينظر: شعرية التأليف، 73.

- المشهد الأول: وفيه يقدم تحديداً زمنياً ومكانياً لأحداث الحكاية من البيت(1) إلى البيت (5).
- المشهد الثاني: يسلط الضوء على شخصية النص، مع إيضاح أوصافه الجسمانية الظاهرة، وعرض أفعاله؛ لأن النص ينتمي لأسلوب الحكي التقليدي، فيظهر مونولوج داخلي يستعين به راوي النص لتقديم ما يعجز عن الوصول إليه برؤيته من البيت (6) إلى البيت (12).
- المشهد الثالث: مشهد ظهور العصابة، ومواجهة البطل، والاعتداء وحصول الضرر عليه، ومن ثم رد الفعل المباغت في القوة المفاجئة للبطل، مع بروز دور المساعد من البيت (13) إلى البيت (20).
- المشهد الرابع: مشهد هروب العصابة، وتخبطها من البيت (21) إلى البيت (22).
- المشهد الخامس: مشهد البطل الجريح الذي يصارع الموت على حافة الطريق في لحظة تجمع بين الموت والحياة من البيت (23) إلى البيت (27).
- المشهد السادس: انتقال الراوي بعدسته إلى مكان مجاور للبطل مسلطاً الضوء على كوخ يبرز بداية ظاهره الخارجي ثم ما يلبث أن ينتقل مباشرة إلى داخله راصداً حركاته وأصواته، من البيت (28) إلى البيت (35).
- المشهد السابع: سماع أهل الكوخ لأصوات البطل الجريح، ثم خروجهم إليه والإتيان به إلى داخل الكوخ، واستماعهم لقصته، وظهور الفتاة عاملاً مهماً سيؤدي لاحقاً دوراً بارزاً في حركة النص من البيت (36) إلى البيت (48).
- المشهد الثامن: الانتقال بالرؤية من فضاء الكوخ إلى فضاء الليل الواسع في تتبع لحركة العصابة التي تتخبط وتنهزم إذ يدركها النور المتسلل إلى كل البقاع، ويبدو أن الراوي قد أغرق في وصف وصول الضوء حتى إنه ما فتئ يرصده أطواراً منذ الاحمرار حتى الشروق.

-فبدا احمرارٌ في الظلام كأنَّه لعنات حقدٍ في وجوه طغاة (آخر الظلام)

وتسلل السحر البليل على الربى كالحلم بين الصَّحو والغفوات (السحر)

-وصبت على الجبل الشموخ أشعةٌ مسحورةٌ كطفولة القبلات (بداية الشروق)

-وانصبَّ تيّار الشُّروق كأنه شعل النبوّة في أكفِّ هداة[1] (لحظة اكتمال الشروق)

وقد مثل هذا النور عامل إفشال لبرنامج العصابة وإحباط محاولاتها، وإفشال إرادتها من البيت(49) إلى البيت (62).

- المشهد التاسع: يعود الراوي إلى داخل الكوخ لتبرز الشخصيات ثم يقدم حدثاً جديداً حيث يرتبط البطل بفتاة الكوخ ليبدأ حياة جديدة من البيت (63) إلى البيت (69).

- المشهد العاشر: يقدم الراوي فيه ما يشبه الرؤية الشاملة الكلية التي تسجل موقفاً كلياً من أحداث الحكاية، وهو موقف يصطبغ بصبغة إيديولوجية، محددة تؤكد استمرار الحياة في ظل الصراع الحتمي بين الخير والشر من البيت (70) إلى البيت (82).

وبهذا يمكن القول إن الراوي في الرؤية الخارجية الموضوعية في متن البردوني الشعري كان له عدة صور أهمها:

1 - راوٍ خفي يقدم الشخصيات بذاتها دون أية تدخلات منه سواء بالتعليق أم بالحكم أم بالتقويم.

2 - راوٍ يقدم الشخصيات لكنه يسائلها أو يخاطبها أو يقوِّم تصرفاتها بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

3 - راوٍ يتذبذب قرباً وبعداً عن الأحداث.

4 - راوٍ يظل في مكان واحد ينتقل مع شخصياته أو يبقى في مكان واحد.

(1) الديوان، ص 303.

لكن ما يجمع هذا كله أنه ملتزم بسرد ما يراه، أو ما يسمعه، أو ما تدركه إحدى حواسه، من خارج الحدث، ليظل هو بعيداً من حيث الصياغة، فهو يروي عن غيره من منظوره الخاص، أو من منظور المؤلف الضمني الذي يلتبس أحياناً معه.

ب - الرؤية الخارجية الذاتية

تقتضي هذه الرؤية التزام الراوي بوصف الأشياء من ظاهرها، فيتم رصد الحركة والأصوات، وتقديم الوصف لكل ذلك مع بروز ذاته في ثنايا هذا الوصف(*)، فتنعكس ذات الراوي على صورة الحدث المروي دلالة وتركيباً، وحينها تكون العلاقة أكثر وضوحاً وجلاءً بين الراوي المجسد لطبيعة الرؤية، وبين ذوات السرد الأخرى الموظفة داخل النص، كما «تبرز خصوصية الخطاب الشعري الذي يقود فيه الشاعر عملية التأليف متعددة المستويات، فيكون بعده عن الأحداث المروية محدوداً؛ لأنه من طرف آخر ينظم عملية التوافقات الصياغية، ويديرها على مستوى التركيب والإيقاع والدلالة»[1]، لذا فالراوي في النص الشعري هو ألصق بالذاتية، وتكمن الصعوبة حينها في الجمع بين الذاتية بوصفها حالة مرتبطة بالعالم الداخلي وبين الرؤية الخارجية التي تعد من متطلبات الموضوعية.

ويمكن القول: إن الراوي في هذا النوع من الرؤية هو سارد صريح بحيث «نسمع صوته صريحاً ومباشراً في السرد مع إمكانية تحديد صاحب هذا الصوت ومكانه»[2]، بل إن الأحداث لا يمكن فهمها كما يجب إلا من خلال وجهة نظره هو، فهو إما مراقب للأحداث يصورها من زاويته، أو مشارك فيها لكنه لا يكتفي فقط بالمظهر الخارجي لها.

(*) يبين أوسبنسكي هذا النوع من الرؤية مقدماً لها معياراً دقيقاً فهو يرى أنها «تحيل إلى رأي مراقب ما من خلال عبارات مثل يبدو أنه فكر)، أو (من الواضح أنه عرف)، أو (يبدو عليه الخجل)» [ينظر: شعرية التأليف، ص: 95] لكن هذا قد لا يكون دقيقاً في الصياغة الشعرية التي لا تلتزم هذه المعايير الصارمة، إنما فحص الدلالة قادر على إبراز هذه الرؤية بما يتواءم مع هذا التحديد.

(1) مرايا نرسيس، ص: 63.

(2) السرديات مقدمة نظرية، ص: 63.

يتضمن متن البردوني الشعري توظيف هذا النوع من الرؤية التي يكون الراوي فيها ظاهراً وهو يصف، ويسرد ملتزماً بالمظاهر الخارجية ومنطلقاً من رؤيته وفكره الخاص، من نماذج هذه الرؤية: «لص تحت الأمطار»[1]، فقد اعتمد على ملامح سردية بارزة شُكلت في مجملها من زاوية الرؤية القولية بوساطة ضمير المتكلم الذي استعمل أيضاً زاوية رؤيته الخيالية[2]، فقد انطلق راصداً مظاهر خارجية من رؤيته الذاتية، ولكي يجعل المروي له أكثر إدراكاً لطبيعة ما يروي فقد استخدم بكثرة التشبيهات التي تعينه على الوصول بسهولة إلى ذهن المروي له؛ لتقبل تلك الأوصاف والمظاهر كما يريد هو وبالزاوية التي يرى منها مكانياً، وثقافياً.

ويلاحظ هذا في المقطوعة الأولى من النص حيث يقدم البطل/ اللص التحديدات المكانية، والزمنية للسرد فقد قدم الليل بوصفه محدداً زمنياً وهو متصل بالخريف أيضاً:

الليلُ خريفيٌّ أرعن[3]

وهذه الصورة الشعرية تخفي في ثناياها مضموناً سردياً يمثل موقفاً بدئياً للنص، يبين الزمن:(الليل، الخريف)، والحدث الموسوم بالحركة والاضطراب بحيث يمكن إعادة إنتاج هذه الصياغة نثرياً ليتم اكتشاف مشهد خارجي غاية في الوضوح: (كان الليل حالكاً، وأمطار الخريف تعصف بالمكان).

إذاً هذا مشهد خارجي محوّر شعرياً بتأثير من الراوي الذي ترك لذاته الشعرية أن تعيد ترتيب المشهد ويظهر جلياً في الشطر الثاني من البيت:

الليل خريفي أرعن يهمي..يدوي..يرمي..يطعن[4]

(1) الديوان، ص: 655.

(2) ينظر: الراوي والنص القصصي، ص: 133.

(3) الديوان، ص: 655.

(4) نفسه.

فيلاحظ كيف امتزج الخارجي بالذات فمواد السرد هي: اسم(الليل)، وصفتان (خريفي، أرعن)، وأربعة أفعال (يهمي، يدوي، يرمي، يطعن) فلا يوجد في هذا الملفوظ ما هو داخلي إلا إذا نُظر للبيت بمجمله من منظور الراوي/ اللص الذي يقبع تحت وطأة ليلة خريفية ماطرة، فصور هذا المقطع مستعيناً بتتابع الأفعال التي تحاكي هميان المطر[1]، وقد قدمت نقاط الحذف بين الأفعال المتتابعة تجسيداً لهذه المحاكاة.

ثم يأتي بوصف الطريق من منظور الفاعل/ اللص؛ لهذا تبدو بعض اللقطات السردية من هذه الزاوية وهي ممزوجة بالمونولوج الداخلي الذي يمثل أعلى مراتب الذاتية، لكن الراوي هنا ما يزال ملتزماً بالتصوير الخارجي الصوتي والصوري:

وهنا شُبَّاكٌ يلحظني شبحٌ في وجهي يتمعَّن
شيءٌ ...يهتزُّ كعوسجة وعلى قدميه...يتوثَّن
بابٌ يستجلي...زاويةٌ تُصْغي...منعطفٌ كالمكمن
قنديلٌ يسهو كالغافي ويعي كغبيٍّ يتفطَّن[1]

لقد ظهرت الذوات: شباك، شيء، باب، منعطف، قنديل فاعلة متحركة، ولا يمكن الإمساك بدلالة هذه الحركة إلا من زاوية رؤية الفاعل/ اللص هذه الذات الخائفة المرتبكة، والمرتابة التي أسندت لهذه الذوات الجامدة أفعالاً، وتصرفات لها سمة الغموض والرعب:

الشباك شبح

شيء كعوسجة

منعطف كالمكمن

قنديل كالغافي

(1) ينظر: شعر البردوني دراسة أسلوبية، ص: 70، 71. وكذلك: قراءة أولى في قصيدة (لص تحت الأمطار)، عبد الله حسين البار، مجلة الثقافة، صنعاء، ع (4) السنة (24)، يوليو 1996م، 70.

(2) الديوان، ص: 656.

لقد تصورت هذه الذوات بهذه الصورة عندما انطلقت من منظور ذات اللص ورؤيته الداخلية الذاتية التي يبدو معيارها من خلال فحص علاقة الراوي مع ما يرويه ففي نص «المحكوم عليه»[1] يبدو الراوي وهو في علاقة جدلية مع كل ما ينتمي للنص من ذوات سردية، لعل أولى هذه المظاهر هي امتزاج الضمائر داخل النص، متكلم: (أمامي، قلنا، منا، لي،...)، ومخاطب: (تحريتَ، تراه، ابحثوا،...)، وغائب: (اشترى، مضى، يهز،...) وهذا الامتزاج في الضمائر السردية يعكس حالة من الذاتية فيظهر صوت الراوي واضحاً إما مخبراً عن، أو مخاطِباً، أو مخاطَباً فذاته هي المرجع النهائي للنص لكنه يظل في حدود الظاهر للعالم الموصوف.

إن الذات في هذا النص، شخصية غير محددة الملامح لكنها تمثل فاعل حالة، وفاعلاً منفذاً في الوقت نفسه، وفي هذا كله هي مرصودة من قبل الراوي وبتأثير من منظوره الخاص.

لقد افتتح النص بلفظ (قيل عن م.ن) إن هذا الترميز للبطل/ الفاعل يمثل رؤية أو موقفاً أي إن هذه الذات السردية تعرضت لذات الراوي، فأظهرتها بمظهر الذات السرية، أو المحرم الخوض في الحديث عنها:

قيل عن (م..ن) أضحى مُهيلا هل تحرَّيتَ أنتَ؟ ما نفع قيلا؟[1]

فهذه الشخصية التي أضحت مهيلة تمثل حالتها في المفتتح حالة نهائية أي غاية تلك الشخصية التي يمارس الراوي التساؤل حولها نافياً نفع القول.

ومما يعكس ذاتية الراوي لرؤيته لهذه الشخصية أنه بعد أن يقدمه برمز يحمل مدلول السرية والأهمية فإنه يتساءل عن مدى تلك الأهمية ويقدم جواباً ساخراً يشكل مع الموقف البدئي مفارقة ساخرة :

...اشترى مرةً أمامي كتاباً اسمهُ.. كيف تقهر المستحيلا
ومضى شاهراً له، كأميرٍ أمويٍّ يهزُّ سيفاً صقيلا[1]

(1) الديوان، ص: 750.

(2) نفسه.

(3) نفسه، ص: 750.

فقد قدم الراوي تلك الذات عارضاً تصرفاتها لحظة الشراء ومبيناً نوع الكتاب ثم قدم التشبيه الذي يتنافى مع طبيعة الموقف فتلمح رؤية الراوي الذاتية في هذا المشهد.

إن كلمة (مهيلا) في مفتتح النص تمثل زمنياً حالة نهائية للذات إذ الهول هو النتيجة الحتمية التي سيحكم بها من يطلع على تفاصيلها وصفاتها وأفعالها، فهي تعد استباقاً من قبل الراوي، وهو موقف ورؤية؛ وحتى يتسنى لهذا الراوي تسويغ هذا الهول في هذه الشخصية، فهو يقدم عدداً من البرامج السردية التي تقوم بها لكنها في أغلبها برامج سردية مكثفة تلائم طبيعة النص الشعري، وما يجمعها هو التحول ومن هذه البرامج 1 – برنامج الثورة: وهو برنامج مخفي تكشفه بنية النص العميقة لكن هذا البرنامج يتعرض لتقويم إيديولوجي من قبل الراوي:

لم يكن ثائراً، على أيِّ حال إنَّما قد يثوّر الآن جيلا[1]

2 – برنامج السلطة: وهو الذي يعادل هذه الذات من خلال الاتصال بالسلطة بوصفها موضوع قيمة؛ لذا يجسد له ما يكفيه من كفاءة لتحقيق ذلك وتتأتى الكفاءة من خلال عدد من موضوعات الجهة ومنها:

-اشترى مرة أمامي كتاباً اسمه (كيف تقهر المستحيلا)

-قسّم الثائرين صنفين...صنفاً منفعياً، صنفاً نقياً أصيلا

-مرةٌ اشترى الجريدة.. سمّى نصفها خائناً، ونصفاً دخيلا

-كي أُنمِّي أُمِّيَّتي أشتريها أعجب العابرين، أرضي (خليلا[1]

حتى يتملك السلطة التي هي صورة لموضوع القيمة التي تمثل القوة والمال والمكانة الاجتماعية:

(1) الديوان، ص: 752.

(2) نفسه، ص: 750، 751.

على الذِّكر... كم لديه بيوتٌ..؟ تسعةٌ.. هل تراه رقماً ضئيلا
ابتنى منزلين، وهو وزيرٌ سبعةٌ عندما تولَّى وكيلا[1]

فالتحول يظهره الراوي الذي يرصد هذه البرامج من منظوره الذاتي مع إسباغ تقويماته الأيديولوجية فهو يرى أنه:

كان لصاً محصَّناً، إن تولَّى... وطنيّاً إذا غدا مستقيلا[1]

وكذلك:

لم يكن ثائراً، على أيِّ حالٍ إنَّما قد يثوِّر الآن جيلا

كما تمثل العلاقة الجدلية بين الراوي والمروي له إحدى العلامات التي تظهر ذات الراوي، فهي تتجسد مباشرة من خلال بروز الصوتين معاً داخل بناء النص، ذات الراوي الصريح البارز لغوياً في ضمير المتكلم، والمروي له، بوصفه (مخاطَباً) مع احتفاظ السرد بمظهره الخارجي الراصد للأفعال و الصفات البارزة.

ونموذج هذا «لص في منزل شاعر»[3] فالراوي مشارك[*] إذ هو الذي يقدم الأحداث كما ظهرت له سماعاً ومشاهدة، فتظهر التفاصيل من منظوره القريب من الأحداث؛ ليتمكن من الرصد الدقيق والعميق لها، حتى يكاد يكون عدم الحركة هو المرصود، فقد قدم بداية وصفاً ظاهرياً لحركة (اللص)، في دخوله لمنزل الشاعر، حيث اتسمت بخفائها، أي اختفاء أي مظهر للحركة فاختفى الشكل البارز كونه قيمة نقيضة وكذا كان دخول اللص:

(1) الديوان، ص: 751، 752.

(2) نفسه، ص: 752.

(3) نفسه، ص: 497.

(*) لمعرفة الفارق بين الراوي المشارك والراوي غير المشارك يتم قياس المسافة التي تفصل بين الراوي والشخصيات، فإذا تضاءلت هذه المسافة أو تلاشت كان الراوي مشاركاً وإذا اتسعت كان الراوي غير مشارك، [ينظر: الراوي والنص القصصي، ص: 120].

- بلا إثارة

- بلا طفور

- بلا غرارة

- بلا ضوضاء

فاللص إذاً:

- لم يسلب الطين السكون

- لم يرع نوم الحجارة

- كالطيف بلا خطى، بلا صدى، بلا إشارة

إذاً مـا قدمه الراوي ليس المواصفات الخارجية بل غيابها وهذا يظهر أن اللص امتلـك مهـارة خفاء الحركة الـذي مكنه من الوصـول لذلك المنـزل، فهو يمتلك القدرة على الفعل، لكنه مع هذا مرصود من قبل الراوي مما يفشـل موضوع الجهة لدى الفاعل/ اللص؛ لهذا يستفسر الراوي ساخراً منه:

أرأيـــت هـــذا الـبـيـت قـز مـاً لا يـكـلِّـفُـك المـهـارة؟[1]

أي أن الراوي يحاول تسـويغ كيفية كشـف برنامج اللـص السردي من ظاهره بـكل هذه السـهولة إذ كان موضـوع القيمة لـدى اللص أقل مما يريـده في برنامجه المضمر.

ثـم يعود الراوي يوجه أسـئلة تحمل مضامين سـاخرة إلى اللـص، حين يبين له فشل برنامجه:

- ماذا وجدت سوى الفراغ.

- لم تلق إلا خيبة.

وإن اتصل الفاعل/ اللص بأشياء أخرى فهي لا تمثل أية قيمة من منظوره :

(1) الديوان، ص: 497.

ماذا وجدت سوى الفراغ وهرَّةٍ تشتمُّ فأرة
ولهاث صعلوك الحروف يصوغ، من دمه العبارة[1]

وتتجسد العلاقة بين الراوي والمروي له في نص «مرقسيات النفط اليماني»[2]، امتداداً للرؤية الخارجية الذاتية، فهي خارجية كون الراوي يقدم الأحداث كما هي من خارجها، سمعياً، وبصرياً دون أية إشارات أو ملامح للداخل من مشاعر أو أحاسيس أو رؤى أو خيالات أو أفكار، وذاتية لأن هذه الرؤية تنطلق من منظور الراوي وذاته، فيبدو صوته واضحاً مخاطباً مروياً له مجسداً -أيضاً- والتحاور معه في بعض مواضع النص، على أن الكاتب يختبئ خلف الراوي ويسمح له مفهوم الراوي الشاهد بأن يحيد نفسه، وبأن يتقدم إلى القارئ بوصفه مجرد ناقل للمروي[3]، فلا يُرى إلا راوياً و مروياً له ظاهرين، ومتأثرين بذات الراوي فكرياً وثقافياً.

يستخدم الراوي بحسب طبيعة ظهوره شاهداً رؤيته وهو في مكان قريب من عالم النص، لكنه لا يتدخل في التفاصيل كما أنه يذكر السرد - غالبا - بأسلوب التنكير فهو يستخدم بكثرة هنا فعل القول المبني للمجهول بصيغتيه ماضياً ومضارعاً:

يقال: قُبيل ختان «الإمام»: رأوك عياناً، ورؤيا منام
وقيل: أضأت الدجى فاهتدى إلى حصن «كحلان» من «عرام»
وقيل: بلا أيِّ لون، وقيل له حمرةٌ كاحتراق الظَّلام
وقيل: خيالات بؤسٍ هوت ورؤيا جراح تريد التئام
وقيل: يشق التضاريس من حشاها، ويُعلن بدء القيام

(1) الديوان، ص: 497.
(2) نفسه، ص: 1710.
(3) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص: 90.

وقيل: متى جئت عفواً وأين وقيل: أذاعتك «برمنغهام»
وقيل: رآك الأُلى نقَّبوا رماد نجوم علاه «الجُثام»[1]

فقد برزت ذات الراوي مخاطبة المروي له، لكنه في هذا كله لم يتعد الظاهر من هذا الخطاب فهو يسائله بداية عن ظهوره الذي يتذبذب بين الرؤية والسمع:

قال الأُلى: سمعوا شاهدوك بـ «نيعان» ليلاً، ضُحى في «شبام»
وقال الأُلى: شاهدوا ما رأوا محياك، ولكن رووا عن «حذام»[1]

وهذا يظهر المفارقة التي تكمن في عدم وضوح تلك الرؤية بحيث تتراسل المدركات وتتبادل الوظائف مما ينتفي معها حقيقة الإدراك:

فـ (الذين سمعوا ــــــــــ شاهدوا).

و(الذين شاهدوا ــــــــــ سمعوا).

وهذا يعرض كينونة هذه الشخصية للتشكيك في حقيقتها، فظاهرها يشبه الوهم الذي لا يكاد يمسك، يدل على هذا محاولة الراوي عرض الارتباك في توصيف لون هذا الفاعل فتتضارب الروايات بين الأبيض والأصفر،والأسود والأحمر، وانعدام اللون:

وكان عليك اصفرار النُّضار بياض الصَّلاة اسوداد الغمام
وقيل: بلا أي لون وقيل: له حُمرةٌ كاحتراق الظَّلام[1]

إن المروي له في هذا النص هو الفاعل الذي لا يستطيع الراوي وصف مظهره بدقة، وتشخيص حالته؛ لذا تبدو الأوصاف مقتربة من الصفات الأسطورية، بدءاً من الهيئة، واللون، ثم الحركة، ليتمدد حتى يشمل الحكايات المرتبطة به التي تتعدد وتتلون بتعدد الأدوات الفاعلة لها.

(1) الديوان، ص: 1710، 1711، 1712، 1716.

(2) نفسه، ص: 1710.

(3) نفسه، ص: 1711.

2 - الرؤية الداخلية

في هـذا النوع من الرؤية لا يكون أمام الـراوي إلا تقديم العالم الّلا مرئي لعين المشـاهد، فيتم وصف الحالة الداخلية للموصوف «وهي حالة لا يمكن للمشاهد الوصـول إليها. ويحدث هذا عندما يصف شـخص ما من وجهة نظره هو، أو من خـلال وجهة نظر خاصة آتية مـن الخارج»[1]، فعندما يقدم الراوي وصفاً مجسـداً لعالمه الداخلي فكراً، وإحساسـاً، ومشـاعر، فإنه بذلك يجسـد ذاته للقارئ بكل ما يعتمل في هذه الذات. فالراوي هنا قريب جداً مما يروى. إنه يحكي عن ذاته، وهو مشارك في الحدث، بل إنه يمتزج به، مثلما يلتبس بالبطل، والمؤلف الضمني لاسيما في النص الشعري.

أما حين يقدم هذا العالم الداخلي من وجهة نظر آتية من الخارج، فإن ذلك يجعل الراوي في موقع (الراوي كلي العلم)، أو (الراوي العارف بكل شيء)، فهو بذلك يسـتطيع أن ينفـذ إلى الأماكن المعتمة كاشـفاً ما حقه أن يكون مخفيـاً، بل إنه يجعل منه عالماً مليئاً بالحركة والصراع، فتبرز دوال على مدى النص- أحياناً - من مثل: أحـسّ، شـعر، فكرّ، خال...إلخ، أو قد تخف هذه الـدوال لتصبح: يبدو أنه فكر، وكأنه أحس...إلخ، وقد تختفي هذه الدوال تماماً ليكون النص مسرحاً لأحداث، ومواقـف، وصور ليس لها من موقع إلا في العالم الداخلي للشـخصيات، اسـتطاع الـراوي برؤيته الداخليـة أن يقدمها ويكون هو متوار عنها خارجها إنه يروي عن غيره تاركاً لنفسه مطلق الحرية في تصوير واستنطاق عوالم الشخصيات الداخلية،

إن الرؤيـة الداخليـة بشـقيها الموضوعي والذاتي تـكاد تكون تطـوراً وامتداداً للرؤيـة التقليديـة المتميـزة بالـراوي العليـم، الـذي اختفـى أو كاد لصالـح ثلاثة سـاردين أساسـيين، كل منهم يضمر الآخر، فهناك الراوي الموجود داخل النص الذي يسـاهم أحياناً في تسـيير الحدث والتفاعل مع الشخصيات، وهناك ما سمي بالسـارد الضمني، الذي يقع خارج النص بصورة كلية وينسب إليه مسك خيوط

(1) شعرية التأليف، ص: 96.

النـص وانثيالاته، وشـظاياه، وهناك أخـيراً ذات الكاتب أو المؤلـف[1] الذي يقع خارج هذه الذوات السردية جميعاً.

إن الرؤية الداخلية في شـعر البردوني تتخذ صورتين مختلفتين من حيث طبيعة الأحـداث المرصـودة في المتـن، ومـن حيث مـكان الـراوي من الأحـداث، ومن الشخوص، التي تقوم بها، وتبعاً لذلك تتخذ شكلين رئيسين هما:

الرؤيـة الداخليـة الموضوعية: فالأحـداث الداخلية المتخيلـة في هيئة حركة أو صور ظاهرة، سـمعياً، أو بصرياً، يقوم بها راو هو بعيد نوعاً ما عن الشـخصيات التي يصفها فهو يروي عن غيره.

الرؤيـة الداخليـة الذاتية: تنطلـق في الغالب مـن منظور ذات معينـة للراوي أو إحدى الشـخصيات، تصور أفكارها، ومشـاعرها، وأخيلتهـا، وتقديمها للمتلقي مجسدة في عالم النص السردي، بحيث يسهل تقبلها واستيعاب دورها الذي تقوم به.

أ - الرؤية الداخلية الموضوعية

الـراوي الموضوعـي راو يحكي عن غـيره فهو إذاً خارج الحـدث وليس جزءاً منه، لكنه لا يستطيع - أحياناً - إبعاد نفسه عن التأثر بتلك الأحداث أو التأثير في صياغة ما يرويه، والراوي الداخلي راو يعتمد على وصف وتصوير وسرد أحداث داخلية لا تظهر لعيان المتلقي إلا من خلال مخيلته، استطاع هذا الراوي أن يجسدها في صـورة لفظية معينة. والراوي الداخلي الموضوعي هو راو يجمع هاتين المهمتين أي إنه يروي عن غيره أحداثاً مخفية؛ لذلك سيكون علمه مطلقاً يغنيه عن الحاجة إلى مصدر للمعلومات التي يستقيها، فيجوز له أن يتدخل في عالمه الحكائي بالتفسير والتعليق، وكذا بالانحياز[2]، وهو «يتميز بقدرته العالية على استبطان الشخصيات والغوص في دخائلها وأسرارها الدفينة، كما أنه قادر على كشف الأسباب والعلل،

(1) ينظـر: سرد الآخـر، الأنا والآخر عـبر اللغة السردية، صـلاح صالح، الطبعـة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، 2003م، ص: 63.

(2) ينظر: الرؤى السردية في قصص محمد عبد الولي، د.آمنة يوسف، ص 117.

والروابـط التـي تصل بعضها بالبعض الآخر، مما يجعـل البنية القصصية المصاحبة له بنية تحيل إلى العمق والتأثير، ويجعل الأسلوب المصاحب له أسلوباً تحليلياً يهتم بالبواطن أكثر من اهتمامه بالظواهر»[1]، ومع هذا فقد عد الراوي الذي يعرف كل شيء راوياً سـيئاً؛ لأنه يمثل الكاتب الذي فشـل في أن يظهر بمظهر عدم المتدخل أو بمظهر الوسيط الذي ينقل أو يروي عن الآخرين[2]، لذا فقد تلاشى هذا النوع مـن الـرواة في النصوص السردية الحديثة، أما في شـعر الـبردوني فيلاحظ أن هذا الـراوي قد بـرز في الدواوين الأولى، ثم تراجع تدريجياً، ومـع هذا فإن وجوده في الشعر يختلف عنه في السرد، وتعميم الحكم فيه نوع من عدم الدقة.

يقـدم نص «أثيم الهوى»[3] النموذج المناسـب للرؤية الداخلية الموضوعية التي يكون الراوي مطلعاً على كل شيء في عالم الشخصية، حيث يقدم النص منذ عتبته الأولى طبيعـة تلـك الرؤيـة التي ينبنـي عليها فالعنـوان (أثيم الهـوى) ذو مدلول داخـلي غير محدد الملامح كون الإثم إحسـاس، والأثيم صفة للشـخصية المحملة بهذا الإحسـاس، وهذا الدال في العنوان هو شـخصية النص ذاتهـا قدمها الراوي دون أيـة صفـات أو ملامح خارجية سـوى مـا ينبثق عن هذين الدالـين، (أثيم)، و(الهـوى) فكلاهما تعبيران عن حالات داخلية، وهذا ما يتضح في العتبة الثانية/ المقدمـة التـي تتبع العنـوان مبـاشرة(*) فهي توضـح أن المؤلف/ الشـاعر أراد من

(1) الراوي والنص القصصي، ص 108.

(2) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص: 92. هناك الكثير ممن يدافعون عن هذا الراوي (العالم بكل شيء) بأسـلوب علمي ومن هؤلاء تأتي (كاثلين تيليتسـون) فقد رأت أن وجوده هو أسلوب أو منهج يتطلب مهارة عظيمة، وأداة من أدوات الفن الأكثر رقة، ومن بين المكاسب التي يمكـن أن يحققهـا هذا الراوي أنه ينمح صوته لتلك الشـخصيات التي لا صـوت لها.. ويضيف بعداً للروايـة، التي تقـدم صورة الماضي.. وهو يصل الماضي بالحاضر، فيتذكـر، ويقارن، ويتأمل، ويصبح الصوت منظوراً جديداً أو بعداً جديداً للرواية [ينظر: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، 24]. وعلى هذا يمكن القول إن هذا النوع من الرواة في الشعر، له ما يسوغه فنياً كون الشعر أكثر قدرة على الحركة، التعدد في التأويل، إذ تتداخل الأصوات مما يصعب – أحياناً – فصل الضمائر التي بوساطتها يتخلق الراوي لغوياً، ويصعب تبعاً لذلك التحديد الدقيق لهذا الراوي.

(3) الديوان، ص: 85.

خلالها تقديم الحالة النفسية لتلك الشخصية.

إن الـراوي يقـع خارج الحـدث ولا يوجد ما يربطه ببطل النـص، ومع هذا لا يقدم حدثاً مترابطاً، بحيث يتم الكشـف عن مسـار سردي واضح، بل يسـتعيض عن هذا كله بتقديم مشهد وصفي لعالم البطل الداخلي، بعد أن أنجز هذا الحدث، وتـم بوسـاطة المقدمـة المكثفة التـي اختصرت كثـيراً من سردية النـص، فالراوي يكتفـي بتصوير عالم البطل الداخلي بعد ذلك الحدث، لقد وضع الراوي نفسـه في موضع الإله المجازي حتى أنه لم يجد أية عوائق للنظر في نفسـية هذا البطل وتأمل أفكاره ومحاكمتها؛ لذا فهو يرصد ذلك مثلاً:

- جريح الإبا
- لا يعي
- في صدره ندم جائع
- تهدده صيحة الذكريات
- ولم يستمع غير صوت الضمير
- كئيب يخوفه ظلمه
- فيرتاع من ظله
- وفي كل طيف يرى ذنبه
- وفي قلبه ندم يستقي
- وفي حزنه يرتعي

ففي هذه الدوال كلها يلاحظ المدلولات العميقة التي تختزنها الذات الإنسانية، وهي مكشوفة أمام هذا الراوي العالم بكل شيء، فهذه الشخصية: مجروحة الإباء، لا تعي، نادمة، كئيبة، خائفة، حزينة،...إلخ. ويظهر صوت الراوي العالم بكل شي ليخبر أنه على علم بكل ذلك صراحة حتى أنه لا يجد بأساً من تقديم ما يدور بخلد

(*) جـاء في مقدمـة النـص: «مسـكين لقد تقيـد بالعفة طويـلاً، وفي هذه المرة جـرب خلع القيد، وتـذوق طعم الانطلاق، وقد نجحـت التجربة، فماذا جنى من ورائهـا، وكيف عادت عليه مرارة الندم، وما قصته النفسية، كل هذا التساؤل يجيب عنه هذا الشعر»، [الديوان، ص: 85].

البطل من حوار داخلي حين قال: «**فيملي على سره قائلاً**» ومن ثم يقدم ملفوظ الحوار الداخلي الذي رصده من ذهن البطل/ الذات:

فيُملي على سرِّه قائلاً: أنا مجرم النفس والمطمع
أنا سارق الحب وحدي! أنا خبيث السِّقا قذر المرتع
هوت إصبعي زهرةً حلوةً فلوَّثت من عطرها إصبعي
توهمتها حلوةً كالحيا ة فكانت أمرَّ من المصرع
أنا مجرم الحبِّ! يا صاحبي فلا تعتذر لي فلم تُقنِع[1]

ثم يظهر الراوي متسائلاً عن الفاعل/ البطل:

-تُرى هل ينام وطيف الفجو ر ورائحة الإثم في المضجع؟
-فماذا يُلاقي وماذا يحسُّ وقد دفن الحبَّ في البلقع[1]

فقد جاءت هذه التساؤلات في نهاية النص، وكأن الراوي أحس بأنه أفرط في استبطان الشخصية فعاد لكي يعيد للقارئ بعض المساحة التأويلية ويشاركه مهمة التحليل.

ويأتي الراوي في نص «بين أختين»[3] مصوراً الصراع الداخلي في ذهن الذات، هذه الذات التي تظهر من خلال النص فاعل حالة يريد الاتصال بموضوع قيمة يتنافي مع منظومة القيم السائدة في المجتمع، ولأن الفاعل يدرك خطورة هذا الموضوع، فقد رصد برنامجاً سردياً بقي مضمراً في ذهنه وجاء الراوي العليم، الذي استطاع أن يبرز خيوطه ويكشف عنه بكل سهولة، لقد استطاع هذا الراوي أن يقدم الفاعل، وهو يصارع نفسه بنفسه سؤالاً وإجابة، افتراضاً ونتيجة، على

(1) الديوان، ص: 86.
(2) نفسه، ص: 87.
(3) نفسه، ص 530.

سبيل المونولوج لكنه مصوغ بطريقة الراوي وأسلوبه، ومرصود من مكانه الذي يقع خارج عالم هذا الفاعل، وبرغم هذه المكانة فإنه لا يعلم ما يدور في ذهنه –حسب– بل إنه يعيد صياغة أفكاره حتى يتدخل في تركيبها لغوياً، وذلك بفعل هذه الرؤية التي حتمت عليه ذلك، فيمتزج صوت الراوي وصوت الفاعل مثلاً:

- كانت مطلقة (الراوي)

- فهل تأبى الذلول المستهامة (الفاعل)

- لكن لماذا يشتهيها ؟ (الراوي)

- أو ما تلوح كأختها أو أنها أجلى قسامة(لفاعل).

وتتابع الكلمات التي يستخدمها الراوي لكشف مكنون الفاعل من مثل:

وأحسها، نوى، همّ، أراد، استحيى...

إذا كان النص يحمل شخصيتي الفاعل/ الرجل، والموضوع/ المرأة فإن الراوي يبدو أنه لم يستطع إلا كشف عالم الفاعل/ الرجل، كاشفاً إياه من داخله بكل تفاصيله، أما الموضوع/ المرأة، فالراوي وقف مع الفاعل عند الظاهر فقط، لم يستطع كشف ما يدور بخلدها وما تفكر وتحس به، ليظهر في النص عجزه عن اقتحام عالمها الغامض فهو يقول:

- ضحكت له يوم الخميس

- أيام وعكت أختها جاءت

- حيته حين أتى

- وقالت حين عاد مع السلامة

- ودعته ضحكتها

إن هذه الأفعال هي أقصى ما استطاع الراوي أن يحشدها عن الموضوع/ المرأة للاقتراب من عالمها الداخلي .

ينعكس العالم الداخلي الذي يستبطنه الراوي على الظاهر حيث «تضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات »[1]، فتبدو المشاعر، والأحاسيس، وقد ألقت بظلالها على ما حوله من أشياء بارزة ففي نص «بين ذهاب، ومعاد»[2] عندما يكتشف الراوي الخوف في الفاعل، ينعكس هذا

مذعورةً ترتاع من خطوها من الخيال الكاذب الطائف[3]

فوصف مذعورة أضاء ما في عوالمه من خوف يظهر بفضل هذا الراوي المطلع على دواخله، الذي استمر في تصوير ظاهره في البيت التالي:

شرشفها المذعور كالغصن في جوّ الخريف الأصفر العاصف[4]

فالخوف بوصفه حالة داخلية أثر في لغة الراوي عند وصف المظهر الخارجي لهذا الفاعل.

ويواصل النص مساره حتى كأنه لا يوجد ما هو خاف على ذهن الراوي فتبدو الشخصيتان وهما مكشوفتا السر أمام هذا الراوي الذي ظل يلاحقهما حتى في أحلك زوايا الليل ظلمة، ووصل بقدراته إلى وعيهما وهو يرصد ما توسوس به نفسيهما:

ووسوست ما سرُّ إطراقه وما وراء إطراقة العارف؟!
هل أذهلته فتنتي أم أنا أسعى وراء الموعد الآزف؟
هل أجتديه؟ آه أم ألتجي إلى سلاحي المدمع الذارف؟!
أم لا ينمُّ الوجه عن قلبه؟ أم حبُّهُ كالدرهم الزائف؟[5]

(1) المتخيل السردي، ص 119.
(2) الديوان، ص 327.
(3) نفسه.
(4) نفسه.
(5) نفسه، ص 328، 329.

ثم ينتقل إلى الوعي المقابل:

فضجَّ في أحشائه موكبٌ من الحنين الدَّافق الجارف[1]

قد يوهم الراوي المتلقي أنه على مسافة بعيدة عما يروي مكانياً لكنه ما يفتأ يظهر أنه قد وصل إلى أعمق من المظهر الخارجي، مثال ذلك في نص «ليلة خائف»[2]، حيث يلوح الراوي وهو على مسافة بعيدة – نوعاً ما – عن الفاعل/ البطل الذي يدل العنوان على الحالة التي يتصل بها، وهي الخوف، وهذا المدلول يمثل حالة نفسية في أعماق الفاعل، استطاع الراوي الكشف عنها وهو بعد ذلك يحاول إيهام المتلقي بحياديته في الوصف من خلال تقديم الوصف المكاني للسرد، ومع هذا فهو يأتي ممزوجاً بداخل الفاعل، وأحاسيسه، ومشاعره، وانفعالاته، فالمفتتح الذي صاغه الراوي بهذا الشكل:

كانت قناديل المدينة كالشرايين النوازف[3]

يظهر ليس فقط صورة مكانية لفضاء الحدث، بل عملت التشبيهات على إسباغ الوصف بنفسية الفاعل، ويبدو للمتلقي المنظر المحيط من أضواء حمراء باهتة، مع الإحساس بما في داخل هذا الفاعل في اللحظة نفسها، فالصورة التشبيهية في هذا البيت تتكون من طرفين هما:

- **القناديل وهي تنث الضوء الأحمر**
- **والشرايين وهي تنزف دماً**

فهذا التشبيه إنما كان بهذا الشكل أو بهذه الصورة لأنه اعتمد على منظور الفاعل الداخلي الذي يمتزج بالخوف وقد استطاع الراوي العليم هنا أن يغوص في وعي الفاعل، ويعطي صورة للمتلقي عن المظاهر الخارجية وقد تشكلت بعالمه الداخلي.

(1) الديوان، ص : 329.

(2) نفسه، ص:512.

(3) نفسه.

وقد بدأ الراوي بهذا التقديم المستمد من عالم الفاعل الداخلي ثم يأتي به تباعاً حين يصفه بالمذعور:

وهناك مذعورٌ، بلا حانٍ على الأشواك عاكف[1]

ففي هذا الملفوظ لا تتبين انفعالات الفاعل الخائفة – فحسب – بل يتبين مكان الراوي الذي يشير من بعيد إلى هذا الفاعل ثم ما يلبث أن يقترب منه، مصوراً انعكاس الحالة الداخلية له على الرؤية للأشياء الجامدة والمتحركة، فتكتسب صفة الحركة، وتصدر الأصوات، وتعمل على المزيد من الإرباك، وتكثيف مشاعر الخوف، كل ذلك مع ما يحاوله الراوي من إضفاء للحيادية في إظهار الأصوات:

- **فالسقف ينذر أو يوسوس**
- **والظل يلمح من بعيد**
- **والباب يلغط بالوعيد**
- **راعه شيء كلعلعة القذائف**

لكنها كما يتبين مصبوغة بصبغة الخوف والترقب المنبثقة من عمق البطل.

وقد تسمح الرؤية الداخلية للراوي أن يكشف حالة الفاعل حقيقة من خلال تدقيق الرؤية وتركيزها على بؤرة محددة ، في عمق النص فمثلاً في نص «فلان ابن أبيه»[2] يقدم الراوي المفتتح التالي:

يظلُّ يُغنِّي وهو أبكى من البُكا وماقيلأشكىأيِّعزفٍولااشتكى[3]

فهذا المفتتح الذي يمثل موقفاً بدئياً يبين الرؤية السردية التي تتحكم بمفصل النص، وتتكثف فيه، إذ يمتلك الفاعل هنا شخصية مزدوجة استطاع الراوي برؤيته النافذة أن يبينها، إذ أن الفاعل يظل يغني لكنه في حقيقته أبكى من البكا،

(1) الديوان، ص:512.

(2) نفسه، ص 1265.

(3) نفسه.

فإن حاول إخفاء هذه الكينونة المليئة حزناً وألماً بالغناء فذلك لا يغني المتلقي شيئاً فقد أصبح على علم بما هو أعمق من المظهر بفضل سعة اطلاع الراوي، ومعرفته الشاملة التي بينت حالة الفاعل، وكشفت حقيقته؛ لذا تتابع دوال النص على هذه الرؤية:

يحسُّ الأسى أكسى إذا كان صامتاً ويبدو له أعرى من السَّطح إن حكى
يذوب غناءً يهتكُ السِّر كي يُرى ويأبى أساه أن يطيع التَّهتُّكا
لأن دموع الناس أضحت أليفةً يُغنِّي لغير الدمِّع، كي يخلع (الوكى)[1]

فيتضح حينها أن هذا الازدواج مقصود من قبل هذه الفاعل وأن ذلك يعد جزءاً من برنامجه السردي.

ب - الرؤية الداخلية الذاتية

تسيطر هذه الرؤية على صياغة النص الشعري ذي الصبغة السردية التي تكون الأنا الشاعرة فيها حاضرة بقوة، فعندما تنقطع الرؤية الخارجية عن المراقب الموضوعي لا يمكن الوصول إلى هذه الحالة التي «يستحيل على المشاهد الوصول إليها»[2] إلا بوساطة هذه الأنا الشاعرة، وحينها ترى الأشياء والعالم من منظورها فترى، وتحلل، وتقيم ما تراه، وما تصفه، فهي لا تقدم أحداثاً فقط، إنها تعرضها، وقد تحولت من شكل لآخر، ومن هيئة لأخرى، لأنها انعكاس لذات تشعر وتحس، سخطاً ورضاءً، فرحاً وحزناً، ألماً ولذةً، شقاءً وسعادةً، وبهذا يبدو «إقصاء دور الراوي العليم ومحاولة تقديم الحدث القصصي عبر رؤيا شخصية قصصية مشاركة أو مراقبة، وهي في الغالب شخصية ممسرحة ومتضمنة في المتن الحكائي»[3]، وللراوي في هذا النوع أن يقدم ما يشاء كما يشاء مادامت الأحداث المروية من الأساس ممزوجة بروحه وانطباعاته، والمتلقي لا يجد في ذلك ضيراً إذ قد يشاركه تلك الأحاسيس مادام أن

(1) الديوان، ص : 1265.

(2) المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، ص: 268.

(3) الصوت الآخر، ص: 183.

هذا الراوي/ الشاعر غايته ذلك، ويستخدم ضمير المتكلم تقنية واضحة في هذه الرؤية فـ «يمكن أن يشد النص إلى منطقة (السيرة الذاتية)، حيث تستولي (الأنا) على الحكي وتوجه مساره إلى دوائر موغلة في الخصوصية»[1].

وفي هذا النوع من الرؤية يكون الراوي قريباً جداً مما يروي فالراوي«هو من يتكلم في زمن حاضر، عن بطل كأنه هو الراوي وقد وقعت أفعاله في زمن مضى»[2]، أو في زمن حاضر يروي أحداثه الخاصة أو أحداثاً عن شخصيات أخرى من منظوره هو وقد يكون الراوي في النص الشعري مختبئاً في شكل «فاعل» وهذا الفاعل إما أن يمثل الفعلي (المؤلف)[3]، وإما أن يكون مرسلاً يمارس فعل الإرسال لتحقيق الرغبة التي يتغياها.

يتدخل المؤلف الضمني في نص «حديث نهدين»[4] بوضع مقدمة للنص تمهداً لحديث الراوي، أو للمتن الحكائي بصورة إجمالية[*] ليظهر إثر ذلك الراوي مقدماً ذاته في مونولوج، فيظهر ذلك الفاعل وهو في حالة انفصال مكاني عن موضوع القيمة/ الرجل، لكنه متصل به وجدانياً أي إن عالم الفاعل الداخلي لا يعترف بهذه الفصلة فهو يقيم داخله روحاً وذكرى وشوق إذ تصرح:

كيف أنساه هل تناسيه يُجدي؟ وهو والذكريات والشوق عندي

وهو أدنى من الأماني إلى القلب وبيني وبينه... ألف بُعد[1]

(1) بلاغة السرد، ص: 53.

(2) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص: 95.

(3) ينظر: البنية السردية في النص الشعري، ص: 71.

(4) الديوان، ص: 258.

(*) تبين المقدمة رغبة المؤلف الضمني تقريب الجو السردي من المتلقي، وإعطائه الفضاء الذي ينبني فيه النص حيث يرد: «كم كانت تسمع حديث نهديها حين يتشاكيان بالخفوق، أحبت من هجرها فاحترقت بعذابين، كلما انثال سكون المساء على مخدعها، حرك شجونها وساءلت نفسها»، [الديوان، ص: 258].

(5) الديوان، ص: 258.

إن الفاعل/ المرأة هنا يروي ما يعانيه هو، وهو يصور ما لا يستطيع المتأمل إدراكه وله في ذلك أن يعرض ما يكابده، وما يعانيه، وما يحسه، وتقديم هذه المدلولات في هيئة ظاهرة ثابتة، أو متحركة.

يسري النص حتى نهايته هكذا، أي أن كل ما فيه من حركة وأحداث هي حركة داخلية يقيمها هذا الفاعل مع نفسه وبوحي من أحاسيسه وخيالاته فحين عجز عن الاستعانة بالنسيان لتعويض النقص الحاصل من البعد عن الموضوع فإنه يقيم معادلاً له في الخيال:

عندما يهبط الظلام أراه: ماثلاً في تصوُّراتي وسُهدي

آه إنّي أخال زنديه في قدّي تشدَّانني فيختال..قدّي

فكأنّي أضمُّه في فراشي وهو يجني فمي ويقطف خدي[1]

ويصرح الفاعل بوجود مساعد يعمل على تقريب هذا الموضوع خيالاً كما يمارس دور المعيق في الوقت نفسه:

حلمٌ كاليقين يدنيه منّي وخيالٌ يخفيه عنّي ويُبدي[2]

وعندما يصل الفاعل إلى عجزه عن الاستمرار في هذا البرنامج القائم على الخيال فإنه يمارس فعلاً آخراً متصلاً بهذا الجانب، وهو فعل التمني، بما يشي بأن هذا الفاعل يائس من رسم برنامج سردي قائم على ذوات وأفعال سردية حقيقية، للوصول لموضوع القيمة:

ليت إني أراه في صحوة الصُّبح فماً ضارعاً يغني بحمدي

كلّما ذاب في الخشوع تأبّيت وردّيت رغبتي شرر

وتحدَّيت ناظريه بإعراضي وأشعلتُ حبَّهُ بالتّحدّي

(1) الديوان.

(2) نفسه.

وتجاهلته وقلبي يناديه وجسمي يكاد يحرقُ بردي
ثمَّ يجترُّني ويجذب جسمي حضنه جذب قاهرٍ مستبد
وهنا: أحتويه بين ذراعيَّ وأطويه بين لحمي وجلدي[1]

هكذا يتمنى الاتصال بموضوعه، وهو في هذه الأماني يحاول رسم برنامج سردي تخيلي للكيفية التي سيتعامل بها معه ، مع إضمار رغبته الحقيقية للاتصال به.

ويختم النص بأمنية أخرى، وهي إما الاتصال حقيقة بموضوع القيمة أو الاتصال بالنسيان:

ليت لي ما رجوت أو ليتني أم حوه مني، من ذكرياتي ووجدي[2]

ومثل هذه الرؤية في نص «امرأة الفقيد»[3] حيث يعمد الفاعل/ المرأة للبحث عن موضوع قيمة مشترك هو الرجل، بيد أن الفرق يكمن في أن الفاعل في النص السابق قد حصر مجال البحث في العالم الداخلي أي مع النفس في الأماني، والرؤى، والخيال، أما الفاعل في هذا النص فإن برنامج بحثه يتداخل في عالمي الداخل والخارج، بحيث إن العالم الداخلي هو الذي يشكل الخارجي ويحدد ملامحه، فالمنظور الذاتي هنا يمثل الكاميرا وهي مركبة على عين هذا الفاعل فيتم النظر من خلال منظوره، ويرى ما يدخل في مجال هذه العين، ويخفي ما خرج عن دائرة رؤيتها[4]، وتتشكل هذه الرؤية بانطباعات، وهواجس الفاعل، ومشاعره.

فعندما يجيء موعد الاتصال بعد طول انتظار، يتم له ذلك وبمساعدة من حالة داخلية كانت السبب في حصول هذا الانجاز وإن كان اتصالاً متوهماً وغير حقيقي:

(1) الديوان، ص : 259.
(2) نفسه.
(3) نفسه، ص: 426.
(4) ينظر: بناء الرواية، ص: 212.

ورجعـــــت أنــت، تـوقُّـعـاً لملمته من نبض طيفك واخضرار مواعدي[1]

ثم عندما يمارس البحث عن هذا الموضوع، تتفاعل الذوات المجسدة خارجها مع ما يعتمل داخلها، فينعكس هذا الداخل المشـحون بالقلق والحيرة والتوتر على الفضاء المحيط:

وعلى التصاقك باحتمالي أقلقت عيناي مضطجع الطريق الهامد[2]

ثـم تتحـول هذه الفواعل الخارجيـة إلى عوامل مسـاعدة أو معيقة تمارس فعل المسـاعدة، أو الاعتـداء، ويبـدو أن كل هـذا هو انعـكاس لعاملي الأمـل واليأس اللذين يتصارعان في أعماق نفسية الفاعل.

لا تنطفي يا شمس: غابات الدجى يأكلن وجهي يبتلعن مراقدي[3]

فالشـمس هنا بمثابة المسـاعد لأنها تمثل بصيص الأمل الذي يقبع داخله، بينما الظلام هو المعيق الذي يكبح جماح الأمل ويسلمه لليأس، والقنوط.

أو قد تكون هذه الذوات تقوم بدور الأنيس المشارك للفاعل فعل الانتظار:

وسهدتُ والجدران تُصغي مثلما أصغي،وتسعل كالجريح السَّاهدِ[4]

أو المحرض على التذكر:

والسقف يسأل وجنتيَّ لمن هما؟ ولمن فمي؟وغرور صدري الناهدِ؟[5]

وهكذا انعكس داخل هذا الفاعل على كل ما هو محيط به، فتصور بها ورأى بما هو في داخله من حب، وشوق، وخوف، وقلق، وانتظار.

(1) الديوان.

(2) نفسه.

(3) نفسه.

(4) نفسه.

(5) نفسه، ص:427.

في الرؤيـة الداخليـة الذاتية «يتم تتبع الحكي من خلال عيني الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ»[1]، لأنه في الغالب يحكي عن نفسـه وهـو يتفاعـل مع ما حولـه مؤثراً ومتأثراً، ومـا على المتلقي إلا الوثـوق بما يُروى، كونه مسموعاً من راوٍ مشارك وصانع للحدث.

ففي نموذج «زمان بلا نوعية»[2] يبدو الفاعل الذي يحكي الراوي بلسـانه وهو يعرض محتواه الذي حصر المظهر الخارجي بين مظهرين من داخله ويتبين هذا من فحص مفتتح النص:

أنـوي أعُـبُّ الـكأس، يـدنو شهيد يصدُّني، انـوي، يُـنـادي فقيد[3]

أنوي (فعل داخلي – إرادة).

أعب الكأس (فعل خارجي ظاهري).

يدنو شهيد (صورة مجسدة في الخيال).

وهكـذا تكون المظاهـر الخارجية محاصرة بـين رؤيتين داخليتـين أو إن الفاعل بوصفه مجسداً يقف بين برنامجين سرديين يتصارعان في وعيه.

البرنامج الأول: هو إرادة السـكر بحيث يرغـب أن يغيِّب عقله، ويزيله مؤقتاً ليصبح في حالة هدوء، وتصالح، أو اتزان مع الواقع الذي يرفضه الصحو والعقل.

البرنامـج الثـاني هو: الذي يحرضـه على الإقـدام والمواجهة والثـورة ضد هذا لواقع، وبهذا يواصل النص هذا الصراع الداخلي، ويكون الكأس (كأس الخمرة) هو الفاصل الخارجي أو المظهر البارز بين البرنامجين:

يا كأس هل أحسو؟ حذار احترق اشـرب إلـى أن تنطفي يـا بليد
لا تـرتشـفهـا، لـسـت مـن أهلـهـا ذُقها، إلى كم أنت صادٍ وحيد[4]

(1) مرايا نرسيس، ص: 61.

(2) الديوان، ص: 870.

(3) نفسه.

(4) نفسه، ص: 871.

وهـذا مونولـوج يوضح حيرة الـذات بين البرنامجـين الصحو أو السـكر؛ لذا يصرح الراوي بحقيقة هذا الصراع وعمقه:

فتغتلي في داخلي(كربلا) نصفي حسينيٌّ، ونصفي يزيد[1]

أي أن طبيعـة الـصراع في وعـي المثقـف بـين برنامـج الصحـو والمواجهة غير المتكافئـة التـي نتيجتها التضحية، وبرنامج السـكر وهو الهـروب من الواقع تحت غطاء الخمرة بما يمثله من سلبية وانهزامية.

وقـد يبرز ذلـك الفاعل «مركـزاً للسرد من جهـة ومركزاً للدلالـة النصية من جهـة أخـرى»[2]، حيث يكون مركـزاً لرؤية العالم بصفة عامـة ويمكن تأمل ذلك في النموذج «وجوه دخانية في مرايا الليل»[3]، فالراوي هو الذي يجسـد أنا النص، وهو الفاعل الرئيس الذي يبحث عن الموضوع، والموضوع هنا ذو صبغة خاصة، كونه متعلقاً بصميم التكوين الداخلي للفاعل، إذ إنه يبحث عن حقيقة كينونته؛ لذا يتكرر السـؤال: (من أنا؟) سبع مرات في عموم النص، لقد أصبح الفاعل جاهلاً بحقيقتـه، فانطلق يسـأل كل ما يقابلـه من موجودات: الليـل، الحارس، التكس، عاجـن الفـرن، نقم، لكن «تسـاؤلاته تظل حائرة، فـ«كل له شـاغل ثانٍ...» فيتم تجاهل تلك التسـاؤلات لأن من يُسأل من الأشياء والأحياء مشغول بتساؤلاته/ همومـه الخاصة»[4]، وفي كل هذا إنما يمثل انعكاسـاً للحالة الداخلية التي يعيشـها هـذا الفاعل، وعلى ذلك يكـون النظر للذوات الخارجية لتجسـد «فقدان العلاقة الحميمـة بالآخـر، ممـا يكثف الإحسـاس بالحزن والغربـة والعـدم»[5]، وكل هذه المدلولات لمشـاعر داخلية انعكسـت على بناء النص، وعلى الرؤية التي بوساطتها

(1) الديوان.

(2) البنية السردية في النص الشعري، ص: 111.

(3) الديوان، ص: 781.

(4) شعر البردوني دراسة أسلوبية، ص: 72.

(5) نفسه، ص: 72.

قدمت أفعال الآخرين:

-أيـهـا الـلـيـل..أنـادي أنَّـمـا هل أنادي؟ لا..أظنُّ الصوت وهمي
-أيـهـا الحـارس تـدري مـن أنـا؟ اشتروا نومي..طويلٌ ليلُ همِّي
-منأناياتكس؟أفلستُوماشبعوا.. مَـن مِـن حُـمـاة الأمـن يحمي؟
-عـاجـن الـفـرن.. أتـدري؟ سنةً وأنـا أعـجـن أحـزانـي وغـمِّـي
- «نُـقـمٌ» يـرنـو بـعـيـداً، سيدي هل ترى في ضائع الأرقام رقمي؟[1]

ويكثف الراوي هذا الإحساس عندما يصور الآخر من منظوره الداخلي معمقاً الشعور بالغربة والتوحد:

مـا الـذي أفـعـلـه؟، كـلٌّ لـه شاغلٌ ثانٍ، وفهمٌ غير فهمي[2]

وهذا وصف تقريري لرصد الانقسام الحاصل بين الذات وكل تلك الذوات الخارجة عنه.

في النص القناعي تكون الرؤية ذاتية؛ كون السرد ينطلق من ذات القناع ووعيه أي إنه ينطلق من زاوية خاصة تصف من منظورها هي، وتعرضه للآخرين مثلاً نص: «تحولات يزيد بن المفرغ»[3] حيث تتشعب الرؤية بين الداخلية والخارجية.

لكن عندما يقف الفاعل/ القناع بداية متسائلاً، ومنكراً الوضع أو الحالة التي يتموضع فيها فإنه يقدم حينئذ حالة داخلية خاصة، يمكن أن تعد نموذجاً يعمم بوصف القناع هنا رمزاً للمثقف الذي يقف في وجه جبروت السلطة:

لـمـاذا نـاب عـن سيفي لساني؟ ألـي سيفٌ؟ أفي كفِّي بناني؟
أصيح الآن: هل في القلب صوتٌ بحجم الحقد، أقوى من جناني[4]

(1) الديوان، ص: 781، 782، 782
(2) نفسه، ص: 783.
(3) نفسه، ص: 1080.
(4) نفسه، ص: 1080.

إن هذا التساؤل داخل الفاعل يعكس ويصور ما يختزنه في فكره محاولاً تجسيده في صورة بارزة مع إنكاره استطاعة العالم الملموس أن يستوعب الظواهر المخفية المتمثلة عنده في حجم الحقد.

وحتى عندما يحضر نفسه للمواجهة فإنه يحاول تلمس الأشياء المحسوسة، وقد انعكس هذا الداخل فيه صوتاً وحركة وصورة:

أعندي غيرُ هذا الحرف ينوي كما انوي، يعاني ما أعاني؟
أريد أقوم، أعيا بانخذالي أريد أبوح، يعيا ترجماني
فأختلق المنى، وأخاف منها وأشجى، ثم أخشى ما شجاني
لأنَّ مكان قلبي غير قلبي لأن سبيَّ أجدادي سباني
لأني لا أعي ما نوع ضعفي على علمي بنوع من ابتلاني[1]

فيظهر الداخل متمثلاً في الدوال الآتية: أنوي، أعاني، انخذالي، أريد، أشجى، أخشى، لا أعي، علمي. ويتبين أن إرادة الفعل ظاهرة في عمق شخصية القناع الذي تحفز الفاعل نحو التحول[2]، وهو هنا عامل وحافز نفسي داخلي.

أما حين يمثل القناع في مستواه الواقعي/ الحاضر فإن توجه الفاعل/ القناع تبرز اتجاهه لخلق التحول على هذا المستوى من خلال العمق والعالم الداخلي.

سأخلق موطناً يمتدُّ مني ويدخلني، يجدِّد عنفواني
أعادت صيغتي تلك الدواهي عليها غضبتي، ولها امتناني[3]

يبين هنا أن إرادة فعل التحول، والرغبة فيه هي من صميم الفاعل، كما أن الحوافز المحركة قد أثرت داخله بما هي ذكرى مؤلمة في الماضي عند وقوعها، لكنها أضحت الآن لدى الذات محركاً لحصول التغيير.

(1) الديوان، ص : 1082.
(2) ينظر: تحليل هذا النص في الفصل الأول.
(3) الديوان، ص : 1088.

أما في تلك النصوص التي تعتمد أساساً على الحوار الداخلي فإنها تعتمد الرؤية الداخليـة التـي تتركز من منظور الـراوي الذاتي ففي نص «جـواب العصور»[1] ، يتشـظى ذات الراوي «زيد الوصابي» إلى ثلاث ذوات سردية لكل ذات منظورها الخـاص، لكن كما تبين سـابقاً[2] أنها تمثـل رؤية داخلية واحدة كـون هذه الذوات الثلاث: زيد الأول، وزيد الثاني، وزيد الثالث شـخصية واحدة، لكن تختلف من حيث الخصائص الداخلية.

«إن كل نـص سردي يشـمل عدداً غير قليل من الذوات التي يمكن تقسـيمها إلى ثلاث مستويات، أولها مستوى الإرسال، فتكون هذه الذات مؤلفة أو ساردة، وثانيها مستوى الرسـالة فتكون هذه الذوات شخصيات، وثالثها مستوى التلقي فتقوم هذه الذوات بدور المتلقين»[3]، ويمكن أن تلمح هذه المسـتويات الثلاثة في نص «قصة من الماضي»[*] فيمثل مسـتوى الإرسـال: الراوي الذي تلبسه المؤلف، ومسـتوى الرسـالة الـذي تظهـر فيها الشـخصيات مرصـودة داخليـاً وخارجياً، ومسـتوى التلقي الذي يتجسـد في دور المرسل إليه، وهو موجود صراحة مشارك في صنع الأفعال.

إن هـذا النـص يعتمد بصورة كلية على رؤية داخلية تنطلق من ذات المرسـل/ الـراوي الـذي يرغب أن يصل الفاعل/ المرسـل إليه هـذا الموضوع/ الذكرى، إن الذكرى بوصفها إحساساً داخلياً جميلاً نحو الماضي بكل ما فيه من أحداث كانت في حينهـا لا تعـدو سـلوكيات وأفعـال سـاذجة، أو مواقف مؤلمـة تحولت في هذا

(1) الديوان، ص: 1405.

(2) ينظر : تحليل النص في الفصل الأول.

(3) تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجاً، ص: 59.

(*) يورد الراوي/ الشـاعر في مقدمة النص «ما أسـخفنا حين نظن الماضي تلاشى وراءنا كالغبار، والذكريات تنشره أمامنا كائناً حياً، فنعيش فيه ولسنا فيه، وما أثقل محن الماضي حين كانت بالأمس محنـاً نكابدهـا، وما أجملها اليوم حـين أصبحت ذكرى تطـل علينا من أجفان الأطيـاف الآتية من بعيـد»، [الديوان، ص: 231]، وهذا يؤكد وعي المؤلـف بطبيعة الرؤية الداخلية الذاتية التي أراد أن يشكل بها النص.

النص «الرسالة» إلى حالة فنية خاصة؛ لهذا تتحول كل المظاهر الخارجية المرصودة في النص لخدمة الموضوع، أي إنها تخدم هذه الرؤية الداخلية التي تصور الأشياء والأحداث من هذا المنظور، فأول وصف للذكرى هو مزجها بأوصاف تتراوح بين الأحاسيس والمحسوسات، بين المجرد والمجسد:

خذها فديتك ياشقيقي ذكرى أرقُّ من الرَّحيق
وألذَّ من نجوى الهوى بين العشيقة والعشيق
خذها أرقَّ من السَّنى في خضرة الروض الوريق[1]

وبحسب ما انقسم عليه النص إلى حكايات، فقد توزعت الرؤية بفعل هذا التقسيم مع بقاء الرؤية الكلية للنص داخلية لتخدم موضوع القيمة/ الذكرى، فعندما يتناول الراوي حكاية جيرانهم، فإنه يوازن بين رؤيتهم من الداخل ومن الخارج أي بين كينونتهم، وبين ظاهرهم:

وجوارنا قومٌ لهم إشراقة العيش الطليق
من كل غِر لم يمز بين الأغاني والنّهيق (انعدام الذائقة)
وتظنُّه رجلاً وخل ف ثيابه وحشٌ حقيقي (متوحشون)
وتراه يزعم شخصه من جوهر المسك الفتيق
يتحادثون عن النقو د حديث تجَّار الرقيق (طماعون، وجشعون)
يتخيّرون ملابساً تصبي وتغري بالبريق
حتى تراهم صورةً للزور والجهل الأنيق
ونماذجاً برّاقةً لأناقة الخزي العريق
يمشون في نسج الحري ر فهم رجالٌ من حرير (مخادعون، وجهلة)
وكأنَّهم من خلق نس ساج وخّياطٍ قدير
لولا خداع ثيابهم كسدوا بأسواق الحمير[2]

(1) الديوان، ص : 231.

(2) نفسه، ص : 232.

لقد أفلح الراوي في كشف سرائرهم مستخدماً رؤيته الأيديولوجية التي وصل بها حتى أعماق كينونتهم، فتبين أن جوهرهم ينفي حقيقة ما يظهرون، وقد جاءت أوصاف الراوي منطلقة من منظوره الذي ينطوي على ضغينة تجاههم، فوظف نظرته الثاقبة إلى نفسياتهم وعراها وكشفها.

أما في المقطع الذي يحاول فيه الراوي/ المرسل ربط الذات بموضوع القيمة/ الذكرى في إحدى لقطاته، وهي في حكاية الفتاة يتبين مجهود المرسل في ربط عالم الخارج إلى ذهن المرسل إليه بأدوات عالم الداخل:

قل لي أتذكر يا أخي ... من تلك جارتنا الشهيَّة؟
هي فوق فلسفة الترا ... ب وغلظة الأرض الدنيَّة
رحمت مجانين الغوا ... ية فهي مشفقةٌ غويّة
بنت الطبيعة فهي ظل ... ل الحب والدنيا الشذية
كانت ربيع الأمنيا ... ت وأغنيات الشاعريَّة[1]

إن هذا العالم الذي حاول المرسل/ الراوي تجسيده لعيني المرسل إليه/ المروي له هو من منظورهما معاً المتميز برؤية الحب والجمال؛ لذا جاءت الأوصاف: الشهية، فوق فلسفة التراب، مشفقة، غوية، هي ظل الحب، كانت ربيع الأمنيات، أغنيات الشاعرية، إن هذا كله من وحي عالم لا مرئي كائن في مخيلة المرسل – فقط – وهو يحاول ربطه بخيال المرسل إليه؛ لذلك يخاطبه صراحة:

فانصت إليَّ فلم تزل ... من قصة الماضي بقيَّة
جاءت بها الذكرى، وما ... الذكرى؟ خلود الآدميَّة
حدِّق تَرَ ماضيك فيـ ... ـها فهي صورته الجليَّة
أواه! ما أشقى ذكيَّ القلـ ... ـب في الأرض الغبيَّة![2]

(1) الديوان، ص : 234.

(2) نفسه، ص : 234.

لفصل الثالث

الفضاء السردي

إذا كان توظيف السرد في متن البردوني الشعري قد أظهر نصوصاً شعرية/ سردية وفق أساليب سردية معينة بحسب البنى المهيمنة في التركيب والدلالة، فإن ذلك ينطلق من وعي تام بخطورة هذا البناء الجديد، الذي يستغل كل الإمكانات الفنية المتاحة لإعطاء النص كل المقومات المستخلصة من النوعين، الشعر والسرد، وأن تلك الأساليب السردية قد تتشكل في فضاء سردي تعيش فيه كل العوامل الأساسية وفيه تكون «الذات الساردة في مكان وزمان يحددان طبيعة النص ويؤثران تأثيراً قوياً ومباشراً على الدلالة الخاصة به»[1]، فالفضاء من هذا المنطلق إطار شامل يجمع داخله مختلف العوامل والذوات المتحركة والثابتة فهو يستغرق الأشياء المادية والمجردة التي تساهم في بناء العالم المسرود كما أنه يختلف في النص السردي الشعري «بصورة كبيرة عن نظيره في فضاء الحكائية الروائية، ففي حين يأتي الثاني مفصلاً يتفق وطبيعة النص، فإن الأول يأتي محملاً في ثنايا التعبير عن الحكاية أو الانتقال منها إلى أخرى في سياق التأويل النصي الخاص»[2].

إن استعمال الفضاء يتعدى بكثير مجرد الإشارة إلى مكان من الأمكنة أنه يخلق نظاماً داخل النص[3]؛ ذلك أن المكان بوصفه جزءاً من بنى السرد يعد الجزء الجامد

---

(1) البنية السردية في النص الشعري، ص 218.

(2) نفسه، ص 219.

(3) ينظر: الفضاء الروائي، جنيت كولدنستين، وآخرون، ت: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، 2002م، ص 20.

الخـالي مـن أية حركة ظاهرة، لكن لا يمكن تصور الفضـاء دون تصور الحركة التي تجري فيه[1]، فالوصف مرتبط بالمكان كونه الوسيلة الأساسية التي تستطيع أن تشكل ملامحه، أما السرد فهو أداة الحركة الزمنية ومن هذا كله يتشكل فضاء السرد[2].

تطرح بعض الدراسات إشكالية الميز بين الفضاء والمكان لكنها تتفق في مجملها على أن الفضاء أوسـع وأشمل[3]، واتسـاع الفضاء بحيث يكون المكان مكوناً من مكوناتـه الرئيسـة يجعـل الزمن «لا يوجد مسـتقلاً عن الأشـياء ولا يمكن تصور زمـن مسـتقل بذاتـه»[4]، «بل إن مقولات الفعـل والفاعل والزمـان لا يمكنها أن تتحـرك إلا في المـكان الـذي يسـتوعبها و يؤطرهـا»[5]، وهذا الامتـزاج الحاد بين الزمـان والمـكان بحيـث أن كل واحـد يشـغل الآخر يؤكـد أن هنـاك علاقة قوية تربطهـما «كعلاقة العقل بالجسـم فلا يكـون الأول إلا بوجود الآخـر، ولا تكون الحيـاة إلا بوجودهمـا معـاً، فـإذا كان المكان مسـتقلاً عن الزمن فهـو مكان ميت، وكذلك الحال للجسم الذي يستقل عن العقل فيخرج من دائرة الإنسان إلى دائرة أخـرى»[6] وبالنظـر إلى عمومية الفضاء كونـه إطاراً شـاملاً للمفهومين فإن ذلك يفرض وجود الزمن والمكان داخل هذا الفضاء السردي، وفي متن البردوني يظهر هذان المكونان الرئيسان، و ستقتصر الدراسة على تتبعهما ورصدهما ورصد أثرهما في دلالة النص كونهما أداتين مسـاعدتين على اكتمال السردية، وإلا فالزمن لا يخلو

(1) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 63.

(2) ينظر: نفسه، ص: 80.

(3) ينظر: نفسه، ص: 64، كما ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، كتاب الرياض، العدد83، أكتوبر2000م، ص: 80، 81.

(4) الزمان أبعاده وبنيته، د. عبد اللطيف الصديقي، الطبعة الأولى، المؤسسـة العربية للدراسـات والنشر، بيروت – لبنان، 1415هـ – 1995م، ص: 5.

(5) قال الراوي، ص: 241.

(6) الزمكانيـة وبنيـة الشـعر المعاصر، د. حنان محمد موسـى حمـودة، الطبعـة الأولى، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، 2006م، ص: 20.

نـص منه ، وله في الشـعر طرائق تعبيرية أخرى تختلـف، أو تأتلف مع المنهج المتبع في التحليل، وكذلك المكان فهو في الشـعر من أكثر الفنون ارتباطاً به تأثُّراً وتأثيراً، فهو يتعدى الحيز السردي ليأخذ بعداً أوسـع يشـمل الحيز الـذي تأخذه الكلمات والبحـور في النـص[1]، وهو مـن هذا الجانب منبث في كل نص ، واقتصار دراسـة مكونات الفضاء السردي على وجوده في النصوص ذات المهيمنة السردية، يتوافق مـع مـا يتغياه المنهج المتبع عند التحليل ذلك أن الفضاء هنا ما هو إلا جزء من بنى السرد داخل النص الشعري.

وخلاصـة يمكـن القـول: «إن الفضاء في الأصـل مفهوم بنيـوي (علائقي)/ سـيميائي، أي يتكون وفق خصائص علائقية بين الأمكنة وقوى النص من زمن، وشـخصيات، ووجهـات نظـر»[2]، فلزامـاً حينئذ النظـر إلى الزمـن بوصفه الجزء الرئيس الذي يربط وحدات السرد، وإلى المكان المسرح الذي تدور فيه الأحداث، وتسـجل المواقـف، وتتجـلى الأفكار، فيكون لـه في سردية الشـعر تجل خاص كما سيتبين لاحقاً.

1 - الزمن

إن الزمـن بصورتـه المبسـطة تعاقـب للسـنين والشـهور والأسـابيع والأيـام والسـاعات والثواني واللحظات، يجعل منه تنظيماً معيناً للحياة، بعد أن اسـتحال على الإنسـان إمسـاكه أو السـيطرة على إدراك كنهه، وإنما أمكنه التعرف على أثره والتفاعـل معه، من هنا ظهرت له تقسـيمات عدة مثل: الزمـن الطبيعي أو الكوني أو الرياضي، والزمن التاريخي، والزمن النفسي، وفي الأدب تظهر تقسـيمات مثل: زمـن النص، وزمـن الكتابة، وزمن القـراءة... وغيرها من التقسـيمات التي تتغيا فرض نظام معين يسهل على الإنسان التعامل مع هذا الكائن الغامض.

(1) الشـعر بـين الرؤيا والتشـكيل، د. عبد العزيـز المقالح، الطبعـة الأولى، دار العـودة، بيروت، 14 / 7 / 1981م، ص : 111.

(2) شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص: 85.

وإذا كانت الفنون تقسم على فنين: فنون قائمة على التواجد في المكان، وفنون قائمة على التعاقب في الزمن إي فنون مكانية وأخرى زمنية(*) فإن الشعر –وما يوظف السرد خاصة– يعد فيه الزمن الخيط الذي يربط بين وحداته، ويحكم نسجه، وهو –في الغالب– زمن نفسي تتكثف فيه الوحدات السردية بما يخدم البناء الكلي للنص، إضافة إلى ذلك أن الشعر يمتلك ما يسمى بـ (التشكيل الزماني) ومعناه أن للبحر في الشعر العربي وظيفتان، صوتية أو موسيقية والأخرى إيقاعية زمانية، والتشكيل الزماني هنا غير حركة الزمن السردي الذي ينشأ عن إيقاع السكنات والحركات في التفعيلات[1]، لكن المقاربة يجب أن تظل على رابطها المنهجي السردي الذي ينبثق من نظريات السرد الحديثة، التي أولت هذا المكون اهتمامها الكبير، وجعلت منه الأساس الذي منه تدخل للبناء السردي، كون الزمن أداة الكاتب التي يستطيع من خلالها أن يبين مهاراته في تصوير وسرد الأحداث وفق أسلوبه الخاص.

إن دراسة الزمن السردي يتطلب بداية دراسة المفارقات الزمنية أي «دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[2]، لذا يجب تتبع ورصد تلك المفارقات التي تتخذ في شعر البردوني (سردياً) ميزة شعرية فيسمح له ذلك بالتلاعب في تقديم الأحداث، وصوغها، فيمكن للمفارقة أن تذهب بعيداً في الماضي أو في المستقبل وبهذا تظهر التقنيات المساعدة في صناعة

(*) تقسم الفنون على فنون مكانية مثل النحت والرسم والعمارة، وزمنية مثل: الموسيقى والأدب، فالأولى تكون متواجدة كلية في لحظة معينة، بينما الثانية تحتاج لتعاقب الزمن كي يتم إدراكها ولكن هذا التقسيم نسبي، فحتى أكثر الفنون مكانية مثل النحت لا تدرك دون وجود زمن يرصد عملية الإدراك فالتمثال أو الصورة لا يمكن إدراكهما في لحظة واحدة إذ على المرء لكي يتم هذه العملية أن ينتقل من جزء لآخر وهذا الانتقال يستغرق لحظات محددة من الزمن، [ينظر: الزمن والرواية، أ.أ. مندلاو، ت: إحسان عباس، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، 1997م، ص: 29، 30، 31].

(1) ينظر: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص: 105، 106، 107.

(2) خطاب الحكاية، ص: 47.

هذه المفارقات كالاسترجاعات والاستباقات، وإذا كان من اليسير قياس الترتيب بين زمن القصة وزمن الحكاية فإنه من العسير المقارنة بين المدة في كلا الزمنين، ولكن يمكن إيجاد نقطة صفر معينة يمكن من عندها قياس الفارق بينهما، وهو قياس الإيقاع الزمني إذ يعد هذا ممكناً بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها وهو ما يخلق لدى القارئ انطباعاً عن السرعة والتباطؤ الزمني؛ لذا يقترح جيرار جينيت أن يدرس الإيقاع من خلال التقنيات الحكائية الآتية: الخلاصة – الاستراحة – القطع – المشهد[1]، وهي تقنيات قد لا تجد لها في الشعر ملامح بارزة يسهل على القارئ تلمسها، لكن هذا لا ينفي عدم وجودها أصلاً إذ تمثل وسائل لتجسيد حركة الزمن داخل النص، وبمقدار متفاوت بروزاً وخفوتا، وضوحاً وغموضاً، كما أن هذه التقنيات البالغة التقنين لا يمكنها بحال أن تضع نفسها معياراً حاداً لقياس الزمن داخل النص الشعري لكنها قد تعد المدخل الأمثل منهجياً لدراسته فالسرد حركة و لا يمكن تصور الزمن بدون حركة ولا حركة بدون زمن، وهذا هو الجانب الإدراكي الذي خلاله نعي الزمن، وكما أن الحركة هي التي تدلنا عليه، فهذا هو الجانب المعرفي[2]، وهذه التقنيات التي أنتجتها النظرية السردية هي أقرب الأدوات لقياس الحركة، وإن على مستوى الأدب ليتم إدراك الزمن، والكشف عن الفنية التي أنتجها النص من خلال حسن توظيفها له.

تقتضي دراسة الزمن في متن البردوني الشعري– من هذا المنطلق– البحث في أمرين: الترتيب أولاً، والمدة ثانياً.

أ - الترتيب:

تتعدى دراسة الزمن في شعر البردوني رصد التعبير عنه في بطون النصوص إذ تمتلئ بمثل هذه المضامين ذات البعد الزمني التي تعبر صراحة عن زمن تاريخي أو طبيعي أو حتى نفسي محدد قد يمتد لتصوير مرحلة زمنية أو سنة أو شهر أو ساعة

(1) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 75، 76، 77، 78.

(2) ينظر: الزمان، أبعاده، وأبنيته، ص: 109.

أو ثانية[1]، يتعدى ذلك إلى دراسة الزمن بوصفه جزءاً من بنية النص السردية، فمن هذا المنطلق ينبغي التأمل في ترتيب الحكاية أي تبيان ترتيب زمن الخطاب السردي بمقابل زمن الحكاية أو القصة[*]، حيث إنه من البديهي أن«النص السردي ككل نص آخر ليس له من زمنية أخرى غير تلك التي يستعيرها كنائياً من قراءته الخاصة»[2]، فهو يستغل عنصر الزمن ليشكله من جديد ليبدو أمام المتلقي ممتلئاً بعنصر المفاجأة والتأثير المكتسبة من التلاعب بزمن عرض الحكاية المسرودة التي تتفاوت قرباً وبعداً عن زمن القصة الحقيقي، وبما يخدم عناصر النص «ويحقق غايات فنية أخرى منها التشويق، والتماسك، والإيهام بالحقيقي»[3] بيد أن دراسة الزمن من هذا الجانب قد تبدو في غير جدوى في حالتين الأولى: عند دراسة أكثر أنواع السرد حداثة حيث يتكسر فيه الزمن وبشكل مبالغ فيه، والثانية: عندما ترد الأحداث في القص في توال يطابق تواليها الوقائعي ويتماهى فيه، حينئذ يبدو القص أشبه بالسرد الأمين للتاريخ[4]، ولعل الشعر الذي يوظف السرد قد يقترب من هاتين الحالتين وإن بصورة متفاوتة، مما يتطلب معه الحذر من الإفراط في قسر

(1) توجد في شعر البردوني نصوص كثيرة تعتمد على الزمن في بنائها مثل: حكاية سنين، ليلة خائف، بين ليل وفجر، 13 يونيو.

(*) يبدو أن الشكلانيين الروس هم أول من أشار إلى وجود تباين بين مستوى القصة ومستوى الخطاب أي المتن الحكائي والمبنى الحكائي(faple et sujet)، [ينظر: نظرية المنهج الشكلي، ص: 179]. وفي ذلك يقول تودوروف: «إن أسهل علاقة يمكن ملاحظتها هي علاقة النظام، فنظام الزمن الحاكي (زمن الخطاب) لا يمكن أبداً أن يكون موازياً تماماً لنظام الزمن المحكي (زمن التخيُّل) وثمة بالضرورة تدخلات في «القبل والبعد» ومرد هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنيتين من حيث طبيعتها، فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة، واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسين: الاسترجاعات أو العود إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات»، [الشعرية، ص: 48]، وعلى هذا الأساس انطلق جيرار جينيت لدراسة الخطاب السردي بدراسة العلاقات بين الحكاية والسرد، أو الحكاية والقصة. [ينظر: خطاب الحكاية، ص: 40].

(2) خطاب الحكاية، ص: 46.

(3) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص: 75.

(4) ينظر: نفسه، ص: 75، 76.

النصوص على الإتيان الحرفي والدقيق باشتراطات هذا المنهج النقدي السردي، إنما يتطلب التأمل للنصوص بوصفها تكثيفاً لوحدات سردية كبرى، تركزت في جمل شعرية وبدت بصورة جديدة، ومغايرة عن سواها في نص سردي آخر.

إن دراسة الاختلاف في ترتيب الحكاية أو الأحداث في القصة والسرد بحسب زمن السرد من حيث الماضي والحاضر والمستقبل يدخل في إطاره ما تسمى بالمفارقات الزمنية: الاستباقات والاسترجاعات بأشكالها وصورها المتنوعة[1]، فقياس الترتيب هو الذي يبين نقطة الصفر للانطلاق نحو تحديد تلك المفارقات واستجلاء الزمن الذي يهيمن على حركة النص، والذي سيحدد حينها مدى المفارقة واتساعها نحو الماضي، أو المستقبل، وما يرافق هذا من تأثير على الدلالة الكلية أو الجزئية للنص.

تعتمد بعض النصوص في متن البردوني الشعري على تجسيد المفارقة الزمنية التي تتأتى من الموازنة بين الماضي والحاضر مع الإشارة – أحياناً – إلى المستقبل، ويمكن تلمس ذلك في ثلاثة نماذج هي: «تحولات يزيد بن مفرغ الحميري»، و«جواب العصور»، و«ورجعة الحكيم بن زايد»[2]، وما يجمع هذه الثلاثة النماذج أنها تنتمي للنص القناعي المتجسد في الشخصيات: يزيد بن مفرغ، وزيد الوصابي، وعلي بن زايد، وهي شخصيات محملة بطاقة زمنية تتجذر في عمق الخصوصية المحلية اليمنية إما بوصفها استحضاراً لشخصيات تاريخية أو حاضرة في الوعي الشعبي الجمعي، أو مرتبطة بالمكان ومتفاعلة معه.

إن فحص المواقف البدئية والختامية لهذه النماذج يكشف أنها تنطلق من لحظة حاضرة هي لحظة الكتابة وهو الزمن الآني الذي يتفاعل معه المؤلف، ومن ثم القارئ، وتصل إلى لحظة محددة في الحاضر أيضاً وهو ما يكشف عمق الدلالة المتوخاة من هذه الصياغة الزمنية التي ترى (الآن – هنا) وتتفاعل معه، ويظل

(1) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بناء السرد، ص: 62 وما بعدها.

(2) الديوان، ص:1081، 1405، 1597.

الماضي خلفية فكرية وثقافية يحدد مقدار الانزياح عنه قرباً أو بعداً، سلباً أو إيجاباً، ومن وجهات النظر المختلفة، أما المستقبل وإن بدا فهو إما برنامج مضمر في وعي الشخصية أو توقعات لسلسلة من الأحداث المبنية أساساً على الحاضر.

في نص: «تحولات يزيد بن مفرغ الحميري» يأتي الموقف البدئي على لسان البطل/ القناع، وهو في لحظة حاضرة هي لحظة عدم التوازن حيث يفقد مقومات التغيير بالقوة، وهي لحظة تمثل حالة انتباه الذات لواقعها الذي تتموضع فيه بكل ما يحيط به من انتزاع لحرية التعبير، واختيار الطريق الأنسب للحياة الكريمة، وقد كان ذلك الموقف بلسان الفاعل/ القناع الذي يعبر من لحظة سردية حاضرة، ولكن في زمن الشخصية التراثية، أي في البعد التاريخي للذات:

لماذا ناب عن سيفي لساني؟ ألي سيفٌ؟ أفي كفّي بناني؟
أصيح الآن: هل في القلب صوتٌ بحجم الحقد، أقوى من جناني؟
أصيح: لكي أدمِّر أيَّ سجنٍ لينفث جذوةً بعض اختزاني
«ألا ليت اللّحى كانت حشيشاً فأعلفها تناوير اضطغاني»[1]

فالأفعال المضارعة، ولفظة (الآن) تعطي المقدمة صفة الآنية الحاضرة في زمن الفاعل الحاضر، كما تؤكد بعض الدوال القادمة في النص البعد التراثي فترد: (البصرة، قريش، الخليفة) بما يجعل سردية الموقف البدئي محملة بالبعد التراثي في زمنه الحاضر فيلتقي زمنان: زمن الفاعل: ماضي، وزمن سرده: حاضر.

لعل من المفيد النظر إلى بنية الزمن في النص مقارنة بما ورد في المقدمة النثرية التي يؤرخ فيها المؤلف للشخصية، ويمكن تلخيصها في الوحدات السردية الآتية:

1 – يزيد بن مفرغ يسمي نفسه بالرجل اليماني؛ لأنه ينتمي إلى غمار اليمنيين.

2 – كان طيب الحضور، شديد الحب شديد البغض تنازعه فتيان قريش وتحاموه لحدة بادرته وميله للحرية.

(1) الديوان، ص: 1081، 1082.

3 – يذهب إلى سجستان في صحبة عباد بن زياد.

4 – يهجو عباد والي سجستان.

5 – يؤلب عباد على يزيد التجار فيضطر لبيع كل ما يملكه حتى جاريته وغلامه للتاجر الآرجاني.

6 – يزيد بن مفرغ يلجأ ليزيد بن معاوية في دمشق.

7 – يزيد بن معاوية يسلم يزيد بن مفرغ إلى عبد الله بن زياد والي العراق وأخيه عباد.

8 – يعاقب عبيدُ الله بن زياد يزيدَ بن مفرغ بإسقائه مسهلاً وربطه إلى خنزير وكلب والطواف به في شوارع البصرة.

9 – يأمره عبد الله بن زياد بأن يمحو بأظافره كل ما كتب في هجاء بني زياد من الجدران.

10 – يغضب الشعب له فيفرج عنه.

وهذا تسلسل منطقي يمثل سرداً أميناً ومحايداً لوقائع تاريخية حقيقية أما النص فقد تلاعب بعرض الوقائع وفقاً لمبتغ جديد يبتعد تماماً من إعادة صياغة القصة، إذ لو كان كذلك لما اضطر المؤلف لوضع تلك المقدمة النثرية التي قد تفسد متعة القارئ فيما لو كان المراد تقديم قصة يزيد بن مفرغ الحميري؛ فيلاحظ أن النص قد عرض الأحداث بصورة جديدة تعتمد التسلسل الآتي:

أ– يزيد متذمر من وضعه الذي يفتقر فيه لكل مقومات الحرية ومقارعة الظلم وهو متموضع داخل سجنه الكبير أو الصغير.

ب– يتذكر يزيد فعل الإهانة التي لقيها في البصرة.

ت– يتذكر ويحلل هجائه لبني زياد ويؤكد صواب هذا المسلك.

ث– يحرض يزيد غيره على فعل التغيير ورفض الظلم.

ج– يتذكر اسمه ونسبه ووطنه.

ح- يتذكر صحبته لعباد، وأنها أنسته وطنه.

خ- يتذكر جاريته وغلامه اللذان باعهما للتاجر الآرجاني.

د- يخاطب بغلته المسماة عدس بعد إطلاق سراحه.

ذ- تعزيز إرادته على فعل التغيير بعد أخذ العبرة من الماضي.

ظ- الفاعل يدخل من بعده التراثي لبعده الواقعي.

إن مقارنة زمن القصة بزمن الخطاب يتضح أن الترتيب الجديد مقارنة بالوضع المعياري للقصة اتخذ شكله الآتي:

الوحدة السردية في النص	الوحدة السردية في القصة
أ	9
ب	8
ج	4
د	–
هـ	1
و	3
ز	5
ح	10
ط	–
ي	–

أ9، ب8، ج4، د0، هـ1، و3، ز5، ج10، ط0، ي0.

إن كشف حالة التنافر في ترتيب القصة وترتيب الحكاية يبين كما في الجدول أن الترتيب الجديد قد تعرض لهدم الترتيب المعياري فالوحدة (أ) تقابل الوحدة (9) والوحدة (ب) تقابل الوحدة (8) وهكذا تقريباً لا توجد حتى وحدة واحدة جاءت في

مكانهـا المعياري، وهذه الفرضية قد ركنت إلى وجود تلك المقدمة بحيث أعطت نوعاً مـن «درجة الصفر التي قد تكـون حالة توافق زمني تام بـين الحكاية، والقصة. وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية»[1]، لكنها كشفت الاستفادة من القصة في بناء نص جديد، وأن الخطاب، قد استغل الحكاية وجعلها خلفية قوية تمده طاقة دلالية تجذر فعل التغيير في اللحظة الراهنة، وهو ما امتد منذ الوحدة (ط) حتى نهاية النص، عندما تحولت الشخصية من منحاها التراثي إلى منح يعايش الواقع ويتفاعل معه.

أمـا نـص رجعة الحكيـم بن زايـد فإنه يبتدئ مـن لحظة في الحـاضر ويختتم بها فيتجسـد البعـد الآني عـلى هذا القنـاع القادم مـن عمق الـتراث الشـعبي اليمني الموظـف في هـذا البناء، وهـو ما يـراوح في مقاطعه زمنياً بين الحـاضر والماضي في مقاطع محددة وقد يمتزج الزمنان في جمل سردية موحدة، وفي هذا كله يبدو عموم النص متشكلاً زمنياً على هذا النحو:

الزمن	الأبيات
الحاضر	5 – 11
الماضي	12 – 16
الحاضر	17 – 21
الماضي	22 – 27
الحاضر	28 – 35
الماضي – الحاضر	36 – 43
الزمن	**الأبيات**
الحاضر	44 – 50
الحاضر – الماضي	51 – 54

(1) خطاب الحكاية، ص: 47.

الماضي – الحاضر	76 – 55
الحاضر – الماضي	81 – 77
الحاضر	86 – 82
الماضي	118 – 87
الحاضر – الماضي	147 – 119
الحاضر	158 – 148

إن الانطلاق من الحاضر بوصفه النقطة الرئيسة للنص يجعل من المشاهد الزمنية الماضية مشاهد استرجاعية، مثلما تبين الأبيات 12 – 16:

هل كنت في عصرٍ بلا دولةٍ؟ فوضاهُ أرقى من نظام المُدى

كان يؤدّي ما عليه بلا أمرٍ، ويصبيه تمام الأدا

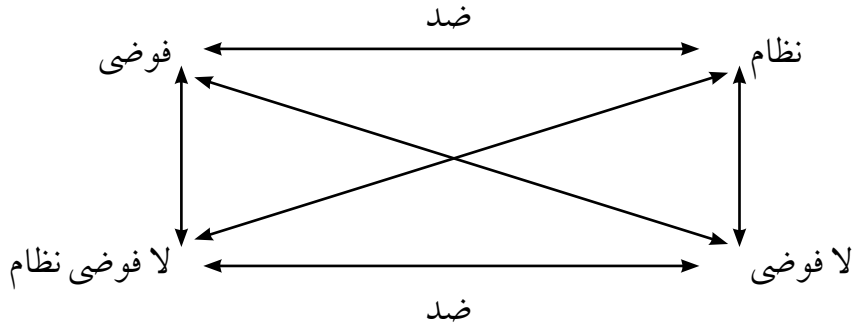
ولا يُصلّي، إنما يبتني من قلبه في قلبه المسجدا

كالأرض كُنّا نستدرُّ السَّما لكي ترى شُهب الثَّرى صُعّدا

كالدَّوح يعطي الوحل أعراقه وهامه يستحلب الفرقدا[1]

إن هذا المشهد مستعاد من وعي الراوي/ القناع عن الماضي، أي أنه استرجاع لمواقف وأحداث سابقة لتفسيرها تفسيراً جديداً في ضوء المواقف المتغيرة التي يعكسها الواقع، فالماضي بما هو مرجعية نقيم بها الواقع ونحاكمه، فهو في هذا المقطع من منظور الراوي مثلاً للكمال في أبهى صوره، مع بقاء طابع العفوية في الجوانب المحيطة به، وهذا يخالف الحاضر وينفي قيمه التي يحاول أن يتمظهر بها، ويتجلى ذلك من خلال الثنائية التي يجليها المربع الآتي:

(1) الديوان، ص 1591.



لقد اعتمد المقطع الاسترجاعي على هذه الثنائية في بنيته العميقة، فالماضي الذي يمتاز بانعدام النظام فيه أي تموقعه في وضعية (اللانظام) لا يعني بالضرورة أنه مكتسب لمعنى الفوضى، فهي وإن كانت موجودة فإنها تمثل حالة أرقى من النظام الذي يمتلكه الحاضر، فالماضي يتسم باللانظام ومع هذا فإنه (كان يؤدي ما عليه بلا أمر تمام الأداء) وهذا يجسد قيمة النظام، لا النظام ذاته، وهو (لا يصلي لكنه يبتني من قلبه في قلبه مسجداً)، فالصلاة نظام من أنظمة الدين، وانتفاء الصلاة يعني الدخول في وضعية اللانظام الديني، ومع هذا فإنه يجسد في ذاته معنى الإيمان وتحقيق غاية الدين المتمثل في العدل والمساواة والرحمة وغيرها من القيم الدينية، وبهذا يمكن القول إن انعدام النظام في الماضي شكلاً ينفيه وجود النظام مضموناً في سيادة منظومة القيم الظاهرة في سلوك المجتمع آنذاك، أما وجود النظام حاضراً فإنه منفي بفعل ارتقاء فوضى الماضي عليه وما يؤكد فعلاً انتفائه إضافته إلى المُدى (نظام المُدى) فالماضي المتضمن للفوضى في صفة اللانظام أرقى من النظام المشبوه الذي يحمله الحاضر.

وفي هذا المقطع الاسترجاعي بقي الفاعل في موقعه الزمني ليتحرك وعيه في الزمن الماضي؛ لذلك عمل على ظهور هذا المونتاج الزمني «أي وضع صور وأفكار من زمن معين على صور وأفكار من زمن آخر»[1]، فيبدو الماضي في حاضر الشخصية، مكتسباً سمة جديدة لم تكن متوفرة فيه في السابق.

(1) ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: د. محمود الربيعي، درا غريب، القاهرة، 2000م،ص: 74، 75.

أمـا امتـزاج الماضي بالحـاضر داخل المقطع الـسردي فإنما يرد ليعـرض موازنة بينهما ويسـتعرض التحول الحاصل في تتابع الزمن الذي يقود إلى نوع من التحول على الذوات الداخلة فيه وعلى الفضاء المحيط بها:

وكـان (بيت الزَّوقبي) فارتقى ... للمركـزيّ الآن، وارقـب غدا
هل جاد (حيكان) الربيع؟ إنَّه ... مـخـرِّبٌ، كـان اسمـه المُفسدا
(حيكان) وادٍ، في (الجهاز) اسمه ... هـذا، وخـطُّوا تحتـه مُلـحدا
وقـيـل: مـــازال بأجفـانـهم ... نـاراً، عـلى أضلاعهم جلمدا
(أقـاع صنعا) ذاك؟ ذا معرضٌ، ... هـذا طـريـقٌ، ههنـا مـــنتدى
دُور الـــذيـن، قبـل أن يختنوا ... تـزوجـوا أمَّ العـــصا سرمـدا
وثـمَّ سجنٌ - قيل - ذو مـدخل ... فـقـط، بهـذي الميـزة استـفردا
و(مـعـــهـد) يـنـصب أمـــيـة.. ... أخرى، تساوي من بنى المعهد[1]

هنـا تتبين أنواع التحول بين الماضي والحاضر في صياغة فنية ممتزجة، تسـتخدم الرموز التي تجسد الزمن ودلالة ذلك كالآتي:

الماضي		الحاضر
بيت الزوقبي	تحول إلى	المركزي
حيكان	//	مخرب، واد في الجهاز
قاع صنعاء	//	معـرض، طريـق، منتـدى، دور، سـجن ذي مدخل، معهد ينصب أمية

وهـذا التحول قاد معـه كثيراً من الاختـلالات في منظومة القيم السـائدة لأنه تحـول مـن رموز لها حضورها المتجـذر بفعل الارتباط بـالأرض إلى صفات عامة

(1) الديوان، ص : 1593، 1594.

تميل إلى تضليل الوعي، وفقدان الهوية، فبيت الزوقبي بما هو مكان مغلق لمصادرة الحرية لكنه مايزال يحتفظ بدفء التسمية (البيت) فيرتقي ليأخذ وظيفته نفسها فيتعرض لتحول الزمن الذي يصادر تسميته ويمنح وصفاً جديداً هو المركزي مع بقاء الاحتمالات مفتوحة لتغيرات قادمة في أوقات لاحقة.

أما (حيكان) الرمز المنبثق من الوعي الشعبي الذي يرتبط اسمه بالزراعة والخصب فيصبح في موقع الذات المجهولة التي تتخذ أشكالاً مغايرة لمعناها الرمزي، مخرب واد في الجهاز، ملحد..، وقاع صنعاء(المكان المفتوح) يتحول إلى مكان محاصر مصادر بفعل عامل حركة الزمن ليصبح: معرضاً وطريقاً ومتدًى، ودوراً وسجناً ومعهداً ينصب أميةً، لقد تشظى بفعل مراوحة الزمن إلى أماكن صغيرة مغلقة تعكس ضيق الحاضر وانحصاره ، وتؤكد في ذات الوقت على انفساح الماضي واتساعه.

أما امتزاج الحاضر بالماضي يتبين من تأمل المقطع الآتي:

يا عمُّ هذا القات هل ذقته؟ كُنَّا شيوخاً، قبل أن يوجدا

لو كان، هل كنتم ستهوونه؟ وربما نرمي به المذودا

لو في يدي ألفٌ لعاقرت من أغصانه الريان والأملدا[1]

هنا يحضر محاور يمثل الحاضر وهو محاور مفترض، فتأتي إجابات الراوي/ القناع بكل ما تملكه من وعي عن الماضي، فالقات الذي يعد سمة الحاضر بكل سلبيته ، ينفي الراوي ارتباط الماضي بهذا الموضوع، ويؤكد أن عدم الاتصال به ليس لأنه لم يكن موجوداً، بل إنه حتى لو وجد فإن الماضي بكل فواعله لن يتصلوا به مطلقاً.

إن التأمل في ترتيب النص قد أظهر تخريب النسق المعياري عند عرض الأحداث بما يمثل ميزة أسلوبية يتبعها التمظهر السردي في متن البردوني كما

(1) الديوان، ص : 1594.

تبين في النصين السابقين، وبنفس المقدار يظهر في النموذج «جواب العصور» حيث يسيطر التنقل في الزمن بين الماضي والحاضر دون أن يكون هناك نظام محدد وواضح سوى ما يخدم فكرة ودلالة النص، فحضور الماضي مستقلاً أو ممتزجاً بالحاضر هو انتصار للماضي، بكل قيمه كما تبين، بيد أن ما ينبغي توضيحه هنا هو وجود قفزات استباقية لتتوازن الأزمنة الثلاثة (ماضي – حاضر – مستقبل) فمراوحة الزمن بين الماضي والحاضر يسير مقترباً من النظام التقني في النموذجين السابقين، ولكن ظهور المستقبل عنصراً في البناء السردي يتطلب معه كشف الفنية المتأتية من ذلك، فالمستقبل يبرز في الأبيات: 46 – 47، والأبيات: 72 – 74، والأبيات: 78 – 79، وكذلك البيت: 99.

إن زيد الوصابي/ الفاعل الذي يتشظى في النص – كما تبين في الفصل الأول – إلى ثلاثة فواعل متباينة يظل على مستوى الحاضر يصوغ أفعالها ببرامجها المختلفة مع وجود الماضي الذي يمتد بإيجابيته كاشفاً سلبية الحاضر، لكن الإشارة للمستقبل بوصف ذلك «عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً»[1] تشكل امتداداً لبرنامج كل فاعل ، فزيد الأول الذي يمثل تصور عامة الشعب بما يحمله من طموح وآمال ينعكس في مقطع استباقي يتبين فيه رغبته في إحداث التغيير اللازم:

إنني أُبدِعُ منّي عالَماً ... لا تلاقي فيهِ محبوّاً وحابي

ليس فيهِ أيُّ محكومٍ، ولا ... أيُّ حكمٍ عسكريٍّ أو نيابي[2]

وهو أمل في وعي الفاعل أو أمنية يسعى لتحقيقها في المستقبل بما يوائم طبيعة البرنامج السردي الذي يسعى لتنفيذه.

أما زيد الثالث فهو كما يبدو أيضاً من منظور زيد الأول حاضراً على المستوى الآني ببرنامج سردي مضاد لبرنامج زيد الأول وهو يمارس وظيفة المعيق، فهو

(1) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بناء السرد، ص: 62.

(2) الديوان، ص : 1409، 1410.

مـن هذا المنظور سـيظل على حالتـه محافظاً عـلى برنامجه السردي، فتظهـر المقاطع الاسـتباقية المصـورة من منظور زيد الأول زيداً الثالث وهـو يمارس الأفعال التي تشكل امتداداً للبرنامج نفسه:

ربَّما يسطو على (موسى الرضا) أو إلـى الإعـدامِ يقتادُ (عُرابي)

أو عَلى (الصابي) يُوشِّي تهمةً أنت زيدٌ في سَجِلِّ الحزبِ صابي

. . . . . .

قـد ألا قـيـهِ غـــــداً أو بَـعْـدهُ مستعيراً مـذهبي، وجـهَ ذهابي

واقـفـاً بـين ضـمـيـري وفـــمي قائلاً مـا لم يقُل ريقي لنابي[1]

إن عدائية زيد الثالث تسـتمر معه حتى المسـتقبل، مما يجعل برنامج زيد الأول صعب التحقق، وهذا يسـوغ خفوت الاسـتباقات التي تحمـل برنامج الأول على حساب الثالث الذي يسيطر على مجريات الحاضر ممتداً إلى المستقبل.

تسـتغل بعـض النصوص عكس ترتيـب الحكاية، فيتكون الموقـف البدئي من لحظة النهاية المنطقية للحدث، أي إنه يشـكل لحظة اسـتباقية وهو هنا تمثل ظاهرةً فنيـةً تشي بقدرة الكاتـب الفنية على تنسـيق النص[2]، بحيث يُسـتغل هذا الموقف ويجعل مرجعاً لبناء الأحداث اللاحقة على وفق تصور مسـبق لها، ومثل هذا تبينه النماذج: «المنتحر»، و«امرأة الفقيد»، و«نهاية حسـناء ريفية»، و«المحكوم عليه»[3]، وهي تقنية تسـتدعي انتباه المتلقي، وجعله ينسـاق وراء الأحـداث التي قد تكون سـبباً، أو إرهاصـاً، أو تحليـلاً لذلـك الموقف، في تلـك المقدمة المكثفـة، والمجملة لأحداث النص، ففي النموذج الأول «المنتحر» يأتي مفتتحه:

(1) الديوان، ص: 1412، 1413.

(2) ينظر: بنية الخطاب السردي، حسناء بن سليمان، علامات، ج54، مج14، شوال1425هـ - ديسمبر2004م، ص: 256.

(3) الديوان، ص: 323، 426، 460، 450.

لفظ الروحَ فاطمأنَّت ضُلوعُهْ وانطفا شوقُه ونامَ ولُوعُهْ

وقعَ المتعبُ الكئيبُ على الموتِ فماذا جرى وكيفَ وقوعُه؟[1]

إن البيت الأول يصور خاتمة الحكاية حين تظهر النهاية المتمثلة في لفظ الروح، واطمئنان الضلوع، وانطفاء الشوق، ونوم اللوعة، فيسود الثبات، وتنهار الحركة في صمت أبدي، ويلمح في الشطر الثاني استدعاء القارئ للعودة مجدداً والبحث عن المراحل السابقة لهذا الوضع الختامي «فماذا جرى وكيف وقوعه» أي العودة لسرد الأسباب التي كانت وراء هذه النتيجة المريعة التي تستلم زمام النص، ومع هذا لا يسير السرد على وتيرة واحدة بتتابع منطقي، أنها يأخذ حركة تتقدم وترجع، وليس كما قد يتوهم القارئ من أنه سيكون أمام تعليل يبدأ من الصفر حتى يصل إلى ما وصلت إليه المقدمة.

وفي نموذج «امرأة الفقيد» يتم الافتتاح بصرخة مدوية يطلقها الفاعل/ المرأة التي تفقد موضوعها الغائب:

لم لا تعود؟ وعاد كلُّ مجاهدٍ بحُلى (النقيبِ) أوانتفاخِ (الرائدِ)

ورجعتَ أنتَ، توقعاً لملمتهُ من نبضِ طيفِكَ واخضرارِ مواعدي[2]

إن هذا السؤال الموجع في الموقف البدئي يكشف عمق الألم في عالم الفاعل، وهو خلاصة الحكاية وختامها؛ ذلك أنه يتطابق مع خاتمة النص:

أتعود لي؟ فيعبُّ ليلي ظلَّهُ ويصيحُ في الآفاقِ، أين فراقدي؟[3]

وكذلك في البيت الثاني الذي يظهر أن الفاعل حال يأسه من عودة الموضوع، وأنه فقد الأمل في اتصاله به، أقام معادلاً موضوعياً له في خياله، وتوقعه، وهكذا

(1) الديوان، ص: 323.

(2) نفسه، ص: 426.

(3) نفسه، ص: 428.

تعمل البداية أو الموقف البدئي استباقاً مقصوداً من السارد، لينبني النص على هذه المقدمة الموجزة، وتكون الدوال اللاحقة بوحداتها السردية توسيعاً لذلك.

أما في نموذج «المحكوم عليه» فإن الموقف البدئي يعمل على استثارة القصة من خلال عرض موقف يعد لحظة آنية حاضرة في واقع الفاعل، يتطلب فيها الكشف عن التسلسل الحكائي، أو كشف البرنامج السردي الذي اتبعه حتى وصل إلى هذه الحالة التي يتصل بها:

قيل عن (م.ن) أَضْحى مُهيلا هل تَحرَّيتَ أنت؟ ما نَفْعُ قيلا؟[1]

فالفاعل هنا يظهر متصلاً بكل ما يستدعي الهول إذ أضحى مهيلاً، ويدعو الحوار إلى تحري ذلك وتبيانه، ويستمر النص ذي الصبغة الحوارية في سرد، وتحليل البرنامج السردي لذلك الفاعل حتى وصل إلى ما هو عليه.

يؤدي الاسترجاع بوصفه تكسيراً لمسار الزمن عدداً من الوظائف التي تجعل منه أداة مناسبة لإحكام الدلالة، وربط عناصر النص الأخرى ببعضها، ففي نص«المقبوض عليه ثانياً»[2] يأتي الاسترجاع إجابة لسؤال المحاور:

قل لي، أتذكرُ هاهُنا زنزانةً؟ كانت على وجَعي تقوم وتتَّكي
إن قمتُ أدمى سقفَ رأسي سقفُها وإذا بركْتُ بها أقضَّت مَبْركي
أَلأَخْشنُ المقرور منها مُدْنِفي والأمْلس الحَّران كان مُدَلِّكي
وعصاكتطبخنيلها،تومي:كُلِي هذا اللعين -ومثله- كي تَسْمُكي[3]

يستمر هذا الاسترجاع من البيت الخامس حتى البيت الثالث والثلاثين، ويظهر الفاعل في حالته الأولية متصلاً بالسجن بوصفه قيمة سالبة للحرية؛ ذلك أن الفاعل كان يحمل برنامجاً ثورياً مضمراً فشل في تحقيقه، لقوة الإعاقة في البرنامج السردي

(1) الديوان، ص: 750.
(2) نفسه، ص: 1202.
(3) نفسه، ص: 1202.

المضـاد الـذي اسـتطاع الفاعلون فيـه تحقيقـه والمحافظة عليـه والعمل عـلى تدمير البرنامج السردي الثوري في وعي الفاعل، لقد عمل الاسترجاع في هذا المقطع على تصوير الفجوة الحاصلة بين الوضع الراهن للفاعل، وما كان عليه سابقاً.

أما في نص «سـكران وشرطي ملتح»[1]، فإن السرد يتتابع ويسـتمر على الوتيرة نفسـها، من لحظـة القبض على السـكران حتى وصوله غرفة التحقيـق وهنا يظهر الاسترجاع في ملفوظ الفاعل/ السكران:

اجلس، لماذا تحيِّينا؟ عرفْتُكُمُ هذا «سعيد» وهذا «أكرم الجَنَدِ»
هذا «حسينٌ» زميلي كان والدُهُ ضخمَ العمامةِ «بحريَّ النهى» «زُبَدي»
«نعمانُ» في حملة «العرقوب» كان معي «علوانُ» كان يوالي وحدَه مددي
كنا تلاميذَ أقسام فَعَسْكَرَنَا أيلولُ تحت سناهُ الأخضرِ الغردِ
وكانتِ الثورةُ الحمراء تُنشِدُنا عليكمُ يا بني أيلولَ معتمدي[2]

فقد عمل الاسـترجاع المنبثق من حديث الفاعل/ السـكران على تجذير المفارقة التي صنعها صراع البرنامجين الحاليين اللذان انبثقا أساساً من برنامج سردي واحد هو برنامج الثورة، وقد أصبح الفاعلون فيه ذوات متصارعة: سجان ومسجون.

تظهر بعض النصوص التزاماً نسبياً بعرض الأحداث متسلسلة بخط مستقيم منذ البداية حتى الخاتمة، لغايات فنية معينة تقدم العناصر الأخرى، وتركز عليها، في حين يسـتمر الزمـن بحركة مسـتقيمة وفي تتابع منطقـي باتجاه واحد، فـلا تظهر المفارقات الزمنية، ومن نماذج هذا «بين ليل وفجر» [3]، و«وجوه دخانية في مرايا الليل»[4] فبرغم الاختلاف بينهما صياغياً كون الأول ينتمي لمرحلة أولية وينتمي الثاني لمرحلة متقدمة

(1) الديوان، ص: 1179.
(2) نفسه، ص: 1181.
(3) نفسه، ص: 298.
(4) نفسه، ص: 781.

في طـور الحياة الفنية لشـعر الـبردوني، إلا أنهما بمعيـار الزمن الـسردي يتخذان تقنية واحـدة إذ يـكادان يخلوان من أية مفارقـات زمنية، فبقاء الزمن عـلى وضعه المعياري مكـن من تكثيـف الاهتمام عـلى بقية عناصر النـص الأخرى، ففي نمـوذج «بين ليل وفجـر» كما تبين سـابقاً أنه ينتمي للأسـلوب الحكائي، الذي تهيمن فيـه الحكاية على بقية العناصر[1]، وبهذا تبدو تلك الهيمنة من خلال خفوت التقنيات الأخرى المشكلة لسرد، فتتابع وحدات السرد تتابعاً منطقياً منذ خروج البطل حتى بزوغ النور.

أما «وجوه دخانية في مرايا الليل» فإن بنيته تظهره في هيئة زمنية مترابطة تسلسلياً، لكن ذلك موهم لعين القارئ الذي يجره إلى هذا الوهم ضوء العتبة الأولى (العنوان) فهو يعمل على إيهام المتلقي بأن ما يقرأه هو محاكاة أو تداعي وجوه في مرايا الليل فتبدو هذه الوجوه في لوحات متتابعة، لكن ذلك التتابع تتابع نفسي داخل الفاعل وغياب لحظات الاسـترجاع من وعي الفاعل يعكس مقدار الفراغ الحاصل في ذاكرته، فهو يسعى للبحث عن كينونته، واكتشاف ذاته في أسئلة متتابعة تصطدم بفراغ مقابل لا يقل حجماً عن الأول فتكرار السؤال: (من أنا؟) سينفي ثقله أي مدلول استرجاعي يذكر من منظوره؛ كون الذوات التي توجه إليها تلك الأسـئلة يبدو أنها تملك شـيئاً من الماضي، لكنه ماض معجون بأسًى يجعل من الحاضر أكثر قتامة.

ب-المدّة:

يؤكد «جيرار جينيت» في مسـتهل دراسـته للمدة -بوصفها المستوى الثاني الذي يشكل الزمن- على الصعوبة التي تعترض دراستها؛ ذلك أن الترتيب قد يسهل معه إيجاد نقطة الصفر، لتكون نقطة مرجعية يقاس من خلالها مدى انحراف زمن الخطاب عن زمن القصة، أما المدة فلا يستطيع أحد قياسها في السرد؛ لغياب درجة الصفر التي كانت في حالة الترتيب متزامنة مع المتتالية القصصية، والمتتالية السردية، فحتى المشهد الحـواري الذي قد يعد ضرباً من التسـاوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي لا

(1) ينظر تحليل النص في الفصل الأول.

يمكنه أن يعيد السرعة التي قيلت بها تلك الأقوال ولا الأقوال الميتة الممكنة في الحديث، ولكن يمكن دراسة السرعة التي تمثل العلاقة بين قياس زمني، وقياس مكاني، وتحدد بالعلاقة بين مدة القصة بالدقائق والثواني والساعات والأيام...، وطول النص المقيس بالسطور والصفحات، ومن ثم فإن الحكاية المتواقتة هي درجة الصفر المرجعية الافتراضية[1]، وهكذا يمكن ملاحظة الإيقاع الزمني كون ذلك ممكناً بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها الذي يخلق لدى القارئ انطباعاً تقريبياً عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني؛ لهذا يقترح «جينيت» أن يدرس الإيقاع من خلال التقنيات الحكائية التالية: الخلاصة (المجمل) – الاستراحة – القطع – المشهد[2].

إذا كان «جينيت» قد أكد على صعوبة مثل هذه الدراسة على النصوص السردية فإنها مع الشعر ستكون أكثر صعوبةً؛ كونه يمثل تكثيفاً لحالات سردية معينة، فالوحدات السردية تمتاز فيه بالتركيز، ويكون الزمن غامضاً حد التماهي بالعناصر الأخرى، لهذا فإذا كان من الواجب اتباع الدراسات السردية في فحص توظيف السرد، والزمن خاصة في شعر البردوني فإنه ينبغي فحص تلك التقنيات التي تحدد إيقاع الزمن من خلال النص، مع مراعاة خصوصية الشعر الذي قد يجلي إحداها ويخفي الأخرى، بما يتواءم مع خصائصه النوعية، ويخدم البنية الكلية للنص الشعري. إن الوحدة السردية ستقيم أساساً على أنها وحدة شعرية يمثل المجاز إطاراً يسهم في بناء سرديتها، فالدلالة الناجمة عن هذا التركيب هي التي ستكشف جذر التقنية الموضحة بإيقاع الزمن.

– الوقفة:

ترتبط الوقفة بالوصف حيث يتوقف السرد، وتتجمد حركة الزمن في القصة[3] ويعمل الراوي على إبراز عناصر أخرى مقدماً وحدات تؤدي وظيفة

(1) ينظر: خطاب الحكاية، ص: 101، وما بعدها .

(2) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 75، وما بعدها.

(3) ينظر: خطاب الحكاية، ص: 112، والبناء الفني في الرواية العربية، بناء السرد، ص: 66، وبنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 77.

مكملة لدلالة النص، فيتم استغلال هذه الوقفات السردية لتحليل موقف سابق، أو لتحفيز موقف جديد، من ذلك ما جاء في نص «بين ليل وفجر»[1] حين يقدم الكوخ في مقطع وصفي؛ لأن هذا المكان يمثل حافزاً لأحداث سردية لاحقة:

وعلى يمينِ الدَّربِ كوخٌ تلتقي ... في صدرِهِ النكباتُ بالنكباتِ

بينَ القصورِ وبينَهُ مِيلٌ وما ... أدنى المكانَ وأبعدَ الرحماتِ!

يشكو إلى جيرانِهِ فيصمُّهم ... عنهُ ضجيجُ القصفِ باللَّذَّاتِ

كوخٌ إذا خطرتْ به ريحُ الدُّجى ... أوْمَا إلى السُّكانِ بالرَّعشاتِ

«سنواتُ يوسفَ» عمُرهُ وجدارُهُ ... أبداً تنوءُ بأعجفِ السَّنواتِ[2]

إن هذا المشهد الوصفي يمثل استراحة في سرد القصة حيث يصبح الفاعل الذي تعرض للاعتداء في حالة بين الموت والحياة، وسيأتي هذا الكوخ بمثابة المساعد على إنقاذ البطل.

إن المقطع الوصفي مليء بحركة سردية لكنها داخلية إذ إنها على مستوى النص الكلي أوقفت السرد حيث يظل القارئ واقفاً على مشهد الفاعل وهو في قارعة الطريق، لكن إعطاء هذا الوصف المليء بكل معاني البؤس يكسب النص بعد المفارقة إذ تنعدم عن الكوخ كل مقومات الحياة، ومع هذا يكون السبب في ارتباط ذلك الفاعل، بالحياة، وبزوغ فجرها في عالمه من جديد. ومثل هذا التقديم الموسوم بالمفارقة في نص: «قصة من الماضي»[3]، وتحديداً في الحكاية الثالثة المضمنة في النص، عند تقديم الفتاة فاعل حالة على اتصال بالصفات السلبية من المنظور الاجتماعي في مقطع وصفي يمهد لسرد قصتها، فقد وقف الراوي على حالتها البدئية من منظور اجتماعي عام:

(1) الديوان، ص: 300، 301.

(2) نفسه، ص: 298.

(3) نفسه، ص: 231.

وهـــنـــاكَ بـــنـــتٌ غـــضَّـــةٌ أحـــلـــى مـــن الـــوردِ المـطـيـرِ
تـــرنـــو وفـــي نـــظـــراتِـــهـــا لـــغـــةُ الـــدَّعـــارةِ والـفـجـورِ
وحـديـثُـهـا كـالـــجـدولِ الـسـلـسـالِ فـضـيَّ الخـريـرِ
حـســنـاءُ تـطـرحُ حـسـنَـهـا لـلـمـتـرفـيـنَ ولـــلأجـيـرِ
فـجـمـالُـهـا مـثـلُ الـطـبـيـعـة لـلـنَّـبـيـــلِ... وللحقيـــرِ[1]

لقد وقف الزمن عند لحظة حاضرة في زمن ذلك الفاعل، موصوف من منظور اجتماعي يرى فقط في ظاهره، فيكون هذا المقطع الوصفي محفزاً لبقية الحكاية، حيث تسرد الأحداث التي تمثل السببية في الوضعية الحالية بكل ما فيها من سلبية على الفاعل، فعندما تتسلسل الأحداث اللاحقة يتكشف بعد المفارقة في الصياغة حيث تعرض الوحدات السردية كيفية تحول المنظور الاجتماعي من موقع المفتقر لتلك الذات بوساطة والدها إلى موقع المقيم بعين السلبية لها:

أودى أبـــوهـــا وهـــــو في إشـــراقـــةِ الـعـمـرِ الـقـصـيـرِ
كـان امـــرءاً يـجـدُ الـضـعـيـفُ يـمـيـنَـــه أقـــوى نـصـــيـرِ
يـحـنـو ويـنـثـر... مـــاَلـهُ لـلـطـفـلِ والـشـيـخِ الـكـبـيـرِ
يـــرعـــى الجـمـــيـــع فـكـلُّـه قـلـبٌ ســمـــاويُّ الـضـمـيـرِ
جـــادت يـــداه بمـــا لـديـهِ وجـــاد بـالـنَّـفَـسِ الأخـيـرِ
فـــذوتْ صـبـيَّـتُـه الـجـمـيـلةُ كـالـزَّنـابـــقِ فـي الـهـجـيـرِ[2]

لقد عمل وصف الفاعل وعرض حالته في مقدمة الحكاية على التمهيد لتفصيل وسرد مراحل وصول الفاعل لهذا الوضع، وتحليله بما يملك الراوي من

(1) الديوان، ص: 333.
(2) نفسه، ص: 333.

خلفية تمثل رؤية اجتماعية مشتركة في تقويم حالة الفاعل وصفاً وسرد حكايته من منظور الراوي والمروي له الذي تشكل هذه الحكاية مشروع الذكرى في النص الكلي كونهما على اتصال وثيق بذلك الفاعل/ الفتاة حيث مثلت حكايتها أطول الحكايات المضمنة في بنية الذكرى (الرسالة).

إن سبك الموقف البدئي وصفاً كونه توقفاً في سيرورة الأحداث يعمل على تعميق الاستفزاز لذهن المتلقي ليتقبل الوحدات السردية اللاحقة، وقد امتلك خلفية معينة توجه مسار الأحداث وفق محددات ضابطة للدلالة العامة، فيكون السرد بكل عناصره مشدوداً بعرى وثيقة لذلك الموقف البدئي، وهذا نموذجه: «أسمار القرية»[1]، فقد قدم النص موقفاً بدئياً يتشكل فيه فضاء القرية المكاني، الذي يحمل سمة التناقض، هذا المكان الذي هو فاعل حالة لكل تلك الصفات المتضادة، وبهذا سيكون السرد نتيجة حتمية لهذا الفضاء المتصارع في ذاته، ولعل مطلع النص يكثف وصفية الموقف البدئي الذي يستمر خمسة عشر بيتاً تقريباً قبل أن تبدأ المواقف السردية التي تتجسد فيها حركة الزمن:

من صدى البيدِ، والشِّعابِ الحواشدْ بالمهاوي والضارياتِ السواهدْ[2]

إن انطلاق النص بعد هذا التوقف اعتمد على ما فيه من تضاد في القيم المتصل بها: الموت / الحياة، الهدوء / الضجيج، الحزن / الفرح، فالبرامج السردية استمدت طاقتها من هذا المنطلق المشحون بتلك الثنائيات المتصارعة. وقد يأتي هذا التوقف بعد سلسلة من الوحدات السردية المتتابعة في الزمن للتوضيح أو التحليل، وتقديم صورة وصفية تفصيلية تعطي السرد البعد الشكلي المجسد في المظهر الخارجي لاسيما إذا كان هذا الوصف للفاعل الذي يتحرك في بنية النص السردية، كما هو في نص «طيف ليلي»[3]، الذي يقدم فيه الراوي الفاعل، محللاً

(1) الديوان، ص: 432.

(2) نفسه، ص: 432.

(3) نفسه، ص: 812.

التناقض الظاهر في سلوكه، وهو ينفذ برنامجه السردي، فيأتي هذا الوصف امتداداً للسرد من حيث التضاد في الأفعال:

وتبدى كنديم ... كمغولي تصوف
كطفيلي قديم ... خارج من جوف مقصف
كان في يمناه تابوت ... وفي يسراه معزف
لونه من كل واد ... شكله من كل متحف
وله وجه شتائي ... وسروال مزخرف
وقوام شبه قزم ... وقذال نصف أهيف
وفضول يملك الدنيا ... بديناراً مزيف[1]

إن هذا المقطع – كما يظهر – لم يزد في زمن السرد لحظة سوى ما افتتح به المقطع بفعل البدء (وتبدَّى) و تتلاحق الصفات المتمثلة في التشبيهات المتضادة تبعاً للأفعال المتضادة في سلوك الفاعل قبلاً، ولكن النص بعد ذلك يعود ليواصل حركة السرد من جديد لتمثل هذه الوقفة استراحة قصيرة تحفز سردية النص:

هكذا يبدو ولكن ... سر ماضيه مغلف
ربما كان أميراً ... أو لسمسار موظف[2]

لقد عاد النص من جديد في وضع احتمالات عدة لكشف كينونة ذلك الفاعل، وتوضيح خفايا برنامجه السردي المحين.

وتقدم بعض المقاطع الوصفية ربطاً بين عمومية المكان السردي وخصوصيته مثل ما هو في نص: «تحولات يزيد بن مفرغ الحميري»[3] إذ يتحول القناع من بعده

(1) الديوان. ص: 812، 813.
(2) نفسه. ص: 813.
(3) نفسه. ص: 1080.

التراثي إلى بعده الواقعي الآني، فيعمل توقف السرد لبرهة ليظهر المكان في قالب وصفي خال من أية حركة:

عجيب لمح هذا البرق يبدو يمانياً: أيكذبني عياني؟
له أطياف هاتيك الروابي له إيماض هاتيك المغاني
على عينيه أطياب كحزني أناملـه - كأحلامي قواني
أهذا البرق روحي طار مني إلى وطني، ومن عيني اتاني؟
أراني الآن رابية تغني (ألا وا ليل دان وا ليل داني)[1]

فعندما يقف القناع بعد تدرج السرد في مستواه التراثي احتاج إلى وقفة يدخل من خلالها للتحول على مستواه الآني والواقعي، قدم من خلالها صورة هذا التحديد الآني، إنه يمثل الخصوصية اليمنية التي تبرز صراحة ورمزاً في دوال النص.

- المشهد:

يقوم المشهد «على ذكر الأحداث بكل تفصيلاتها، وفيه تتم المساواة بين السرد والحكاية أو القصة المتخيلة الأمر الذي يجعل السرد في أشد حالة من البطء»[2]، ويكون الحوار هو المجسد لهذه التقنية السردية التي يتعادل فيها زمن القصة مع زمن الخطاب نسبياً، فالأحداث تسير و تنقضي مع انقضاء ملفوظ الحوار، و هذه التقنية تتشكل -تقريباً- في متن البردوني الشعري بثلاثة أشكال، الشكل الأول: عندما يكون الحوار متحكماً في بنية النص، و يكون السرد جزءاً منه، فيتم تتابع الوحدات السردية زمنياً ومكانياً من خلال ملفوظ الحوار، والشكل الثاني: عندما يكون الحوار متحكماً في بنية النص -أيضاً- لكن الحركة تظل في مكان واحد فتتابع وحدات السرد المنبثقة من

(1) الديوان. ص: 1089.

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بناء السرد، ص: 65، وينظر: خطاب الحكاية، 119، وبنية النص السردي من منظور، ص: 78، وتقنيات السرد الروائي، ص: 84.

ملفوظ الحـوار تعكس –فقط– حركة الحوار بين الفواعل. والشـكل الثالث: عندما يكـون الحـوار جزءاً من بنيـة النص السردي، وهو الغالـب في معظم النصوص ذات التوظيـف السردي ، ولهذا الشـكل وظائف محددة تختلف من نص لآخر، وبحسـب المدى الذي تتخذه تلك المشاهد، وهو نوعان، الأول: يكون فيه المقطع الحواري الجزء الرئيس في حركة النص، والثاني:يمثل فيه الحوار جزءاً مكملاً لحركة السرد.

الشـكل الأول: إذا كان الحوار يظهر توازياً نسـبياً في حركة الزمن بين مسـتوى القصة ومسـتوى الخطاب، فإنه يظهر في متن البردوني الشـعري متحكماً في سـبك بعـض النصـوص سردياً، فتكـون العنـاصر الأخرى منطويـة تحت هـذا الإطار الحـواري الشـامل، وحينها يصبح الزمـن في وتيرة واحدة بحسـب ما ينعكس في ملفـوظ الحـوار الـذي يظهر مبـاشرة دون أية وسـائط موصلة فتتابـع الأحداث، ويتوالى ظهور الفواعل من خلال ملفوظها المنطوق، وحينها يلمح الزمن من تعدد الفواعل والأمكنة، وهذا نموذجه «سـكران وشرطي ملتح»[1]، فالنص يرصد في بنيتـه السـطحية لحركـة الفاعل الـذي يظهر في موقـف النص البدئـي على اتصال بموضوعـي قيمـة همـا: الحرية، والسـكر، سرعان ما يطـرأ التحول عليـه بظهور الشرطي الذي يصادر حريته، ويودعه الزنزانة وهو مايزال محتفظاً بالسكر بعد أن فقد الحرية. كل هذه الأحداث تتوالى في ليلة واحدة في ثلاثة أماكن مختلفة: الشارع، وغرفـة التحقيق، والزنزانة. فالحوار هو الذي يسـجل الأحداث: في الشـارع بين فاعل الحالة/ السكران والفاعل المنفذ/ الشرطي، وفي غرفة التحقيق بين السكران والمحققـين، وفي الزنزانة بين السـكران وسـجين آخر، لقد عمل هـذا الحوار على وضـع خط الزمن يجـري في وتيرة واحدة فإذا كانت المواقـع الثلاثة تظهر صراحة ملفوظ الحوار بما يشي بنوع من التسـاوي في مسـتوى الزمن فإنه قد تم الاسـتعانة لتوضيح هذه السلاسـة للانتقال من موضع إلى آخر عبر اسـتمرار ملفوظ الفاعل الهذياني، أي بروز حوار من جهة واحدة، إثر الحوار بين السـكران والشرطي بعد لحظـة القبض، والاتجاه نحو مركز الاعتقال يظل السـكران على حالته من الهذيان

(1) الديوان، ص: 1179.

وهـو يقدم رصـداً للمكان منتقـلاً بالوصف تدريجياً من بقعـة لأخرى؛ بما يوحي بتقدم الزمن لحظة بلحظة مع الانتقال من موضع لآخر:

يا هذه الليلة امتدّي ويا طرقي أرجوك طولي ويا سيارةُ اتَّئدي

هذا هتيل المخا هذا سبا وهنا بدءالزبيريوهذامعرضالهجدي

هذي البيوت حبيباتي نوافذها رنوُّ قلبـي إلى أيامها الجدد[1]

إن لحظـة الانتقـال مـن الموقـع الأول إلى الثاني شـغلت برصد مكثـف لطبيعة المكان؛ ليظل الزمن محافظاً على توازيه بين القصة والخطاب، وحين يصل السكران إلى الزنزانة يطول الحوار بينه وبين أحد المسـجونين، بما يوازي تطاول الليلة؛ وهو امتداد نفسي ينبثق من قعر إحسـاس السـجين الذي يقبع في جوف تلك الزنزانة، ويظـل الحـوار متدفقاً من طرف واحد هو طرف السـكران محمـلاً برؤية المؤلف، ومواقفه الفكرية، والإيديولوجية.

الشـكل الثاني: في هذا الشـكل يظل الحوار هو المحور الذي تتمركز حوله بقية العناصر مع بقاء النص محافظاً على وحدتي المكان والزمن؛ بما يعزز فرضية التطابق بـين زمن النص وزمن الخطـاب أي إن الزمن والفواعل واحدة منذ موقف النص البدئـي حتى لحظته الختامية مع غياب إي بـروز للمكان، وكذلك الملامح البارزة للزمـن وهذا نموذجه: «سـندباد يمني في مقعـد التحقيق»[2]، حيـث يظهر فاعلا النص: المحقق، والسندباد في حوار مقدم دون أية وسائط من قبل الراوي، وزمنه ومكانـه غـير محددين لكنهما يلمحان من ملفوظ الحوار مـع حضور أمكنة وأزمنة أخرى خارج زمن النص الرئيس مكثفة في محتوى ملفوظ المتحاورين:

وماذا عن الثُّوار؟ حتماً عرفتهم! نعم، حاسبوا عنِّي، تغدَّوا بجانبي

وماذا تحدَّثتم؟ طلبت سجارةً أظن وكبريتاً.. بدو من أقاربي

شكونا غلاء الخبز..قلنا ستنجلي ذكرنا قليلاً.. موت (سعدان ماربي)

(1) الديوان، ص: 1180.

(2) نفسه، ص: 765.

وماذا؟ وأنسانا الحكايات منشدٌ (إذا لم يسالمك الزمان فحارب)
وحين خرجتم، أين خبأتهم، بلا مغالطة؟ خبأتهم في ذوائبي
لدينا ملفٌّ عنك...شكراً لأنكم تصونون ما أهملته من تجاربي
لقد كنت أمياً حماراً وفجأةً ظهرت أديباً...مذ طبختم مآدبي
خذوه...خذوني لن تزيدوا مرارتي دعوه...دعوني لن تزيدوا متاعبي[1]

إن تطابق الزمنين يقاس بلحظة النطق بالحوار بين الفاعلين لكن يلاحظ ظهور أزمنة أخرى سابقة ولاحقة لزمن النص إنه الزمن الماضي، زمن البرنامج السردي للثورة الذي يضاد الزمن الحاضر الذي يتموضع فيه فاعلا الحوار، وزمن لاحق يختم به النص يحمل التناقض نفسه: خذوه/ دعوه، خذوني/ دعوني، فيتضح الخلل في برمجة المستقبل من قبل ثائر الأمس/ سجان اليوم، كما تبرز فواعل أخرى: الحكومة، الخباز، الخمار، الأستاذ، الثوار لتشكل وحدات سردية أخرى وبأزمنة مختلفة ولكن في إطار زمن الحوار المسيطر على الحركة.

الشكل الثالث: وفيه يكون الحوار جزءاً رئيساً من بنية النص ومنبث في ثناياه، بحيث يصعب رصد التماثل في حركة الزمن، و نموذجه: «وجوه دخانية في مرايا الليل»[2]، إذ يبدو الحوار فيه أشبه بالمناجاة الداخلية (المونولوج) تمظهرت في صياغة حوارية طرفاها: الفاعل الجاهل بكينونته، والذوات الأخرى المتفرقة الليل، الحارس، التكس، عاجن الفرن، نقم.

إن موقف النص البدئي يقدم طبيعة الزمن الذي سيتحرك فيه النص:

الدجى يهمي...وهذا الحزن يهمي مطراً من سهده، يظما ويُظمي
يتعب الليل نزيفاً...وعلى رغمه يدمى، وينجرُّ ويدمي[3]

(1) الديوان، ص: 766، 767.
(2) نفسه، ص: 781.
(3) نفسه، ص: 781.

فالزمن هنا زمن نفسي بالدرجة الأولى إذ يدخل الزمن/ الدجى (الليل) مقترناً بالحزن، وهذا يمثل الأرضية التي يبتني عليها النص، بما يقربه من تيار الوعي الذي يعتمد على وعي الشخصية وزمنها النفسي، ويكون الحوار اللاحق بين الفواعل غير مجسد تجسيداً حقيقياً لتساوي زمني القصة والخطاب إذ يكون الزمن النفسي هلامياً، وغير محدد، فقد تكون لحظة الإحساس بالضياع من قبل الفاعل امتدت لتشمل زمناً ومكاناً أكبر وأشمل من زمنه ومكانه.

إن البدء الوصفي لحركة الزمن النفسي -مرصودٌ من الفاعل/ الراوي- قد جعل الزمن متوقفاً بامتداد هائل إلى عمق الفاعل ومن ثم ابتداء تحفيز الحوار سؤالاً من جهته: (من أنا) لكل تلك الذوات الأخرى، فاستمرار النص بضرب من التساوي حتى يعود مرة أخرى إلى عمق الفاعل بزمنه النفسي المضطرب والمتشظي.

ويمكن ملاحظة طبيعة توقف الزمن في الموقف البدئي:

الدجى يهمي، وهذا الحزن يهمي — مطراً من سهده يظما ويظمي
يتعب الليل نزيفاً...وعلى — رغمه يدمي، وينجر ويدمي
يرتدي أشلاءه، يمشي على — مقلتيه حافياً، يهذي ويومي
يرتمي فوق شظايا جلده — يطبخ القيح، بشدقيه ويرمي[1]

فالحركة الظاهرة هنا هي حركة داخلية في مظهر الزمن ذاته أو بالأصح أثر الزمن النفسي في عالم الفاعل الداخلي، ومثل هذا في خاتمة النص أيضاً:

من هنا أسأله، من ذا هنا؟ — غير ثوبٍ، فيه ما أدعوه جسمي
من أنا والليلة الجرحى على — رُغمها تهمي، كما أهمي برغمي؟
هل كفى يا أرض غيثاً؟ لم تعد — تغسل الأمطار، أوجاعي وعقمي[2]

(1) الديوان.

(2) نفسه، ص: 784.

وبهذا يمكن القول إن الحركة القائمة على التوازن في بنية النص الحواري هنا قد انحصرت بين ثباتي الموقفين البدئي والختامي.

وقد يكون الحوار جزءاً مكملاً لبنية النص، فيأتي حينها الزمن ماراً بوتيرة واحدة وفي تباطؤ يمكن عنده اكتشاف لحظات سردية معينة تغاير تشتت زمن النص قبله أو بعده كما يتبين من النموذج: «أطوار بحاثة نقوش»[1]، حيث يأتي المقطع الحواري بين الباحثة وأحد الفواعل:

أتسهو عن «القات» يا عمُّ يوماً؟ أعـدُّ إليه الثواني (عدود)!
وكيف تراك - لدى مضغه؟ أميراً على جنِّ (بيت العرود)!
وكم عمرك الآن؟ سبعون عاماً عرفت الأعاجيب: حمراً وسود!
تكسرت في زمن «الانسحاب» ويوم «كريتر» ذبحت اليهود
بذي «السِّك» أحرقت طيارتين على الإنجليز، السلاح الزُّنود
أراكم حفاةً.. نعم كالنُّمور لأهل الغنى، لِبس تلك «المسود»
وهل تقصدون من الاغتراب سوى المال؟ إن المُعنَّى قصود[2]

إن النص يرصد أطوار تلك البحاثة فاعل الحالة والفاعل المنفذ أيضاً، وهو بذلك يتجاوز الزمن الماضي إلى الحاضر في سرعات متفاوتة يأتي المقطع السابق متوسطاً السرد ليقدم مشهداً واحداً يبدو فيه طور من أطوار تلك البحاثة في بطء يمكن معه اكتشاف خصائص هذا الطور بما يغاير الدلالة السابقة واللاحقة حيث أن ما تقدم عبارة عن عرض لحالة الفاعل وبرنامجه السردي أو بالأصح برامجه السردية المكثفة ويكون الزمن عائماً غير واضح المعالم بمداه وسرعته، وأما ما يتبع هذا المقطع الحواري فإنه يماثل ما سبقه.

(1) الديوان، ص: 1003.

(2) نفسه، ص: 1003، 1004.

- **المجمل والمحذوف:**

يحدد جينيت مفهوم الحكاية المجملة بأنها «السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال»[1]، وفيها تكون الحركة حركة متغيرة السرعة وغير محددة [2]، أما الحذف فيتم اللجوء إليه في كثير من الأحيان، لتجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويتم الاكتفاء – غالباً – بذكر مدة الزمن المنقضي[3]، ويلاحظ أن هاتين التقنيتين مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً بالسرد التقليدي وقد يفقدان أثرهما في السرد الحديث، وفي الشعر الذي يعتمد على السرد.

عند فحص متن البردوني الشعري يلاحظ أن أهم ما يجسد هاتين التقنيتين هو نص: «حكاية سنين»[4]، فهو على هيئة لوحات من تاريخ اليمن القريب[5]، أي أنه بمثابة سرد يرتكز على خلفية تاريخية فهو بهذا يستخدم كل إمكاناته الفنية لتقديم سرد يوظف التاريخ في البناء السردي، ويكثفه فيه.

إن اللوحات الزمنية المتفرقة تمثل تلخيصاً أو إجمالاً لحقب تاريخية كبيرة تصل إلى مئات السنين، وقد تلخص أشهراً أو ليالياً أو ساعات، إنه حين يبتدء الحكاية يعود للوراء آلاف السنين بتاريخ اليمن:

أتقول لي، ومتى ابتدت سخريَّة القدر البليدِ؟
وإلى بدايتها أعود على هدى الحلم الشريدِ
منذُ انحنى مغنى (عُليَّة) واستكان حِمى (الوليدِ)

(1) خطاب الحكاية، ص:109.

(2) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص:84.

(3) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 77.

(4) الديوان، ص: 549.

(5) ينظر: الأبعاد الفنية والموضوعية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، د. عبد العزيز المقالح، الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت – لبنان، 1984م، ص: 365.

واستولد السُّحب الحبالى ألف(هارون الرشيدِ)
حتى امتطى(جنكيز) عاصفة الصَّواهل والحديدِ[1]

ثم يعرض لحقب مختلفة في الزمن (الترك، عهد الأئمة، الثورة) وفي كل لوحة تكثف وتركز الأحداث من منظور المؤلف، فيعكس الرصد رؤيته الإيديولوجية أكثر من كونه سرداً، وتتابعاً للأحداث؛ لذلك تظهر النعوت التي تبين سيطرة هذا المنظور مثل:

ومضى العلوج إليه كالإعصار، كالسيل الشديد
وبرغمه أدموا إلى صنعاء بيداً بعد بيدِ
فتثاءبت أبوابها لزحوف أبرهة الجديد[2]

وكذلك:

فمحو دخان (الترك) وارتدّوا إلى الغسق الحميدي
فتخيَّروا للحكم أوثاناً من الدم والجليدِ
أهواؤهم كمسارب الحيَّات في الغار المديدِ
أو كالمقابر، يبتلعن ويستزدن إلى المزيدِ
كانوا عبيد خمولهم والشعب عبدان العبيدِ[3]

وكذلك:

وإذا بعجل(التُّرك) عاد على الضَّحايا العزل وحشا
يُردي ويجهر أو يحوك مكايداً حمراً ورقشا

(1) الديوان، ص: 552.
(2) نفسه، ص: 554.
(3) نفسه، ص: 555.

وعـــلاه (جـــوخٌ) فـاختـفـت أظـفـاره وأجـــاد بـــطـشا
وعـمـامـةٌ كـــبـرى تـتـوِّج رأس طـــاعـون مُـوشَّـى
وتـــزيـنـــه، لـلـعـــاثـريـن كـمـــا يـزيـن الـدَّفـن نعشا
فـيـشـقُّ لـلـشـعـب الـقـبـور ويستحيل الشَّـعب رفشا[2]

إن هـذه اللوحات الراصدة لمساحات واسعة في الزمن تعكس رؤية المؤلف نحوها؛ ذلك أنه من الاستحالة أن يقدم لها سرداً يستطيع فيه أن يكثف كل ما فيها من أحداث، ومع هذا تبطئ سرعة السرد لتسجل اللحظات في المواقف المفصلية لحركة النص الزمنية، وهنا يتم تامل قصة مقتل الإمام أحمد على أيدي الضباط الثلاثة: (العلفي، واللقية، والهندوانة):

ودعـا الـنَّـفـيـر، فـسـار (أحـمـد) سـيـر مـتـــهـم مـــــدانِ
يـــرنـــو، أيـلـمـــح حـمـرة؟ كـــــلاَّ، وتـلـمـع نجمتان
فـيـمـور داخـــــل شـخـصـه شـخـصٌ غـريـب الـوجـه ثـانـي
ويـعـي ضـمـــان مـنـجِّـمـيـه فـيـسـتـريـح إلـــى الـضَّـمـان
ودنـــا فـمـاج الـبـاب وانـهـال الـســكـون عـلـــى الـمـكـان
مـــن أيـــن نـبـغـتـه؟ ويمَّـم فـجـأةً، قـســم الـغـوانـي
فـتـنـــادت الـطـلـقـات فـيـه كـــالـزَّغـاريـد الـــقـوانـي
وانـهـدَّ قـــهَّـار الـبـنـادق كالجدار الأرجـــوانـــي[2]

أما الحذوفات فترد ختاماً لتلك التقويمات الإيديولوجية وهي تحصر الزمن بما يقارب من درجة الصفر، ويظل الموقف الإيديولوجي هو المتحكم في صياغة تلك المحذوفات وهي إما أن تكون حذفاً لأزمنة طويلة:

(1) الديوان، ص: 558.

(2) نفسه، ص: 567، 568.

تمشي الفصول كما يخشخش في يد الّريح الهشيم[1]

أو لسنين:

عشرين عاماً قُلَّباً حبلت بها أُمُّ النضال[2]

خمس من السنوات لا ليلٌ لهن ولا صباحُ[3]

وانجر عامان نجومهما وشمسهما النَّجيع[4]

أو لأيام:

عشرون يوم وانثنى الماضي، فردَّينا الإعارة[5]

مضت الليالي الخمس أجهل بالمصير من الجهالة[6]

لقد اكتفى سرد مضمون هذا الزمن المتقطع بالوصف المحمول لهذا المنظور الذي تحكم في البناء الكلي للنص .

2 - المكان

ارتبط الشعر العربي بالمكان ارتباطاً وثيقاً منذ قصائده الأولى، فقد كان الوقوف على الأطلال في قمة الاهتمام بالصياغة الشعرية التي تزاوج بين الذات والمكان، وبوصف ذلك ضرورة لاكتمال الفنية اللازمة في بنية النص الشعري، وقد ظل ذلك الاهتمام والاتصال بالمكان ملازماً للشعر بتعدد مذاهبه واتجاهاته وله تجلياته فيه

(1) الديوان، ص: 566.

(2) نفسه، ص: 570.

(3) نفسه، ص: 562.

(4) نفسه، ص: 572.

(5) نفسه، ص: 561.

(6) نفسه، ص: 564.

على صور، فقد يكون بنية هندسية، وقد يكون بنية مجازية، والأهم فيها أن يتراءى تجربة معيشة كابدتها الذات وتعمقت بينهما العلاقة كائنة ما كانت صفتها، وهنا يؤدي الخيال دوره في تشكيل النص وينبئ عن فاعلية الذات في علاقتها بالمكان[1] فالمكان الشعري إذاً مكان خاص، له فاعليته الدلالية، والرمزية، والإيحائية، لهذا فإنه من هذه الزاوية العمومية يبدو أكبر اتساعاً، وهذا ما يجعل الدراسة تنحصر في استجلائه في متن البردوني الذي يوظف السرد، أي عندما يكون المكان عنصراً من عناصر السرد في بنية النص، حيث إن «المكان نتاج للسرد، كما يسهم بدوره في خلق السرد»[2]، من خلال إعطائه الأرضية المناسبة لحركته.

يكتسب المكان أهمية بالغة في الأدب عموماً فالعمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفتقد خصوصيته، ومن ثم أصالته، ولا تكون عالمية الأدب إلا إذا استطاع أن يتبناه الإنسان ويجد خصوصيته فيه[3]، قد لا تكون تلك الخصوصية محصورة في الأماكن الحاضرة بمسمياتها، ولكن خصوصية المكان بمعناه الواسع أي الحضور المكاني الذي يفرض سلطته على النص، ومن ثم على القارئ مع أن «تعيين المكان بتحديد موقعه الجغرافي أو بذكر اسمه يحمل على الاعتقاد بحقيقة التخيل، لأنه يزهد القارئ في إثارة الأسئلة حوله»[4]، وهذا ما جعل البردوني يقول إن شعر الزبيري يخلو من الخصوصية إذ ينعدم فيه أي ذكر للتعيينات فحاول هو أن يعمقها في شعره عن وعي بحقيقة هذا الإجراء الفني وبخلفية فكرية وثقافية تعد المكان عنصر استقرار وثبات لدلالة النص، فقد كادت أغلب النصوص ذات التوظيف السردي لا تخلو منه فتجلى في تشكيلات واضحة المعالم، ومن زوايا مختلفة.

---

(1) ينظر: في معنى النص وتأويل شعريته، د. عبد الله حسين البار، الطبعة الأولى، مركز عبادي للدراسات والنشر، واتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء – الجمهورية اليمنية، 1425هـ – 2004م، ص:135.

(2) الفضاء الروائي، ص:74.

(3) ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا، الطبعة الثالثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لنان، 1407هـ – 1987م، ص:5، 6.

(4) الفضاء الروائي ، ص : 83 .

«يقوم المكان بأداء وظائف عدة في النصوص السردية لعل أبرزها في نظر النقاد هي قابليته لاستيعاب الزمن مكثفاً فيه»[1]، وله وظيفة رمزية ترتبط جغرافياً به، وتشكل فيها وعيه، ووظيفة تعبيرية، تسمح له بالتعبير عن القيم الفردية والجماعية الاقتصادية والاجتماعية أو الجمالية التي ترتبط به، كما يقدم وظيفة معرفية فيزود بالهاديات أو المعينات أو المعلومات المناسبة للسلوك، ويقدم الوسائل المناسبة لاستعادة الذكريات الخاصة والعامة[2]، وغيرها من الوظائف المتعددة بتعدد الفنون وأشكالها.

ويرتبط الوصف بالمكان ارتباطاً قوياً «ذلك أن الأشياء ساعة توصف إنما توصف من زاوية نظر الواصف وأحاسيسه، ومواقفه فتتلون بالحالة النفسية ولا يرد هذا الوصف ورواداً اعتباطياً بريئاً بل يسهم في إبراز موقف السارد إزاء مكان من الأمكنة»[3]، وبما يجعل من المكان متأثراً أو مؤثراً في الذات، ويكتسب المكان في الشعر ميزة جديدة تمكنه من تشكيله الخيالي سردياً فيمكنه الانتقال من المكان المعاش إلى المكان الفني أي التحول من عالم الحياة اليومية بحسيته، وأشيائه، وظواهره المختلفة إلى عوالم من التخييل عبر لغات مختلفة: علامات لغوية، ألوان، أصوات، صور[4].

إن استجلاء المكان في متن البردوني الشعري وتبيان تمظهره في توظيفه السردي، سيعتمد على آلية التضاد «وهي الأكثر حضوراً في بنينة truturation الأمكنة وتوزيعها»[5] في فضاء السرد المكاني، وفي شعر البردوني خاصة، فيظهر حينها تبعاً

(1) تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية، أحمد العزي صغير، منشورات وزارة الثقافة، صنعاء – الجمهورية اليمنية، 1425هـ – 2004م، ص:278.

(2) ينظر: الوعي بالمكان ودلالاته، شاكر عبد الحميد، فصول، المجلد الثالث عشر، العدد4، شتاء 1995م، ص:258، 260، 261.

(3) ينظر: مقاربات في الرواية والأقصوصة، بشير الوسلاتي، الطبعة الأولى، منشورات سعيدان، سوسة – تونس، 2001م، ص:61.

(4) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص:75، 76.

(5) نفسه، ص: 89.

لهـذه العلاقة المكان المفتوح، والمكان المغلق بحيث يتسـع هـذا التصنيف المنهجي لتشـكل المكان بصوره المختلفة، وربما تأتّى هذا التقسيم من بروز محورين رئيسين في شعر البردوني، هما: محور القرية، ومحور المدينة المضاد لعالم القرية البريء[1]، إلا أنهـما يمثلان إطاراً واحـداً – منهجياً – نحو الانفتاح أي انفتـاح المدينة على العالم فتلتقي فيها الثقافات والمعارف، وتنفتح القرية على الكون بفطرته وسـذاجته، كل هذا مقابل انغلاق الأماكن التي قد تكون جزءاً صغيراً من هذين المكانين كالبيت والقصر والكوخ والسجن وغيرها من الدوال الصغرى المكانية الأخرى

أ – المكان المفتوح

يحدد معيار الانفتاح والانغلاق المكاني في متن البردوني الشعري بمقدار الزوايا المرصودة من أو في هذا المكان فكلما أمكن أن يتجلى من زوايا متعددة ويمكن له أن يسمح بالانتقال فيه بسهولة كان أقرب إلى الانفتاح، بغض النظر عما إذا كان معادياً أم غـير معاد للذات؛ لهذا تكون المدينة والقرية والشـارع أهم تجل للمكان المفتوح داخـل المتن وفيها يختلف موقع الراوي، وتتعدد زوايا النظر منه، وإليه، تعد المدينة أول الأمكنـة المفتوحة التي تكتمل بها البنية السرديـة في التوظيف السردي في متن البردوني الشـعري، وهذا المكان المنفتح لرؤية متنوعة حيث يمكن فيه الانتقال من موضـوع إلى آخـر داخل إطار شـامل قد يكون فاعل حالة أو فاعـلاً منفذاً، كما هو مجسد في نموذج: «صنعاني يبحث عن صنعاء»[2]، حيث يقدم الراوي صنعاء/ فاعل حالة في الموقف البدئي يرصد ذلك الفاعل منطلقاً من موقعه، في زمنه الحاضر:

هذي العمارات العوالي ضيعن تجوالي مجالي

حولـــي كـأضـرحـة مـزودة بـألـوان اللآلـي

(1) ينظر: تجربة المدينة في الشـعر العربي المعاصر، صنعاء نموذجاً، د. عبد السـلام الشـاذلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م، ، ص:38.

(2) الديوان، ص: 612.

يلمحنني بنواظر الإسمنت من خلف التعالي

هذي العمارات الكبار الخرس ملأى كالخوالي

أدنو ولا يعرفنني أبكي ولا يسألن: مالي

وأقول: من أين الطريق؟ وهن أغبى من سؤالي[1]

هذه هي صنعاء/ المكان بصورتها الحالية القاتمة، إنها تحمل سمة الموت بخلوها من كل معاني الإنسانية، وهذه الصورة التي تتصف بها هي حالة نهائية أي أنها تعرضت لعامل خارجي أو فاعل منفذ هو الذي عمل على تحويل فاعل الحالة/ صنعاء حتى تصل إلى هذا الوضع الذي تفتقر فيه لمعنى إنساني واحد، إن صنعاء هنا فاعل حالة على انقطاع عن كل ما ألفه فيها الراوي، فتساؤله في المقطع السابق يحمل الإنكار الشديد لحال الذات التي كانت تربطها علاقة وطيدة قائمة على الاندماج والتماهي:

كانت لعميَ هاهنا دارٌ تحيط بها الدوالي

فغدت عمارة تاجر هندي أبوه برتغالي

وهناك حصن تآمرٍ كان اسمه دار الشلالي

وهناك دار عمالةٍ كان اسمها بيت العبالي[2]

وهنا يتضح التحول الذي تعرض له الفاعل/ المكان(صنعاء) من خلال إن ما كان يربط الراوي به هو رابط قوي يمتد للمعرفة الدقيقة بخفاياه وأسراره، وقد انقطعت هذه الرابطة بانقطاع المكان عن خصائصه وسماته، إذ إن تحول الذات/ صنعاء بوصفها مكاناً مفتوحاً؛ ناتج عن التحول في خصائص المكان الصغير: دار، عمارة، حصن، قصور، وهذا ما يؤكده الراوي إثر هذا المقطع:

(1) الديوان.

(2) نفسه، ص: 612.

هل هذه صنعا...؟ مضت صنعا سوى كسرٍ بوالي

خمس من السنوات أجلت وجهها الحرّ الأزالي[1]

فالراوي يتساءل، ويجيب أن صنعاء التي يعرفها حصل لها التحول منذ خمس سنوات.

ويقوم الراوي بفعل المحرض أو المحرك على عمل التحول في حالة الفاعل/ المكان ببذل أقصى ما يستطيعه من إمكانات:

أمي! أتلقين الغزاة بوجه مضياف مثالي؟

لم لا تعادين العدى..؟ من لا يعادي لا يوالي

من لا يصارع..لا نسائي الفؤاد.. ولا رجالي

إني أغالي في محبة موطني...لم لا أغالي؟[2]

إنه يحاول أن يبعث في ذلك الفاعل روح التغيير لاستعادة الوضع الذي كان عليه، مخاطباً إياه بـ(أمي) تأكيداً لعمق الصلة التي تربط بين الراوي، والمكان، كما يعمل بأسئلته المستفزة على تحريضه نحو التغيير والتحول، واستعادة التوازن إلى روحه من خلال القيام برد الفعل الذي ينبغي القيام به.

إن رؤية المدينة تنطلق – غالباً – من كون هذا المكان يقتل العلاقات الإنسانية بين الناس، ويحيلها إلى أسلحة للفتك، والتدمير، يرفعها كل في وجه الآخر[3]، فهو مكان يتسم – أحياناً – بالعدائية تجاه الفاعل، ويمارس أفعالاً تحد من إحساسه بالأمان والاستقرار، هي هنا فاعل منفذ يمارس فعل الإيذاء على الإنسان المسحوق الضعيف، وهذا نموذجه: «ضائع في المدينة»[4]، حيث تكون فيه الذات مسلوبة

(1) الديوان.

(2) نفسه، ص: 613، 614.

(3) ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية ص: 341.

(4) الديوان، ص: 528.

الشخصية، يائسة، ضعيفة، ومستضعفة في هذا المكان بكل مكوناته يتشكل الفاعل المنفذ الذي يعمل على سلب فاعل الحالة/ الراوي من كينونته، ومن إنسانيته:

سوف أبكي ولن يُغيِّر دمعي ... أيَّ شيءٍ من وضع غيري ووضعي
هل هنا أو هناك غير جذوع ... غير طينٍ يضج، يعدو ويقعي
لو عبرت الطريق عريان أبكي ... و أنادي، من ذا يعي، أو يُوعِّي؟
يافتى! يارجال! يايا، وأنسى ... في دويِّ الفراغ صوتي وسمعي[1]

إن هذا الرصد من قبل الراوي لطبيعة المكان من منظوره هو يحمل اعتقاداً مسبقاً بعبثية المضي في مسعاه لخلق تعايش مع خصائص الموضوع الذي يتصل به، فلقد أحس«من خلال معاناته ومعايشته للآخرين أن الوشائج الإنسانية أو الاجتماعية السليمة التي تربط الناس مقطعة الأوصال في المدينة وأن نقمته لن تغير من واقع الأمر شيئاً»[2]، وقد استمد اعتقاده ذلك من خصائص المكان ومكوناته، فهو إثر هذا يعرض استباقاً ناتجاً من ثنايا ما يعتقده عن الفعل الذي قد يتعرض له من الفاعل المنفذ/ المكان:

رُبَّما قال كاهنٌ، ما دهاني؟ ... ومضى يستعيذُ من شرِّ صُنعي
رُبَّما استفسرت عجوزٌ صبياً ... ما شجاني، وأين أمِّي وربعي
أو رمى عابرٌ إلي التفاتاً ... واختفى في لحاق جمع بجمعِ
إنَّما لو لمست جيب غنيٍّ ... في قوى قبضتيه قوتي، ومنعي
لتلاقى الزحام حولي يدوي ... مجرمٌ، واحتفى بركلي وصفعي
ولصاح القضاة ما اسمي وعمري؟ ... من ورائي؟ ما أصل أصلي وفرعي؟[3]

(1) الديوان، ص : 613، 614.
(2) الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية. ص: 337.
(3) الديوان، ص : 781.

كل هـذه الأفعـال التي تتصـل بإيذاء الفاعـل وإعاقته، ناتج عـن هذا المكان/ المدينة التي انقلبت فيهـا معاني العلاقات الاجتماعية، فأصبح فيها الضعيف هدفاً يمارس عليه أفعال الإيذاء من كل الجهات المتصلة بهذا المكان.

وقـد تحكم الفاعـل بالمدينة كونها مكاناً مفتوحاً علاقـة التناقض «وتتجلى هذه العلاقـة في الانسـلاخ عن المـكان فكرياً ونفسـياً وتتبع ذلك الغربة الجسـدية»[1]، حيـث يتحـول الصراع من مسـتواه الظاهـري بـين الفاعل والمـكان إلى صراع في داخل نفسـه، ونموذج هـذا في نص: «وجوه دخانية في مرايـا الليل»[2]، ففي حين يعرض لتشظي العلاقة بين الفاعل، ومكونات هذا المكان المفتوح المختلفة (الليل، الحارس، التكس، عاجن الفرن، نقم) فإن هذا يقود إلى تشظي نفسية الفاعل:

مـا الـذي أفعـلـه كـل لـه شـاغـل ثـان، وفـهـم غـيـر فهمي

داخـلـي يـسـقـط فـي خـارجـه غربتيأكبرمنصوتيوحجمي[3]

حيث أن أول مظهر من مظاهر معاناته لحياة المدينة يتمثل في الشعور بالوحدة فيها، ويلازمه الإحساس بالضياع فهو وحيد ومضيّع، حيث يفقد اسمه في زحمة الأشياء أو يفقد وجوده في هذا الوجود الكبير[4]، إذا كانت تلك المدينة بكل وبوصفها مكاناً منظـوراً إليه من منظـور كلي، مكان تجتمع فيه ملامح مختلفة، لتشـكل ختاماً موقفاً رافضـاً لكل ما ينتجه هذا المكان من علاقـات مختلة تصادر الانفتاح الجغرافي الذي تلبسه بضيق خانق في قيمه وسلوكه. من هذا المنطلق تظهر الأشياء الصغيرة لتشكل في مجموعها الوجه الكبير لهذا المكان المفتوح، وتلك الأشياء تقوم بنفس الفعل الذي ينطلق من بؤرة واحدة، بحيث يصبح المكان الكلي فاعلاً منفذاً يمارس فعل الإيذاء، أو الاعتداء على الفاعل، كما في نص: «ليلة خائف»[5]، فالفاعل الواقع في قلب المكان

(1) شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص: 112.

(2) الديوان، ص: 781.

(3) نفسه، ص: 781.

(4) ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية ، ص: 334، 335.

(5) الديوان، ص: 512.

تحاصره الفواعل المختلفة وهو ترسل كل ما تختزنه داخلها من سلوك سيعمل على تعميق موضوع الخوف داخل الفاعل:

-كانت قناديل المدينة كالشرايين، النوازف
والجو يلهث، كالمداخن فوق أكتاف العواصف
-السقف ينذره، ويصمت أو يوسوس كالزواحف
والظل، يلمحه، وفي... عينيه تحترق الهواتف
والباب، يلغط، بالوعيد وينتقي ،أعتى الرواجف
-ورأى النوافذ أعيناً كالجمر مطفأة العواطف
-ومضت نجومٌ مطفآتٌ وانثنت، أخرى كواسف
فروت إليه الريح، خفـ قة معزف ونحيب عازف[1]

فيلاحظ ظهور الفواعل الآتية: قناديل المدينة تنث الضوء الأحمر، الجو يلهث، السقف ينذر، يوسوس، الظل تحترق في عينيه الهواتف، الباب يلغط بالوعيد، النجوم تمضي مطفأة، أو كسيفة، الريح تروي خفقة معزف ونحيب عازف، فلقد أجادت كل هذه الفواعل المشكلة لأرضية المكان تعميق قيمة الخوف في نفسية الذات القابعة في إطار هذا المكان المفتوح، الذي أصبح مع كل هذا من منظور الراوي أكثر قتامة وانغلاقاً، إذا تفقد فيه الذات الأمان الذي يوفره له المأوى والملاذ حيث يرصدها الراوي على حالته تلك:

وهناك مذعورٌ بلا حانٍ على الأشواكِ عاكف[2]

وهي هنا تظهر في هذا المكان المفتوح مفتقدة لدفء المكان الأليف المكان الصغير الذي يوفر الملاذ الآمن من الخوف والرعب. لقد عجزت المدينة بما تملكه

(1) الديوان، ص : 512، 513.

(2) نفسه، ص : 512.

مـن خيـارات متعددة أن توفر مكانـاً صغيراً يحقق التوازن المطلـوب لعالم الذات، وتحول الانفتاح الظاهر إلى قيمة من قيم الانغلاق.

يبرز الشـارع انفتاحاً في فضاء المدينة حتى إنه يوشـك أن يتحول إلى مفهوم معقد مـا تنفـك دلالتـه تتعاظم وتتسـع... ووظائفـه تتعدد وتتنـوع حتى لكأنـه خلاصة للمدينة أو اختزالاً للمجتمع[1]، وهو مع هذا الانفتاح «محصور في الوقت نفسه، فهو مفتـوح من منفذيه اللذين نأتي إليه ونغادر منهـما، وبينهما نتوقف، ونتجول، ونلتقي الآخرين. والشـارع يحصرنا وينغلق علينا من جانبيه، بالبيوت والحيطان والأسيجة والحواجـز»[2]، فـإذا كان مفتوحـاً يفضي إلى انغـلاق فهو في متن البردوني الشـعري يمتلـك هذه السـمة أو الوظيفة، ففي نـص: «فكريات رصيف متجـول»[3] يتحمل الرصيف (الممثل الدلالي للشارع) مسؤولية سرد النص، وهو من موقعه هذا يستطيع أن يكشـف طبيعة هذا المكان إذ إنه يمتلك المعرفة الدقيقة التي تخوله لأن يغوص في أدق التفاصيل، وتقديم التحليل اللازم لكل ما يعرضه من دلالات مع بروز الإنسان داخل الوحدات السردية من منظور يحدد علاقته داخل هذا المجتمع:

-جثثٌ تسير بلا رؤوس ،حـارةٌ تقتـات سرَّتـها وفيـها تغتفي

-لا درب أنكرني، لأني مثل مَن يمشونفوقي،منيحسُّتصريفي؟[4]

وهكذا تظهر طبيعة الرؤية المجسدة لهذا المكان، والنابعة من أحشائه، حيث لا فرق بين كل تفاصيله ومكوناته.

إن هـذا الموقـع السردي للمكان، سـارداً للنـص، مكنه من كشـف المكونات الأخرى وتبيان قيمتها الحقيقية، بحكم قربه الكبير منها :

(1) ينظـر: المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، عبد الصمد زايد، الطبعة الأولى، دار محمد علي للنشر، صفاقس الجديدة – تونس، 2003م، ص: 90.

(2) الفضاء الروائي، ص: 139.

(3) الديوان، ص: 878.

(4) نفسه، 878، 879.

هل تلك مكتبة؟ نعم، لا، إنَّها مبغى الرؤوس كما يقول مُنظِّفي[1]

إن المكتبة المكان الذي ينفتح من خلاله إلى عالم المعرفة اللامتناهي، يظهر مكاناً أكثر انغلاقاً، وانحصاراً، وهذا يعني مدى التنافر بين الفواعل في ظواهرها، وبين كينونتها، أي أن كل تلك الفواعل المشكلة لفضاء المكان تفتقد عنصر التطابق بين الظاهر و الكينونة، فيصبح هذا المكان على انفتاحه انفتاحاً زائفاً خادعاً، يقود إلى انغلاق مطبق.

كما تمثل القرية أو الريف مكاناً مفتوحاً تتشكل فيه عناصر سردية أو يكون فضاء يتكثف فيه السرد، و يصير محوراً تتشابك الأجزاء الأخرى من حوله، وهو في ذلك ينطلق من خلفية ترى فيه ملاذاً آمناً يضاد فضاء المدينة المعادي فيتم الهروب إليه ولو بالخيال حيث تظل القرية بسماتها الإنسانية واحة يفيء إليها من الوهج والهجير والقحل المديني حتى ولو كانت حياة القرية بطيئة الإيقاع[2]، فهي تجلي كل ما فيها من قيم تصل – أحياناً – حد التناقض، لكنها واضحة، وغير مستترة، أي أن القيم فيها غير مراوغة، وغير خادعة سلبية كانت أم إيجابية ففي نص «أصيل القرية»[3]، يعرض هذا المكان المفتوح في دفقات شعرية/ سردية يقدم الموقف البدئي فيها صورة وصفية لمنظر أصيل هذا المكان:

تدلَّى كمزرعةٍ مِنْ شَرَرْ مُعلَّقةٍ، بذيولِ القَمَرْ
وحامَ، كغابٍ من الياسمين تندَّى على ظلِّه واستَعَرْ
فمالَتْ تُودِّعه، ربوة وتهتز كاللَّهب المُحتضِرْ
كحسناء عرَّى العتاب الخجو لُ هواها وبالبسماتِ استَتَرْ[4]

(1) الديوان، ص: 880.

(2) ينظر: المدينة في الشعر العربي المعاصر، د. مختار علي أبو شكري، عالم المعرفة 196، ذو القعدة 1415هـ – إبريل، نيسان 1995م، ص: 32.

(3) الديوان، ص:492.

(4) نفسه، ص:492.

لقد اعتمد الراوي هذا الوصف الشعري الذي يرتكز على التشبيهات والمجازات ليقدم جواً رومانسياً لهذا المكان؛ فتنعكس الرؤية التي تقف خلف هذه الصياغة وتكشف العلاقة بين المكان والذات، وهي – على ما يبدو – علاقة انتماء «تتسم بالتداخل والاندماج بين الشخصية والمكان، وتفرز علاقة ألفة وعشق»[1]؛ فبعد المقدمة تظهر كل الشخصيات الفاعلة في هذا المكان وهي تقدم برامجها السردية المعتادة في تواشج وارتباط وتعالق قوي مع مكانها:

ومدَّت لَهُ القريةُ الهَيْنَمَاتِ	كلغوالرؤىكاصطخاب(التَّتَرْ)
وأعلت له، جوقةً من دخانٍ	ومعزوفةً، من خوار البقرْ
وأغفى، فنادى الرَّواحُ الرُّعاة،	فعادوا ثنًى، وتوالوا زُمَرْ
وناشَتْ خُطاهمْ هدوءَ التُّراب	ورعشَ الكَلا، وسكون الحجرْ
ونقَّر خطو القطيع الحصى	كما ينقر السَّقفَ وقعُ المطرْ
وأدمى الوداعُ، نداءَ العيون	ولوَّن ظلُّ الغروبِ الخَفَرْ
وحيَّا فمُ القريةِ العائدين	ونادى ممرٌّ، ولَبَّى مَمَرْ[2]

فتبدو القرية/ المكان بما تملكه من قيم في أجواء رومانسية بسيطة تؤدي أدواراً احتفالية تبرز للقارئ أن تأثير المدينة في مخيلة السارد جعلته يعيد صياغة أفعالها على وفق رؤية تنظر لهذا المكان/ القرية من منظور الهارب من فضاء المدينة، فالجوقة، أو المعزوفة من خصائص المدينة لكنها موجودة في هذا المكان بكيفية مختلفة وجديدة، فالدخان بما هو مشهد مألوف من مشاهد القرية فإنه يؤدي دور الجوقة، وخوار البقر يؤدي فعل العزف، إن هذه الحياة بتشكيلاتها المتنوعة مصورة بفعل المنظور القادم من مأزق المدينة، فيتم الاندماج والتماهي مع هذا المكان بكل مكوناته.

(1) شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص: 111.

(2) الديوان، ص: 492، 493، 494، 495.

وقد تكون العلاقة التي تربط الذات بالقرية هي علاقة الحياد، فلا يتجاوز الراوي في رصده لبنى هذا المكان مستوى السطح، فتظهر حينها الوحدات السردية جلية دون مواربة بصورة محايدة، ففي نص: «أسمار القرية»[1] يتجلى هذا المكان بما يحمله من سمات متضادة في مدلولاته:

من صدى البيدِ، والشِّعاب الحواشدْ ... بالمهاوي والضاريات السواهدْ

من تثنّي المراتعِ الخضر تومي ... بالأغاني للراعيات النواهدْ

من صخورٍ جلودُهنَّ حرابٌ ... وكهوفٍ عيونُهنَّ مواقدْ

عندما تُسبل الثُّريَّا عِشاءً ... عقدها تحبل السحابُ الخرائدْ[2]

هذه الصور المتضادة تمثل طبيعة المكان على فطرته هكذا بكل شفافية فهو لا يخفي قبح مضامينه بزخرفة الأشكال الخادعة كما هو الحال في فضاء المدينة.

وكذلك نجد طبيعة هذا المكان في نص: «قصة من الماضي»[3]، فالوادي الذي يبدو في الحكاية الأولى مكاناً مفتوحاً يقدم للفاعل موضوع القيمة المتمثل في الرمان:

أيامَ كنَّا نسرقُ الر ... رمان في الوادي السحيق

ونعود من خلف الطريـ ... ـق وليلُنا أحنى رفيق!

ونخاف وسوسة الرِّيا ... ح وخطرة الطَّيف الرشيق[4]

يتصل الفاعل بالزمان الذي هو جزء من مكونات هذا المكان وقيمة من قيمه الجميلة، فالمكان/ الوادي هو ذاته الذي فيه يفقد الفاعل، موضوع القيمة(مرشد) في الحكاية الرابعة:

---

(1) الديوان، ص: 432.

(2) نفسه، ص : 432، 433، 432، 434، ترتيب ألأبيات على التوالي.

(3) نفسه ، ص: 231.

(4) نفسه.

ما كان أذكى «مرشداً» وأبرَّ طلعتَهُ الزَّكيَّةْ!
كان ابتساماتِ الحزين وفرحةَ النفسِ الشجيَّة
عيناه من شُعَل الرشا د وكلّه من عبقريَّة
إن لم يكن في الأنبيا ء فروحُه المثلى نبيَّة
قتلتْه في الوادي اللصو ص فغاب كالشمس البهيَّة[1]

إن مرشداً الذي كان موضوع قيمة للحزانى والفقراء، نزع من هذه الفواعل؛ بفعل اللصوص المنبثقين من قعر هذا المكان المفتوح/ الوادي الذي كان في الحكاية الأولى مكاناً يمنح الحياة وأصبح في هذه الحكاية يمنح الموت، وظهوره بهذه الصورة المضادة يجعله يتخذ بعداً محايداً من منظور يرى القرية موئلاً لعذرية الطبيعة وفطريتها، جمالاً وقبحاً ، سلباً وإيجاباً.

ب - المكان المغلق

إن أول ما يواجه القارئ في متن البردوني الشعري من الأمكنة المغلقة هو البيت. فالانغلاق ليس سمة سلبية عدائية حيث إن «الإنسان يعلم غريزياً أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق»[2]، وهو يبحث في إطار جدرانه عن الاحتماء من كل ما هو معاد لوجوده، ويبحث كذلك عن الدفء، والأمان الذي يمنحه إياه. والإنسان في بيته يستطيع أن يقف أمام ذاته بانطلاق يتجاوز حدود الجدران القاتمة ومدى السقف والأسوار، فالبيت «أهم فضاء وجداني معيش فهو رمز الفردية والذاتية. وفيه يتوفر الحد الأدنى من الحرية، حرية أن يمارس الإنسان فرديته، ويتعرى أمام نفسه ويفرغ لحقيقتها في قبحها وجمالها معاً، وهو يقترن عنده بأبسط الأحداث»[3]، حيث تكون الذات في نطاق انغلاقها الإرادي الذي من

(1) الديوان، 234.

(2) جماليات المكان، ص: 40.

(3) المكان في الرواية العربية، ص: 50.

خلالـه تسـعى للانفتاح على ما هو أوسـع من مكانها الصغير، فيكـون هذا المكان الضيق مكاناً إيحائياً شـعرياً «من شـأنه تنشـيط المخيلة وتوليد الصور، يقابل هذه الشـعرية في المكان الضيق عقم في المكان الواسـع»[1]، الذي جسـدته المدينة حيث تظل الذات في دروبها، وهي تدور بين أبوابها الصامتة المغلقة، تنتهي حيث بدأت، وكأنها تدور في حلقة مفرغة[2].

إن البيـت، وبيت الطفولة خاصة هو موئـل الحلم الأول، وهو بانغلاقه يحافظ عـلى كـم هائل من الصور المتفرقة التي ارتسـمت داخله مع كل لحظة تدربت فيها الذاكرة على تقبل معارف العالم من خارجه؛ لذا فإنه يظهر في «قصة من الماضي»[3]، جـزءاً من موضـوع الذكرى التـي يحاول المرسـل/ الراوي ربطها بذاكرة المرسـل إليه/ المروي له:

أيـــامَ كـنَّـا نـسـرق الـــر ـرمـان في الـــوادي الـسحـيـقِ
ونـعـودُ مـنْ خـلـف الـطـريـ ـق ولـيـلـنـا أحـــنـى رفـيـقِ!
ونـخـاف وسـوسـةَ الـرّيـــا ح وخـطـرة الـطَّـيف الـرشـيـقِ
حـتَّـــى نـــوافي بـيـتـنـا... والأهـــلُ فـي أشـقـى مـضـيـقِ
فـيـصـيـحُ عـمِّـــي والـشـرا سـةُ فـي مـحـيَّـاه الـصَّـفـيـقِ
وهـــنـاك جـدَّتُـنـا تـنـا غـيـنـا مـنـاغـاةَ الـشـفـيـقِ
تـهـوى الـحـيـاةَ وعـمـرُهـا أوهـــى مـن الخـيـطِ الـدَّقـيـقِ
وأبـــي وأمـــي حـولـنـا بـين الـتـنـهُّـد والـشـهـيـقِ

(1) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الوصف وبناء المكان، د. شجاع مسلم العاني، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، 2000م، ص: 105.

(2) ينظر: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص: 69.

(3) الديوان، ص:231.

يتشاكيان من الطوى شكوى الغريق إلى الغريقِ
شكواهما صمتٌ كما يشكو الذُّبال من الحريقِ[1]

إن الذكرى حلم يقظة يتغيا الحالم الارتباط بما مضى من الأحداث يستعيد معايشتها خيالاً وفي هذا يقول باشلار : «إن ذكريات الأحلام التي نستطيع استعادتها بمساعدة التأمل الشعري فقط مختلفة وغير محددة بوضوح. إن وظيفة الشعر الكبرى هي أن يجعلنا نستعيد مواقف أحلامنا، فالبيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من مجرد تجسيد للمأوى، هو تجسيد للأحلام كذلك، كل ركن وزاوية فيه كان مستقراً لأحلام اليقظة»[2]، فالبيت يحضِّر مشروع الذكرى بكل الفواعل داخله: (العم، الجدة، الأب، الأم) إضافة للمرسل والمرسل إليه أي أن السارد حاول إدخال هذه العناصر في بناء الذكرى من خلال هذا الكون المغلق الصغير الذي تختلف فيه ردة الفعل من عنصر إلى آخر أو من فاعل إلى آخر فالعم يصيح، والصياح إظهار لمشاعر دفينة تتسم غالباً بالعدائية تجاه الآخر؛ وهو ما يولّد مشاعر الرعب والخوف في عالم الذات حينئذ، والجدة تناغي، حيث يكون لهذا الفعل مدلول الرأفة والحنان، والأب والأم يتشاكيان صمتاً بما يحمله الصمت من مشاعر السلبية والعجز، وكل هذه الأفعال عملت آنذاك على صنع ردة فعل خيالية بلا شك في عالم المرسل والمرسل إليه فقد كان البيت بمدلوله هذا قادر على استحضار كل ذلك مجدداً ولكن بصورة تحمل معنى جديداً نابعاً من لذة الذكرى.

إذا كانت «كل الأمكنة المأهولة حقاً تحمل جوهر فكر البيت»[3]، فإنه ينبغي أن يتم التمييز بين ثلاثة أنواع: البيت المديني، القصر، الكوخ، وهذه الثلاثة الأنواع/ الأمكنة المغلقة محصورة بأطر محددة تفصلها عن العالم الخارجي وتكون منشأ

(1) الديوان، ص : 231، 232.

(2) جماليات المكان، ص: 44.

(3) نفسه، ص: 36.

لعلاقات خاصة تختلف بطبيعتها من نوع إلى آخر فـ«بالإضافة لكون البيت في المدينة يفقد القيمة الحميمة للعامودية فهو يفقد أيضاً الكونية لأنه هنا حيث لا تقام البيوت وسط محيطها الطبيعي، وتصبح العلاقة بين البيت والفراغ مصطنعة. كلما يحيط بها يصبح ميكانيكياً، والحياة الأليفة تنقلت هاربة في كل اتجاه»[1]، فقد يصعب أحياناً كشف انغلاق هذا المكان، لكن يمكن لمس عدائيته التي تنضح من سلوكه بوصفه يمارس الاعتداء على الفاعل، كما هو في نص: «صنعاني يبحث عن صنعاء»[2] :

- **العمارات ضيعن تجوالي.**
- **العمارات الكبار الخرس ملأى كالخوالي.**
- **عمارة لتاجر هندي أبوه برتغالي.**
- **حصن تآمر.**
- **قصور أجانب.**

إن هذه الأماكن المغلقة لا يستطيع السارد الغوص في أعماقها وفك شيفرة العلاقات التي تتشكل داخلها، وإنما أمكنه تأمل أثرها في المكان الواسع/ المدينة، وغياب المعرفة هذا جاء بفعل تأثير المكان المفتوح ذاته/ المدينة التي سمحت بسيادة هذا النوع من المعرفة القاصرة التي ترى للأثر فقط ، ولا تستطيع أن تحلل ذلك، ومع هذا نرى السارد/ الشاعر لم يلتزم هذا الحياد، بل إنه يعود لكشف الشخصيات المكونة لهذا الفضاء وإن كان في ذلك يرصد المكان المفتوح كله:

اليوم (صنعا) وهي متخمة الديار بلا أهالي
يحتلها السمسار، والغازي، ونصف الرأسمالي
والسائح المشبوه، والداعي، وأصناف الجوالي
من ذا هنا؟ (صنعا) مضت واحتلَّها كلُّ انحلالي[3]

(1) جماليات المكان، ص: 53.

(2) الديوان، ص: 612.

(3) نفسه، ص: 613.

ينماز البيت في المدينة بذلك الغموض الرهيب الذي ينزرع في عالم الذات الداخلة عليه، وهو غموض يصعب استيضاحه نتيجة لانعدام أية صلات أو تواصل بين مكونات المدينة؛ لذا تبدو الذات المرتابة وهي تشكل بؤر عدائية صغيرة تتكامل في صورة البيت ثم الصورة الكبرى للمدينة، ففي «لص تحت الأمطار»[1] عندما يكون الفاعل الخائف سابحاً في فضاء المدينة المريب؛ نظراً لما يحمله من برنامج مضمر يريد من خلاله كسر حاجز الانغلاق المفروض على البيوت، والاتصال بكل ما يشكل لديه موضوع قيمة، لكن تلك الأمكنة جعلته يتردد في تنفيذ برنامجه، ويرى في الأمكنة تلك أشياءً معادية ترقب وتفضح خفايا برنامجه السردي:

وهنا شُبَّاكٌ يلحَظُني شبحٌ في وجهي يتمعَّنْ
شيء...يهتزُّ كعَوْسَجَةٍ وعلى قدَمَيهِ...يتوثَّنْ
بابٌ يستجلي...زاويةٌ تُصغي...منعطفٌ كالمَكمَنْ
قنديلٌ يسهو كالغافي ويعي كغبيٍّ يتفطَّنْ[2]

فـ: الشباك، شيء، باب، زاوية، قنديل كلها مجتمعة والمكونة للبيت صارت عوامل معادية لبرنامج الفاعل تعمل على عرقلته من تحقيق الاتصال بموضوع القيمة الذي يرغب به.

لقد بقي البيت في المدينة بمظهره الخارجي علامة للغموض، ومؤشراً لكون معاد، ومخادع، وإذا ما اقترب السارد من داخل هذا المكان؛ ليكشف عن خصائصه فإنه يفعل ذلك ولكن من زاوية خاصة ومحددة المعالم أي عندما يمكن للذات أن تبين مكانها الصغير والمحصور الذي يمكن للقارئ أن يستجلي منها خصائص هذا المكان راكناً إلى رؤية حقيقية تمتلك كفاءة المعرفة اللازمة لما تخفيه المدينة بطبيعتها المنغلقة، إذ

(1) الديوان، ص: 655.
(2) نفسه، ص: 656.

إنها تنطلق من واقع معايش لعالم الحدث، ففي نموذج «لص في منزل شاعر»[1] يبدو المكان المنغلق (منزل شاعر) (وتنكير كلمة شاعر يعطيها انفتاحاً دلالياً) ويدخلها في مكان أوسع ليكون نموذجاً لسواه من الأمكنة التي تجمعه بها علاقة التشابه مع الشخصيات الفاعلة فيه.

يبدو المكان/ منزل الشاعر مكاناً خادعاً – أيضاً – إذ استطاع أن يوهم فاعل الحالة/ اللص بوجود موضوع القيمة فيه مع أنه في حقيقته خال من أي شيء قد يشكل موضوع قيمة له :

أرأيت هذا البيت قِز ماً، لا يُكلِّفُك المهارة؟
فأتيتَه ترجو الغنا ئم، وهوَ أعرى من مَغَارة[2]

لقد أغرى البيتُ اللصَّ بكونه صغيراً سهل الاقتحام، لا يضطر معه أن يبحث عن موضوع جهة تمكنه من اجتياز عقبة الانغلاق المفروضة عليه لكن مشروعه باء بالفشل :

ماذا وجدت سوى الفراغ وهرَّةٍ تشتمُّ فارة[3]

فالفراغ هو ما يملأ هذا المكان المغلق على شخوصه وعلى العالم،؛ لهذا فالسارد يخاطب الفاعل قائلاً:

ماذا؟ أتلقى عند صعلو ك البيوت، غنى الإمارة
يا لصُّ، عفواً إن رجعت بدون ربحٍ، أو خسارة
لم تلقَ إلا خيبةً ونسيت صندوق السجارة[4]

أي إن هذا المكان له خصائصه السالبة للأشياء فهو بدلاً من أن يكون موئلاً لموضوعات قيمة يتغياها اللص، أصبح سالباً له، فقد نسي فيه صندوق سيجارته.

(1) الديوان، ص: 497.
(2) نفسه، ص: 497.
(3) نفسه، ص: 497.
(4) نفسه، ص: 498.

كما يتجلى المكان المغلق في متن البردوني الشعري في إطار علاقة جدلية بين الكوخ والقصر، وبرؤية توازن بين ذينك المكانين المتمايزين من حيث الخصائص الموضوعية التي يحملها كل منهما فالكوخ يتسم ببساطته ويبدو جذراً أصيلاً «لوظيفة السكنى، إنه أبسط النبتات الإنسانية، ولا يحتاج إلى تجزيء حتى يوجد. وهو من البساطة بحيث إنه لا ينتمي إلى ذكرياتنا- المليئة أحياناً بالصور- بل إلى الأسطورة»[1]، إنه مكان تعيش فيه البراءة والفطرة الإنسانية الفتية ؛ لهذا عندما أراد المرسل في نص: «قصة من الماضي» أن يضع هذا المدلول على بيت الطفولة الذي يستثيره في ذهن المرسل إليه لم يجد له إلا هذا الدال ختاماً لحكايته:

شكواهما صمتٌ كما يشكو الذُّبال من الحريقِ
ويحدِّقان إلى السكو ن ورعشة الكوخ العتيقِ
واللَّيل ينصت للضفا دع وهي تهذي بالنقيقِ
والشهب تلمع كالكؤو س على شفاه من عقيقِ[2]

فمع الكوخ يصبح العالم المحيط أكثر قرباً إلى عالم الداخل أي إن الانفتاح يدخل إلى قلب الانغلاق، فيتسرب الليل، والضفادع والشهب وهذا ما لا يوفره القصر، الذي ينحكم فيه الانغلاق تماماً عن العالم المحيط، ويصبح بحجراته المتعددة وأسواره المنيعة مكاناً غامضاً يمتلئ بالمفاجآت فقد قال بودلير: إنه في القصر «لا مكان للألفة»[3] إذا يصبح التعقيد سمة مهيمنة على هذا الفضاء المغلق مقابلاً للبساطة في فضاء الكوخ.

لعل النموذج المجسد لهذه العلاقة الجدلية بين القصر والكوخ هو في نص: «بين ليل وفجر» حيث يعرض السارد/ الشاعر مقطعاً يكشف فيه خصائص هذين المكانين المغلقين:

(1) جماليات المكان، ص: 56.
(2) الديوان، ص: 232.
(3) جماليات المكان، ص:54.

وعلى يمين الدَّرب كوخٌ تلتقي ... في صدره النكبات بالنكبات
بينَ القصور وبينَه ميلٌ وما ... أدنى المكانَ وأبعدَ الرحمات!
يشكو إلى جيرانه فيصمُّهم ... عنه ضجيج القصف باللَّذَّات
كوخٌ إذا خطرت به ريح الدجى ... أومى إلى السكان بالرعشات
«سنوات يوسف» عمرُهُ وجدارُهُ ... أبداً تنوءُ بأعجفِ السَّنوات
فيه العجوزُ وبنتُها وغلامُها ... يتذكَّرون موارد الأقوات
فالحقل جدبٌ ضامئٌ وسماؤهُ ... صحوٌ تلوحُ كصفحة المرآة
والأغنياءُ، وهل ترق قلوبهم؟ ... لا، إنَّها أقسى من الصَّخرات[1]

فالكوخ في مواجهة مع القصور وتحمكهم علاقة القرب والبعد، فالكوخ قريب مكانياً من القصور، وبعيد من حيث التراحم. إن الرحمة أهم ما يمتلكه الكوخ من قيمة، وأهم قيمة تفقدها القصور، كما أن التمعن في طبيعة العلاقة بين المكانين يؤكد أنها تنطلق من قاعدة الخلو والامتلاء، الذي يعادل الانغلاق والانفتاح:

إن الكوخ ببساطته خال من أية دلائل على الحياة واستمرارها، ففي صدره تلتقي النكبات بالنكبات، وإذا خطرت به الريح أومى إلى السكان بالرعشات، والحقل جدب ضامئ، والسماء صحو، وكل تلك المدلولات تشير إلى الفراغ والموت، ومع هذا فقد كان السبب في استعادة الحياة الموشكة على الانقطاع عن الذات الجريح، التي أوشكت على الهلاك بفعل اعتداء العصابة:

فدنتْ فتاةُ الكوخِ تمسح وجهَهُ ... وتبلسم الأجراحَ بالدعوات
وتبلُّ من دمِهِ يديها إنَّها ... تشتمُّ فيهِ أعبقَ النفحاتِ[2]
والكوخُ في حُرَقِ الأسى مترقِّبٌ ... بشرى ترفُّ عليه كالزَّهراتِ[3]

(1) الديوان، ص : 300، 301.
(2) نفسه، ص : 302.
(3) نفسه.

ليس هذا فحسب بل إن ارتباط فتاة الكوخ بالفاعل يمنح الحياة بمعناها الواسع أي الحياة ببعدها الإنساني الشامل الذي يضمن للإنسان الاستمرار والخصب:

وصبا إلى كفِّ الفتاةِ وقال: يا «نجوى» خذي نخب الزِّفاف وهاتي

وطوى الجراح وهبَّ يقتاد السَّنى ويبشِّر الأكواخَ بالخيراتِ[1]

إن افتقار الكوخ لمقومات الحياة جعله يعطي الفاعل الرحمة التي ربطته بالحياة من جديد، ومن ثم يعطيه الفتاة لتتخذ الحياة بعداً أوسع فهي كائنة في كل ركن من أركانه وهي سمة ثابتة فيه، وجزء رئيس من أجزائه.

أما القصور فإنها تبدو ممتلئة بكل وسائل الحياة وإمكاناتها – كما يبين النص – لكنها ميتة، فإذا كانت لا تستطيع أن تتفاعل مع ما يحيط بها ولا تقدم الأسباب المعينة على استمرار الحياة فإن حقيقتها تصبح في موضع شك مهما أبدعت في تجميل مظهرها:

والأغنياءُ، وهل ترقُّ قلوبُهم؟ لا، إنَّها أقسى من الصَّخراتِ[2]

فقساوة الصخرات يأتي من انعدام الحياة فيها، وانعدام أي مظهر من مظاهر الحياة داخلها حتى للكائنات غير البشرية .

وكذلك تظهر علاقة الانغلاق والانفتاح، أن القصر، برغم التنوع في فضائه الداخلي، إلا أنه أشد انغلاقاً على خارجه فالعلاقة شبه مفقودة مع محيطه فيكون مكاناً لنشوء علاقات جديدة خاصة به هو، أما الكوخ فإنه يسمح من خلال البساطة في تركيبه على الاتصال بالمكان الخارجي أثراً أو تأثيراً :

وأفاقَ أهلُ الكوخِ حينَ ثقوبُهُ تومي إلى الأبصار بالومضاتِ[3]

(1) الديوان، ص: 304.

(2) نفسه، ص: 01.

(3) نفسه، ص: 301.

إن ثقوب الكوخ تسمح بتسلل الضوء من المكان المحيط، فانغلاق الكوخ محدود يعمل فضاؤه الموحد على تكوين مكان مواز للمكان الخارجي وهو يضع صدق العلاقات الإنسانية السليمة جزءاً رئيساً من أجزاء هذا المكان، في حين يعمل القصر بتركيبه المعقد، وأسواره المنيعة على تعميق فكرة الانغلاق، الذي يكرس معنى العدم في اختفاء كل القيم الإنسانية، وهنا يجتمع الكوخ بقيمه المانحة للحياة والاستمرار مع القصر بقيمه السلبية المضادة عندئذ يمكن القول: إنه – كما يعتقد باشلار – «إن الحياة تنبعث في كل الأشياء عندما تجتمع التناقضات»[1] كون هذه سنة كونية تنبني على وجود الحياة في مقابل الموت، والخير في مقابل الشر.

إن من أكثر الأمكنة انغلاقاً هي تلك الأمكنة التي تجمع إلى جوار سمة الانغلاق سمة العدائية أيضاً فتعمل على إيذاء الذات بأي صورة كانت، فالسجن هو المكان المغلق الذي يعمل على سلب الحرية وإرغام الذات على الإقامة بين جدرانه مكرهاً، فتفقد فيه الحرية، ويسود الفراغ، والصمت، والانكفاء.

يظهر السجن مكاناً مليئاً بحركة الأفعال المتوالية في إيذاء الذات إضافة إلى سلب الحرية المضمن في دلالة السجن ذاته، في نص: «المقبوض عليه ثانياً»[2] ترد لفظة زنزانة بما لها من إيحاء مفرط في العدائية:

قل لي، أتذكر هاهنا زنزانةً؟ كانت على وجعي تقوم وتتّكي
إن قمتُ أدمى سقفَ رأسي سقفُها وإذا بركْتُ بها أقضَّت مبركي
ألأخشنُ المقرورُ منها مُدْنِفي والأملس الحَّران كان مدلّكي
وعصاك تطبخني لها، تومي: كُلي هذا اللعينَ – ومثلَه – كي تَسْمُكي[3]

هنا ترتسم للقارئ صورة هذا المكان المحكم الإغلاق الذي يطبق سقفه على رأس الفاعل، مصادراً حركته، وحريته حتى في التفكير، ليس هذا فحسب، بل

(1) جماليات المكان، ص: 62.
(2) الديوان، ص: 1202.
(3) نفسه، ص: 1202.

إن تلك الزنزانة تعرقل رغبته في الابتراك على الأرض فيختفي كل فراغ للانفتاح من الجهات الست كما أن الضرب والاعتداء الجسدي جزء من السلوك المشروع في هذا المكان، وشرط من شروط وجوده.

كما يبرز هذا المكان/ الزنزانة لفضح كثير من العلاقات المشبوهة، وكشف ما هو مسوغ خارج جدرانها، وذلك في تحد واضح للمعايير التي تحدد شكل وطبيعة انغلاقه كما في نموذج «سكران وشرطي ملتح»[1]:

انزله زنزانةً والصبحَ تجلده ... كم جلدة؟ قلت لا تبخل على أحدِ

يا أحمدُ الليلةَ اشتدت أواخرها ... فقل لها اتَّقدي فوقي أوابتردي

دخلت قارورة أخرى، ستألفها ... واسكر كما شئت سكر الفارس النَّجدِ

تريد جلداً إضافياً لسوطهم؟ ... نعم وجسماً إضافياً إلى جسدي

شدي ضلوعي فما لاقيت غانية ... سواك قولي أذب خصري وكل غَيَدي

لا تبعدي أنت جزء من ثرى وطني ... مني فهيَّا بهذا المغرم اتحدي

إليكِ عشقي بلون البن فابتهجي ... لابد - يا زوجة الإسمنت - أن تلدي[2]

إن الزنزانة إضافة إلى العدائية المترصدة للفاعل، فهي تمثل صورة مصغرة للوطن (الزنزانة الكبيرة) فالسارد يقف متغزلاً بها بوصفها جزءاً منه ومن وطنه ويرى فيها مشروع انفتاح متمثلاً في الولادة. فالولادة هي الأمل الوحيد الباقي لانحسار هذه العتمة وانكسار الطوق الخانق عن هذا المكان.

لقد استمر الحوار داخل الزنزانة ؛ لتتغلغل الحياة إلى هذه الأرض الخانقة، وهو حوار – كما سلف- يكشف الخلل في طبيعة البرنامج السردي السائد خارج حدود هذا المكان:

(1) الديوان، ص: 1179.

(2) نفسه، ص: 1183.

لاقوك سكران مثلي؟ بل أتوا وأنا ... في صحن مدرستي أصحى من «الرأدِ»
أنكرتُ وجهك، مرَّت بي هنا سنةٌ ... ونصف أخرى، وبرق الوعد لم يَعِدِ
لعلَّ قلب الضحى ينوي مفاجأةً ... هنا الدجى والضحى حبلان من مسدِ[1]

فينكشف أن «الأداة القمعية المبتزة ضد الصحو لا السكر»[2] وأن ما يكتنف هذا المكان، هو امتداد طبيعي لما يمارس خارجه، أي أن انغلاقه هو تكثيف لانغلاق الخارج.

إن الفكرة في كسر حدة انغلاق المكان جعلت السارد يستعين بتقنية الحوار أداة لتجاوز وضعية السجن السالبة للحرية ومن نماذج هذا «حوارية الجدران.. والسجين»[3]، حيث يبتدئ الحوار من طرف السجين:

هيَّا يا جدرانَ الغُرفة ... قولي شيئاً: خبراً، طُرفة
تأريخاً منسيَّاً، حلماً ... ميعاداً، ذكرى عن صُدفة
أشعاراً، سجعاً، فلسفة ... بغبار الدهشة ملتفة
أنغاماً تعلو قامتها.. ... وتحلُّ ظفائرها اللَّهفة[4]

فلفظ الحوار بمدلولاته المتتابعة والمتعددة التي يطلبها تتيح «للجدران حرية واسعة للاختيار؛ لأنه حرم تلك الحرية، ولم يبق له إلا أن يوسعها – على المفارقة – للجدران التي تسلبه حريته، رغبة في تبديد الوحشة بأي شيء. إنه معزول عن العالم، مفرداً في زنزانة. فلعل له في تعداد الأشياء وتكثيف تتابعها أنساً شعورياً»[5]، وتبعث في نفسه انفتاحاً يحطم كينونة هذا المكان وتلغي أهم وظيفة من وظائفه.

(1) الديوان، ص : 1183.
(2) شعر البردوني دراسة أسلوبية، ص: 49.
(3) الديوان، ص: 999.
(4) نفسه، ص : 999.
(5) شعر البردوني، دراسة أسلوبية، ص: 74.

ولم يقف عند هذا الطلب إنما تبدو الجدران فاعلاً مشاركاً في طرف هذا الحوار، انصياعاً لرغبة الفاعل في فرض واقع جديد يبدد وحشة المكان:

(يا هذا تستسقي نهراً لا تنظرهُ، وترى الضِّفَّة
الأنهار الكبرى تفنى غرقاً وتحنُّ إلى النُّطفة[1]

فالجدران الجزء المجسد لسلطة الانغلاق هنا صارت طرفاً في خلخلة النظام السائد في هذا الفضاء، فاختفاء الصمت دلالة على قدرة الذات في قلب الموازين وخلق انفتاح ممكن من صميم الانغلاق.

قد لا تستمر هذه القدرة على مواجهة سلطة الإغلاق بهذا المكان وبدلاً من مواجهة الذات لذلك فإنها تحمل مضامينه إلى صميمها وتجسد الأفعال المنبثقة في نفس طبيعة المكان، ففي النموذج: «تحولات أعشاب الرماد»[2] تستسلم الذات لسلطة السجن، وتصبح جزءاً من مكوناته:

لأنِّي دخلتُ السجنَ شهراً، وليلةً خرجتُ، ولكن أصبحَ السجنُ داخلي
لقد كنتُ محمولاً على نارِ قعرهِ فكيفَ تحمَّلتُ الذي كان حاملي؟
ومَنْ يطلقُ السجن الذي صِرتُ سَجنهُ؟ ومَنْ يطرحُ العبءَ الذي صار كاهلي؟[3]

وهذا تحول خطير في برنامج الفاعل السردي يشي بالقدرة القوية لهذا المكان في صناعة التحول لكل الشخصيات التي تتصل بهذا المكان، وخطورة التحول تكمن في أن هذا المكان أصبح يحمل انغلاقاً مزدوجاً فهو إضافة لانغلاقه المعهود، منغلق في داخل الفاعل. وتنعدم مع ذلك إرادة التغيير؛ لأن الفاعل تلبس السجن واتصل به من داخله ، فيستحيل حينئذ بزوغ أي أمل في إيجاد تحول نحو مكان أكثر انفتاحاً.

(1) الديوان، ص: 1000.
(2) نفسه، ص: 900.
(3) نفسه.

الخاتمة

إن طبيعة التوظيف السردي في متن البردوني الشعري قد جعلت هذا المتن يبدو في أسلوبين مختلفين:

الأول: أسلوب السرد الحكائي ويلاحظ هذا في دواوينه الأولى حيث تسيطر الحكاية وشيوع المتن ويبدو ذلك من رواسب التيار التقليدي أو من آثار قراءة الشعر العربي القديم الذي يحفل بمثل هذا التوظيف ذي الصبغة الحكائية، وهو يشكل نسقين: نسق التتابع، ونسق التضمين. ففي نسق التتابع تأتي الحكاية وفق التسلسل المنطقي للأحداث وهي في حالة تماسك دون أن تتأثر بالصور الجزئية المتولدة من الصياغة الشعرية، بيد أن الحكاية قد تركز على عنصر معين من عناصر المتن الحكائي يختلف هذا من نص إلى آخر، أما نسق التضمين فإنه يجعل من النص جماعاً لعدد من الحكايات لكن مع وجود رابط من نوع ما يعمل على توحيدها لأداء هدف دلالي واحد.

الثاني: أسلوب السرد الدرامي الذي يظهر في دواوينه المتأخرة حيث تتجلى الدرامية السردية من الموضوعية المتأتية من طرح الأفكار بوساطة شخص ثالث متجسدة في تقنية القناع الذي يظهر في شعر البردوني في غير نص فكان النموذج: «تحولات يزيد بن مفرغ الحميري» أهم نموذج يستحق تحليل سردية القناع داخل المتن بما يجسده من درامية واضحة للتشكيل السردي، وكذلك مسرحة النص وشيوع الحوار بشقيه الداخلي والخارجي، فالحوار الداخلي قد يشكل أحياناً النص كاملاً وتكون العناصر الأخرى رافداً لهذا التشكيل، كما قد يكون جزءاً من البناء

أو مقدمة تفتح الأفق واسعاً للسردية والدلالة، أما الحوار الخارجي فإنه أحياناً يمتلك زمام النص بحيث لا يظهر سوى الحوار في مجرياته وتكون بقية العوامل والعناصر مكثفة فيه، كما أنه قد يتشكل في مقاطع متوازية أي عندما ينقسم النص على مقطعين كل منهما يوازي الآخر ويحاوره، وتعد المفارقة في البناء السردي من أهم تجليات الأسلوب الدرامي بما تعرضه من تقنيات خاصة إما بالجمع بين الدوال المتضادة، أو بإسناد برامج متضادة لعامل واحد أو بجعل الفاعل منفذاً لبرنامجين سرديين متضادين أو متصارعين، أو تكريس صراع البرامج السردية بوصف الصراع وجهاً من وجوه المفارقة.

ولئن كان البحث في أساليب السرد قد ماز بين نوعين منها فإن الرؤية السردية تتخلل كل نص أو قل كل وحدة سردية؛ لذا فقد أفرز فحص متن البردوني الشعري عن وجود أربعة أنواع للرؤية فيه هي:

- الرؤية الخارجية الموضوعية: وفيها يكون الراوي مخفياً وهو يقدم شخصيات النص دون أية تدخلات منه أو قد يقدم الشخصيات لكنه يسائلها أو يخاطبها أو يقوم تصرفاتها بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وهو قد يتذبذب قرباً أو بعداً عن الأحداث وقد ينتقل مع الشخصيات أو يبقى في مكان واحد، وهو في كل هذا ملتزم بسرد ما يراه أو ما يسمعه أو ما تدركه إحدى حواسه.

- الرؤية الخارجية الذاتية: وتظهر عندما يعرض الراوي المظاهر الخارجية منطلقاً من ذاته فتعمل الذات على تشكيل المظاهر الخارجية بصياغة جديدة.

- الرؤية الداخلية الموضوعية: ويجسد هذه الرؤية الراوي العليم بكل شيء عندما يقدم غيره فيكون الراوي خارج الحدث ومع هذا يستطيع التعمق في العوالم الداخلية للعوامل، ويلاحظ شيوع هذه الرؤية في الدواوين الأولى للبردوني.

- الرؤية الداخلية الذاتية: وهذه الرؤية التي تسيطر على شق كبير من المتن؛ ذلك أن الراوي فيها يكون قريباً جداً مما يروي فهو حاضر في الفعل ومشارك فيه، إنه في الغالب يتحدث عن ذاته.

وإذا كان الفضاء قد استعمل – نظرياً – إطاراً منهجياً لدراسة مكوني الزمن والمكان فقد تم رصدهما بوصفهما عنصرين من عناصر السرد بغض النظر عن تمظهرهما خارج هذا الإطار؛ لذا فالزمن تجلى فقط من خلال تقنيتي الترتيب والمدة، فالترتيب يعني قياس ترتيب الحكاية مقابل الخطاب وفي هذا تبين أن هناك عدداً من النصوص التي عملت على كسر النسق المنطقي في الترتيب الزمني؛ لغايات فنية ودلالية، فتظهر حينئذ تقنيتا الاسترجاع والاستباق، وهناك نصوص أخرى حافظت على ذلك الترتيب في عرض الحدث لغايات فنية أيضاً تقدم الشعري على السردي ، أما المدة وما تفرزه من تقنيات فإن متن البردوني الشعري قد تجلت فيه تقنيتا الوقفة والمشهد فقط ليبقى الحذف والمجمل في نصوص قليلة وذلك مراعاة لخصوصية الشعر المكثف أصلاً للوحدات السردية.

أما المكان فيتجلى من خلال ثنائيتي الانفتاح والانغلاق، وقد تشكل الانفتاح في الموازنة بين عالمي المدينة والقرية، أي بين العدائية والألفة، أما الانغلاق فيتشكل بين العدائية المتمثلة في السجن والقصر، والألفة المتمثلة في البيت والكوخ.

ملحق توضيحي
لبعض مصطلحات الدراسة

1 – الأداء Performance - Performance

هو الطور الثالث من أطوار الرسم السردي،(التحريك – الكفاءة – الأداء – التقييم) ويعمل على تجلية «فعل الكينونة» يفضي الحدث الذي يقوده الفاعل المنفذ إلى تحويل الحالة، ويرتبط الفاعل المنفذ على هذا الأساس بـ «كينونة الوضعية»، في هذا الطور يدخل الفاعل المنفذ في علاقة مع تحويل يستند بدوره إلى علاقة بين فاعل حالة وموضوع قيمة، ويمكن أن يشكل الأداء بوصفه برنامجاً سردياً للفاعل المقتدر والفاعل نقطة انطلاق لإرساء دعائم سيميائية خاصة بالحدث، ويتقابل الأداء مع التحريك بوصفه وجهه المحقق، وتتميز الحكايات الشعبية – في أغلبها – بالأداء التنفيذي، أي الحصول على موضوع يعد غايةً في ذاته، وبعبارة أخرى تضمين الفعل غاية محدودة بشكل مسبق، تتلخص في الوصول إلى هدف مسطر بوضوح منذ البداية، [ينظر: السيميائية أصولها وقواعدها، ص: 115، وقاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص: 128، 129، ومدخل إلى السيميائيات السردية، سعيد بنكراد، الطبعة الثانية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2003، ص: 63، 64، 65، ويلاحظ أن سعيد بنكراد يستخدم مصطلح الإنجاز بدل الأداء].

2 – البرنامج السردي Programme Narratif - Narrative Program

هو تتابع الحالات وتحولاتها المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع، وتحولها، إنه التحقق الخصوصي للمقطوعة السردية في الحكاية، يعني

سلسلة من الحالات والتحولات التي تتلاقى في العلاقة بين الفاعل الدال على الحالة وموضوعه، يحدد البرنامج السردي دائماً بالحالة (في علاقتها بموضوع القيمة) التي ينتمي إليها.

إن هذه التحولات المتموضعة بين الحالات يمارسها الفاعل المنفذ بإحداث تغير يدل دلالة قاطعة على أن الانتقال من علاقة إلى أخرى مرهون بتحويل بـ/ فعل/ تُرى عليه قواعد برنامج سردي نصوغه إلى حالتين متمايزتين وصلية وفصلية يمتلك فيهما الفاعل موضوع القيمة، أو يفقده، يتم الامتلاك في البرنامج السردي من خلال عملية الانتقال من وضعية الافتقار إلى تعويضه، ويعبر البرنامج السردي الثاني عن وضعية يفقد فيها الفاعل موضوعه [في حالة السرقة مثلا].

تأسيساً على هذا لا يتحقق وجود برنامج سردي مبني على تحويلات متدرجة مفصلة ومنظمة في وحدات متميزة إلا في مقابلته لبرنامج آخر يتبادل الترابط في علاقته به، وكل تحويل وصلي يفضي حتماً إلى إحداث تحويل فصلي للفاعل المقابل، ويتحدد البرنامج السردي إما من خلال تعاقد بدئي يحدد نمط تداول الموضوعات داخل المساحة النصية الفاصلة بين لحظتي البدء والنهاية، وإما من خلال قواعد إرسال قواعد بنية سجالية تضع على مسرح الأحداث فاعلين يتصارعان من أجل الحصول على نفس الموضوع، [ينظر: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص: 148، 149، والبنية السردية في النظرية السيميائية، رشيد بن مالك، السداسي الأول، دار الحكمة، الجزائر،2001م، ص: 20 – 25، ومدخل إلى السيميائيات السردية، ص: 67 – 72].

3 – التحريك Manipulation - Manipulation

يعد التحريك الطور الأول للرسم السردي، ويتعلق الأمر في هذا المساق بإبراز (فعل الفعل) حيث يفعل العامل فعلاً مُحدثاً لفعل عامل آخر، ويناسب هذا في النص تأسيس فاعل لتحقيق برنامج. يطلق المرسل على الدور العاملي

الخاص بمنشئ فعل عامل آخر، (ويتم ذلك من خلال الإقناع، التهديد، الإغراء، الوعد).

والتحريك يعني الدفع بالفاعل للقيام بفعل ما أو الاقتناع بهذا الفعل فإذا كانت الإرادة محمولاً صوغياً «أريد أن أفعل كذا» بحكم ملفوظها وصفياً، فإنها تفترض وجود حالة نقص ما قابلة للتغيير ووجوب التغيير، ويقوم التحريك المتموضع من الناحية النظمية بين إرادة المرسل وتحقيق البرنامج السردي المقترح من المحرك من طرف المرسل إليه/ الفاعل على الإقناع المفصل للفعل الإقناعي للمرسل، والفعل التأويلي للمرسل إليه، [ينظر: السيميائية أصولها وقواعدها، ص: 114، ومدخل إلى السيميائيات السردية، ص: 56 – 59، وقاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص: 102 – 105، ويلاحظ أن رشيد بن مالك لم يستقر في ترجمة المصطلح Manipulation إذ يترجمه هنا بـ«الاستعمال» وفي كتبه الأخرى«الإيعاز»، و«التحريك»].

4 – الحالة والتحول état & Transformation-State & Transformation

تعبر الحالة في النظرية السيميائية عن الكينونة [وجدت زيداً مريضاً]، أو الملك [يملك زيد ثروة] وتستعمل للدلالة أيضاً على العلاقة/ الوظيفة التي تربط الفاعل بالموضوع ارتكازاً على مفهوم الوظيفة/ الصلة، يمكن صوغ ملفوظ الحالة على النحو الآتي:

في حالة تحقق الملفوظ الوصلي تعبر صلة الفاعل بالموضوع بشكل إيجابي عند وصله[يملك زيد قصراً] وتعبر هذه الصلة بشكل سلبي عند فصله في حالة تحقق الملفوظ الفصلي [فقد زيد ماله].

أما التحول فهو الانتقال من حالة إلى أخرى ويأخذ شكلين متمايزين:

- تحويل وصلي يحقق الانتقال من حالة فصلة بموضوع القيمة إلى حالة وصلة به.
- تحويل فصلي يحقق الانتقال من حالة وصلة بموضوع القيمة إلى حالة فصلة به.

وبنـاءً على هذه المعطيات يمكن التسـليم مبدئياً بـأن الحالة الأولى عندما تكون متبوعة بتحويل، فإن ذلك يستلزم حالة ثانية محولة:

حالة أولى ← تحويل ← حالة ثانية.

يسـتلزم التحويـل في جميع الحالات فاعـلاً منفذاً هو في الواقع ليس شـخصية وحتـى الموضـوع الـذي يسـعى إلى تحقيقه ليس شـيئاً محـدداً بـل أدواراً ومفاهيم ووضعيـات تركيبية تحكمها علاقة تضايف وتقاس درجة الصراع بين العوامل في النص بالقيم التي يسـعى كل طرف للدخول في وصلـة بها، [ينظر: البنية السردية في النظرية السيميائية ص: 11 – 16].

5 – الفاعل Sujet - Subject

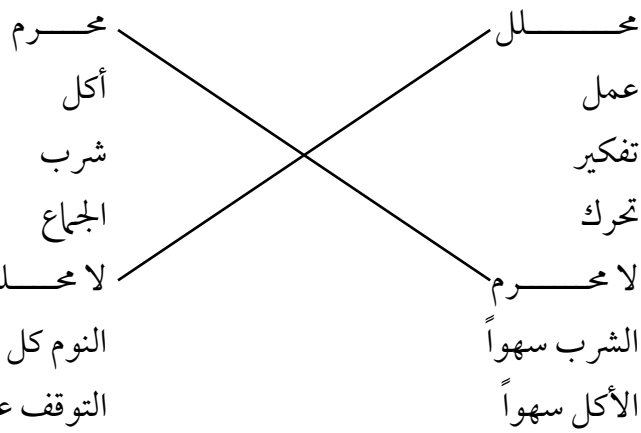
هـو الذي يشـكل الطـرف الثاني داخل النمـوذج العامـلي، في مقابل الموضوع بحيث يشكلان العمود الفقري لهذا النموذج، وهناك نوعان من الفواعل، الأول: فاعـل الحالـة، وهو الذي يكون في حالـة اتصال أو انفصال عـن موضوع القيمة، والثـاني: الفاعـل المنفذ، وهو الـذي يدخل في صراع مع هذا الطـرف أو ذاك؛ من أجـل تحقيـق رغبة، أو تقديـم خدمة لفاعل الحالة، أو مسـاعدته عـلى الدخول في اتصال بموضوع القيمة، الفاع المنفذ قد يعمل على المساعدة لقطع فاعل الحالة عن موضوع قيمة، وإسناده لفاعل حالة آخر، وقد يكون فاعل الحالة هو نفسه الفاعل المنفذ، كما أن هناك بعض التحولات في فاعل الحالة دون وجود فاعل منفذ كما هو الأمـر في اللقية، حيث يتصل الفاعل بموضوع ما لكن في هذه الحالة قد يمكن أن يعد الحظ فاعلاً منفذاً على هذا الاتصال، [ينظر: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص:48، 49، 50، مقدمة في السـيميائية السردية، رشـيد بـن مالك، دار القصبة للنـشر، الجزائـر، 2000م ص: 18 – 22. والبنية السردية في النظرية السـيميائية ص: 21، 22، 23].

6 – المربع السيميائي Carré Sémiotque - Semiotic Square

يفهم من المربع السيميائي التمثيل المرئي للتمفصل المنطقي لأية مقولة دلالية حيث يمكن أن يوضح ويمثل نظام العلاقات بوساطة نموذج منطقي يبرز شبكة العلاقات، وتمفصل الفوارق، ويمثل المربع السيميائي العلاقات الأساسية التي تخضع لها بالضرورة الوحدات الدلالية لتوليد عالم دلالي، ويساعدنا على تمثيل العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات؛ قصد إنتاج الدلالة التي يعرضها النص على القراء، ويتضمن المربع السيميائي العلاقات الآتية:

- علاقات التناقض.
- علاقات التضاد.
- علاقات التضمن.

وبناء على هذه المعطيات النظرية تتجسد على سبيل المثال الدورة الدلالية للمحلل والمحرم في شهر رمضان على هذا النحو:



فتتمثل علاقة التناقض بين: المحلل، واللامحلل وكذلك بين المحرم واللامحرم، وتتمثل علاقة التضاد بين: المحلل والمحرم، وكذلك بين اللامحرم واللامحلل، وتتمثل علاقة التضمن بين: اللامحرم والمحلل، وكذلك بين اللامحلل والمحرم، [ينظر: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص: 23 – 37. مقدمة في السيميائية السردية، ص: 14 – 16].

7 – المرسل/ المرسل إليه Destinateur/- Addresser Destinataire Addressee

يعد المرسل والمرسل إليه المزدوجة الثانية للفواعل التي تدخل في تشكيل النموذج العاملي. ينبغي أن تتصور علاقتهما إما من منظور المرسل أو من منظور المرسل إليه، إذا كانا عاملي سرد فإنهما ما هما إلا هيئات عاملية متميزة بعلاقة التضمن الأحادية الجانب بين المرسل – عنصر مفترض – والمرسل إليه – عنصر مفترض أيضاً– ترد هذه العلاقة للتبليغ بينهما.

يتحدد إدراج مزدوجة: المرسل/ المرسل إليه داخل النموذج العاملي انطلاقاً من الموضوع الذي يتموضع على محور الرغبة (علاقة فاعل/ موضوع) ويستقر في الوقت نفسه على محور التبليغ. [ينظر: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص: 55، 56، 57].

8 – المسار السردي Narratif Parcours – Narrative Path

يستعمل هذا المصطلح للدلالة على سلسلة من البرامج السردية البسيطة والمعقدة .

يحدد الفاعل انطلاقاً من الوضعية التي يحتلها في المسار وطبيعة مواضيع القيمة التي تدخل في اتصال معه.

يخضع المسار السردي للتسلسل المنطقي لنموذجين: البرنامج السردي الكيفي (برنامج الكفاءة) المستلزم للبرنامج السردي الخاص بالأداء، [ينظر: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص: 127، 128].

9 – المساعد Adjuvant - helper

«يناسب المساعد القدرة – الفعل المفردة وهو بمثابة الممثل الذي يقدم المساعدة إلى الفاعل رغبة منه في تحقيق برنامجه السردي»، [ينظر: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص: 18].

10 – المعيق Opposant - Opponent

هـو شـخصية أو عامـل تضع الحواجـز أمام الفاعـل وتحول بينـه وبين تحقيق الرغبـة وتبليـغ الموضوع، [ينظر: قاموس مصطلحات التحليل السـيميائي، ص: 124. يضـع ابن مالـك في هذا القامـوس كلمة (المعارض) ترجمـة لهذا المصطلح خلافاً لما هو موجود في بقية المراجع].

11 – الملفوظ Enoncé - Enunciate

«يفهـم مـن الملفـوظ كل وحـدة دالـة مرتبطـة بالسلسـلة الكلاميـة أو النص المكتـوب ومتقدمة عـلى كل تحليل ألسـني أو منطقي في مقابلـة للتلفظ الدال على الحـدث الكلامي الملفوظ هـو الحلة الناتجة بمعـزل عن الأبعـاد النظمية (جملة أو خطـاب)، ويحتوي الملفـوظ في أغلب الأحيان على عناصر تحيـل على هيئة التلفظ وهـي تشـمل من جهـة الضمائـر، الضمائر الملكيـة الصفات الظـروف، المؤشرات الفضائيـة والزمنية، ومـن جهة أخرى الأفعال التحقيقيـة» [قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص: 65].

12 – الموضوع Objet - Object

هناك نوعان من الموضوعات: موضوع قيمة، وموضوع جهة، موضوع القيمة وهـو الـذي يربطه مع الفاعـل علاقة الافتقـار أو الرغبة بحيث يكـون الفاعل في حالـة اتصال أو انفصال عـن موضوع القيمة، ويلاحظ أن هناك أشـكال صورية للموضوع فعندما يمتلك شخص سيارة في المجتمع اليوم فإنه لا يملكها لذاتها، بل لتسـخيرها بغرض التنقل السريع فهو يشتري في الأعم الأغلب شيئاً من الحضوة الاجتماعية أو الإحسـاس الحميمي بالقوة، ومن ثم فإن الموضوع المستهدف ليس في الواقع إلا ذريعة تستثمر فيه قيم ويفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل ونفسه، والموضـوع لا يمكـن أن يتحـدد إلا في علاقتـه بالفاعل. فخارج عنـصر الرغبة ، راغب ومرغوب فيه لا يمكن للموضوع أن يتحدد عنصراً داخل العلاقة.

أمـا موضوع الجهـة فهو الذي يكـون امتلاكه ضرورياً لتأسـيس كفاءة العامل الفاعـل قصـد التحويل الرئيـس، قد تعد الكفـاءة بوصفها موضوعـاً منفصلاً أو متصـلاً بالفاعـل، وتنبني على جهـات إرادة الفعل ووجوب الفعـل والقدرة على الفعل ومعرفة الفعل، ويمكن توضح هذا من خلال الأمثلة الآتية:

- أعرف كيف أوفر لك طريق تربح بها أكثر (معرفة الفعل).
- أريد أن أوفر لك طريقة تربح بها أكثر (إرادة الفعل).
- أستطيع أن أوفر لك طريق تربح بها أكثر (قدرة الفعل).
- يجب أن أوفر لك طريقة تربح بها أكثر (وجوب الفعل).

ويمكن توضيح ما سبق من خلال الرسم التالي:

أريد	أن أوفر لك طريقة	تربح بها أكثر
موضوع جهة	برنامج سردي مضمر	موضوع قيمة

[ينظر: قاموس مصطلحات التحليل السـيميائي، ص: 124، 125. ومدخل إلى السـيميائيات السرديـة ، ص: 48، 49، 50. ومقدمة في السـيميائية السردية، 18 – 22].

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- ديـوان عبـد الله البردوني، الأعمال الشـعرية 1 – 12، الطبعة الأولى، إصدارات الهيئـة العامـة للكتـاب، الجمهوريـة اليمنيـة – صنعـاء، 1426هـ – 2002م.

ثانياً: المراجع

1 – الكتب

- الأبعاد الفنية والموضوعية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، د. عبد العزيز المقالح، الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت – لبنان، 1978م.
- الأدب وفنونه، د.عز الدين إسماعيل، الطبعة السابعة، دار الفكر العربي، 1987م.
- أسـاليب الـسرد في الرواية العربية، د.صـلاح فضل، الطبعة الأولى، دار سـعاد الصباح، الكويت، 1992م.
- أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.
- أسـلوبية الروايـة مدخـل نظـري، حميـد لحمـداني، الطبعـة الأولى، منشـورات دراسات: سال، الدار البيضاء–المغرب، 1989م.
- أقوال علي بن زايد دراسة ونصوص، عبد الله البردوني، مكتبة الإرشاد، صنعاء، الجمهورية اليمنية، 1427هـ – 2006م.
- بلاغة السرد، د. محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية114، سبتمبر2001م.

- بناء الرواية، د. سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع 2004، سلسلة إبداع المرأة.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق- بناء السرد، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الوصف وبناء المكان، د. شجاع مسلم العاني، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، 2000م.
- البنية السردية في النص الشعري، د، محمد زيدان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية 149، القاهرة، أغسطس 2004م.
- البنية السردية في النظرية السيميائية، رشيد بن مالك، السداسي الأول، دار الحكمة، الجزائر،2001م.
- البنية السردية للقصة القصيرة، الطبعة الثالثة، د.عبد الحميد الكردي، دار الآداب، القاهرة، 1 / 1426هـ - 3 / 2005م.
- بنية القصيدة العربية المعاصرة، د.خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، 1993م.
- تاج العروس للسيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق: د.عبد العزيز مطر، مراجعة:عبد الستار أحمد فرج، مطبعة حكومة الكويت، 1390هـ - 1970م.
- تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر، صنعاء نموذجاً، د. عبد السلام الشاذلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م.
- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، الطبعة الرابعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 2005م.
- تحليل الخطاب السردي، معارج ابن عربي نموذجاً، سعيد الوكيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

- الـتراث الإنسـاني في شـعر أمـل دنقـل، د. جابر قميحـة، الطبعـة الأولى، هجر للطباعة النشر والإعلان، القاهرة، 1407 – 1987م.
- تقنيـات الخطـاب السردي بـين الرواية والسـيرة الذاتيـة، أحمد العـزي صغير، منشورات وزارة الثقافة، صنعاء – الجمهورية اليمنية، 1425هـ – 2004م.
- تقنيات الـسرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، الطبعة الأولى، دار الفارابي، بيروت – لبنان، 1990م.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: د. محمد الربيعي، دارغريب، القاهرة، 0200م.
- جدلية اللغة والحدث في الدراما الشـعرية الحديثـة،، د.وليد منير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، 1997م.
- جماليات المكان، غاسـتون باشـلار، ت: غالب هلسـا، الطبعة الثالثة، المؤسسـة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1407هـ – 1987م.
- خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جينيت، ت: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة.
- دراسات نقدية في أعمال السياب، وحاوي، ودنقل، وجبرا إبراهيم جبرا، تحرير وتقديم: فخري صالح، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت – لبنان، 1996م.
- دليل الناقد الأدبي ، د.ميجان الرويلي، ود. سـعد البازعي، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب،2003م.
- الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، د. عبد الواسع الحميري، الطبعة الأولى، المؤسسـة الجامعيـة للدراسـات والنـشر والتوزيـع، بـيروت – لبنـان، 1419هـ – 1999م.
- الـراوي والنـص القصـصي، د. عبـد الرحيـم الكـردي، الطبعـة الأولى، مكتبة الآداب، القاهرة، 1427 – 2006م.

- الزمان أبعاده وبنيته، د. عبد اللطيف الصديقي، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، 1415هـ – 1995م.
- الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، د. حنان محمد موسى حمودة، الطبعة الأولى، جدار للكتاب العالمي، إربد – الأردن، 2006م.
- الزمن والرواية، أ.أ. مندلاو، ت: إحسان عباس، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، 1997م.
- سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، صلاح صالح، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 2003م.
- السرد السينمائي ،فاضل الأسود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007م.
- السرد والظاهرة الدرامية، علي بن تميم، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب 2003م.
- السرد ومناهج النقد الأدبي، د.عبد الحميد الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1425هـ – 2004م.
- السرديات مقدمة نظرية، د.مرسال فالح العجمي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الرسالة: 206، الحولية: 24، 2004–2003م.
- السيميائية، أصولها وقواعدها،ميشال ريفر، وآخرون، ت: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: د. عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، سلسلة مناهج 2، الجزائر العاصمة، 2002م.
- الشاعر العربي الحديث مسرحياً، محسن أطيمش، منشورات وزارة الإعلام، سلسلة دراسات(108)، الجمهورية العراقية، 1977م.
- شعر البردوني دراسة أسلوبية، د. سعيد سالم الجريري، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ومركز عبادي صنعاء ودار حضرموت للدراسات والنشر، – الجمهورية اليمنية، 1425هـ – 2004م.
- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د.عز الدين إسماعيل، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي.

- الشعر المعاصر في اليمن دراسة فنية، عبد الرحمن إبراهيم،الطبعة الأولى، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ومركز عبادي للنشر، صنعاء – الجمهورية اليمنية، 1426هـ – 2005م.
- الشعرية، تزفيطان طودوروف، ت: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، 1987م.
- شعرية التأليف، بوريس أوسبنسكي، ت: سعيد الغانمي و ناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1999م.
- شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: د.جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د.حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، 1986م.
- شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، كتاب الرياض، العدد83، أكتوبر2000م.
- صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ت: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، الجمهورية العراقية، 1981م.
- الصوت الآخر، فاضل ثامر، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992م.
- طرائق تحليل السرد الأدبي، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992م.
- العرش والهدهد، د. وجدان عبد الإله الصائغ، الطبعة الأولى، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء، 2003م.
- عشبة آزال قراءات في الشعر اليمني المعاصر، د.علي حداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2002م.
- علم النص ، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب.
- الفضاء الروائي، جنيت و كولدنستين، وآخرون، ت: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، 2002م.

- في معنى النص وتأويل شعريته، د. عبد الله حسين البار، الطبعة الأولى، مركز عبادي للدراسات والنشر، واتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء – الجمهورية اليمنية، 1425هـ – 2004م.
- قال الراوي، سعيد يقطين، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 1997م.
- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، رشيد بن مالك، دار الحكمة، 2000.
- القصة العربية عصر الإبداع، د. ناصر عبد الرزاق الموافي، الطبعة الثانية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1416هـ – 1996م.
- القصة والرواية، د. عزيزة مريدن، دار الفكر، دمشق، 1400هـ – 1980م.
- قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، عبد الله أبو هيف، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، يناير–2004م.
- القناع في الشعر العربي الحديث، د. سامح الرواشدة، الطبعة الأولى، جامعة مؤتة، مطبعة كنعان، الأردن، 1995م.
- لسان العرب لابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله و هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف.
- المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، عبد الهادي أحمد الفرطوسي، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006م.
- المتخيل السردي، عبد الله إبراهيم، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 1990م.
- مدخل إلى السيميائيات السردية، سعيد بنكراد، الطبعة الثانية، منشورات الاختلاف،الجزائر، 2003م.
- مدخل لجامع النص ، جيرار جينيت ،ترجمة:عبد الرحمن أيوب ،دار الشؤون الثقافية – آفاق عربية ، بغداد – العراق.

- المدينة في الشعر العربي المعاصر، د. مختار علي أبو شكري، عالم المعرفة 196، ذو القعدة 1415هـ - إبريل، نيسان 1995م.
- مرايا نرسيس، د.حاتم الصكر، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1419هـ -1999م.
- المصطلح السردي معجم المصطلحات، جيرالد بيرس، ت: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م.
- مفاهيم نقدية، رينيه ويلك، ترجمة: د.محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة: 110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، جماد الآخر 1407هـ - 1987م.
- مقاربات في الرواية والأقصوصة، بشير الوسلاتي، الطبعة الأولى، منشورات سعيدان، سوسة - تونس، 2001م.
- مقدمة في السيميائية السردية، رشيد بن مالك، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م
- المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، عبد الصمد زايد، الطبعة الأولى، دار محمد علي للنشر، صفاقس الجديدة - تونس، 2003م.
- المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، طه حسين الحضرمي، الطبعة الأولى، دار حضرموت للطباعة والنشر، كتاب حضرموت8، المكلا - الجمهورية اليمنية، 2007م.
- موسوعة السرد العربي، د. عبد الله إبراهيم، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، 2005م.
- مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ت:أبوبكر أحمد باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1409هـ - 1989م.
- المونولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2005م.
- نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ت: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة36، 1998م.

- نظريـة الأنـواع الأدبية، د.رشـيد يحيـاوي، وكالة الصحافـة العربيـة، القاهرة، 2007م.
- نظريـة البنائية في النقـد الأدبي، د. صلاح فضل، الطبعة الثانيـة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980م.
- نظريـة المنهـج الشـكلي، ت: إبراهيم الخطيـب، الطبعة الأولى، الشركـة العربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان،1982م.
- النقـاد يصنعـون موجـة للبحر، الطبعـة الأولى، إصـدارات نادي القصـة إلمقه، مهرجـان صنعاء الرابع للقصة والرواية2008، واتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، 1429هـ – 2008م.
- وجهة النظر في رواية الأصوات العربية في مصر، د. محمد نجيب التلاوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة: كتابات نقدية117، القاهرة، ديسمبر2001م.
- يزيد بن مفرغ حياته وشعره، د.عبد القدوس أبو صالح، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت–لبنان، 1396هـ– 1976م.

2– الرسائل العلمية

- البردوني شـاعراً، عبد الرحمن عرفان، رسالة ماجستير إشراف: د. جميل نصيف التكريتي، معهد البحوث والدراسات العربية، قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية، بغداد، 1409– 1989م.
- عنـاصر القصـة في شـعر الـبردوني، دراسـة تحليلية، رسـالة ماجسـتير، أنيسـة باسـلامة، إشراف: د.صبري مسـلم، جامعة ذمار، كلية الآداب والألسـن، قسم اللغة العربية، 2004م.
- النزعة الدرامية في شعر المقالح، صلاح عبد الحافظ عبد الرب الحوثري، رسالة ماجسـتير إشراف: د.عـلي حداد، جامعة حضرموت – كلية التربية – قسـم اللغة العربية، 2006م.

3-الأبحاث والمقالات

- الاستهلال الروائي ديناميكية البدايات في النص الروائي، ياسين النصير، الأقلام، ع(11 - 12)، تشرين الثاني- كانون الأول 1986.
- بنية الخطاب السردي، حسناء بن سليمان، علامات، ج(54)، مج(14)، شوال1425هـ - ديسمبر2004م.
- خمسة أنماط من قصيدة السرد الحديثة، د. حاتم الصكر، الحكمة، العدد: (230)، يوليو - أغسطس2004م.
- قراءة أولى في قصيدة «لص تحت الأمطار»، د.عبد الله حسين البار، الثقافة، صنعاء، ع (4) السنة (24)، يوليو 1996م.
- وظائف السارد في رواية باب الشمس، الهادي غابري، علامات، ج(59)، مج(15)، صفر1427هـ - مارس2006م.
- الوعي بالمكان ودلالاته في قصص «محمد العمري»، شاكر عبد الحميد، فصول، مج(13)، ع(4)، شتاء 1995م.

المحتويات

المقدمة 5

التمهيد: في المنهج والمتن 11

الفصل الأول: أساليب السرد 25

1 – أسلوب السرد الدرامي 26

أ– القناع 28

ب– مسرحة النص 37

ج– المفارقة 49

2 – أسلوب السرد الحكائي 56

أ– نسق التتابع 60

ب– نسق التضمين 72

الفصل الثاني: الرؤية السردية 81

–1 الرؤية الخارجية 87

أ– الرؤية الخارجية الموضوعية 89

ب– الرؤية الخارجية الذاتية 107

2 – الرؤية الداخلية 116

أ– الرؤية الداخلية الموضوعية 117

ب– الرؤية الداخلية الذاتية 125

الفصل الثالث: الفضاء السردي 137
1 – الزمن: 139
أ– الترتيب 141
ب– المدة 157
– الوقفة 158
– المشهد 163
– المجمل والمحذوف 169
2 – المكان: 172
أ– المكان المفتوح 175
ب– المكان المغلق 185

الخاتمة 199
ملحق توضيحي لبعض مصطلحات الدراسة 203
ثبت المصادر و المراجع 211
المحتويات..... 221