آليات السَّرْد فى شعر العصر المملوكىّ الأول
دراسة فى نماذج مختارة

دكتور
وليد أحمد سمير السيد
مدرس الأدب العربى بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب- جامعة بنها

مُقَدِّمَـــة

تحاول هذه الدراسة كشف اللثام عن آليات السرد فى شعر العصر المملوكى الأول، وتسليط الضوء على أبرز شعراء العصر الذين تجلّت فى أشعارهم عناصر البناء السردى وتقنياته.

كما تسعى هذه الدراسة إلى الإجابة عن عدد من الأسئلة، منها: ما هى الآليات والتقنيات التى استعارها الشعر من النثر كى يحقق سرديته؟ وكيف ظل هذا الشعر الزاخر بالقصص والحكايات تابعاً لبنية الشعر، ولم يفقد مكوناته الأصيلة من إيقاع وتصوير..؟ ثم كيف حقق السرد قدراً عالياً من العمق الفنى للقصيدة، وأسهم فى خدمة التجربة الشعرية؟ وكيف أصبح الشعراء رواة وشعراءً فى الوقت ذاته؟ وكيف وظّفوا الزمن والمكان والشخصيات والحوار.. فى التعبير عن آرائهم ومواقفهم؟ وكيف استرجعوا مشاهد النصر فى قصصهم، كما استرجعوا مشاهد الألم والحزن؟

وتجيب الدراسة عن هذه الأسئلة، وغيرها، من خلال التطبيق على أربعة نماذج مختارة من شعر العصر، تبرز أهم اتجاهات الشعر السردى وآلياته آنذاك، وتكشف عن وسائل الخطاب السردى المختلفة التى قدّم من خلالها الشعراء أحداث قصصهم، واستعانوا بها فى تشكيل حبكتهم الفنية، وتقديم رؤيتهم الإبداعية.

وقد حدَّد البحث نماذجه على النحو التالى:

1- **رائية البوصيرى**([1])، التى قالها مداعباً الوزير بهاء الدين بن حنّا، ويسرد فيها قصتين مأساويتين تتعلقان بحياته الأسرية، ومطلعها:

1() هو شرف الدين أبو عبد الله محمد بن سعيد بن حمّاد الصنهاجىّ الدلاصىّ البوصيرىّ، مغربى الأصل، ولد بمصر سنة 608هـ، وقيل إنه توفى بالقاهرة أو الإسكندرية سنة 696هـ. ينظر فى ترجمته: ديوان البوصيرى، تحقيق/ محمد سيد كيلانى، مطبعة مصطفى البابى الحلبى، القاهرة، ط2، 1393هـ/ 1973م، ص5، والصفدى: الوافى بالوفيات، تحقيق/ أحمد الأرناؤوط، وتزكى مصطفى، دار إحياء التراث العربى، بيروت، ط1، 1420هـ/ 2000م، 3/ 88، وابن شاكر: فوات الوفيات، تحقيق د/ إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1974م، 362/3.

يـا أيهـا المَـوْلَى الـوزِيرُ الـذى أيَّامُـــــه طائعـــــةٌ أمْـــــرِهْ

2- **نونية صفى الدين الحلى (677- 752هـ)**([1])، التى قالها فى غلام تركى، ويسرد فيها أحداث لعبهما بالشطرنج وفق رِهان دار بينهما، ومطلعها:

وغَـــزالٍ غازلتُـــهُ بَعـــدَ بَـــينِ ألّفَـــتْ بينَـــه المُـــدامُ وبَينـــى

3- **رائيـة شـهاب الـدين محمـود (644- 725هـ)**([2])، التـى قالهـا فـى مـديح السلطان الأشرف خليل بن قلاوون، ويسرد فيها أحداث فتحه لقلعة الروم سنة 691هـ، ومطلعها:

لـك الرَّايـةُ الصَّـفْراءُ يَقْـدُمُها النصـرُ فمَـن كَيْقُبـاذُ إن رآهـا وكَيْخُسْـرُو

4- **رائيـة ابـن دانيـال الكحَّـال (710-646هـ)**([3])، التـى قالهـا فـى هجـاء أحد القضـاة، وكانت زوجته قد شكته إلى القاضى، فحكمَ عليه، فراحَ الشاعر يهجوه. ويسرد الشاعر فى مقطع منها ما آل إليه حاله مع هذه الزوجة، ومطلعها:

قُـل لقاضـى الفُسـوق والإدبـار عَضُـــدِ البُلـــهِ عُمْـــدَةِ الفُجَّـــارِ

وسـوف يجتـزئ الباحـث مـن النمـاذج السـابقة مـا يناسـب طبيعـة هـذه الدراسـة، ويوافـق موضوعها، ويحقق أهدافها فى الكشف عن اتجاهات السرد وآلياته، وهى نماذج لمجموعة من أشهر

1() هو أبو المحاسن عبد العزيز بن سرايا بن نصر الطائى السِّنبِسىّ، نسبة إلى سِنبِس، ولد فى الحِلّة من العراق سنة 677هـ، وإليها ينسب، ومات ببغداد سنة 752هـ. ينظر فى ترجمته: ديوان صفى الدين الحلى، تقديم/ كرم البستانى، دار صادر، بيروت، د.ت، ص5.

2() هو محمود بن سَلْمَان بن فهد بن محمود، وكنيته أبو الثناء، ولقبه شهاب الدين، ونسبه الحَلَبىُّ ثم الدّمشقىُّ الحنبلى، ولد بدمشق سنة664هـ، وتوفى بها 725هـ. ينظر فى ترجمته: الوافى بالوفيات، جـ25/ ص167، وفوات الوفيات، جـ4/ ص82.

3() هو الحكيم شمس الدين محمد بن دانيال الكحال الموصلىّ، ولد بالعراق سنة 646هـ، وقضى شبابه، ثم دخل القاهرة سنة 665هـ فى عهد الظاهر بيبرس، وتوفى بها سنة 710هـ. ينظر فى ترجمته: المختار من شعر ابن دانيال الكحال، اختيار/ الصفدى، تحقيق/ محمد نايف الدليمى، طبعة الموصل، العراق، 1399هـ/ 1979م، ص5، والوافى بالوفيات، 3/ 43.

شعراء العصر المملوكى الأول، ينتمون إلى بيئات مكانية وأصول مختلفة، ومستويات ثقافية متفاوتة، لكنهم جميعاً يتمتعون بصفات وخصائص ومهارات تؤهلهم لتوظيف موضوعات النثر الحكائى وأساليبه الفنية والجمالية فى شعرهم، ولا غرو فى ذلك فقد أشاعوا روح الحكى فى كثير من أشعارهم، حتى غدت القصيدة عندهم أقرب إلى القصة فى محتواها وعناصر بنائها وتقنياتها السردية.

وقد استقى الباحث مادة دراسته من شعر العصر المملوكى، نظراً لعدة أسباب، أهمها:

– تخمة الحياة المملوكية بأحداث الحروب والصراعات، ورصد الشعراء آنذاك لتحركات السلاطين ووقائعهم الحربية، وشيوع الفقر والحرمان، وتعبير الشعراء عن بؤسهم وفقرهم وحياتهم الخاصة بلا خجل، الأمر الذى أدى إلى ظهور هذه الحكايات بصورة لافتة فى أشعارهم باعتبارها مادة سردية مثيرة ومشوقة.

– كثرة تناقضات العصر التى جمعت بين المجون والزهد، والجد والهزل..، مما كان له أثره الواضح فى تنوع اتجاهات الشعر السردى آنذاك.

– مهارة شعراء العصر المملوكى التى أهلتهم لإذابة عناصر السرد وأساليبه فى كؤوس الشعر، سواء بوعى أو بدون، فضلاً عن تأثر شعراء العصر بنزعة الشعراء القدامى إلى الدرامية، وتعمدهم الحوار فى أشعارهم مع طرف آخر، أو قص مغامراتهم النسائية كما هو الحال مع امرئ القيس، وعمر بن أبى ربيعة.. وغيرهما.

أما عن الشعراء الذين وقع عليهم الاختيار، فمنهم البوصيرى الذى تعمد سرد وقائع حياته الخاصة بجرأة وصراحة، وتميز بأسلوبه الجذاب ولغته السردية التى تربط المتلقى بالنص، ومنهم الفارس الشجاع، والشاعر الماجن صفى الدين الحلى، الذى يدل ديوانه على تعمده سرد أحداث بطولاته الماضية، وفى المقابل سرد ليالى لهوه ومجونه التى حاول من خلالها أن يهرب من ذكريات ماضيه المؤلمة، ومنهم الشهاب محمود الذى لازم سلاطين العصر، وعمل فى دواوينهم ما يزيد عن خمسين عاماً، واستطاع أن يسرد قصص البطولة والنصر، ولا نبالغ إذا قلنا فيه ما قاله ابن الأثير عن المتنبى: "إنه إذا خاص فى وصف معركة.. قامت أقواله للسامع مقام أفعالها، حتى

تظن أن الفريقين قد تقابلا، والسلاحين قد تواصلا"([1])، ومنهم الشاعر الماجن ابن دانيال الكحال، صاحب تمثيليات خيال الظل، وهو شاعر متمرس فى الحكى، واستخدام تقنياته من شخصيات، وحوار، ووصف..، ولا شك أنه استطاع أن يوظف مهارات الحكى وتقنياته فى شعره.

*** أولاً: مَدْخَـل:**

– مفهوم السرد Narration وآلياته:

السرد تقنية أصيلة فى فنون النثر الحكائى كالقصة والرواية، لكنه فى الشعر يمثل تقنية مساعدة للقصيدة الشعرية، تضاف إلى خصائصها المعروفة من صورة وإيقاع وترميز وإيحاء وعاطفة..، مما يثرى النص الشعرى ويلبسه ثوباً جديداً، ويمكِّن الشاعر من التعبير عن تجاربه بطرق جديدة ومختلفة، ومن ثمَّ فاستخدام القصيدة لعناصر السرد لا يخرجها عن بنية الشعرية.

ومفهوم السرد لغة فى (لسان العرب): "تَقْدِمَةُ شَيءٍ إلى شيءٍ تأتى به مُتَّسِقاً بعضُهُ فى إثْرِ بعضٍ مُتتابعاً. وفلانٌ يسردُ الحديثَ سرداً أى يتابعُهُ ويستعجلُ فيه، وسردَ القرآنَ: تابعَ قراءتَهُ فى حذرٍ منه، والسَّرَدُ: المتتابعُ. وسَرَدَ فلانٌ الصومَ إذا والاهُ وتابَعُهُ"([2]).

أما مصطلح السرد فهو كما يعرفه الدكتور طه وادى: "مصطلح أدبى يُقصد به الطريقة التى يصف أو يصور بها الكاتب جزءاً من الحدث، أو جانباً من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصية، أو قد يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلى وما يدور فيه من خواطر نفسية، أو حديث خاص مع الذات"([3]).

1() ابن الأثير: المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د/ أحمد الحوفى، ود/ بدوى طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط2، 1973م، 3/ 228.

2() ابن منظور: لسان العرب، حققه/ عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، 1979م، مادة (سرد) مج3/ ص1987.

3() د/ طه وادى: المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، قطر – الدوحة، ط1، 1987م، ص75.

ويعرفه الدكتور عز الدين إسماعيل بأنه: "نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية"([1]).

ويرى طراد الكبيسى أن السرد بمعنى الحكى، إذ يقول: "السرد، حكى، ولكل إنسان طريقته فى الحكى، ينمطها حيث يشاء، سواء جاء الحكى هذا، بشكل عفوى، تلقائى، أم وفق تقنية محددة"([2]).

وخلاصة القول "إن السرد هو الكيفية التى تروى بها القصة"([3])، "وقانون السرد كل ما يخضع لمنطق الحكى، والقص الأدبى"([4]).

ومن اللافت فى كثير من نماذج الشعر المملوكى نزعتها إلى السرد، واشتمالها على معظم آلياته وتقنياته الحديثة المعروفة الآن، وتتمثل فى:

الرَّاوى بأنماطه وأدواره ووظائفه، والرؤية السردية وتعددية الضمائر، والشخصيات بأنماطها وأبعادها وأدوارها، والحدث وبنائه، والحوار الداخلى والخارجى، وتعدد الأصوات، والبيئة السردية (الزمن وتقنياته من استرجاع وحذف، والمكان بنمطيه المفتوح والمغلق)، والهدف أو المعنى الذى يكشف عنه النص، فضلاً عن أشكال السرد، ومستوياته، ولغته التى تعد من أهم القضايا البنائية والجمالية فى النص السردى، والسمات البنائية لبداية النص ونهايته، وتقنيات أخرى تثرى العملية

1() د/ عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربى، القاهرة، ط9، 1425هـ/ 2004م، ص104، 105.

2() د/ طراد الكبيسى: فى السرد- أنماط السرد، مجلة عمان الثقافية الشهرية، العدد (155)، سنة 2007م، ص50.

3() د/ حميد لحمدانى: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص45.

4() د/ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1405هـ/ 1985م، ص110.

السردية، مثل: الوصف، والتشويق.. وغير ذلك من عناصر ستكشف عنها الدراسة فى جانبها التطبيقى.

*** ثانياً: فى الدرس التطبيقى:**

1- القصص الاجتماعى:

قدّم شعراء العصر المملوكىّ الأول جوانب من حياتهم الخاصة فى صور قصصية طريفة، تتبدى فيها تشكيلات السرد وآلياته المعاصرة، وتملأ أحداثها الجرأة والصراحة، فلم يخجلوا فيها من سرد ما يدور فى بيوتهم مع زوجاتهم وأولادهم من حوارات ومشاحنات تتصاعد فيها الأحداث وتتطور وتتنامى، وتتداخل الأصوات، وتتعدد الأفعال وتتباين الانفعالات.

1-1- رائية البوصيرى:

لعل قصيدة البوصيرى الرائية خير ما يمثّل هذا الاتجاه فى الشعر المملوكى، إذ تضم قصتين مأساويتين أو تراجيديتين يرويهما الشاعر أمام الوزير بهاء الدين بن حنّا، ويربط بين القصتين غاية واحدة يسعى الشاعر إلى نقلها للمتلقى، وذلك على الرغم من اختلاف الأحداث وتعدد المشاهد فيهما، ومنها نجتزئ قوله إلى الوزير([1]):

1- إليــكَ نَشْــكُو حالَنــا إننــا عائلــةٌ فــى غَايَــةِ الكَثْــرَهْ
2- أُحَـدِّث المَـوْلَى الحـديثَ الـذى جَــرَى علــيهم بــالخيْطِ والإبْــرَهْ
3- صــاموا مــع النَّــاس ولكــنَّهم كــانوا لِمَــنْ يُبْصِــرْهُم عِبْــرَهْ
4- إن شَــرِبوا فــالبِئْرُ زِيــرٌ لَهُــمْ مــا بَرِحَــتْ والشَّــرْبَةُ الجَــرَّهْ
5- لَهُــمْ مِــنَ الخبَّيْــزِ مَسْــلوقَةٌ فــى كــلِّ يــومٍ تُشْــبِهُ النَّشْــرَهْ
6- أَقــولُ مهمــا اجتمعــوا حَوْلَهــا تَنَزَّهُــوا فــى المــاءِ والخُضْــرَهْ
7- وأقبــلَ العيــدُ ومــا عنــدهم قَمْــحٌ وَلا خُبْــزٌ ولا فَطْــرَهْ

1() ينظر القصيدة فى ديوان البوصيرى، ص165- 167.

8- فـارْحَمْهُمُ إنْ أبْصَـرُوا كَعْكَـةً فـــى يَـــدِ طِفْـــلٍ أو رَأَوْا تَمْـــرَه
9- تَشْـــخَصُ أبصـــارُهمْ نَحْوَهـــا بِشَـــــهْقَةٍ تَتْبَعُهـــــا زَفْـــــرَه
10- فكـــم أُقاسِـــى مـــنهمُ لَوْعَـــةً وكـــم أُقَاسِـــى مـــنهمُ حَسْـــرَهْ
11- كـــم قائـــلٍ يـــا أبَتَـــا مـــنهمُ قَطَعْـــتَ عنَّـــا الخُبْـــزَ فـــى كَـــرَّهْ
12- مـــا صِـــرْتَ تَأْتِيْنَـــا بِفَلْـــس وَلا بِـــــــدِرْهَمٍ وَرِقٍ وَلا نُقْـــــــرَهْ
13- وأنـتَ فـى خِدْمَـةِ قـوْمٍ فَهَـلْ تَخْـــدُمُهُمْ يـــا أبَتـــا سُـــخْرَهْ
14- يـا خَيْبَـةَ المَسْـعَى إذا لـم يَكُـنْ يَجْـــرِى لنـــا أَجْـــرٌ وَلا أُجْـــرَه
15- لقـد تَعَجَّبْـتُ لهـا فِطنـةً أتـــى بهـــا الطفـــلُ بـــلا جَـــرَّه
16- وَكيف يَخْلُو الطِّفلُ مِنْ فِطْنَةٍ وكـــلُّ مولـــودٍ علـــى الفِطْـــرَه
17- وَيَـــوْمَ زارتْ أُمُّهُـــمْ أُخْتَهـــا والأخـــتُ فـــي الغيْـــرَةِ كالضَّـــرَّهْ
18- وَأَقْبَلَـتْ تَشْـكُو لهـا حالَهـا وصَـــبْرَها مِنـــى علـــى العُسْـــرَه
19- قالتْ لها: كيفَ تَكونُ النّسا كـــذا مَـــعَ الأزواجِ يـــا غِـــرَّه
20- قُـومِي اطْلبـي حَقَّكِ منـه بِـلا تَخَلُّـــــفٍ منـــــكِ ولا فَتْـــــرَه
21- وإنْ تَـــأبَّى فَخُـــذِى ذَقْنَـــهُ ثُـــمَّ انتِفيهـــا شَـــعْرَةً شَـــعْرَه
22- قالـتْ لهـا: مَـا عَـادَتِى هَكَـذا فـــإنَّ زَوْجِـــى عِنْـــدَه ضَـــجْرَه
23- أخـــافُ إنْ كَلَّمْتُـــهُ كِلْمَـــةً طَلَّقَنِـــى، قالـــتْ لهـــا: بَعْـــرَه
24- فهَوَّنَـتْ قَـدْرِى فـي نَفْسِـها فجـــاءَتْ الزَّوْجَـــةُ مُحْتَـــرَّه
25- فاسْـــــتَقْبَلَتْنِى فتَهَـــــدَّدْتُها فاسْـــــتَقْبَلَتْ رَأْسِـــــى بـــــآجُرَّه
26- وَبَاتَـــتْ الفِتْنَـــةُ مـــا بَيْنَنَـــا مِـــنْ أَوَّلِ اللَّيْـــلِ إلـــى بُكْـــرَه
27- ومـا رأى العَبْـدُ لـهُ مَخْلَصـاً إلاَّ ومـــا فـــى عَيْنِـــهِ قَطْـــرَه
28- فحَـــقُّ مَـــنْ حالَتُـــهُ هـــذهِ أنْ يَنْظُـــرَ المَـــوْلَى لَـــهُ نَظْـــرَه

1-1-1- القصة الأولى فى الرائية:

تستحوذ هذه القصة على الأبيات من (1 -16)، حيث يسرد الشاعر مأساته مع أولاده عبر ضميرى المتكلم والغائب، فيقول مخاطباً الوزير:

إليـــكَ نَشْـــكُو حالَنـــا إننـــا عائلـــةٌ فـــى غَايَـــةِ الكَثْـــرَهْ
أُحَـدِّث المَـوْلَى الحـديثَ الـذى جَـرَى علـيهم بـالخيْطِ والإبْـرَهْ

ففى البيت الثانى ما يوحى من البداية بأن إيقاع السرد سوف يأخذ طابع السير البطىء، لأن قوله (بالخيط والإبره) دليل على تعمده دقَّة السَّرْد فى رواية حكايته أمام الوزير.

ثم يبدأ فى قصّ ما دار بينه وبين أولاده، فيقول:

صـــاموا مـــع النَّـــاس ولكـــنَّهم كـــانوا لِمَـــنْ يُبْصِـــرْهُم عِبْـــرَهْ
إن شَـــرِبوا فـــالبِئْرُ زِيـــرٌ لَهُـــمْ مـــا بَرِحَـــتْ والشَّـــرْبَةُ الجَـــرَّهْ
لَهُـــمْ مِـــنَ الخبَّيْـــزِ مَسْـــلوقَةٌ فـــى كـــلِّ يـــومٍ تُشْـــبِهُ النَّشْـــرَهْ
أَقـــولُ مهمـــا اجتمعـــوا حَوْلَهـــا تَنَزَّهُـــوا فـــى المـــاءِ والخُضْـــرَهْ
وأقبـــلَ العيـــدُ ومـــا عنـــدهم قَمْـــحٌ وَلا خُبْـــزٌ ولا فَطْـــرَهْ

ورغم ما تحمله الأبيات من مرارة وحزن، لكنها لا تخلو من طرافة وهزل، وهو طابع أغلب الشعراء المصريين آنذاك، وأن الشاعر/ الرَّاوى مع توالى المشاهد والأحداث لا يغفل عنصر الزمن، فحال أولاده من فقر وحرمان فى العيد أشبه بحالهم السابق فى رمضان.

ثم تأمل السَّرد الوصفى التفصيلى للحركات الجسدية للشخصيات فى قوله:

فـــارْحَمْهُمُ إنْ أبْصَـــرُوا كَعْكَـــةً فـــى يَـــدِ طِفْـــلٍ أو رَأَوْا تَمْـــرَه
تَشْـــخَصُ أبصـــارُهمْ نَحْوَهـــا بِشَـــــهْقَةٍ تَتْبَعُهـــــا زَفْـــــرَه

ويحوّل الشاعر المشهد إليه فيصف تعبيراته، وموقفه من رؤية هذا، متوسلاً بأسلوب التكرار فى إظهار حسرته، وذلك فى قوله:

فكـــم أُقاسِـــى مـــنهمُ لَوْعَـــةً **وكـــم أُقَاسِـــى** مـــنهمُ حَسْـــرَهْ

وتتفاقم أحداث الشكوى والتَّمرد فى المكان، ويتعالى صوت أحد الأطفال تألماً وجوعاً، فيقول:

كـــم قائـــلٍ يـــا أبَتَـــا مـــنهمُ قَطَعْـتَ عنَّـا الخُبْـزَ فـى كَـرَّهْ
مـــا صِـــرْتَ تَأْتِيْنَـــا بِفَلْـــس وَلا بِـــــــدِرْهَمٍ وَرِقٍ وَلا نُقْـــــــرَهْ
وأنـــتَ فـــى خِدْمَـــةِ قـــوْمٍ فَهَـــلْ تَخْـــدُمُهُمْ يـــا أبَتـــا سُـــخْرَهْ
يـــا خَيْبَـــةَ المَسْـــعَى إذا لـــم يَكُـــنْ يَجْـــرِى لنـــا أَجْـــرٌ وَلا أُجْـــرَه

ويبدو أن حوار الابن الواعى قد فاجأ الأب، بل صدمه، ولا شك أنها لمحة فنّيّة تدفع إلى تطوير الحدث الدرامى وتجليته، وتشير إلى تحول شخصيّة الابن من صبى صغير لا يملك من أمر دنياه سوى اللعب واللهو، إلى شخص بالغ أرهقه الحرمان وعلّمه الفقر المنطق والفطنة، وهو ما دعا السّارد/ البطل الرئيس فى الأحداث، بل الجانى فى نظر أبنائه إلى أن يقول:

لقـــد تَعَجَّبْـــتُ لهـــا فِطنـــةً أتـــى بهـــا الطفـــلُ بـــلا جَـــرَّه
وَكيـف يَخْلُـو الطِّفـلُ مِـنْ فِطْنَـةٍ وكـــلُّ مولـــودٍ علـــى الفِطْـــرَه

يكشف البيتان عن نفسية محبطة للذات المتكلمة/ الرَّاوى، وعن وعيها وإدراكها لصفات الشخصية التى تشاركها الحكاية، وواضح أن خطاب الابن الموجه لأبيه، فضلاً عمّا سبق هذا الحوار من مشاهد مأساوية، ما هو إلا معادل موضوعىّ –على حد مسميات إليوت– لعاطفة الشاعر، وما يريد أن يبلّغه للوزير، "فكاتب القصة الجيدة لا يعمد إلى تقرير المعنى بل يجسمه – يترجمه إلى معادل موضوعى"([1]).

ويلاحظ أن الأبيات السابقة تشتمل على عناصر البناء السّردى الحكائى، من راوٍ، وأحداث، وشخصيات، وزمان، ومكان..

1() د/ رشاد رشدى: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1964م، ص125.

- **السَّارد/ الرَّاوى** narrator**، وتعدد أنماطه**([1]):

تتشكل البنية السردية للخطاب من تضافر ثلاثة مكونات هى: **الرَّاوى**، وهو الذى يروى الحكاية أو يخبر عنها، **والمروى**، وهو كل ما يصدر عن الرَّاوى، **والمروى لـه**، وهو المتلقى أو المستَقْبِل ويعد جزءاً من التجربة القصصية.

ويلفتنا فى النص سمة **التماهى** بين الرَّاوى/ السَّارد والمؤلف، فالرَّاوى فى النص هو الشاعر نفسه، ويتمثل دوره فى نقل النّص إلى المتلقى، ومن سماته الأصيلة أنه يستطيع حوار شخصياته، والمشاركة فى الأحداث، والعلم بها، ويستطيع أيضاً تشكيل النّص الشعرى على نحو يوافق توجهاته ورؤيته الخاصة([2])، وفى النص يتناوب نمطان من الرّواة:

- **الرَّاوى الذاتى (المشارك)**: وهو الذى يصف الأحداث التى يكون موجوداً أو مشاركاً فيها وشاهداً عليها([3])، وجاءت روايته بضميرى المتكلم والغائب.

- **الـرَّاوى المُقْـتَحِم** intrusive narrator: "ويشير المصطلح إلى الرَّاوى الذى يقتحم مجرى السرد للتعليق على إحدى الشخصيات أو الأحداث أو المواقف –أو حتى لعرض آراء لا تتصل اتصالاً مباشراً بما رواه"([4])، وقد تجلى ذلك فى إظهار حسرته على حال أولاده فى قوله:

فـــارْحَمْهُمُ إنْ أبْصَـــرُوا كَعْكَـــةً فـــى يَـــدِ طِفْـــلٍ أو رَأَوْا تَمْـــرَه

وقوله:

فكـــم أُقَاسِـــى مـــنهمُ لَوْعَـــةً وكـــم أُقَاسِـــى مـــنهمُ حَسْـــرَهْ

1() ينظر د/ محمد عنانى: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى– عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، ط3، 2012م، ص60.

2() ينظر د/عبد الناصر هلال: آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006م، ص46، 47.

3() ينظر السابق نفسه، ص50، ود/ شعبان عرفات لبن: الهوية المحلية والبنى السردية فى الرواية المصرية، دراسة فى روايات الدقهلية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1437هـ/ 2015م، ص74.

4() ينظر د/ محمد عنانى: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ص47.

وتظهر تقنية الرَّاوى المُقْتَحِم أيضاً فى تعليقه على حديث الابن ورصده لسلوك هذه الشخصية، فى قوله:

لقـــد تَعَجَّبْـــتُ لهـــا فِطنـــةً أتـــى بهـــا الطفـــلُ بـــلا جَـــرَّه

وَكيـف يَخْلُـو الطِّفـلُ مِـنْ فِطْنَـةٍ وكـــلُّ مولـــودٍ علـــى الفِطْـــرَه

وهذا التناوب بين الرَّاوى المشارك والرَّاوى المُقْتَحِم يؤكد فاعلية السردية، ويكسر رتابة الملل الناتجة عن ثبوت حركة السّارد.

ومن الناحية الفنية، فإن الرَّاوى –فى النص السابق– يماثل تقنية **المونتاج** montage فى العمل السينمائى([1])، فهو يتخير من ذاكرته المشاهد المؤثرة المعبرة، ويربط بينها بشريط سردى واحد له غاية واحدة، فمن وظائف الرَّاوى وعلامات وجوده ظهور الحكى أو الإخبار، "وهى أبرز وظيفة للراوى وأشدها رسوخاً وعراقة، فحيثما وجد الحكى دل ذلك على وجود حاكٍ"([2])، والرَّاوى هنا لا ينقل جميع التفاصيل الدقيقة التى وقعت لأبنائه بكل جزئياتها وهيئتها..، لكنه ينتقى من كل ذلك ما يعبر عن وقوع الحدث وفق رؤيته الخاصة، واختياره لمشهد من الأحداث دون مشهد آخر له أسبابه ودوافعه، منها رغبته فى التأثير فى المخاطَب، وإتقان الحبكة، ورغبته فى النقد وتسليط الضوء على اللقطات المؤلمة التى تخدم رؤيته وهدفه من الحكى أو الإخبار([3]).

كما تظهر **وظيفة الرَّاوى التعبيرية** the function of communication فى النص السابق، وهى "لا يكون لها هدف سوى التعبير عما يجول فى نفس الرَّاوى"([4])، ومثالها قوله معقباً على حديث الطفل:

لقـــد تَعَجَّبْـــتُ لهـــا فِطنـــةً أتـــى بهـــا الطفـــلُ بـــلا جَـــرَّه

1() ينظر تفصيل ذلك. آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر، ص49.

2() د/ عبد الرحيم الكردى: الراوى والنص القصصى، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1427هـ/ 2006م، ص59.

3() ينظر السابق نفسه، ص60، 61.

4() السابق نفسه، ص65.

ويتحقق السرد عبر آليات يركِّز عليها السّارد من أبرزها تعددية الضمائر([1])، وتتجلى فى النص السابق التبادلية الضمائرية بين ضميرى المتكلم (الذى يشير إلى الرَّاوى/ السّارد)، والغائب (الذى يشير إلى شخصيات العائلة)، حيث تحول الرَّاوى من موقفه الأحادى، إلى مرحلة سردية جدلية تحتك بصوت سردى آخر يتمثل فى صوت الطفل، حتى إن المروى له أصبح يدرك أن حركة النص تنتقل عبر الالتفات بين صوتين: صوت الرَّاوى وصوت المسرود عنه، وهما فى الحقيقة صوت واحد هو صوت الرَّاوى نفسه.

- الأحداث ولغتها (أشكال السرد):

تنطلق الأحداث المتنامية –فى الأبيات السابقة– من الواقع، وتتشكل عبر علاقة خاصة بين السَّارد والشخصيات، وقد ورد فى السّرد الماضى، وتتمثل بؤرته فى شكوى الأولاد وتمرّدهم، ويأتى بناؤه أشبه بالسَّرْد الفيلمى أو المسرحى المعروف الآن، حيث التقنيات الحديثة من مونتاج وقطع وتجميع للقطات والمشاهد حسب مقتضيات السيناريو أو القصة، وهو دور لعبه الرَّاوى بحرفية عالية.

ويرتكز بناء الحدث فى الأبيات على تقنية **الاسترجاع أو الاستدعاء** cutback=analepsis=flashback، وتعنى "الاستحضار من الماضى، التَّذَكُّر"([2])، حيث عمد الرَّاوى إلى استرجاع مشاهد مأساوية ولوحات متعددة من ذاكرته، وأعاد تجميعها بنسق دلالى وقصصى واحد، حقق من خلاله غايته فى نقل صورة فقره وحرمان أولاده إلى المتلقى، ويعرف ذلك البناء **بالنسق المتوازى/ المتناوب**، وهو من أبرز الأنساق المعروفة الآن فى بناء القصة، ويقصد به أن "البناء يقوم على تناوب السرد لأحداث مختلفة فى المكان أو الزمان فى قصة واحدة أو على

1() ينظر آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر، ص170.

2() ينظر د/ محمد عنانى: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ص3، ص14، ص31.

سرد أحداث لقصتين فى الوقت نفسه"([1])، أو هو "التناوب فى القص الواحد باختلاف الحدث إذ يعد هذا من مظاهر التجديد فى القصة"([2]).

وليس من شك فى أن استخدام تلك التقنية فى بناء أحداث القصة قد منح المتلقى إحساس الكاميرا السينمائية، وهى تتنقل وتترصد أجزاء الصورة الكلية التى يسعى الشاعر/ الرَّاوى إلى رسمها ونقلها للمتلقى، فبينما هو يحكى عن صيامهم جبراً وسوء هيئتهم أمام المبصرين، فجأة يحصل قطع وتتسلط الكاميرا على مشهد آخر من مشاهد الجوع والحرمان مثل شربهم من البئر والجرّة، واعتيادهم على أكل الخبيزة.. وكل هذه المشاهد تسهم فى تكوين الصورة الكلية للحدث المأسوى.

هكذا يكتمل الحدث عبر تناوب فعل الرَّاوى مع فعل الشخصية وتنتهى القصة الأولى بملاحظة الرَّاوى ورصده لسلوك الشخصية.

ولم يغفل الشاعر **عنصر الوصف**، إذ عمد إلى تقديم شراب الأطفال وطعامهم فى لمحات وصفية سريعه وخاطفة، إلا أنها جاءت دالة ومعبرة، يمكن للمتلقى إدراكها، وإدراك دلالتها الاجتماعية، وذلك فى قوله:

إن شَـــرِبوا فـــالبِئْرُ زِيـــرٌ لَهُـــمْ مـــا بَرِحَـــتْ والشَّـــرْبَةُ الجَـــرَّهْ
لَهُـــمْ مِـــنَ الخبَّيْـــزِ مَسْـــلوقَةٌ فـــى كـــلِّ يـــومٍ تُشْـــبِهُ النَّشْـــرَهْ
أَقـــولُ مهمـــا اجتمعـــوا حَوْلَهـــا تَنَزَّهُـــوا فـــى المـــاءِ والخُضْـــرَهْ

وقد اعتمد الرَّاوى فى نقله للأحداث، وتشكيله لملامح الواقع الحياتى للشاعر وأولاده على الوصف الحركى الذى يخلق مناخاً سردياً؛ حيث **تتعدد الأبنية الزمنية للأفعال وتتموج بين الحاضر/ المضارع** (نشكو/ أحدِّث/ يبصرهم/ أقول/ تشخص..)، **والماضى** (جرى/ صاموا/ شربوا/ اجتمعوا/ تعجبت..)، **والأمر** (تنزهوا، ارحمهم..)، وانتقال الرَّاوى بين أزمنة الحاضر والماضى يؤكد وقوع الحدث المأسوى واستمرارية توابعه.

1() د/ سروة يونس البدرانى: آليات السرد فى القصة القصيرة فى العراق، دار النابغة للنشر والتوزيع، القاهرة، الإسكندرية، ط1، 1435هـ/ 2014م، ص39.

2() السابق نفسه، ص41.

ومما يقوى آليات السَّرْد **شيوع الأساليب الإنشائية** وتنوعها، ويبدو أن الرَّاوى قد لجأ إليها لجذب انتباه المروى له (الوزير، والمتلقى)، وإثارة ذهنه، وإقناعه بوقوع الأحداث، وتتمثل فى:

– **استخدام فعل الأمر** بغرضه البلاغى الدال على الرّجاء (فارحمهم إن أبصروا كعكةً..)، وبغرض التهكم والسخرية فى قوله (تَنَزَّهُوا فى الماءِ والخُضْرَة).

– **استخدام النداء** الدال على التحسّر (يا خيبةَ المَسْعَى..)، وبغرض اللوم والعتاب فى خطاب الابن لأبيه (يا أبتا.. قطعتَ عنَّا الخُبْزَ..)، وتكرار النداء فى قوله (تخدمهم يا أبتا سُخرة)، والنداء يُحذف للقرب وقد صرّح به الرَّاوى للدلالة على توتّر العلاقة وفتورها بين الشاعر وأبنائه، وإبراز الخلاف بينهما.

– **استخدام أسلوب الاستفهام** بغرض الاستنكار (فهل تخدمهم يا أبتا سُخرة؟)، فالطفل يستفهم عن شىء لا يصح أن يكون، فالمستفهم عنه ليس مجهولاً لدى السائل/ الطفل، وتجد الاستفهام –أيضاً– بغرض التحسر فى قوله (وكيف يخلو الطفل من فطنة..؟).

واللغة فى الأبيات لغة عادية بعيدة عن الزخرفة اللفظية والتنميق الشكلى، تمثل لغة المؤلف نفسه/ الشاعر فى مثل هذه الموضوعات الشعرية، إلا أنها تجمع إلى البساطة قوة السبك وجماليته فى سرد الأحداث، مما يؤكد قدرة الشاعر على تطويع لغته، ومن ذلك ما ورد على لسان السّارد: (تشخص/ شهقة/ زفرة/ سُخرة/ خيبة..) هذه اللغة تخلق نوعاً من التناسق والانسجام بين نفسية الشخصية الحزينة المحبطة والمشهد الذى يبدعه السّارد ليصور مدى الحزن فى أعماق الشخصية المتحدث عنها.

– **الشخصيات:**

تعد الشخصية فى فن القصة من أهم عناصر البناء السردى، فهى "تمثل العنصر الحيوى الذى يضطلع بمختلف الأفعال التى تترابط وتتكامل فى مجرى الحكى"([1])، وهى أيضاً العنصر

1() د/ سعيد يقطين: قال الراوى، البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية، منشورات المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997م، ص87.

الذى لا يكتمل الحدث بدونه، وتمثل "مع الحدث عمود الحكاية الفقرى"([1])، لكن فى الشعر قد "تفقد الشخصية كثيراً من سماتها القارة فى النصوص القصصية والروائية؛ لأن مسألة القناع فيها تختلف، والمساحة الشعرية لا مجال فيها لتقديم توصيفات عن الشخصية، فذلك يثلب العمل أهميته، ويخفف من شعرية النص، ومن هنا يكون تبرير وجودها منوطاً بما يصاحبها من أحداث تتعالق نصيّاً مع مرجعيات أكثر كثافة ورمزية"([2]).

وتبرز فى النص السابق شخصية الطفل، وهى شخصية لم يتوقف الرَّاوى كثيراً لبيان ملامحها الخارجية، لكننا نستنتج من الأبيات أنها شخصية نامية تؤثر وتتأثر بالأحداث، وقد كشف صوتها عن خصائصها، وطبيعتها، وسلوكها، وأبعادها النفسية، وتأزّمها وشعورها بالضيق، ومستواها الفكرى الذى علّق عليه الرَّاوى ونعته بالفطنة، ولاشك أن ظهور صوت الشخصية – الحوار – قد خفف من وطأة السرد، وجعلنا نقترب من صفاتها دون وسيط.

والحق أن الشاعر قد حرص على وصف مظاهر الفقر لأسرته، ذلك الفقر الذى أجرى الحكمة على ألسنتهم، واستطاع أيضاً أن يشرح عواطف شخصياته ويعبر عن نوازعها وأفكارها، وأن يعقب على تصرفاتها ويفسرها، وذلك بعد أن نحّى نفسه جانباً وأتاح لها –أعنى شخصية الطفل– أن تعبر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها بحديثها الخاص.

– الزمكانية (بيئة السرد):

تختلف طريقة توظيف الزمن والمكان فى العمل السردى، "فالمكان يمثل الخلفية التى تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل فى الأحداث نفسها وتطورها"([3]).

وتظهر **تشكيلات الزَّمن** فى (رمضان– العيد)، ويعتمد هنا السّارد على السّرد المتقطِّع، الذى يبنى على مخالفة التسلسل المنطقى لوقوع الأحداث، حيث قدَّم السارد حكايته فى مشاهد مختلفة معتمداً على تقنية الاسترجاع flashback والوصف، ويعد الاسترجاع "وجهاً من وجوه

1() محمد القاضى وآخرون: معجم السرديات، دار الفارابى للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010م، ص270.

2() د/ عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السردى والشعر العربى، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط1، 2012م، ص45.

3() د/ بدرى عثمان: بناء الشخصية الرئيسة فى روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، سلسلة النقد الأدبى، ط1، 1986م، ص155.

المفارقات الزمنية، وهو أحداث حصلت فى الماضى مما يحد بالسرد العودة إلى الزمن الماضى"([1])، أما **المكان** وهو يمثل الإطار الذى تقع فيه أحداث القصة، فلم نتمكن من تحديد ملامحه وأوصافه من النص السردى، لكننا نستنتج من الأحداث أنه بيت الشاعر وجواره، وبذلك تتراوح أنماط المكان بين **المكان الخاص (المغلق)** بيت الشاعر، **والمكان العام (المفتوح)** جواره.

وهذه الملامح السّردية لم تكن قليلة فى شعر البوصيرى أو فى شعر غيره من شعراء العصر المملوكى، بل شكّلت ملمحاً فنياً بارزاً يستحق الدرس.

1-1-2- القصة الثانية فى الرائية:

بعد أن يسدل الشاعر/ الرّاوى الستار عن القصة الأولى بأحداثها التراجيدية، يقدّم مشهداً جديداً فى رائيته أكثر مأساوية وإن كان لا يخلو هو الآخر من طرافة الأحداث والمواقف الهزلية، حيث يروى البوصيرى حكاية مشاجرته مع زوجته التى بدأت أحداثها فى التنامى من يوم أن زارت زوجتُهُ أختَها، تلك الشخصية الجديدة التى ظهرت فى المشهد، واستدعى ظهورها أن يرسم السّارد ملامح أبعادها الخُلُقية والنَّفْسِية منذ مطلع الحكاية، فيقول:

وَيَـــوْمَ زارتْ أُمُّهُـــمْ أُخْتَهـــا والأخـــتُ فـــي الغيْـــرَةِ كالضَّـــرَّهْ
وَأَقْبَلَـــتْ تَشْـــكُو لهـــا حالَهـــا وصَـــبْرَها مِنـــى علـــى العُسْـــرَه
قالـتْ لهـا: كيـفَ تكـونُ النِّسـا كـــذا مَـــعَ الأزواجِ يـــا غِـــرَّه
قُـومِي اطْلبـي حَقَّـكِ منـه بِـلا تَخَلُّـــفٍ منـــكِ ولا فَتْـــرَه
وإنْ تَـــأبَّى فَخُـــذِى ذَقْنَـــهُ ثُـــمَّ انتِفيهـــا شَـــعْرَةً شَـــعْرَه
قالـتْ لهـا: مَـا عَـادَتِى هَكَـذا فـــإنَّ زَوْجِـــى عِنْـــدَه ضَـــجْرَه
أخـــافُ إنْ كَلَّمْتُـــهُ كِلْمَـــةً طَلَّقَنِـــى، قالـــتْ لهـــا: بَعْـــرَه
فهَوَّنَـــتْ قَـــدْرِى فـــي نَفْسِـــها فجـــاءَتْ الزَّوْجَـــةُ مُحْتَـــرَّه
فاسْـــــتَقْبَلَتْنِى فتَهَـــــدَّدْتُها فاسْـــتَقْبَلَتْ رَأْسِـــى بـــآجُرَّه
وَبَاتَـــتْ الفِتْنَـــةُ مـــا بَيْنَنَـــا مِـــنْ أَوَّلِ اللَّيْـــلِ إلـــى بُكْـــرَه

1() آليات السرد فى القصة القصيرة فى العراق، ص97.

ومـــا رأى العَبْـــدُ لـــهُ مَخْلَصـــاً إلاَّ ومـــا فـــى عَيْنِـــهِ قَطْـــرَه
فحَـــقٌّ مَـــنْ حالَتُـــهُ هـــذهِ أنْ يَنْظُـــرَ المَـــوْلَى لَـــهُ نَظْـــرَه

– **الرَّاوى أنماطه ووظائفه:** يتناوب نمطان من الرّواة فى النص السابق، هما:

– **النمط الأول: الرَّاوى العليم/ العالم بكل شىء** omniscient narrator:

قد يكون الرَّاوى غير ظاهر فى النص السردى، وقد يكون شخصية من شخصياته المشاركة، والنوع الأول يطلق عليه الناقد الفرنسى جان بويون J.Pouillon الرؤية من الوراء، وهو أولَ مَنْ فصّل القول فى الموضوع المتعلق بزاوية الرؤية، ويقوم هذا المنظور على مفهوم الرَّاوى العالم بكل شىء Omniescient narrator المحيط علماً بالظاهر والباطن، والذى يقدم مادته دون ذكر مصادر معلوماته([1]).

وتتجلى بوضوح فى مطلع القصة صفات الرَّاوى العليم كما يسميه النّقاد "وهو الذى يعرف كل شىء أو كل العلم، يتدخل بالتعليق أو الوصف الخارجى، والوصف الداخلى التأمل والاحتكاك، وهو الذى يحرك الأشياء وفى يديه الخيوط، وهو أكثر وعياً من الآخرين.."([2])، ولا شك أن الرَّاوى –الشاعر نفسه– لم يسمع حوار الأختين، لكنه استطاع أن ينقله للمتلقى بخياله الذى يلامس الواقع، بمعنى أنه كان خبيراً بطباع زوجته وأخلاق أختها، فنقل ما استنتجه من حوار دار بينهما أدى إلى المشاجرة، والرَّاوى بذلك عليم بتصرفات كل شخصية وسلوكياتها وحديثها، ويرتكز الرَّاوى العليم فى روايته على ضمير الغائب (هى).

ولعل وجود راو عليم ملمٌ بكل تفاصيل الأحداث، وصفات الشخصيات، ويقود المتلقى إلى أسرار وعوالم النص الإبداعى، بل يحدد نهايات الأحداث أحياناً..، قد يثير سؤالاً: من أين تأتى كل هذه المعرفة لهذا الرَّاوى؟

1() ينظر د/ سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004م، ص185. وقد أخذت الرؤية السردية عند جان بويون ثلاثة أنماط، وهى: الرؤية من الوراء، والرؤية مع، والرؤية من الخارج. ينظر تفصيل ذلك المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

2() آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر، ص47.

فالرَّاوى كما مرَّ بنا هو الشاعر نفسه مبتكر النَّص وكل ما يتصل به، ونقل وقائع أى قصة من الواقع إلى عالم السرد، يحتاج إلى أداة أو تقنية، وهذا الشاعر بدوره يحتاج إلى أداة أو تقنية تنقل ما يرغب فى تبليغه للمتلقى، وهنا يأتى دور الرَّاوى فى نقل تجارب الشاعر إلى المتلقى.

- **النمط الثانى: الرَّاوى الذاتى (المشارك):**

وهو شخصية من شخصيات القصة، وهو نفسه (الأنا المشارك) عند نورمان فريدمان، و(السَّارد الذاتى) عند توما سفسكى، ويطلق عليه جيرار جينيت (التبئير الداخلى)([1]).

ومن اللافت فى الأبيات السابقة تحول دور الرَّاوى من عليم يراقب المشهد من الخارج ويعرف ضعف الشخصيات وقوتها وأسرارها وسلوكياتها، إلى ذاتى أو مشارك، وهو الذى يصف الأحداث التى يكون موجوداً أو مشاركاً فيها، فهو "يرى، ويسمع، وينفعل، ويشارك، ويقص علينا ما يراه وما يسمعه، ويصف لنا ما ينفعل به ويشارك فيه"([2]).

وبداية التحول إلى الرَّاوى الذاتى أو المشارك، نلحظها منذ قوله (فاسْتَقْبَلَتْنِى فتَهَدَّدْتُها..).

وحين يلعب البطل/ الشخصية الرئيسة دور الرَّاوى نفسه، بل يشارك أيضاً فى الأحداث، فهذا من شأنه أن يمنح النص حميمية أكثر، كما أنه يخلص المتلقى من رتابة الرَّاوى الخارجى الذى يوجه الأحداث بتعالٍ مفرط، ومعرفة مزعجة.

وتتبدى هنا عدّة وظائف للراوى، منها **وظيفة الحكى أو الإخبار**، **ووظيفة الشرح والتفسير**، وتعنى "عدم الاكتفاء بنقل الأحداث وتصويرها، بل بالتعليق عليها وإيضاحها وبيان عللها"([3])، ويطلق جيرار جينيت على الوظيفتين معاً اسم **الوظيفة السردية** Narrative Function([4])، ويتمثل ذلك فى تعليق الرَّاوى الموجز الذى يقول فيه: (والأختُ في الغيْرَةِ

1() ينظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة/ محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2000م، ص201، والهوية المحلية والبنى السردية فى الرواية المصرية، ص74.

2() أحمد عبد المعطى حجازى: قال الراوى، تأملات فى فن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م، ص9.

3() الراوى والنص القصصى، ص62.

4() ينظر السابق نفسه، ص62.

كالضَّرَّةْ)، حيث علل خطاب الأخت التحريضى الذى أشعل المشاجرة بين الزوجين، بأنها غيور حقود تشبه الضَّرَّةُ: إحدى زَوْجَتَى الرجلِ، أَو إحدى زوجاته.

- الأحداث:

تضم هذه القصة الأبيات من (17- 28)، وتبدأ الأحداث بزيارة الزوجة لأختها؛ لتشكو إليها سوء حالها، وطول صبرها على عُسْرَة زوجها، ويلفتنا منذ البداية حوار الشخصيتين بظهور صوت الأخت المحرّضة، حيث أشارت على أختها أن تطلب حقّها من زوجها، وإن أبى تنهال عليه بالضرب، فتشدّ ذقنه وتنتفها شعرة شعرة، فقاطعتها الزوجة الشكَّاية بأن لزوجها ضجرة تخشاها، لكن هذه المقاطعة لم تخفف حدّة الخطاب التحريضى من الأخت، فتستمر فى التهوين من شأن هذا الزوج، حتى أوغرت صدر أختها عليه، وشجعتها على الاستهانة به وتحقيره وإن وصل الأمر إلى حد الطلاق، ويبدو أن هذا الخطاب التحريضى قد أقنع الزوجة، فحرصَت على العمل بنصيحة أختها.

وتمثّل مشاجرة الزوجين **قمّة الأزمة/ العقدة** فى أحداث القصة، إذ بدأت المشاجرة بينهما فور رجوع الزوجة إلى بيتها، حيث استقبلت زوجها بالإهانة، فهددها وتوعّدها، فما كان منها إلا أن ضربته على رأسه بآجرة، وأسمعته مرّ الكلام، واستمرت المشاجرة بينهما تارة باليد، وأخرى باللسان، من أول الليل حتى صباح اليوم التالى، ثم تاتى الانفراجة أو لحظة التنوير، حيث لم يجد الشاعر المغلوب على أمره مخلصاً من زوجته سوى إنهاء القصة بالبكاء والاستسلام.

ومن الخصائص السّردية فى الأبيات اشتمالها على روابط أسهمت فى تشابك الأحداث وترابطها، مثل (ثم، فاء الاستئناف، واو العطف).

كما يظهر فى النص ضرب من تسريع السرد، ويعرف ذلك لدى النقاد **بتقنية (الحذف)**، وهى "قفز السرد على فترة زمنية من الحكاية بحيث لا يكون لها وجود فى الخطاب"([1])، ويدل على الحذف قول الشاعر:

1() معجم السرديات، ص30.

وَبَاتَـــتْ الفِتْنَـــةُ مـــا بَيْنَنَـــا مِـــنْ أَوَّلِ اللَّيْـــلِ إلـــى بُكْـــرَه

فالبيت يعنى أن الأحداث لم تقتصر على المسرود، وإنما هناك أحداث أخرى حذفها الرَّاوى أو سكت عنها؛ ربما لدلالة المسرود سابقاً على مضمونها، "وهذا ما يعرف بالحذف المعلن"([1])، وقد دلّت عليه المساحة الزمنية التى حددها الشاعر فى قوله: (مِنْ أَوَّلِ اللَّيْلِ إلى بُكْرَه)، وتؤدى هذه التقنية إلى إحداث الامتداد الزمنى، دون أن يضطر الرَّاوى إلى إطالة السرد، بل يترك المجال للمتلقى لتخيل الوقائع.

- **الشخصيات:**

وتؤدى كل شخصية من الشخصيات الاجتماعية الثلاثة (الشاعر/ الزوجة/ الأخت) دوراً ضرورياً فى بناء القصة، وقد أجاد الرَّاوى تقديم الشخصيتين (الزوجة/ الأخت)، ورسمهما رسماً حيّاً يشع بالواقعية، وعرّف المتلقى بصفاتهما وحديثهما، وركز فى تقديمه على أبعادهما الداخلية، وتحديداً البعد النفسى، إذ أعطى تصوراً عاماً لوضعهما النفسى، بكشفه لحالات الغيرة والكراهية والحقد الكامنة فى أخت الزوجة، والتأزم النفسى وضعف الشخصية واهتزازها فى زوجة الشاعر.

كما جعل شخصية الزوجة شخصية نامية تتأثر بحديث الأخت التحريضى، بدليل أن موقفها قد تغيّر من الخوف من ضجرة الزوج إلى الاستهانة به وضربه.

وقد حفلت الرائية عموماً بنماذج بشرية منتزعة بأمانة من الواقع الحياتى للشاعر، وقد أهتم الشاعر برسم ملامحها الداخلية النفسية والفكرية، بينما غاب اهتمامه بملامحها الخارجية، ولا يعيبه ذلك؛ لحرصه على تقديم الجوانب المتعلقة بطبيعة الدور المرسوم لكل شخصية فى الأحداث، وتتجلى أهمية الشخصيات فى النص عندما تسند إليها أدواراً داخل العمل السردى، وتصدر عنها أقوال تؤدى إلى فاعلية السردية وتحريك أحداث القصة.

1() صدام علاوى سليمان الشياب: البناء السردى والدرامى فى شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير مخطوطة، عمادة الدراسات العليا بجامعة مؤتة، 2007م، ص86.

- **الحوار الخارجى** dialogue([1])، **ولغته:**

على الرغم من أن الحوار يعدّ تكنيكاً مسرحياً، فإن الفنون الأخرى مثل الشعر والرواية قد اتخذته وسيلة تعبيرية، خصوصاً الشعر، فالشاعر القديم أيضاً كان يتعامل مع الحوار من خلال صيغ (قالت/ قلت) لإبراز تجربته ونقلها للمتلقى، والحوار هنا فى النص السابق من الأدوات الفنية التى توسل بها الشاعر للتعبير عن تجربته، والرغبة فى بناء نصىّ يبتعد عن التسطيح والمباشرة والغنائية المعروفة فى الشعر العربى القديم([2]).

ومن اللافت تطور الحوار، حيث تحول الشاعر من أحادية الصوت –صوت الطفل فى القصة الأولى– إلى **تعدد الأصوات** polyphonic[3]()؛ لكشف مواقف متنوعة ورؤى مختلفة تجسد هذا الصراع، بمعنى أنه استطاع فى القصة الثانية أن يكسر أحادية الصوت.

والنزعة السردية فى قصيدة البوصيرى لا تتجلى فى ظاهرة تعدّد الأصوات داخل القصيدة فحسب، بل فى مقدرة الشاعر على تجسيد شكواه من خلال قنوات سردية متعددة منها تصارع الشخصيات، وتعاقب الأحداث، ونموها فى ظرف زمانى ومكانى خاص، وإخضاع جميع عناصر القصة وآلياتها إلى عقلية الشاعر/ الرَّاوى وتصوره الخاص لمنطق الأحداث، ولا شك أن كل هذه العناصر السردية قد أسهمت فى نمو بناء القصة الشعرية برمّتها.

ويرى باختين أن "كل لغة فى الرواية هى وجهة نظر، هى أفق اجتماعى أيديولوجى لمجموعات اجتماعية فعلية وممثليها المجسدين"([4])، ويعنى هذا أن التعدد اللغوى فى العمل السردى يكون وفقاً لتعدد الشخصيات واختلافها الثقافى والبيئى، وهنا تختفى لغة المؤلف/ الشاعر،

1() "يتمثل فى وجود صوتين متحاورين فى النّص". آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر، ص157.

2() ينظر السابق نفسه، ص154.

3() ينظر د/ محمد عنانى: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ص74.

4() ميخائيل باختين: الكلمة فى الرواية، ترجمة/ يوسف حلاق، مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988م، ص242.

ولا تظهر سوى لغة الشخصيات، ومن ثم نتساءل هل وافقت لغة الشخصيات فى القصة السابقة مستواها الفكرى والثقافى والاجتماعى أم لم توافق؟

إن حرص الشاعر على إضفاء الواقعية على الأحداث جعل لغته السردية تحاكى الواقع فى لغته وتصوره تصويراً تقريرياً حرفياً، فالألفاظ المستخدمة والتعبيرات فى الحوار تتطابق فكرياً وثقافياً وبيئياً مع منطوق الشخصيات فى الواقع، فتأمل قوله:

– قُومِي اطْلبي حَقَّكِ منه..

– وإنْ تَأبَّى فَخُذِى ذَقْنَهُ ثُمَّ انتِفيها شَعْرَةً شَعْرَه.

– أخافُ إنْ كَلَّمْتُهُ كِلْمَةً طَلَّقَنِى، قالتْ لها: بَعْرَه.

فهذا النمط اللغوى يلائم الشخصيتين المتحاورتين، فالمفردات عامية، والتعبيرات منتزعة من البيئة الشعبية، وكما أسلفنا أن الشاعر قد آثر هذه اللغة ليوحى بالواقعية، لأنها تلائم مستوى شخصياته الفكرى والاجتماعى. وهى لغة تقترب من لغة المؤلف نفسه/ الشاعر التى يستخدمها – عادة– فى مثل هذه الموضوعات الشعرية.

– الزمكانية (بيئة السرد):

فقد اعتمد السّارد على السّرد المسلسل، والتدرج فى وقوع الأحداث، فيسرد الحدث الأول ثم الثانى ثم الثالث..، وهكذا دواليك حتى نهاية الأحداث، وبذلك فهو يستند على محور الزمن، فيجعله متصلاً بحلقات متتالية متسلسلة.

وتتجلى بوضوح عرض الأحداث **تقنية الاسترجاع** flashback، حيث استحضر الرَّاوى قصة ترجع أحداثها إلى ما قبل زمن بداية القصيدة، وهنا يلعب الاسترجاع دوراً مهماً ليس فى المسار الزمنى لسياق القصة فحسب، بل أيضاً فى توضيح ملابسات موقف معين، والمساعدة فى فهم مسار الأحداث وتفسيرها، كما أنه يعد وسيلة للتعريف بالشخصيات التى تدخل فى الأحداث لأول مرة([1])، كما هو الحال فى شخصيتى الزوجة وأختها.

1() ينظر آليات السرد فى القصة القصيرة فى العراق، ص97.

أما **المكان فيتصف بالخصوصية والانغلاق**، سواء أكان بيت الأخت أم بيت الشاعر مسرح المشاجرة والأحداث، ويعطى المكان مع الزمن الواقعية لأحداث القصة وشخصياتها، لأنهما معاً يساعدان على بلورة الموقف الحياتى للشخصية وتقريب الحدث من مخيلة المتلقى([1]).

- وحدة الهدف السَّردىّ للرائية:

تهدف رائية البوصيرى بجميع أحداثها وشخصياتها إلى هدف واحد وإن قسمها البحث إلى قسمين أو قصتين إمعاناً فى التحليل السردى، فهى تحمل صور الفقر والحرمان والقهر التى تحياها هذه الأسرة، ولاشك أن هذه **المأساة المنزلية** Domestic tragedy([2]) تعكس بوضوح واقع الشاعر ومعاناته، فليس الهدف من الرائية الاستجداء واستعطاف الممدوح (الوزير)، بل التعبير عن رؤية الشاعر للواقع، فسوء طباع الزوجة، وتحريض الأخت الحقود، وما ترمزان إليه هاتان الشخصيتان من سلطة باطشة، وحقّاد وحسّاد، كان وراء هذا الفقر والحزن.

ومن ثمّ فالفقر وذل الحاجة، وحدّة الواقع والعجز حيال الحياة.. كان سبباً وداعياً لهذه القصيدة ذات النزعة السردية المتقنة.

- المعادل الموضوعى والرمزية فى الرائية:

المعادل الموضوعى Objective Correlative أحد أهم المصطلحات النقدية الجديدة التى قدمتها مدرسة النقد الجديد الأنجلو- أمريكية، ممثلة فى أحد روادها الناقد الشاعر ت.س.إليوت([3])، إذ يقول عن هذه النظرية أو التقنية الفنية "إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الإحساس فى قالب فنى إنما يكمن فى إيجاد معادل موضوعى لهذا الإحساس، وبتعبير آخر إيجاد

1() ينظر السابق نفسه، ص129.

2() المأساة المنزلية: "إنشاء درامى يتناول موضوعاً جاداً قاتماً يتضمن شخصيات تنتسب إلى الطبقة الوسطى أو الطبقات الدنيا وما يحيط بتلك الشخصيات من مناظر ونزاعات. والمأساة المنزلية لا تعنى بمشكلات الشخصيات ذات المكانة الرفيعة بل تعنى بأحداث فى حياة الناس اليومية المعاصرة". إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1986م، ص306.

3() ينظر حسن دواس: المعادل الموضوعى فى النقد الأنجلو- أمريكى الجديد، دراسة فى المصطلح والمفهوم والمرجعيات، بحث منشور بمجلة الأثر، جامعة قاصدى مرباح ورقلة، العدد (26)/ سبتمبر 2016م، ص47.

مجموعة من الموضوعات أو موقف أو سلسلة من الأحداث التى تشكل وعاء لهذا الإحساس الخاص، بحيث يتجلى هذا الإحساس بمجرد أن تعرض تلك الموضوعات أو المواقف أو الأحداث مقدمة فى شكل تجربة حسية"([1]).

فالمعادل الموضوعى هو معادل خارجى لعاطفة الشاعر وحالته النفسية والذهنية، وقد امتزجت رائية البوصيرى بواقعه، وعبّرت عن عاطفته وأحاسيسه، حيث مثّل فيها المعادل الموضوعى مجموعة من المواقف المأساوية والرموز والأغراض المنسجمة التى تتسلسل وتتكاثف لتشكل بديلاً فنياً لعاطفة لم يُصرح بها الشاعر مباشرة.

ويرى إليوت أن السبيل الأمثل للتعبير عن المشاعر المجردة لا يكمن فى البوح بها صراحة، وإنما يكمن فى البحث عن مقابل مادى لهذه المشاعر، وهذا ما يتجلى فى نص الرائية، إذ استطاع الشاعر أن يجد معادلاً موضوعياً مادياً للتعبير عن مشاعره المجردة، وبهذا جمعت الرائية مقومات التأثير فى المتلقى، من خلال مجموعة من الصور المترابطة، والأوصاف المتشابكة، التى تجسد فى النهاية حالة الشاعر وعاطفته.

وتعددية الأحداث هنا هى سر تحقق الرؤية الإليوتية فى رائية البوصيرى، فالحدث الواحد لا يمكن أن يكون معادلاً موضوعياً، ولا الصورة الواحدة يمكن أن تكون كذلك، ولكن ترابط سلسلة من الأحداث المنفصلة، واتحاد بانوراما الصور فى القصتين هو ما يحقق ذلك، فكلاهما يعبر عن حالة الألم والضيق والتمرد التى يحياها الشاعر بين أسرته، بعد أن فرض عليه مجتمعه هذا الوضع القاتم.

ويتفق الباحث مع الدكتور رشاد رشدى فى أن المعادل الموضوعى: "نظرية بسيطة للغاية وهى فى الواقع قانون من قوانين الفن لم يكن لإليوت فضل ابتكاره بقدر ما كان له فضل اكتشافه ولكن

(1) -(T.S.Eliot: The sacred Wood Essays On Poetry and Criticism.Methuen& London 1920& P92.
ترجمة حسن دواس: : المعادل الموضوعى فى النقد الأنجلو- أمريكى الجديد، ص48، 49.
- وينظر مجدى وهبه، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص370.

رغم بساطتها فقد كان لها أثر فعال فى النقد والخلق على السواء.. فكما أنها أصبحت مقياساً توزن به الأعمال الفنية وتساعدنا على تفهمها كذلك أصبحت نبراساً يهتدى به الكتّاب فى كتاباتهم"([1]).

ونلمح وجهاً للرمزية فى رائية البوصيرى تنبع من اللاوعى؛ فالقصة الشعرية هنا أشبه بنفثة تعكس ما يجيش فى صدر الشاعر وما يضطرم فى ثنايا نفسه ووجدانه من آلام الفقر والضعف، فهو أحد الشعراء الذين طبعت نفوسهم بالألم جراء اضطراب أحوال عصرهم، وتردّ عاداته وتقاليده واختلال موازينه الاجتماعية، وهو –أيضاً– أحد الشعراء الماهرين فى تصوير مشاكل مجتمعهم ومآسيه وسلبياته، وقدّم عدداً من الصور القصصية يهدف من ورائها إلى إبراز رؤيته تجاه حياته وأحوال مجتمعه أكثر من مجرد عرض لأحداث درامية تتطور وتنمو، فالأشخاص ما هى إلا رموز مترجمة لأفكار الشاعر وأحاسيسه، ففى الرائية تطالعنا ثلاث شخصيات متحدثة –فضلاً عن شخصية الشاعر وتعليقاته التفسيرية الكاشفة طوال النص:

1- شخصية "الابن".

2- شخصية "الزوجة".

3- شخصية "أخت الزوجة".

وهذه الشخصيات ترمز إلى أبعاد رؤية الشاعر فى القصيدة وتمثلها خير تمثيل، فالابن ما هو إلا رمز للفقر وصوت للحرمان الذى يعانيه الشاعر وأغلب أهل عصره، أما الزوجة بتجبرها على زوجها فهى رمز للسلطة الباطشة الجائرة التى تريد أن تفرض سطوتها على الضعفاء من أمثال الشاعر، أما شخصية "أخت الزوجة" فهى صوت الوشاة والحسّاد والحاقدين، وهو ما عبّر عنه فى قوله: (والأختُ في الغيْرَةِ كالضَّرَّهْ).

والرمزية فى الرائية لا تستدعى مجهوداً من المتلقى فى فك شفرتها، ولاسيّما إذا كان على دراية بالخلفيات النفسية والاجتماعية المتعلقة بالشاعر.

* * *

1() د/ رشاد رشدى: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص121.

1-2- نونية صفى الدين الحلّيّ:

للحلّى قصيدة نونية تتضمن قصة طريفة لعب فيها الحوار مع الحبكة المتقنة دوراً مهماً فى العمل السردى، حيث تدور أحداث القصة حول ليلة سمر قضاها الشاعر فى صحبة غلام لاعبه الشطرنج وفق رِهان دار بينهما. يقول فيها([1]):

1- وغَـــزالٍ غازَلتُـــهُ بَعـــدَ بَـــينِ ... أَلّفَـــتْ بَيْنَـــه المُـــدامُ وبَينـــى

2- صـالَحتنى الأيَّـامُ بـالقُربِ منـهُ، ... بعـدَما كنـتُ منـهُ صِـفرَ اليَـدَينِ

3- مـن بنـى التّـركِ لا أُطيـقُ لَـهُ ... تَركـاً ولـو حـانَ فـى المَحبّـةِ حينِـى

4- بـتُّ أُســقَى بثَغْــرِهِ ويديــهِ، ... مـــن لمَـــاهُ وراحِـــهِ، قَهـــوَتَينِ

5- مَزَجَ الكأسَ لـى فمذُ عبثَ السّكـ ... ـــر بعطفَـــى قَوامِـــه المتـــرَفينِ

6- قـال لـى مازحـاً، وقد طَغَـتِ الرَّا ... حُ وجـالَ التّضـريجُ فـى الـوَجنَتينِ

7- قد ملَلنـا، فهـاتِ نَلعبُ بالشّطرَنـ ... ـجِ، كيمـا أُريـح قَلبـى وعَينـى

8- قلـتُ سَـمعاً وطاعـةً لـكَ مَـولا ... ىَ، ولكـــن لُعبُنـــا فـــى رُهَـــينِ

9- فأجـلُّ الشّـطْرَنج منّـى، ولـى منـ ... ـك أقـلّ النّقـوش فـى الكعبتَـينِ

10- فانثنى ضاحكاً بذا الرّهان وصَيّر ... تُ إليـــهِ الخِيـــارَ فـــى الحِليتَـــينِ

11- فارتَضَـينا بـذا الرّهـانِ وصَـيّر ... تُ إليَـــهِ الخِيـــارَ فـــى الحِليتَـــينِ

12- قـال لـى السّودُ للأسودِ وذى الـ ... ـبِيضُ لمَـن يَبتَغـى بيـاضَ اللّجَـينِ

13- فصَـفَفنا الجَيشَـينِ تُركـاً وزَنجـاً، ... واعتَبرنـــا تقابُـــلَ العَســـكَرَينِ

14- فابتَـدانى بدَفعِـهِ بَيـدَقَ الفِـر ... زانِ مـن حِرصِـهِ علـى نَقلتَـينِ

15- وأدارَ الفِرزانَ فى بيتِ صَدرِ الـ ... ـشّاهِ نَقـلاً يَظنّـهُ غيـرَ شَـينِ

16- فعَقَدتُ الفِرزانَ مع بيدقِ الصّد ... رِ وسُـقتُ الفيلـينِ فـى الطّـرَفَينِ

17- فتَـدانى بـالرُّخِّ بَيتـاً، وأجـرَى ... خَيلَـــهُ بـــينَ مُلْتَقَـــى الصّـــفّينِ

1() ديوان صفى الدين الحلى، ص476- 478.

18- فَـرَدَدتُ الفِـرزانَ ثـمّ نَقَلـتُ الفيـ ـلَ فـى بَيتِـه علـى عُقـدتَينِ
19- ثـمّ شـاغَلتُهُ، وأرسـلتُ فيلـى مِنجَنيقـاً يَرمـى علـى القِطعَتَـينِ
20- فأخـذتُ الفِـرزانَ حُكمـاً، ووَلّـى رُخُّـهُ ناكصـاً علـى العَقِبَـينِ
21- ثمّ حَصّنتُ منهُ نَفسى عن الشّا ـهِ بعَقـدِ الفِـرزانِ بالبَيـدَقَينِ
22- ثـمّ بَرطَلتُـهُ ببَيـدَقِ فِيلـى، ودَفَعـتُ الثّـانى علـى الفَرَسَـينِ
23- فأخَـذتُ اليُمنـى، وأجفلَـتِ اليُسـ ـرَى شَـروداً تجـولُ فـى الحَـومتَينِ
24- وتَقَـدّمتُ مـن خُيـولى بمُهـرٍ أدهـمِ اللّـونِ مُصـمَتِ الصّـفحتينِ
25- ثـمّ سَـلّطتُهُ علـى الشّـاهِ والـرُّ خّ فعَجّلـتُ أخـذَهُ بَعـدَ ذَيـنِ
26- ثـمّ لَقطـتُ مـن بَيادِقِـه الشُّـ ـرّدِ خَمسـاً، عـاجَلتُهنّ بحَـينِ
27- فـانثَنى يَطلُـبُ الفِـرارَ وجَيـ ـشى راجعـاً نحـوَهُ مـن الجـانبَينِ
28- ثـمّ ضـايَقتُهُ، فلَـم يَبـقَ للشّـا هِ علـى رُغمِـهِ سِـوى بَيتَـينِ
29- فمَلَكـتُ الأطـرافَ منـهُ وسلّطـ ـتُ علَيـهِ تَطـابُقَ الـرُّخّينِ
30- ثمّ صِحتُ اعتزِل فشاهُك قد ما تَ، بـلا مِريـةٍ، وقـد حـلّ دَينـى
31- فكسَـا وجهَـهُ الحَيـاءُ وأمسَـى نادِمـاً سـادِماً يَعَـضّ اليَـدَينِ
32- وانثَنَـى باكيـاً يُقَبّـلُ كَفّـ ـىّ ويَهـوى طَـوراً علـى القَـدمينِ
33- قـائلاً: إن عَفوتَ قِيلَ كمـا قيـ ـلَ ومـا شـاعَ عنـكَ فـى الخـافقَينِ
34- إنّ فـى رُتبَـةِ الفُتُـوّةِ أصـلاً لـكَ يُعـزَى إلـى أبـى الحَسَـنَينِ

- الرَّاوى (الذاتى/ المشارك) بضميرى المتكلم والغائب:

لم يتخل الرَّاوى فى نونية الحلّى عن هيئته السردية، وإحداث الفعل السردى (الحكى/ القول)، على الرغم من مشاركته فى الأحداث، وكأن الرَّاوى والبطل/ الشخصية الرئيسة فى حالة تناوب، مما يؤكد الفاعلية السردية، فهو راوٍ وبطل فى آن، منفصل عن الأحداث، ومتصل بها، فالشاعر قد تخير الصوت الأنسب الذى سينقل الأحداث للمتلقى، ولكى تستطيع الشخصية أن

تروى عن نفسها، ارتكز الشاعر على ضمير المتكلم فى رواية قصته الماضية فى زمن الحاضر، فثمة مسافة زمنية بين البطل الشخصية فى الزمن الماضى، والرَّاوى فى الزمن الحاضر.

والشاعر هنا أو الرَّاوى ليس الشخصية الوحيدة التى تكشف عن ذاتها فى بنية النص السردى، ففى النص تظهر إلى جانبه شخصية الغلام، وقد قدَّمه الشاعر بطريقة مباشرة، رسمه فيها من الخارج، فهو ظبى تركى يتمتع بالجمال، ومن اللافت أن شخصية الغلام شخصية نامية متطورة غير ثابتة طوال القصة، بل تأثرت بالأحداث وتفاعلت معها وتحديداً فى النهاية بعد الهزيمة.

وقد تحقق السرد عبر آليات منها **تعدد الضمائر**، إذ ارتكز الحلى فى خطابه السردى على التناوب بين ضمير المتكلم (أنا)، وضمير الغائب (هو)، "والحق أن اصطناع الضمائر يتداخل، إجرائياً، مع الزمن من وجهة، ومع الخطاب السردى من وجهة ثانية، ومع الشخصية وبنائها وحركتها من وجهة أخرى"([1]). وعلى هذا ترك الشاعر/ الرَّاوى المجال لضمير الـ(هو) يمارس فعله السردى، وهنا يحتفظ النص بقدرته على الحركية السردية التى تمنح نشوة التلقى.

- الأحداث:

يعبر صوت الرَّاوى عن الشاعر فى أحداث القصة، ويتضح لنا من الافتتاح الغزلى للقصيدة أن البطولة يتقاسمها الشاعر مع غلام تركى أسعده حظَّه بالقرب منه، وكانت الخمر سر إلفهما، ثم يتتبع الرَّاوى التدرج السّردى فى قصّ الأحداث فينتقل من هذا الافتتاح التمهيدى (الأبيات من 1- 5) إلى الحديث عن رِهان الشخصيتين ومنافستهما فى لعب الشطرنج، فيقول:

قال لى مازحاً، وقد طَغَتِ الرَّا حُ وجالَ التّضريجُ فى الوَجنَتينِ
قد ملَلنا، فهاتِ نَلعبُ بالشّطرَنـ ـجِ، كيما أُريح قَلبى وعَينى
قلتُ سَمعاً وطاعةً لكَ مَولا ىَ، ولكن لُعبُنا فى رُهَينِ

1() د/ عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، 1998م، ص152.

فأجـلُ الشّـطْرَنج منّـى، ولـى منـ ـك أقـلّ النّقـوش فـى الكعبتَـينِ
فانثنى ضاحكاً بذا الرّهان وصَيّر تُ إليـهِ الخِيـارَ فـى الحِليتَـينِ
قـال لـى السّـودُ للأسـودِ وذى الـ ـبِيضُ لمَـن يَبتَغـى بيـاضَ اللّجَـينِ
فصَـفَفنا الجَيشَـينِ تُركـاً وزَنجـاً، واعتَبرنـا تقابُـلَ العَسـكَرَينِ

هكذا بدأت المباراة بين الشاعر والغلام، حيث اختار كلٌ منهما جيشاً، وجرت المباراة على قدم وساق على النحو التالى؛ يقول الشاعر:

فابتَـدانى بدَفعِـهِ بَيـدَقَ الفِـر زانِ مـن حِرصِـهِ علـى نَقلتَـينِ
وأدارَ الفِرزانَ فى بيتِ صَدرِ الـ ـشّاهِ نَقـلاً يَظنّـهُ غيـرَ شَـينِ
فعَقَدتُ الفِرزانَ مـع بيدقِ الصّد رِ وسُـقتُ الفيلـينِ فـى الطّـرَفَينِ
فَـرَدَدتُ الفِـرزانَ ثـمّ نَقَلـتُ الفيـ ـلَ فـى بَيتِـه علـى عُقـدتَينِ
ثـمّ شـاغَلتُهُ، وأرسـلتُ فيلـى مِنجَنيقـاً يَرمـى علـى القِطعَتَـينِ
فأخـذتُ الفِـرزانَ حُكمـاً، ووَلّـى رُخُّـهُ ناكصـاً علـى العَقِبَـينِ

ويتضـح من الأحداث مهارة الشخصيتين وخبرتهما فى فنون هذه اللعبة الحربية، ومن اللافت تركيز الشاعر فى نقل الأحداث على إبراز علامات المكر والخديعة المصاحبة لهذه اللعبة؛ لتعزيز الفاعلية السردية، فتأمل قوله:

وأدارَ الفِـرزانَ فـى بيـتِ صَـدرِ الـ ـشّاهِ نَقـلاً يَظنّـهُ غيـرَ شَـينِ([1])

وقوله:

ثـمّ شـاغَلتُهُ، وأرسـلتُ فيلـى مِنجَنيقـاً يَرمـى علـى القِطعَتَـينِ

فكلٌ منهما يعمد إلى المكر والخديعة، فالغلام ظنّ أن الشاعر غافل، لكن الشاعر كان واعياً لألاعيبه، فاحتال عليه وشاغله حتى بدأت بشائر النصر تدقّ لصالحه فى هذه المُنافسة.

1() يتعمد الشاعر التلاعب اللفظى فى بيته، فالمقصود بقوله (غير شين)، استبدال حرف السين بحرف الشين فى كلمة (الشاه)، فيكون المراد (ساه) اسم فاعل من سها، بمعنى غافل أو ناسٍ.

ومن اللافت أن تلاحق الأحداث وتزايد حدّتها كان نتيجة طبيعية لشدّة المنافسة، حتى كانت الانفراجة ونهاية الصراع، يقول الشاعر:

فـــانثَنى يَطلُـــبُ الفِـــرارَ وجَيـــ ـشى راجعـاً نحـوَهُ مـن الجـانبَينِ
ثـــمّ ضـــايَقتُهُ، فلَـــم يَبـــقَ للشّـــا ـهِ علـــى رُغمِـــهِ سِـــوى بَيتَـــينِ
فمَلَكـــتُ الأطـــرافَ منـــهُ وسلّطـــ ـــتُ علَيـــهِ تَطـــابُقَ الـــرُّخّينِ
ثـمّ صِـحتُ اعتزِل فشـاهُك قـد مـا تَ، بـلا مِريـةٍ، وقـد حـلّ دَينـى

ثم يحكى الشاعر **أحداث النهاية** مسلّطاً الضوء على ملامح شخصية الغلام وتعبيراته الجسدية إثر الهزيمة، والنهاية تكشف عن مفارقة طريفة بين حال شخصية الغلام فى بداية الحكاية (قال لى مازحاً../ فانثنى ضاحكاً وقال: لعمرى تنثنى بخُفّى حُنين)، ثم حاله فى نهاية الأحداث من خجل وندم وبكاء وطلب للعفو، حيث يسرد الشاعر أحداث النهاية قائلاً:

فكسَـا وجهَـهُ الحَيـاءُ وأمسَـى نادِمـاً سـادِماً يَعَـضّ اليَـدَينِ
وانثَنَـى باكيـاً يُقَبّـلُ كَفّـ ـيّ ويَهـوى طَـوراً علـى القَـدمينِ
قـائلاً: إن عَفـوتَ قِيـلَ كمـا قيـ ـلَ ومـا شـاعَ عنـكَ فـى الخـافقَينِ
إنّ فـى رُتبَـةِ الفُتُـوّةِ أصـلاً لـكَ يُعـزَى إلـى أبـى الحَسَـنَينِ

هكذا تنتهى أحداث القصة أو المعركة الحربية بانتصار الرَّاوى وندم الغلام وخسارته الرِّهان، وقد وفق الشاعر فى تصوير جو المرح والتحدى المسيطر على الشخصيتين منذ مطلع القصيدة، **وهدف الشاعر** من قصته واضح هو التسلية، ومجاراة ذوق العصر واتجاهاته الشعرية.

وتسلسل الأحداث وتتابعها فى القصة هو الدافع المُلِح الذى يدفع المتلقى لمتابعة الأحداث بلذة ونهم؛ لكى يكتشف النهاية، **والحبكة plot هنا ذات حدث صاعد**، أى أن الأحداث تنمو نمواً تصاعدياً، بحيث "يؤدى كل حدث دوراً مهماً فى اتجاه النص إلى الأمام"([1]).

1() البناء السردى والدرامى فى شعر ممدوح عدوان، ص13.

ومن ثمّ استطاع الحلى أن يقدّم لنا حكاية كاملة بأسلوب سردى شائق لا ينقصه الإثارة مستخدماً **تقنية التعاقب/ نسق التتابع**، وهو من أبرز أبنية الحدث وأكثرها شيوعاً وبساطة، وفيه يبدأ الرَّاوى سرد قصته من نقطة معينة ويتسلسل فى الأحداث بحسب ترتيبها الزمنى إلى نهاية القصة دون ارتداد أو عودة إلى الخلف([1])، فلا استرجاع analepsis ولا استباق prolepsis([2]) فهى تقنيات سردية لا تتطابق فيها الأحداث مع الترتيب الزمنى للقصة، ولا تصادفنا كثيراً فى شعر تلك الحقبة.

ويرتكز الرَّاوى فى نسق التتابع على حرفى (الفاء) و(ثم) فى ربط الأحداث وترتيبها، فمن أمثلة استخدامه للفاء الاستئنافية (فأجلّ/ فانثنى/ فارتضينا/ فصففنا/ فابتدانى/ فعقدت/ فأخذت/ فملكت/ فكسا..)، ومن أمثلة استخدامه لحرف العطف (ثم) (ثم شاغلتُه/ ثم حصّنتُ/ ثم برطلتُه/ ثم سلّطتُه/ ثم لَقطتُ/ ثم ضايقتُه/ ثم صِحتُ..).

- **الشخصيات:**

الشخصية الرئيسة تمثل "محور النص السردى والمحرك الأساسى للحدث.. وغالباً ما تستأثر هذه الشخصية باهتمام الكاتب والقارئ معاً"([3])، ويصادفنا فى نص النونية شخصيتان رئيستان تتنافسان على الاستئثار بهذا الاهتمام، وتشكلان محور الصراع فى الحكاية، هما:

- شخصية الشاعر (أنا/ الرَّاوى).
- شخصية الغلام التركى (هو).

1() ينظر آليات السرد فى القصة القصيرة فى العراق، ص30، ود/ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى (الزمن- السرد- التبئير)، منشورات المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1997م، ص41.

2() الاستباق= الاستقدام= التَّنَبُّؤ: "يعنى قص حادثة قبل موعد حدوثها فى الرواية". د/ محمد عنانى: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ص80.

3() د/ جمانة الدليمى: الشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم، دار النابغة للنشر والتوزيع، القاهرة، الإسكندرية، ط1، 1435هـ/ 2014م، ص18.

فكل شخصية منهما تستحوذ على مساحة سردية تمتد على طول النص السردى بلا منازع من شخصيات أخرى، وتتجلى ملامح بناء الشخصيتين من خلال المواقف أو الأفعال التى تصدر عنهما، وتتكشف هذه المواقف بتسلسل الأحداث على طول العمل السردى، ويعنى هذا ارتباط نمو الشخصية بالحدث، الأمر الذى يدفع المتلقى إلى متابعة الأحداث والتحولات التى تطرأ على كل شخصية لاستجلاء تطورها، وتوقع ما يمكن أن يفضى إليه الصراع.

وعلى هذا تنماز الشخصيتان فى النونية بالنمو والتطور، فصفة كل منهما وعاطفته فى بداية القصة ليست هى نفسها فى نهايتها، وتتأرجح نسبة التأثر والتحوّل هبوطاً وارتفاعاً حسب مجريات الأحداث، فلا تكون الشخصية ثابتة أو جامدة، بل تكون فى حالة نمو وتطور مستمر، فالشخصية النامية "هى التى تتطور وتنو قليلاً قليلاً، بصراعها مع الأحداث أو المجتمع، فتتكشف للقارئ كلما تقدّمت فى القصة، وتفجؤه بما تغنى به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة. ويقدّمها القاص على نحو مقنع فنياً، فلا يعزو إليها من الصفات إلا ما يبرر موقفها تبريراً موضوعياً فى محيط القيم التى تتفاعل معها"([1]).

- الحوار ودوره فى النونية:

يلعب الحوار دوراً مهماً فى تحقيق درامية القصيدة، فهو يدفع إلى تطوير الحدث الدرامى، ويمنح النّص حركية قادرة على جذب انتباه المتلقى، ودفعه إلى الانفتاح على النص، من خلال المشاركة والتفاعل بالانحياز إلى أحد الصوتين المتنافسين، كما أن الحوار يجعل الأحداث أقرب إلى الواقعية، ويكشف عن رغبة الشاعر المخلصة فى تجسيم تجربته، ونقلها عبر التواصل والتداخل مع الآخر، كما أنه يلقى الضوء على الشخصيتين وأبعادهما النفسية، ويكشف عن صفاتهما وخبرتهما بفنون اللعبة الحربية([2]).

1() د/ محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط6، 2005م، ص530.

2() ينظر الحوار وما يميزه من قيم خاصة. آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر، ص154.

وقد تعامل الحلّى مع الحوار من خلال أدوات (قلت/ قال) عبر القصيدة، وبهذا فهو "يبتعد عن التجسيم الدرامى بمقدار ما يقترب من السرد القصصى"([1])، فأفعال القول "حين تأتى فإنها تفرض على بنية النص مسحة سردية، ثم يأتى بعدها تفاصيل الحكى"([2])، بمعنى أن الشاعر يفتح لنفسه أفقاً سردية ومناخاً درامياً من خلال تقنية الحوار المباشر بين صوتين منفصلين متصارعين، صوت الشاعر، وصوت الآخر/ الغلام.

ونخلص من هذا إلى أن الشاعر بارتكازه على تقنية الحوار، حقق لنصه السردية، فالحوار الخارجى "على الرغم من كونه تكنيكاً مسرحياً إلا أنه دخل جسد النص الروائى، والنص الشعرى؛ ليحقق الكاتب من ورائه طموحات فنية تضفى نبرة وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية فى القصيدة، هذا التعدد الصوتى بجانب تحقق الدرامية –يفتح طريقاً للسردية، ويكشف عن إيقاع فكرى متناغم حيناً ومتعارض حيناً آخر، هذا الإيقاع الفكرى يتطلب عبر تحققه مساحة سردية يتخلق فى ظلها، ويمنح النص الحياة"([3]).

– الزمكانية (بيئة السرد):

القصة هنا لا يعنى فيها الشاعر برسم البيئة، فهى تتسم بالعمومية والشمول، دون تحديد زمانى أو مكانى معينين، غير أن العصر المملوكى الذى ينتمى إليه الشاعر يعج بمثل هذه الأجواء من اللهو، ومغازلة الغِلمان، ومنادمتهم، والاختلاط بهم فى مجالس اللهو والمجون.

ومن اللافت فى قصص الشعر الاجتماعى أنها قد استمدت أحداثها من معان وجد فيها الشعراء مجالاً للتعبير عن واقعهم الاجتماعى وتقلب الزمان، وعوالمهم النفسية وتغير أحوالهم بين الرضا والرفض، والمحبة والكراهية، بين الاستمتاع بالحياة والتنعم بملاذها من خمر ونساء وغِلمان وصحبة.. من ناحية، والتعبير عن التمرد والكراهية والضيق والشكوى من الناس ومن الفقر من

1() د/ عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربى، القاهرة، 1978م، ص31، ص298.

2() آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر، ص161.

3() السابق نفسه، ص160.

ناحية أخرى، ومن ثم اتخذوا من هذا الاتجاه القصصى منفذاً للتنفيس عن همومهم أحياناً والتعبير عن نشوتهم أحياناً أخرى.

ومن الجدير بالذكر أن الأحداث الاجتماعية فى النموذجين السابقين قد أودت بالشاعرين إلى شىء من الواقعية ميزت القصة الشعرية عندهما، وجعلتها سمة بارزة فى شعرهما.

* * *

2- قصص البطولة والمغامرة (الجدية والهزلية):

2-1- قصص البطولة والمغامرة الجدية (نونية الشهاب محمود):

تتجلى فى أشعار هذا العصر قصص البطولة والمغامرة، إذ استغرقت حياة الحرب والجهاد سنوات طويلة من عمر العصر المملوكى الأول، وانعكست آثارها على مخيلة شعراء العصر واتجاهاتهم الشعرية، فحكى الشعراء قصص الغلبة والنصر على أعداء الإسلام، وقدّموا أروع الملاحم البطولية فى شعرهم، وتحققت فى أغلب تلك الأشعار عناصر السّرد، فمن "أول مستلزمات القصة أن الخبر الذى ترويه يجب أن تتصل تفاصيله أو أجزاؤه بعضها مع البعض بحيث يكون لمجموعها أثراً أو معنى كلياً.. ولكن الأثر أو المعنى الكلى لا يكفى وحده لكى يجعل من الخبر قصة.. فلكى يروى الخبر قصة يجب أن يتوفر فيه شرط آخر.. وهو أن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية، أى أن يصور ما نسميه بالحدث"([1])، "والفرق بين الخبر الذى يقتصر على تزويدنا بالمعلومات والخبر الذى يصور حدثاً هو الفرق بين مجرد الخبر وبين القصة"([2]).

ومن أمثلة قصيدة لشهاب الدين محمود تروى قصّة فتح قلعة الروم بالشام على يد البطل السلطان الأشرف خليل بن قلاوون سنة 691هـ، يقول فيها([3]):

1() فن القصة القصيرة، ص13، 14.

2() السابق نفسه، ص18.

3() ابن أيبك الدَّوادارىّ: كنز الدرر وجامع الغُرر، جـ8، بتحقيق/ أُولرخ هامان، طبعة القاهرة، 1391هـ/ 1971م، ص334، وابن كثير: البداية والنهاية، جـ17، تحقيق د/ عبد الله بن عبد المحسن التركى، دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1419هـ/ 1998م، ص649- 652.

1- لك الرَّايةُ الصَّفْراءُ يَقْدُمُها النصرُ فمَــن كَيْثُبــاذُ إن رآهــا وكَيْخُسْــرُو
2- إذا خَفَقَتْ فى الأُفْقِ هدَّتْ بنودُها هَوَى الشركِ واسْتَعْلى الهُدَى وانْجَلى الثغرُ
3- مُحَجَّبــة بــينَ الجبــالِ كأنَّهــا إذا مــا تَبَــدَّتْ فــى ضــمائرها سِــرُّ
4- يخــطّ بهــا نهــرانِ تبــرُز فيهمــا كمــا لاحَ يومــاً فــى قلائــده النَحْــرُ
5- ويَعْصِــمُها العــذْبُ الفــراتُ وإنَّــه لتحصـينها كـالبحر بـل دونَـه البَحْـرُ
6- سـريعٌ يفـوتُ الطَـرْفَ جريـاً وحـدُّه كـريحِ سُـليمانَ التــى يومُهــا شَــهْرُ
7- على هِضَبٍ صُمٍّ يكلّمُ صَخرَها الـ ــحديدُ وفيهــا عــن إجابتــه وَقْــرُ
8- لهـا طُـرُقٌ كـالوَهم أعيـا سـلوكُها علـى الفكـر حتّـى مـا يخيّلهـا الفِكـرُ
9- يضِلُّ القَطا فيها ويَخْشى عِقابَها الـ ـعُقابُ ويهفـو فـى مَراقبهـا النِّسـرُ([1])
10- فصبَّحْتَها بالجيشِ كالروضِ بَهْجَةً صــوارِمُه أنهــارُهُ والقَنــا الزَّهــرُ
11- ليـوثٌ مـن الأَتـراكِ آجامُهـا القَنـا لهـا كلَّ يـومٍ فـى ذَوِى ظُفُرٍ ظُفْرُ([2])
12- فـلا الـريحُ تسـرى بيـنهم لاشـتباكِها علـيهم ولا يَنْهَـلُّ مـن فـوقِهم قطـرُ
13- عيـونٌ إذا الحـربُ العـوانُ تَعَرَّضَـتْ لُخَّطابهــا بــالنفسِ لــم يَغْلُهــا مَهْــرُ
14- تَـرى المـوتَ معقـوداً بهُـدب نِبَـالِهم إذا مـا رَمَاهـا القَـوْسُ والنظـرُ الشَّـزْرُ
15- إذا ضــربوا صُــمَّ الجبــالِ تزَلْزَلَــتْ وأصبحَ سـهلاً تحتَ خيلِهِمُ الوَعْرُ([3])
16- أداروا بهـا سُـوراً فأضْـحَت كخِنْصَـرٍ لَدَى خاتَمٍ أو تحْتَ مِنْطَقَيٍ خَصْرُ([4])
17- وأَرْخُــوا إليهــا مــن بحــارِ أَكُفِّهِــمْ سحابَ رَدًى لم يَخْلُ مِن قَطْرِهِ قُطْرُ

1() ورد البيت فى كتاب درة الأسلاك فى دولة الأتراك لابن حبيب الحلبى، تحقيق د/ محمد محمد أمين، طبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 1435هـ/ 2014م، 2/ 53. وفيه "يضل" مكان "يظِلُّ".

2() فى كنز الدرر: "ذَرَى ظَفِر ظُفْرُ" مكان "ذوى ظُفُرٍ".

3() فى البداية والنهاية: "إذا صدَموا شُمَّ" مكان "إذا ضربوا صُمَّ".

4() هكذا ورد البيت فى البداية والنهاية، 17/ 651، وفى كنز الدرر برواية: "أداروا بها نهر".

18- كـأن المَجـانِيقَ التـى قُمْـنَ حولَهـا رواعِـدُ سُـخطٍ وَبْلُهَـا النـارُ والصـخرُ
19- أقامَتْ صلاةَ الحربِ ليلاً صخورُها فأكثرُهـــا شَـــفْعٌ وأقْتَلُهـــا وِتْـــرُ([1])
20- لهـا أسـهُمٌ مِثْـلُ الأَفَـاعِى طِوالُهـا قواتِـــــلُ إلاّ أنَّ أَقْتَلَهـــــا البُتْـــــرُ
21- سِـهامٌ حكـتْ سَـهْمَ اللحَـاظِ لقتْلِهَـا ومـا فارقَـتْ جَفْنـاً وهـذا هـو السِّـحْرُ
22- تـزورُ كِناســاً عنــدهم أو كنيســةً فــلا دُمْيَــةٌ تبــدى حِــذَاراً ولا حِــذْرُ
23- ودَارَتْ بهـا تلـك النقـوبُ فأشـرفَتْ ولـيسَ عليهـا فـى الـذى فعلـتْ حِجْـرُ
24- فأضْحَتْ بها كالصَّبِّ يُخْفِى غَرامَهُ حِــذارَ أعاديــه وفــى قلبِــه جمــرُ
25- وشـبَّت بهـا النِّيـرانُ حتـى تَمزَّقَـتْ وباحَـتْ بمـا أخْفَتْـهُ وانْهَتَـك السِّـتْرُ([2])
26- فـلاذوا بـذَيْلِ العَفْـوِ منـك فلـم يَخِـبْ رَجَـاهُم ولَـمْ يَسْـتَبِنْ قصْـدَهمْ مَكـرُ
27- ومـا كَـره المُغْـلُ اشـتغالَك عـنهمُ بهــا عنــدَما فَــرُّوا ولكــنهم سُــرُّوا
28- وأحرزْتهَــا بالســيفِ قَسْــراً وهكــذا فُتوحُـكَ فيمـا قـد مضَـى كلُّـه قَسْـرُ
29- وكانت قذًى فى باطنِ الدِّينِ فانْجَلَى وذُخْـراً لأهلِ الشِّـرْكِ فـانعكسَ الأمْـرُ

- الرَّاوى ووظيفته فى الرَّائية:

تتبدى بوضوح فى رائية الشهاب تقنية **الرَّاوى العالم بكل شىء** omniscient narrator، الذى يصف الأحداث والشخصيات جميعها، ومن أبرز صفاته أنه حاضر بالتحليل والوصف ولكنه غير مشارك فى الأحداث، كما أنه يحول بين المتلقين والعالم السردى، فلا يجعلهم يرون إلا ما يريهم هو إياه، ولا يعلمون إلا ما يريدهم أن يعلموه، فهو المتحكم فى تقديم المشاهد، وسير الأحداث وتسلسلها.

ومن اللافت خروج الرَّاوى العليم هنا عن الحيادية، وانحيازه الواضح للأشراف وجيشه، وتضامنه معهم فى حربهم ومواجهتهم لأعداء الإسلام.

1() ورد البيت فى البداية والنهاية، 17/ 651 برواية: "وأكثرُها وِتْرُ".
2() هكذا ورد البيت فى البداية والنهاية، 17/ 651، وفى كنز الدرر برواية: "وتبَّتْ لها النيران".

ويسرد الرَّاوى من الخارج أحداث البطولة والنصر مرتكزاً على آليات تحقق السردية لنصه، منها تعدد الضمائر، فهو يناوب فى سرده بين ضميرى المخاطب والغائب عبر الخطاب السردى، حيث يعمد إلى الضمير الأول حين تدعو الحاجة السردية إليه وعادة ما يكون ذلك فى خطابه للسلطان الأشرف، بينما يلجأ إلى ضمير الغائب للدلالة على أوصاف القلعة أو على الشخصيات التى مثّلها عموم جيش المسلمين، وهى غير موجودة فى اللحظة التى يتم فيها السرد؛ لارتباط الشريط السردى بالزمن الماضى.

كما يتضح من أسلوب الصياغة وتقديم المادة القصصية غياب ضمير المتكلم الـ(أنا) من الخطاب السردى؛ ذلك أن الرَّاوى لم يكن جزءاً من الأحداث، ولم يشارك فيها كما أشرنا.

ومن اللافت فى رائية الشهاب أن ضمير المخاطب جاء نداً قوياً لضمير الغائب، وإن بدا حضوره ضرورياً لخطاب المديح، فهو يحمل وظيفة سردية، ويجسد جانباً من العمل السردى، ويعد ضمير المخاطب أو الـ(أنت) أقل الضمائر حضوراً فى الكتابة السردية –عموماً– بالقياس إلى صنويه (ضميرى المتكلم والغائب)، حتى إن المعاصرين عدّوه شكلاً من أشكال السرد الفنى الجديد، وذلك على الرغم من أن استعماله ليس بجديد فى تاريخ السرد الإنسانى، وأن العرب كانوا أسبق إليه من غيرهم فى كتابة السير، وفى ألف ليلة وليلة([1]). **ويتمتع الرَّاوى فى النونية بأداء وظيفتين لهما أثرهما البالغ فى سياق الأحداث:**

– **الوظيفة الأولى وصفية:** حيث أسرف فى تقديم مشاهد وصفية تبرز منعة قلعة الروم من جهة، وتصف قوة رجال الأشرف وكثافتهم العددية وتماسكهم من جهة ثانية، وتصور أجواء الاقتحام حتى لحظات النهاية من جهة أخرى.

– **الوظيفة الثانية توثيقية([2])**: إذ كان الرَّاوى/ الشاعر معاصراً لأحداث الفتح، وشاهداً عليه، وتربطه علاقة وطيدة بالأشرف خليل، واختياره لهذا الحدث التاريخى بهذا الشكل التشويقى

1() ينظر فى نظرية الرواية، ص163– 165.

2() ينظر الراوى والنص القصصى، ص67، 68.

الممتع، بعد أن سجلته كتب التاريخ والسير ورسائل البشارة، يجعل المتلقى/ القارئ أكثر ثقة فى صدق حكايته، ومن ثمَّ الإقبال عليها، والانفعال بها، وقد استطاع الرَّاوى أن يمزج فى سرده بين الواقع التاريخى والتخييل، فحافظ على نتائج الأحداث التاريخية التى تقول بنصر المسلمين وتحقق الفتح، حتى لا تفتقر القصة إلى المصداقية أو تفقد صفة الموضوعية، وفى الوقت ذاته لم ينقل الواقع نقلاً فوتوغرافياً، بل تدخل فيه بحرفية الأديب وأدواته الفنية المعبّرة عن جماليات السرد.

- الأحداث:

على عادة الشعراء فى مثل هذا الضرب من قصائد البشارة بالنصر، يستهل الشاعر قصيدته بمديح الفاتح المنتصر السلطان الأشرف، قائلاً:

لـك الرَّايـةُ الصَّـفْراءُ يَقْـدُمُها النصـرُ فمَـــن كَيْقُبـــاذُ إن رآهـــا وكَيْخُسْـــرُو
إذا خَفَقَـتْ فـى الأُفْـقِ هـدَّتْ بنودُهـا هَوَى الشركِ واسْتَعْلى الهُدَى وانْجَلى الثغرُ

فقد منح الشاعر السلطان صفات البطولة بتقديمه على ملوك سلاجقة الروم (كَيْقُباذ) و(كَيْخُسْرُو)، وعلى الرغم من غياب الحوار داخل هذه القصيدة، إلا أنه تتكشف فى أبياتها تباعاً قدرة الشاعر على نسج أحداث القصة وتجميعها لتتلاقى جميعها فى موضوع واحد، وتتحد فى خط سردى متسلسل، تنمو من خلاله القصيدة نمواً فنياً متكاملاً، كما تتجلى قدرة الشاعر على توفير لحظات التركيز التى تدفع القارئ إلى المتابعة والانتباه، وتزيد من تشوقه إلى معرفة نهاية القصة وخاصة بعد اطلاعه على بعض التحديات التى واجهت السلطان فى سبيل سعيه للفتح، أبرزها موقف التخاذل من قبل الذين والوا المُغل سرّاً كما عبّر الشاعر فى القصيدة، وتحدٍّ آخر واجه السلطان تمثَّل فى منعة القلعة وقوة تحصينها، إذ يقول:

مُحَجَّبـــة بـــينَ الجبـــالِ كأنَّهـــا إذا مـا تَبَـدَّتْ فـى ضـمائرها سِـرُّ
يخـــطّ بهـــا نهـــرانِ تبـــرُز فيهمـــا كمـا لاحَ يومـاً فـى قلائـده النَحْـرُ
ويَعْصِـــمُها العـــذْبُ الفـــراتُ وإنَّـــه لتحصينها كالبحر بل دونَه البَحْرُ
سـريعٌ يفـوتُ الطَـرْفَ جريـاً وحـدُّه كـريحِ سُـليمانَ التـى يومُهـا شَـهْرُ
علـى هِضَـبٍ صُـمٍّ يكلّمُ صَـخرَها الـ ــحديدُ وفيهـا عـن إجابتـه وَقْـرُ

لهــا طُــرُقٌ كــالوَهم أعيــا ســلوكُها على الفكر حتّـى ما يخيّلها الفِكَرُ
يضِلُّ القَطا فيها ويَخْشى عِقابَها الـ ـعُقابُ ويهفـو فـى مَراقبهـا النِّسـرُ

يلفتنا فى الأبيات السابقة **الإسراف فى الوصف** paralepsis: "يقول جينيت إن معناه هو تقديم معلومات عن الحدث أو الشخصية فى الرواية أكثر مما يتطلبه التركيز الفنى"([1])، إذ يحرص الشاعر فى صدارة مشاهد القصة على تصوير مكان الأحداث، فيبالغ فى وصف منعة القلعة، ويرسم لها صورة مألوفة فى أدب العصر لا تخلو من ملامح السطوة والمهابة وترويع القلوب، وخاصة أن أعداء الإسلام قد انشغلوا ببناء القلاع الحصينة للحفاظ على ما احتلوه من مدن إسلامية، وكانوا يتخيرون مواضعها على رؤوس الجبال المحاطة بالأودية العميقة والمسالك الوعرة، وهذه المبالغة من الشاعر فى الوصف والاستطراد، والإسراف فى التشبيهات والاستعارات والكنايات، وإن كان لا يتطلبه العمل الفنى، لكن الشاعر عذره فى ذلك أنه حاول أن يبرز ما بذله المقاتلون المسلمون من جهد فى سبيل اقتحام القلعة.

فهى قلعة تتستر بالجبال، وتتخفى عن العيون كما تستتر الأسرار فى الضمائر، كناية عن غموض ما خلف أسوارها من خوافى وأسرار، ويحفّها النهر فيبدو لها بمنزلة القلادة للنحر، وكانت العادة أن تبنى القلاع إلى جوار أنهار تمدّها بالماء من ناحية، وتحفها كالخندق من ناحية أخرى، ويبالغ الشاعر فى وصف مياه النهر فيجعلها تفوق البحر، بل إنه نهر يصعب خوضه فجريانه أشبه بريح سليمان فى سرعتها، فى إشارة دينية بديعة إلى قصة تسخير الريح لسيدنا سليمان عليه السلام، تأخذه إلى حيث شاء بإذن الله على بساط عجيب كان له سرعة انتقال كبيرة، قال الله تعالى: ﭐﱡ □ □ □ □ □ □□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ ﱠ([2])، وقال تعالى: ﭐﱡ □ □ □ ﱺ □ □□ ..ﱠ([3]) ، وقال تعالى: ﭐﱡ □ ﱓ □ □ □ □ ﱔ □

1() ينظر د/ محمد عنانى: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ص69.

2() سورة الأنبياء، الآية/ 81.

3() سورة سبأ، من الآية/12.

□ □ ً ([1]). ويستطرد الشاعر فى وصف القلعة فلها قواعد صخرية يعجز الحديد عن سحقها وإزالتها، ومسالكها من الوعورة مما لا يمكن تخيّله، حتى إن طيور الصحارى والطيور الكاسرة والجارحة لها مواقف منها، فالقطا يضلّ بها، والعُقاب يخشى عقابها، والنسر يحلق فى مراقبها العالية.

و"الأوصاف فى القصة، لا تصاغ لمجرد الوصف، بل لأنها تساعد الحدث على التطور، لأنها فى الواقع جزء من الحدث نفسه"([2])، فالوصف هنا لا يقصد منه أن نعلم أن القلعة حصينة، بل هو جزء من الحدث، يساهم مع غيره من عناصر نسيج القصة الشعرية فى تصوير الحدث ونموه وتطويره.

ولعل تركيز الشاعر على إبراز نقاط قوة تلك القلعة وسطوتها وصعوبة اختراقها، قد لعب دوراً مهماً فى تهيئة المسرح السردى للتعقيد، وفى تشكيل **عنصر التشويق** suspense([3])، بمعنى أنه قد جعل القارئ فى شغف دائم ورغبة ملحة لمتابعة الأحداث ومعرفة ما آل إليه أمر هذه القلعة.

وهنا نتوقف عند **السمات البنائية فى بداية الرائية (فاتحة السرد)**، و"الفاتحة السردية هى لبنة مهمة فى البناء السردى، وهى عتبة هذا البناء أيضاً، وهى أول ما ينظر إليه القارئ، لذا يبرز جمال العمل الإبداعى فى فاتحة سردية جميلة تأسر بسحرها المتلقى وتجذبه إليها"([4]).

وقد حشد الشاعر لاستهلال عمله السردى أدواته الفنية التى تربط المتلقى/ القارئ به، وتمنحه رغبه المتابعة، وتجعله دائماً فى حالة إثارة وتشوق، وتختلف هذه البنيات الفنية بحسب

1() سورة ص، الآية/36.

2() فن القصة القصيرة، ص114.

3() التشويق فى الأدب بمعنى: "ترقب القراء أو النظارة لما ستكون عليه نهاية الأحداث فى رواية أو قصة أو تمثيلية. وهى صفة من صفات التوتر تحتفظ باهتمام الجمهور وتجعله يتساءل ما الذى سيحدث بعد ذلك". إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية، ص88.

4() البناء السردى والدرامى فى شعر ممدوح عدوان، ص33.

رؤية السَّارد([1])، ومن اللافت فى الرائية أن الشهاب لم يدخل فى أحداث الصراع مباشرة، ولم يبدأ من حيث النهاية ليعود باسترجاع زمنى إلى الأحداث، بل مهَّد فى البداية بتصوير سطوة القلعة؛ حتى يثير فضول المتلقى لاستكمال الأحداث واكتشاف النهاية، وقد استحوذ تصوير مشهد القلعة على حيز كبير من بنية النَّص؛ لتشويق المتلقى للمتابعة.

وسرعان ما يشبع الشاعر تعطش القارئ لمتابعة الأحداث فيلتفت إلى الطرف الآخر من لوحته القصصية، فيصف هجوم السلطان بجيشه على القلعة صباحاً، ويشبه الجيش بالروض وينتقى من الصور الجزئية ما يناسب ذلك، ويستطرد فى وصف رجال الأشرف فهم ليوث أتراك يألفون الحرب والظفر، ثم يقدمهم فى صورة تعكس كثافتهم العددية وقوة تماسكهم، فهم فى حشد لا تسرى بينهم فيه رياح، ولا ينهل من فوقهم مطر، يبذلون أرواحهم فداء للنصر فى توظيف جديد من الشاعر لقول أبى فراس الحمدانىّ: "ومنْ خطبَ الحسناءَ لم يغْلها المَهْرُ"، وهم كذلك يحملون الموت بأهداب نبالهم، ويزلزلون الجبال، ويحولون الوعر سهلاً، يقول:

فصبَّحْتَها بالجيشِ كالروضِ بَهْجَةً صوارِمُه أنهارُهُ والقَنا الزَّهرُ
ليوثٌ من الأَتراكِ آجامُها القَنا لها كلَّ يومٍ فى ذَوِى ظُفُرٍ ظُفْرُ
فلا الريحُ تسرى بينهم لاشتباكِها عليهم ولا يَنْهَلُّ من فوقِهم قطرُ
عيونٌ إذا الحربُ العوانُ تَعَرَّضَتْ لُخَّطابها بالنفسِ لم يَغْلُها مَهْرُ
تَرى الموتَ معقوداً بهُدب نِبَالِهم إذا ما رَمَاها القَوْسُ والنظرُ الشَّزْرُ
إذا ضربوا صُمَّ الجبالِ تزَلْزَلَتْ وأصبحَ سهلاً تحتَ خيلِهِمُ الوَعْرُ

ثم يتحول الشاعر إلى وصف تفاصيل أحداث الفتح قائلاً:

أداروا بها سُوراً فأضْحَت كخِنْصَرٍ لَدَى خاتَمٍ أو تحْتَ مِنْطَقَيٍ خَصْرُ
وأَرْخُوا إليها من بحارِ أَكُفِّهِمْ سحابَ رَدًى لم يَخْلُ مِن قَطْرِهِ قُطْرُ

1() ينظر الحديث عن السمات البنائية فى بداية الأعمال السردية. د/ عادل نيل: جماليات النص السردى، رؤية فى أعمال أمين يوسف غراب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015م، ص114، 115.

كــأن المَجــانِيقَ التــى قُمْــنَ حولَهــا رواعِـدُ سُـخطٍ وَبْلُهَـا النـارُ والصـخرُ
أقامَـتْ صـلاةَ الحـربِ لـيلاً صـخورُها فأكثرُهـــا شَـــفْعٌ وأقْتَلُهـــا وِتْـــرُ
لهــا أســهُمٌ مِثْــلُ الأَفَــاعِى طِوالُهــا قواتِـــلُ إلاّ أنَّ أَقْتَلَهـــا البُتْـــرُ
سِـــهامٌ حكـــتْ سَـــهْمَ اللحَـــاظِ لقتْلِهَـــا ومـا فارقَـتْ جَفْنـاً وهـذا هـو السِّـحْرُ
تـــزورُ كِناســـاً عنـــدهم أو كنيســـةً فــلا دُمْيَــةٌ تبــدى حِــذَاراً ولا حِــذْرُ
ودَارَتْ بهـــا تلـــك النقـــوبُ فأشـــرفَتْ ولـيسَ عليهـا فـى الـذى فعلـتْ حِجْـرُ
فأضْـحَتْ بهـا كالصَّـبِّ يُخْفِـى غَرامَـهُ حِـذارَ أعاديـــه وفـــى قلبِـــه جمـــرُ
وشــبَّت بهــا النِّيــرانُ حتــى تَمزَّقَــتْ وباحَـتْ بمـا أخْفَتْـهُ وانْهَتَـك السِّـتْرُ

- الحَبْكَة plot:

تتعدد الأفعال فى المقطع بتعدد الأحداث وتأزمها وتطور النتائج، فتأمل قوله (أداروا بها..) أى حاصروها، ثم تصاعد وتيرة الأحداث فى قوله (وأرخوا إليها..)، ثم وصفه لآلة المنجنيق الحربية التى تعد من ألد خصوم القلاع، فكان أثر المنجنيق كالرعد على القلعة يقذف نيرانه وصخوره وسهامه..، حتى شبّت بها النيران وتمزّقت ودمّرت أسوارها، فباحت بما تخفيه من أسرار.

ويعرف تسلسل الأحداث وتطورها إلى أن تصل إلى ذروتها بالحبكة، أو العقدة، وتطلق "على تتابع حوادث، تفضى إلى نتيجة قصصية، تخضع لصراع ما، وتعمل على شد (القارئ المتوهم) إليها"([1])، وأوج الحبكة تعنى "أقصى درجات التأزم فى عمل قصصى"([2])، وتُحَل الحبكة فى نهاية القصة بما يسمى **بلحظة التنوير**، ويقصد بها "النقطة التى تتجمع فيها وتنتهى إليها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذى يريد الكاتب الإبانة عنه"([3]).

1() د/ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص64، وينظر إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية، ص135.

2() د/ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص64.

3() فن القصة القصيرة، ص94.

والحبكة ضرورية فى مثل هذا الضرب من الشعر القصصى التاريخى؛ لإثارة السّامع، واندماجه مع الشخصيات وأفعالها، وقد رسم الشاعر أحداث قصته، فمن أحداث أولية وتمهيد يصور معالم سطوة القلعة وغموض دواخلها، وفى المقابل عظمة جيش المسلمين وقوته واحتشاده واستعداده للموت ووصف أسلحته..، إلى بؤرة الأحداث ومعمعة المعركة ولحظات الاقتحام، ثم الأحداث النهائية التى تجسد موقف فتح القلعة بعد إحراقها وتدمير أسوارها، وفرار الأعداء منها فى لحظات انشغال السلطان بالفتح، حيث يقول الشاعر معلناً النصر والقضاء على سطوة القلعة التى عانى منها المسلمون:

فـلاذوا بـذَيْلِ العَفْـوِ منـك فلـم يَخِـبْ رَجَـاهُم ولَـمْ يَسْـتَبِنْ قصْـدَهمْ مَكـرُ
ومـا كَـره المُغْـلُ اشـتغالَك عـنهمُ بهـا عنـدَما فَـرُّوا ولكـنهم سُـرُّوا
وأحرزْتهَـا بالسـيفِ قَسْـراً وهكـذا فُتوحُـكَ فيمـا قـد مضَـى كلُّـه قَسْـرُ
وكانـت قـذًى فـى بـاطنِ الـدِّينِ فـانْجَلَى وذُخْـراً لأهـلِ الشِّـرْكِ فـانعكسَ الأمْـرُ

ومن هنا تتبدى الروح القصصية فى جنبات الأبيات، وتتعدد الأحداث فى تسلسل متقن، وتتطور النتائج، وتكثر التشبيهات والكنايات والاستعارات الموحية.

و"يمثل الحدث وتطوره فى القصة القوة والحركة والنشاط. وهو العصا السحرية التى تحرك الشخصيات على صفحات القصة، وتسوق الحوادث الواحدة تلو الأخرى، حتى تؤدى إلى تلك النتيجة، المريحة المقنعة، التى تطمئن إليها نفس القارئ بعد طول التجوال، والتى تقف مع منطق الكاتب"([1]) أو الشاعر.

وقد صوّرت القصة حدثاً كاملاً ينمو ويتطور من نقطة إلى أخرى إلى أن يبلغ نهايته، أى أن كل جزء فى الحدث يؤدى إلى الجزء الذى يليه، وكل هذه الأجزاء متصلة ببعضها اتصالاً وثيقاً، وكل منها يبدو مترتباً على ما سبقه، ومؤدياً إلى ما يليه، وقد استطاع السّارد فى أبياته

1() خالدة عثمان فتاح: القصة فى شعر جميل صدقى الزهاوى، دراسة فنية موضوعية، بحث منشور بمجلة الجامعة العراقية، تصدر عن مركز البحوث والدراسات الإسلامية (مبدأ)، العدد (1/25)، المجلد (1)، 2010م، ص370، 371.

الإجابة على أسئلة أربعة تدور فى ذهن المروى له، وهى: كيف وقع الحدث، وأين، ومتى، ولم وقع؟، فحين يكتفى السّارد بتفسير/ بتقديم كيفية وقوع الحدث، ومكانه، وزمانه، لا يستكمل الحدث هكذا وحدته، بل لابد أن يعرض الدوافع التى أدت إلى وقوعه، والبحث عن الدوافع يتطلب التعرف على الشخص أو الأشخاص الذين فعلوا الحدث أو تأثروا به، ولأن الحدث هو الشخصية وهى تعمل، فلو أن الكاتب اقتصر على تصوير الحدث دون فاعله لكانت قصته أقرب إلى الخبر المجرد منها إلى القصة، لأن القصة إنما تصور حدثاً متكاملاً له وحدة، ووحدة الحدث لا تتحق إلا بتصوير الشخصية وهى تعمل أو الفاعل وهو يفعل([1])، وقد صوّرت الأبيات السابقة حدثاً متكاملاً له وحدة، كان البطل فيه الأشرف وجيشه، وليس للحدث/ الفعل والفاعل/ البطل قيمة إن لم يكشفا عن معنى، والقصة الشعرية هنا واقعية، والواقعية هى تصوير الحدث كاملاً([2]).

ففى المرحلة الثالثة من مراحل بناء القصة وهى مرحلة النهاية، تجمعت كل عناصر الحدث فى نقطة واحدة ينتهى بها الحدث، وهى ما يسميها النّقاد المحدثون **بنقطة التنوير**([3])، وتتمثل أهميتها فى إبراز معنى المشهد أو الموقف الذى يصوره السّارد، ولذلك لا يجوز أن تخلو منها القصة الشعرية([4]).

- تقنية الوصف:

يمثّل الوصف عنصراً أساسياً من عناصر السرد، بل قد يكون أكثر ضرورة للنص السردى من السرد، فلا يوجد عمل إبداعى تعرف الحكاية طريقه يأتى خالياً من الوصف، ولا ينهض السرد بذاته بعيداً عن الوصف([5]).

1() ينظر فن القصة القصيرة، ص28.

2() ينظر السابق نفسه، ص54، 55.

3() ينظر السابق نفسه، ص84.

4() ينظر السابق نفسه، ص111.

5() ينظر آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر، ص134.

ويعد الوصف شرطاً لمعرفة المكان والشخصيات، وبانعدامه، يخلق لدى المتلقى تساؤلات وحيرة حولهما، ولا سيّما أن الوصف يجسدهما أمام المتلقى وكأنه يراهما نصب عينيه، بل إنه يتعدى محاكاة الواقع الحرفية وتصويره الفوتوغرافى إلى مزجه بأفكاره وأحاسيسه وأخيلته، فالوصف هو "محاولة تجسيد مشهد من العالم الخارجى فى لوحة مصنوعة من الكلمات"([1]).

وقد عكس الوصف مهارة الشاعر فى مزج الواقع بالخيال، ونقل المشاهد للمتلقى بأبعادها الفنية والجمالية، وحرصه على **الاستقصاء فى الوصف**، وهو منهج آمن به "بلزاك" يقف عند الرسم التفصيلى للمكان([2]).

ويلفتنا فى النص **تنوع أدوات التشبيه** ما بين **حرفى** (كأن– كاف التشبيه)، **والاسم** (مثل)، **والفعل** (حكى).

وإذا توقفنا عند وصف المكان فى النص، وتمثله القلعة باعتبارها مسرح الأحداث، نجد أن وصفها ليس مجرد عمل تزيينى لا طائل منه، بل إنه يثرى دلالة السرد، كما أنه يقوم بوظيفة توضيحية وتفسيرية للمتلقى([3])، فهو يمكنه من التعرف على مقومات هذه القلعة ومدى قوتها وتحصينها، ومن ثمّ يشعر المتلقى بما عاناه المسلمون فى سبيل فتحها، ويصبح شريكاً فى التجربة السردية.

ويمثل المكان هنا عنصراً فاعلاً فى بناء القصة، بل إنه مكون جوهرى لها، وقد حرص الرَّاوى/ الشاعر فى تصويره للمكان على وسائل هى تسمية المكان (قلعة الروم)، ووصفه التفصيلى الدقيق، وتحديد موقعه وملامحه (فهى قلعة تقع بصحراء الشام، تتستر بالجبال، يحيطها نهر، ومسالك وعرة..)، وكل ذلك من شأنه أن يحيل ذهن المتلقى إلى مكان الأحداث، فيتبينه كأنه يراه رأى العين، كما استطاع الشاعر أن يقدّم **وصفاً مركّباً** للقلعة، فلم يكتف بوصف منعتها وحصانتها،

1() بناء الرواية، ص155.

2() ينظر السابق نفسه، ص123.

3() ينظر الحديث عن وظائف الوصف. آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر، ص135.

وإنما تطرق إلى وصف ما يجاورها من أودية عميقة، ومسالك وعرة، وما يحيطها من أنهار، حتى قواعدها لم يغفل وصفها، فهى قواعد صخرية يعجز الحديد عن سحقها، ومن ثمَّ جاء المكان (القلعة وما حولها من صحراء) **مفتوحاً**، يوحى بالاتساع، ويعطى للرَّاوى حرية السرد.

أما عن وصف الشخصيات، فقد جاءت ذات سمة جماعية، لم يختص الشاعر منها أحداً بالحديث سوى السلطان الأشرف، متحدثاً إليه بضمير المخاطب، وفى العموم تعرض لجيش المسلمين، وكأن البطولة هنا جماعية، لا تقتصر على فرد بعينه، وإن كان محور المدح هو السلطان الأشرف، وقد أسهم وصف الشاعر لجيش المسلمين –على نحو ما وضَّحنا– فى دفع الأحداث، ونقلها بوضوح للمتلقى.

ولا يخفى أن سر هذه البراعة الوصفية والدّقة التصويرية يتمثل فى معايشة هؤلاء الشعراء لأجواء تلك الحروب، وحلمهم بالنصر، وتحرير المدن الإسلامية المغتصبة، ومن ثم فاضت قصائدهم بتسجيل حركات سلاطين المماليك وقصص جهادهم، ونقل ما تمخضت عنه معاركهم من نتائج، معتمدين على حشد أفعال الضرب والطعن، ومحاكاة أصوات المقارعة وتلاحم الجيوش بألفاظهم الموحية، ووصف المشاهد الدّامية بواقعية معبّرة ومؤثّرة، حتى تظن من دقة وصفهم أن الأسوار تتحطم، والنيران تستعر وتدمر، وأن الجيشين قد تقابلا، والسلاحين قد تقارعا.

– الهدف (المعنى):

إن إيصال الهدف أو المعنى إلى المتلقى هو غاية كل عمل قصصى، والهدف أو "المعنى بالنسبة لكاتب القصة ركن من أركان الحدث وجزء لا ينفصل عنه. ولذلك فإن الفعل والفاعل، أو الحوادث والشخصيات، يجب أن تقوم على خدمة المعنى من أول القصة إلى آخرها، فإن لم تفعل ذلك كان المعنى دخيلاً على الحدث، وكانت القصة بالتالى مختلة البناء"([1]).

ورائية الشهاب ليس الهدف منها مجرد التسجيل التاريخى لأحداث فتح قلعة الروم، وإنما هو تخليد انتصارات المسلمين بقيادة الأشرف بأسلوب أدبى وفنى ممتع ومشوّق، فالقصيدة الشعرية

1() فن القصة القصيرة، ص55، 56.

لا تسجل الوقائع كما تسجلها كتب التاريخ، بل تمزج بين الواقع والخيال بأنواع من التشبيهات والاستعارات..، فالهدف المعلن هو مديح الأشرف، لكن الهدف الأدبى هو تصوير روعة الفتح وجماله، وأنه مجرد بداية أو جسر لغيره من الفتوحات، هذا هو المعنى الذى يريد الشاعر أن يفصح عنه، فضلاً عن إظهار مقدرته على السرد والوصف والتخييل.

وهذا المعنى فى ذاته لا يعنينا مناقشته، بقدر ما يعنينا التأكيد على ترابط القصة، وعدم خروج نهايتها عن المتوقع، فالنهاية شديدة الصلة بما مهد الشاعر له، وما توقعه المتلقى، ومن اللافت أيضاً أن الشاعر حين أثار تشوق المتلقى، عمد إلى إشباع رغبته بكشفه عن نهاية الأحداث، لا سيّما أن "العمل الفنى لا يعتمد على إثارة أمور لا تتحقق"([1]).

وقد عملت أحداث القصة وشخصياتها –غير المحدَّدة– على توصيل هذا المعنى أو الهدف الذى كان يرمى إليه الشاعر/ الرَّاوى منذ مطلع القصيدة بطريقة مباشرة، يستطيع المتلقى معها أن يستنتج الهدف والمغزى من خلال سير الأحداث وأفعال الشخصيات، "وبما أن الحدث يكتمل فى المرحلة الثالثة من مراحل بناء القصة، وهى مرحلة النهاية فإن معنى الحدث يتضح بطبيعة الحال فى هذه المرحلة، أى عندما تنتهى خيوط الحدث عند نقطة نهائية، وهى ما نسميها بنقطة التنوير"([2])، والحق أن المعنى فى رائية الشهاب واضح فى كل مراحل القصة، ذلك أن "معنى القصة لا يقوم أو يتضح فى جزء من أجزائها دون الأجزاء الأخرى وإلا كان هذا المعنى دخيلاً على الحدث"([3]).

* * *

2–2– قصص البطولة والمغامرة الهزلية (رائية ابن دانيال):

لم تكن كل قصص البطولة والمغامرة فى شعر العصر المملوكى تدعو إلى الشرف والاعتزاز بالنفس، فيصادفنا فى شعر عصبة من ظرفاء العصر ومجانه مقطعات قصصية تدعو

1() السابق نفسه، ص60.

2() السابق نفسه، ص59.

3() السابق نفسه، ص61.

إلى الكوميديا والترفيه أو الإضحاك والتندر، منها ذلك المشهد الكوميدى الذى قدمه لنا ابن دانيال الكحّال مفتعلاً فيه بطولة زائفة، ونجتزئه من قصيدة طويلة قالها الشاعر فى هجاء أحد القضاة، وكانت زوجتهُ قد شكته إلى القاضى، فحكمَ عليهِ، فراحَ الشاعر يهجوه، ويشرح ما آل إليه حاله مع هذه الزوجة، حيث يقول[1]:

1- وَلَكَمْ قد رأيتُ في الماءِ شيخاً وهْو جاثٍ في الجُبِّ كالعَيَّارِ[2]
2- شيخ سوءٍ كالثلجِ ذَقْناً ولكنْ وجهُهُ في سوادِه كالقار
3- أشبه الناسِ بي وقد يُشْبِهُ التَّيْـ ـسُ أخاهُ في حَوْمَةِ الجزّار
4- فاعْترانى رُعبٌ وناديتُ ما كُنْـ ـتُ إخالُ اللصوصَ في الأزيار
5- أين تُرْسى وأين دِرْعى الحقينى أمَّ عمروٍ بصارمى البتّار
6- إنْ أمُتْ كنتُ في الغَزاةِ شهيداً أو أعِشْ كنتُ أشطرَ الشُّطّار
7- ثم أثْخَنْتُ ذلك الزِّيْرَ ضَرْباً بحُسامى حتى هَوَى لانكسارِ
8- فجرى الماءُ فاخْتشيتُ وإلا كُنْتُ أَقْفو الآثارَ في التيار

- تتجمع فى هذا المشهد عناصر السرد على النحو التالى:

- الرَّاوى الذاتى (المشارك):

لقد اعتمد الرَّاوى فى سرده على ضميرى المتكلم الـ(أنا) والغائب الـ(هو)، ومن جماليات ضمير المتكلم أنه يجعل الحكاية المسرودة مندمجة فى روح المؤلف/ الشاعر، فيذوب الحاجز الزمنى بين زمن السرد، وزمن السارد، كما أنه يجعل المتلقى يلتصق بالعمل السردى ويتعلق به أكثر؛ باعتبار أن الشاعر نفسه هو البطل أو أحد الشخصيات المشاركة، فكأن السرد بهذا الضمير يلغى دور الشاعر المؤلف أمام المتلقى، فلا يشعر بوجوده، على خلاف الحال مع ضمير الغائب، كما أن ضمير المتكلم يحيل على الذات، أما ضمير الغائب فيحيل على الموضوع، فالأول ينطلق

1() المختار من شعر ابن دانيال الكحال، ص163، 164.

2() جاث: راكع، أو جالس على ركبتيه. والجبّ: البئر الواسعة.

من الداخل نحو الداخل، أما الثانى فينطلق من الداخل نحو الخارج، وضمير المتكلم أقدر على تعرية النفس البشرية والغوص فى أعماقها، أما ضمير الغائب فلا يمتلك سلطان التحكم فى مجاهل النفس([1]).

- **الشخصيات:**

يظهر فى المشهد السابق ثلاث شخصيات:

- البطل: الشاعر نفسه، وهو الشخصية الرئيسة التى تمثل محور النص السردى، والمحرك الأساس لأحداثه.

- الزوجة (أم عمرو): شخصية مساعدة، تؤدى دوراً أقل من الدور المسند للشخصية الرئيسة، لكنها تساعد فى دفع الحركة السردية، ولها "دور فى السير بالأحداث إلى الأمام"([2])، فحين طلبت الشخصية الرئيسة (الشاعر) منها المساعدة فى قوله (الحقيني أمَّ عمروٍ بصارمى البتّار)، لبّت نداءه، والدليل على ذلك قوله (ثم أَثْخَنْتُ ذلك الزِّيْرَ ضَرْباً بحُسامى حتى هَوَى لانكسارِ).

- اللص: شخصية متخيلة، تعكس ملامحها الخارجية صورة الشاعر العجوز وخرفه، وطبعه فى السخرية من نفسه، وقد حاول الشاعر إيهام المتلقى بواقعية هذه الشخصية فى البداية، لكن تبيّن زيفها مع نهاية الأحداث.

- **الأحداث:**

جاءت الأحداث مفعمة بالحركة والمشاعر المضطربة، فالشاعر قد تملّكه الرعب والفزع، حين رأى صورته التى تَبَدَّتْ له فى صفحة ماء الزير، فظنها لصاً مختبئاً، ومن ثمّ يبدأ الصراع بمحفزاته من صياح وحركة وانفعال، حيث يطلب الشاعر من زوجته درعه وسيفه؛ لنزال هذا اللص العجوز، ثم انهال على الزير ضرباً وتكسيراً حتى جرى منه الماء، وسرعان ما تنتهى القصة بنهاية

1() ينظر فى نظرية الرواية، ص159.

2() الشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم، ص43.

كوميدية، حيث اكتشف بطلنا الظريف حقيقة معركته الخيالية، فخجل من نفسه وإلا لتتبع هذا اللص فى تيار الماء، وقد تميز الحدث هنا بالإثارة والتشويق، وقد جاء منتظماً زمنياً غير متناثر المواقف.

ويذكِّرنا الشاعر بهجومه على الزير محارباً صورته، برواية (دون كيشوت) للكاتب الإسبانى ميغيل دى ثيربانتس سابيدرا، ومحاربة بطلها لطواحيْن الهواء وقطعان الماشية.

- الوصف:

لعب الوصف دوراً مهماً فى بيان المشهد الذى تتنقل فيه عين (الرَّاوى)، حيث ركَّز الرّاوى على وصف ملامح اللص الخارجية بطريقة لا تخلو من الهزل، فهو أبيض اللحية، أسود الوجه، يشبه الشاعر فى سحنته كتشابه التيس لأخيه فى حومة الجزَّار.

والوصف والسرد هما الأداتان الرئيستان لتقديم النص، فالوصف يختص بتقديم الأمكنة والشخصيات، والسرد يختص بتقديم الأحداث، ولعلنا نلمح فى المشهد السابق ثنائية الوصف والسرد واضحة من خلال مجموعة من الأفعال السردية المرتبطة برسم ملامح الشخصيات، وبيان حركات البطل وردود أفعاله وتعبيراته، وهى أفعال تتأرجح بين:

- **الماضى** (رأيت/ جاث/ اعترانى/ ناديت/ كنت/ أثخنت/ جرى/ اختشيت..).
- **الحاضر/ المضارع** (يشبه/ أمت/ أعش/ أقفو..).
- **الأمر** (الحقينى)، الذى جاء مناسباً لطبيعة الصراع، وهكذا استطاع الشاعر أن يقدّم لوحة وصفية مليئة بالحركة والزمن.

وأغلب تشبيهات الشاعر لشخصياته جاءت مفاجئة للمتلقى بطرافتها، وقد اعتمد فيها الشاعر على (كاف التشبيه) ثلاث مرّات (كالعَيَّار/ كالثلج/ كالقار)، وعلى الفعل (يشبه) مرة.

- السمة البنائية فى النهاية:

لم يتح قصير النص للسَّارد فرصة التمهيد لعمله السردى، فدخل مباشرة فى أحداث الصراع، غير أن النهاية فى النص تنماز بالمفاجأة، التى تخترق المتوقع، وتتجاوز تخيل المتلقى للنهاية بعد هذا التقديم الجدى، وتوفير هذا العنصر الفجائى يحتاج إلى قدرة فنية فى لغة السرد

تقطع على المتلقى توقعاته بأحداث النهاية، ولعل هذه النهاية المفاجئة الصادمة هى الدافع الوحيد لإثارة الضحك وإضفاء الشكل الكوميدى على الأحداث.

- **الحوار الأحادى:**

يظهر الحوار فى صياح الشاعر على زوجته (أم عمرو) فى بطولة مزعومة، طالباً منها درعه وسيفه البتار؛ ولا يظهر صوت الزوجة ربما لرهبة الموقف وسرعة الحدث، بينما يتمادى الشاعر فى حواره فهو إما أن يموت شهيداً أو يحيا حياة الأبطال، ولا يسمع فى النص سوى صوت الشاعر/ الشخصية الرئيسة.

- **الزمكانية (بيئة السرد):**

يتمثل الزمن فى الأحداث نفسها وتطورها، أما المكان فهو بيت الشاعر ويمثل مسرح الأحداث وحركة الشخصيات ووصفها، وهو مكان مغلق بطبيعة الحال.

ولا شك أن هذا الضرب من القصص الكوميدى كان ينظمه الشعراء لتزجية الوقت فى مجالس سمرهم.

* * *

نتائج البحث

أثبت البحث توافر معظم آليات السرد وتقنياته الحديثة –المعروفة الآن– فى النماذج الأربعة المختارة، ويمكن الإشارة بصورة موجزة إلى عدد من هذه الآليات والتقنيات على النحو التالى:

- **<u>أولاً: رائية البوصيرى</u>:**

1– لاحظ البحث تناوب أنماط متعددة من الرَّواة، هى: الرَّاوى المشارك، والرَّاوى المقتحم، والرَّاوى العليم، وقد ساعد هذا التناوب على تأكيد فاعلية السردية فى النص، كما استنتج البحث عدّة وظائف للراوى، منها: الوظيفة التعبيرية، ووظيفة الحكى والإخبار، ووظيفة الشرح والتفسير، كما لاحظ البحث ظهور تقنيات أخرى حديثة فى رائية البوصيرى يأتى فى مقدمتها المونتاج، والوصف.

2- توصل البحث إلى تحقق السرد فى الرائية عبر آليات كان منها التبادلية الضمائرية بين ضميرى (المتكلم) و(الغائب).

3- استنتج البحث أن الأحداث فى الرائية جاءت متنامية، ومستمدة من الواقع، وقد ارتكز الشاعر فى بنائها على تقنية الاسترجاع، كما استخدم الأنساق البنائية -المعروفة الآن- للحدث، مثل النسق المتوازى/ المتناوب، وتقنية الحذف.

4- أشار البحث إلى تنوع البوصيرى فى لغته السردية، فجاءت قريبة من لغة الحياة اليومية، وفى الوقت ذاته تميزت بقوة السبك وجماليته فى سرد الأحداث، كما تموجت الأبنية الزمنية فى سرده بين الماضى والحاضر، وتنوعت الأساليب الإنشائية لجذب انتباه المتلقى.

5- حدد البحث شخصيات الرائية، وهى: (الطفل) و(الزوجة) و(أخت الزوجة) و(الشاعر/ الشخصية الرئيسة)، ولاحظ البحث أن الشاعر لم يتوقف كثيراً عند الملامح الخارجية لشخصياته، وإنما عمد إلى وصف أبعادها الداخلية (الفكرية والنفسية).

6- كشف البحث عن تطور الحوار فى الرائية من أحادية الصوت فى القصة الأولى، إلى تعددية الأصوات فى القصة الثانية، وقد أفصح صوت الشخصيات عموماً عن أبعادها الداخلية.

7- لاحظ البحث أن المكان قد جاء مغلقاً فى أغلب الأحداث، ويتمثل حسب المستنتج من المشاهد فى (بيت الشاعر)، و(بيت أخت الزوجة).

8- استنتج البحث أن الرائية قد عبرت بأحداثها وشخوصها عن عاطفة الشاعر وحالته النفسية، ويعرف ذلك فى المصطلحات النقدية الحديثة بالمعادل الموضوعى، كما أبان البحث عن رمزية نابعة من اللاوعى، تتمثل على النحو التالى:

- الطفل: رمز الفقر وصوت الحرمان.
- الزوجة: رمز السلطة الباطشة.
- أخت الزوجة: رمز الحقّاد والحسّاد.

- **ثانياً: نونية الحِلّى:**

9- لاحظ البحث ظهور تقنية الرَّاوى المشارك (الذاتى)، وتناوب السرد بين ضميرى المتكلم والغائب.

10- حدد البحث ظهور شخصيتين رئيستين فى النونية، هما شخصية الشاعر الـ (أنا)، وشخصية الغلام التركى الـ (هو)، وأشار البحث إلى تقديم الشاعر لشخصية الغلام بأبعادها الخارجية والداخلية، وإلى تميز هذه الشخصية بالنمو والتطور، والتأثر بالأحداث والتفاعل معها.

11- استنتج البحث بناء الأحداث على تقنية التعاقب/ التتابع، وهى من أبرز أبنية الحدث وأكثرها شيوعاً فى السرد، وكشف البحث عن مقومات تحقيق هذه التقنية، المتمثلة فى كثرة تكرار حرفى (الفاء) و(ثم) للربط بين الأحداث وترتيبها، كما لاحظ البحث أن الحبكة ذات حدث صاعد، يدفع النص إلى الأمام.

12- أبان البحث عن دور الحوار فى النونية، إذ منح حركية قادرة على جذب انتباه المتلقى، ووضعه فى موقف الاختيار والانحياز إلى أحد الصوتين المتنافسين، كما جعل الأحداث أقرب إلى الواقعية، وكشف الأبعاد الداخلية (النفسية والفكرية) للشخصيتين.

ومن الجدير بالذكر أن الأحداث الاجتماعية فى النموذجين السابقين -رائية البوصيرى، ونونية الحلى- قد أودت بشاعرينا إلى شىء من الواقعية ميزت القصة الشعرية عندهما، وجعلتها سمة بارزة فى شعرهما.

- **ثالثاً: رائية الشهاب محمود:**

13- كشف البحث عن تقنية الرَّاوى العالم بكل شىء، المتحكم فى تقديم المشاهد، وسير الأحداث وتسلسلها، واعتماد السرد على ضميرى (المخاطب) و(الغائب)، وقد عدّ المعاصرون السرد بضمير المخاطب الـ (أنت) شكلاً من أشكال السرد الفنى الجديد، وذلك على الرغم من كثرة دورانه فى الشعر القديم، كما لاحظ البحث خروج الرَّاوى عن الحيادية وانحيازه المفهوم لجيش الأشرف.

14- أثبت البحث مهارة الشهاب فى نسج أحداث القصة وتجميعها لتتلاقى جميعها فى موضوع واحد، وتتحد فى خط سردى متسلسل، تنمو من خلاله القصيدة نمواً فنياً متكاملاً، كما لاحظ البحث إجابة الرائية عن أسئلة أربعة تدور فى ذهن المتلقى، هى: كيف وقع الحديث؟ وأين؟ ومتى؟ ولما وقع؟.

15- لاحظ البحث إسراف الشاعر فى الوصف، وتأثره فى وصفه للقلعة بالقرآن الكريم.

16- أشار البحث إلى اعتماد الرَّاوى على عنصر التشويق، مما يجعل المتلقى فى شغف دائم ورغبة ملحة لمتابعة الأحداث ومعرفة النهاية.

17- أثبت البحث جودة الحبكة فى رائية الشهاب، من حيث تسلسل الأحداث وتطورها إلى أن تصل إلى ذروتها، فكل حدث يؤدى إلى الحدث الذى يليه، حتى الوصول إلى لحظة التنوير التى تمثل نهاية القصة.

18- كشف البحث عن أهمية المكان فى بناء القصة، وأنه قد جاء مفتوحاً، كما لاحظ حرص الشاعر/ الرَّاوى على وصفه وصفاً مركباً.

19- لاحظ البحث عدم وضوح الشخصيات فى رائية الشهاب، باستثناء شخصية الأشرف التى تظهر وتختفى فى ثنايا السرد، ويأتى ظهورها تحديداً فى لحظات المديح والإطراء، وربما كان عدم وضوح الشخصيات على هذا النحو؛ بسبب طبيعة الموضوع، وأن البطولة فيه ذات سمة جماعية إن صح التعبير، وأن آليات السرد من راوٍ وأحداث ووصف وهدف ومكان.. قد هيأت السردية للنص بصورة واضحة.

- **رابعاً: رائية ابن دانيال الكحال:**

20- لاحظ البحث اعتماد السرد على تقنية الرَّاوى المشارك، ومجىء السرد عبر ضميرى المتكلم الـ (أنا)، والغائب الـ (هو)، وأن ضمير المتكلم جعل الحكاية مندمجة فى روح المؤلف/ الشاعر.

21- كشف البحث عن أدوار الشخصيات فى الرائية، فالبطل/ الشخصية الرئيسة هو الشاعر نفسه، و(الزوجة/ أم عمرو) شخصية مساعدة، و(اللص) شخصية متخيلة ثانوية، ترمز للشاعر نفسه، وقد عمد الشاعر إلى وصف هذه الشخصية وصفاً خارجياً بطريقة هزلية مضحكة.

22- لاحظ البحث أن الأصوات جاءت مفعمة بالحركة والمشاعر المضطربة فى النص، نظراً لطبيعة الأحداث.

23- استنتج البحث أن النهاية فى الرائية تتماز بالمفاجأة، التى تخترق المتوقع، وتتجاوز تخيل المتلقى للنهاية، وخاصة بعد هذا التقديم الذى اتسم بالجدية.

24- لاحظ البحث أحادية الصوت فى النص، وقد تمثل فى صياح الشاعر على زوجته، ولا يظهر صوت الزوجة، ربما لرهبة الموقف وسرعة الأحداث.

25- لاحظ البحث أن عنصر الزمن تمثل فى الأحداث وتطورها، أما المكان فهو بيت الشاعر، وهو مكان مغلق بطبيعة الحال.

وأخيراً.. فقد مثَّل الشعر السردى فى نماذج الدراسة المختارة ملتقى لغتين وصوتين، إحداهما سردية والأخرى شعرية، وهذا يؤكد فكرة أن الأنماط الأدبية تتلاقى وتتعايش داخل النوع الواحد، دون أن تفقد خصوصيتها النوعية، أو تُخرج هذا النوع عن بنيته الأصلية.

كانت هذه -فيما أظن- أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج

والله ولى التوفيق

* * *

المصادر والمراجع

- **أولاً القرآن الكريم.**

- **ثانياً: المصادر:**

1- ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد الشيبانى الجزرىّ، ت637هـ): المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د/ أحمد الحوفى، ود/ بدوى طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط2، 1973م.

2- ابن أيبك الدَّوادارى (أبو بكر بن عبد الله بن أيبك، المتوفى بعد سنة 736هـ): كنز الدرر وجامع الغُرر، الجزء الثامن، بتحقيق/ أُولرخ هامان، طبعة القاهرة، 1391هـ/ 1971م.

3- البوصيرى (شرف الدين أبو عبد الله محمد بن سعيد بن حمّاد، ت696هـ): ديوان البوصيرى، تحقيق/ محمد سيد كيلانى، مطبعة مصطفى البابى الحلبى، القاهرة، ط2، 1393هـ/ 1973م.

4- ابن حبيب الحلبى (الحسن بن عمر بن الحسن بن حبيب الحلبى، ت779هـ): درة الأسلاك فى دولة الأتراك، الجزء الثانى، تحقيق د/ محمد محمد أمين، طبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 1435هـ/ 2014م.

5- ابن دانيال (محمد بن دانيال الكحَّال، ت710هـ): المختار من شعر ابن دانيال الكحال، اختيار/ الصفدى، تحقيق/ محمد نايف الدليمى، طبعة الموصل، العراق، 1399هـ/ 1979م.

6- ابن شاكر (صلاح الدين محمد بن شاكر بن أحمد الكتبى، ت764هـ): فوات الوفيات، تحقيق د/ إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1974م.

7- الصفدى (صلاح الدين خليل بن أيبك، ت764هـ): الوافى بالوفيات، تحقيق/ أحمد الأرناؤوط، وتزكى مصطفى، دار إحياء التراث العربى، بيروت، ط1، 1420هـ/ 2000م.

8- صفى الدين الحلى (أبو المحاسن عبد العزيز بن سرايا بن نصر الطائى السِّنبِسى، ت752هـ): ديوان صفى الدين الحلى، تقديم/ كرم البستانى، دار صادر، بيروت، د.ت.

9- ابن كثير (عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير، ت774هـ): البداية والنهاية، الجزء السابع عشر، تحقيق د/ عبد الله بن عبد المحسن التركى، دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1419هـ/ 1998م.

- **ثالثاً: المعاجم العربية:**

10- إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1986م.

11- سعيد علوش (دكتور): معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1405هـ/ 1985م.

12- مجدى وهبه، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

13- محمد عنانى (دكتور): معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى- عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط3، 2012م.

14- محمد القاضى وآخرون: معجم السرديات، دار الفارابى للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010م.

15- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور، ت711هـ): لسان العرب، حققه/ عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، 1979م.

- **رابعاً: المراجع العربية والمترجمة:**

16- أحمد عبد المعطى حجازى: قال الراوى، تأملات فى فن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م.

17- بدرى عثمان (دكتور): بناء الشخصية الرئيسة فى روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، سلسلة النقد الأدبى، ط1، 1986م.

18- جمانة الدليمى (دكتورة): الشخصيات القصصية فى الشعر العربى القديم، دار النابغة للنشر والتوزيع، القاهرة، الإسكندرية، ط1، 1435هـ/ 2014م.

19- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة/ محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2000م.

20- حميد لحمدانى (دكتور): بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991م.

21- رشاد رشدى (دكتور): فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1964م.

22- ----: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

23- سروة يونس البدرانى (دكتورة): آليات السرد فى القصة القصيرة فى العراق، دار النابغة للنشر والتوزيع، القاهرة، الإسكندرية، ط1، 1435هـ/ 2014م.

24- سعيد يقطين (دكتور): تحليل الخطاب الروائى (الزمن- السرد- التبئير)، منشورات المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1997م.

25- ----: قال الراوى، البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية، منشورات المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997م.

26- سيزا قاسم (دكتورة): بناء الرواية، دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004م.

27- شعبان عرفات لبن (دكتور): الهوية المحلية والبنى السردية فى الرواية المصرية، دراسة فى روايات الدقهلية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1437هـ/ 2015م.

28- طه وادى (دكتور): المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، قطر- الدوحة، ط1، 1987م.

29- عادل نيل (دكتور): جماليات النص السردى، رؤية فى أعمال أمين يوسف غراب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015م.

30- عبد الرحيم الكردى (دكتور): الراوى والنص القصصى، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1427هـ/ 2006م.

31- عبد الرحيم مراشدة (دكتور): الخطاب السردى والشعر العربى، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2012م.

32- عبد الملك مرتاض (دكتور): فى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، 1998م.

33- عبد الناصر هلال (دكتور): آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006م.

34- عز الدين إسماعيل (دكتور): الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربى، القاهرة، ط9، 1425هـ/ 2004م.

35- ----: الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربى، القاهرة، 1978م.

36- محمد غنيمى هلال (دكتور): النقد الأدبى الحديث، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط6، 2005م.

37- ميخائيل باختين: الكلمة فى الرواية، ترجمة/ يوسف حلاق، مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988م.

- خامساً: الرسائل العلمية:

38- صدام علاوى سليمان الشياب: البناء السردى والدرامى فى شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير مخطوطة، عمادة الدراسات العليا بجامعة مؤتة، 2007م.

- سادساً: الدوريات:

39- حسن دواس: المعادل الموضوعى فى النقد الأنجلو- أمريكى الجديد، دراسة فى المصطلح والمفهوم والمرجعيات، بحث منشور بمجلة الأثر، جامعة قاصدى مرباح ورقلة، العدد (26)/ سبتمبر 2016م.

40- خالدة عثمان فتاح: القصة فى شعر جميل صدقى الزهاوى، دراسة فنية موضوعية، بحث منشور بمجلة الجامعة العراقية، تصدر عن مركز البحوث والدراسات الإسلامية (مبدأ)، العدد (1/25)، المجلد (1)، سنة 2010م.

41- طراد الكبيسى: فى السرد- أنماط السرد، مجلة عمان الثقافية الشهرية، العدد (155)، سنة 2007م.

* * *