البُنى السَّردية في شعر امرئ القيس
دراسة تحليلية

م.م.أوراس نصيف جاسم محمد*

توطئــة:

مما لا خلاف فيه أن العمل السردي هو كلٌ تتداخل وظائف عناصره أحياناً حتى ليصعب تحديدها بمعزل عن بعضها البعض، وعليه فعزل العنصر ليس إلا من أجل الوصول إلى فهم أفضل لوظيفته، وبالتالي للعمل في كليته، وهكذا بنية السرد في الهيكل الفني لجسد القصيدة العربية القديمة.

والشعر- كما يؤكد قراؤه- على صلة وثيقة بالكثير من الفنون، فالصور البيانية تمد قناةً دافقة بينه وبين التصوير والرسم، والإيقاع- وهو سمة جوهرية في الشعر- يشد أواصره إلى الموسيقى بشكل عام، وبنيته- مهما تنوعت وقامت على جماليات الوحدة أو التجاور- تربطه بالهندسة المعمارية بشكل أو بآخر، ويصله توتره بالدراما على أساس ما فيه من تصارع داخلي بين العناصر والمكونات، ويتضمن الشعر من عناصر السرد ما يصله بفن القص وأنماط السرد فيه على مستوى تجسيد الشخصية أو التصوير الخاطف للأحداث والمشاهد.

وربما نتفق مع الدكتور حاتم الصكر في أن الرؤية الدرامية التي تقوم على الخطة السردية البنائية لم تكن ظاهرة بالمعنى الدقيق لها في الشعر العربي قبل موجة الحداثة الشعرية، (فالدرامية ليست انفعالاً عابراً وسريعاً، وبالتالي لا تنتج لغة ذات هيجانات عاطفية متكررة، وصور مستهلكة ذات دلالات شائعة، تستفيد من ترسيخها في المتلقي من خلال النوع نفسه، بل هي توتر يكون سبباً في إبراز غنىً وامتلاءٍ صوتي، وتصويري، وتعبيري، على مستوى الشعور والوعي، كما تفرز الدرامية على مستوى الحدث وأفعال السرد، سلسلة من المواقف والحالات، وتحدد ضمائر السرد، وتعيينات الزمان والمكان)(١).

إلا أن اتفاقنا مع هذا الرأي لا يغير من حقيقة أننا لا نبحث عن اندماج السرد بالشعر مما ينتج والحال هكذا نوعاً أدبياً جديداً ليس شعراً وليس سرداً، إن ما نحن بشأن البحث عنه هو صدى السردي في الشعري، لأن النص الشعري (وإن تداخل مع السردي لا يتبنى خطاباً سردياً متكاملاً، ربما يشي ببعض عناصر السرد أو يوحي ببعضها الآخر، ولكن عادة ما تكون تلك العناصر متقطعة، أي محدودة النمو ومنحسرة التفاعل بسبب من طبيعة القصد الإيحائي للشعر)(٢).

ولعل ابتعاد الشعر العربي القديم- ولاسيما الشعر الجاهلي- عن توظيف السرد الموضوعي في شعره يعود في أحد أسبابه إلى (البيت المستقل، لأن السرد يتطلب منه أن يجعل القصيدة وحدة واحدة وليس أبياتاً مستقلة بعضها عن بعض، وفضلاً عن ذلك فإن هيمنة الغنائية والذاتية على الشعر العربي القديم جعلت الشاعر لا يخرج عن ذاتيته حتى في السرد، إذ أن كل شيء يترشح عبر الأنا الشاعر، وإن حضور السرد أو بعض عناصره في القصيدة العربية القديمة لا يعني إكساب صفة الموضوعية على القصيدة العربية ومن ثمّ الخروج عن غنائيتها، وذلك لأن السرد لم يكن مقصوداً لذاته، بل إنه يوظف لمصلحة الأغراض الشعرية الكبرى للقصيدة العربية كالمديح والهجاء والفخر، وإن السرد في القصيدة العربية القديمة هو بنية جزئية ضمن مجموعة بنى في القصيدة الواحدة)(٣)، لذا فإن أهمية السرد في الشعر تكمن في جعل القصيدة أكثر أهمية وغنىً وقدرة على حمل أفكار الشاعر وتجارب الآخرين من حوله.

ومما لا جدال فيه لدى الكثيرين أن الفكر- رحم البنى السردية- (ليس عنصراً تأباه طبيعة الشعر وترفضه، لما يتميز به من خاصية موضوعية غالباً، وإنما صار التلاحم بين الشعور والتفكير هو المسلّمة الأولى لكل عمل فني، سواء أكان شعراً أم سواه، فإذا كان الشعور ترجماناً مباشراً عن الذات فإن الفكر هو الإطار الموضوعي الذي يضم هذا الشعور)(٤).

* كلية الهندسة/ جامعة النهرين.

ويختلف البناء الحدثي للسرد في الرواية والقصة عنه في الشعر، إذ أنه يتميز في الأولى بتعدد الحوادث والشخوص وتتابع جزئيات الحبكة وصولاً إلى لحظة انفراج الصراعات أو ما يسمى (لحظة التنوير النصي) التي تعقبها النهاية في أغلب الأحايين، أما في الشعر فتكون فيه بنية السرد مكثفة وممتدة على النسيج الشعوري للراوي/ الشاعر، فهي تختزل الكثير من عناصر السرد. فالحبكة في الشعر يمثلها الصراع النفسي المحتدم المتنامي في نفس الشاعر وتزايده وصولاً إلى النقطة التي يهرب فيها الشاعر من انسحاق أحلامه على أرض الواقع المرير ويخفض توتره المتصاعد من خلال إعلانه الاستسلام أمام قوى الطبيعة وسننها الصارمة، أو باللجوء إلى استرجاعاته الذاتية في ذكرياته السعيدة ومكانه الأليف.

وإذا كانت القصص الشفوية(٥) بوصفها نثراً فنياً قد سبقت الشعر في تمتعها بآليات السرد وعناصره فمن الطبيعي أن تنتقل هذه العناصر إلى بنية الشعر الفنية مع كثير من الإيجاز نظراً لطبيعة الشعر الإيحائية الحافلة بالانفعالات وخلاصة التجارب الشعورية الذاتية أو التي أُمليت على الشاعر بوساطة اللاشعور الجمعي فأصبحت القصيدة (وحدة في بنية متكاملة تمثل حياته ومغامراته الإنسانية في سبيل استكشاف الحقيقة أو مجموعة العناصر الجوهرية)(٦).

أما فيما يتعلق بميدان دراستنا (شعر امرئ القيس) موضوع البحث فتتوزع فيه تقنيات السرد المختلفة رغم الطابع الغنائي المهيمن عليها- وإن هي إلا أنموذج لما يتصل بالشعر الجاهلي قاطبة- فنرى السرد والحوار المسرود .....الخ، وقد يجتمع السرد مع الوصف ليكون صوراً سردية في بناء محكي(٧). وقد لا تستقطب القصيدة الواحدة حدثاً واحداً نامياً بصراع وحبكة وحوار، ولكننا ننطلق في هذا البحث من مسلمة تقول: إن السردية تتحكم في كل خطاب مهما كان نوعه(٨).

وعليه فإن هذه الدراسة تتبنى وجهة النظر التي لا تشترط تبني القصيدة قصة أو حكاية مستوفية شروط الفن القصصي وعناصره كالشخصيات والأحداث والزمان والمكان وغيرها، حتى تعد قصيدة قصصية أو سردية، بل يكفي حضور بعض تلك العناصر لإضفاء هذه الصفة على شعر امرئ القيس، لأنه مهما قيل عنه يبقى ذا طبيعة إيحائية تحتم عليه أن يجعل نمو عناصر السرد فيه محدوداً، وبعبارة أدق: تعنينا تلك الاستعانات التي تتخذ مظاهر سردية في الشعر بعد أن تنصهر في بنيته.

الفصــل الأول

المبحث الأول: السرد والراوي

لا شك أن السرد في البناء الشعري يجند طاقاته وتقنياته أيضاً لخدمة الصورة الفنية بوصفها (عنصراً حيوياً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية وتبلورها اللغوي في بنية معقدة متشابكة لها نموها الداخلي الفرد، وتفاعلاتها الفنية)(٩).

والسرد أو القص كما يعرفه "جان لوفيف" هو (كل قول يستحضر إلى الذهن عالماً مأخوذاً على محمل حقيقي في بعديه المادي والمعنوي، ويقع في زمان ومكان محددين، ويقدم في أغلب الأحيان معكوساً من خلال منظور شخصية أو أكثر، فضلاً عن منظور الراوي)(١٠).

ويعرفه "جيرار جنيت" أنه (العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية (أي الملفوظ) القصصي)(١١).

وينظر "جنيت" إلى العمل السردي من حيث هو (قصة) أو (قول أو خطاب)، (فالقصة) تعبر عن مجموعة الأحداث التي تقع أو التي يقوم بها أشخاص تربط فيما بينهم علاقات، مدفوعين بحوافز نحو ما يفعلون. أما القول أو (الخطاب)، فهو: الصياغة التي لا نرى الحكاية إلا بها... وبذلك لا تعود مجموعة الأحداث التي وقعت هي الأهم في العمل السردي الروائي، أو في الكتاب- الرواية، بل كيفية الرواية(١٢) بحيث يتوخى السارد ترتيب هذه الأحداث بطريقة تثير المتعة والفائدة في نفس المتلقي، لذا فالنقاد يميزون بين (الحكاية) أو (المتن الحكائي)، و(عملية سرد الحكاية) أو (المبنى الحكائي) بالآتي:

١. المبنى الحكائي (Sujet): (مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل)(١٣).

٢. المتن الحكائي (Fable): (يتألف من الأحداث نفسها بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعه من معلومات تعينها لنا)(١٤).

ولا تعدو عملية السرد كونها تتضمن عنصري الزمان والحدث، وعليهما جُعِل بناء السرد على وفق علاقته بالزمان إلى ثلاثة أقسام هي:

أ. السرد الأفقي: وهو السرد المتجه من الحاضر إلى المستقبل.

ب. السرد المنحني: وهو السرد المتجه من الحاضر إلى المستقبل ثم يرتد بحركة استرجاعية إلى الماضي.

جـ. السرد اللولبي: وهو السرد المتكسر بين الحاضر والماضي ثم يعود إلى الحاضر ثم يرتد إلى الماضي أيضاً وهكذا(١٥).

وقد ميز (توماشفسكي) بين نمطين من السرد(١٦):

١. نظام السرد الموضوعي (Objective): ويكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى على الأفكار السرية للأبطال ولا يتدخل الكاتب في الأحداث.

٢. نظام السرد الذاتي (Subjective): ويتبع فيه الحكي من وجهة نظر الراوي وتأويلاته يفرضها على القارئ.

والحديث عن السرد وأنماطه يقودنا إلى الحديث عن (الراوي)، إذ تعرّفه الدكتورة يمنى العيد بأنه (مجموعة الشروط الأدائية التي تمكن من يروي بأن يروي كما لو أنه فعلاً سمع ورأى أو عرف ما يروي، أي كما لو أنه على علاقة فعلية (صادقة) بما يروي، الراوي هو، بهذا المعنى، شخصية ظل فني للكاتب والكاتب هو الذي يخلقها إذ يخلق أدوات سرده، أو يمتلك تقنيات السرد ويمارسها معيداً إنتاجها ومبدعاً لها)(١٧).

والراوي إذ يشرع في سرده فإنه يتبنى وجهة نظر(١٨) أو (بؤرة) ينطلق منها، فإن (فن الرواية لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائي بأن قصته كمادة لابد أن تظهر وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها، بل إن أسلوبها محكوم بالسؤال عن وجهة النظر وعلاقة القصة بها)(١٩).

ولا يُنسى في هذا الجانب تصنيف (جان بويون) للرؤى، إذ يقسمها على ثلاثة أقسام(٢٠):

١. الرؤية من الخلف: وبها تكون معرفة الراوي بالأحداث أوسع من معرفة الشخصيات.

٢. الرؤية مع (المشاركة): وبها تكون معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصيات.

٣. الرؤية من الخارج: وبها تكون معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات.

ومن التقسيمات المذكورة آنفاً عن بنية السرد وعلاقتها بالزمن والراوي، فإننا لا نجد السرد الأفقي على مستوى قصيدة بأكملها في شعر امرئ القيس؛ إذ إن الاسترجاعات تكسر دائماً بنية حاضر سرده بارتداد، أو بعدة ارتدادات إلى ماضي سرده، فهو سرد منحنٍ في بنيته.

ففي معلقته التي يبدؤها منطلقاً من حاضر سرده وهو إيقاف صحبه للبكاء على أطلال أحبته الراحلين ودعوة لتلمس الآثار الدارسة/الثابتة للعيان، حتى نزلت دموعه مدرارةً لهذا الخراب الذي صنعته قوى الطبيعة القاسية والقحل الصارم في ثمانية أبيات، نذكر منها(٢١):

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقطِ اللَّوَى بينَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
فتوَضِحَ فالمِقْراةِ لم يَعْفُ رَسْمُها لِمَا نَسَجَتْها مِنْ جَنُوبٍ وشَمْأَلِ
ترى بَعْرَ الأرْآمِ في عَرَصاتِها وقيعانِها كأنه حبُّ فُلْفُلِ
وقُوفاً بها صَحْبِي عليَّ مطِيَّهُمْ يقولونَ لا تَهْلِكْ أسىً وتَجَمَّلِ

إلى أن نرى الشاعر يكسر زمن سرده الحاضر إلى ماضي سرده خالقاً مفارقة زمنية، إذ بعد صور البكاء والألم الممزوجة بالحنين فإنه يتقهقر إلى ماضيه المضيء بالأمن والسعادة وحلاوة الشباب مرتين حين يتذكر مغامراته وقصصه العاطفية اللاهية مع صويحباته، حين يقول:

ألا رُبَّ يومٍ لك منهن صالحٍ ولاسيما يومٍ بِدارَةِ جُلْجُلِ
ويومَ عَقَرْتُ للعذارَى مطِيَّتي فيا عَجَباً مِن رَحْلِها المُتَحَمَّلِ

ومرة أخرى يرتدّ في زمن قصه، ليقول:

وبيضةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤها تمتَّعتُ مِن لَهوٍ بها غَيْرَ مُعْجَلِ

ثم يعود إلى حاضر سرده حين يضجره طول ليلته لثقل همومه، قائلاً:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدُولَهُ عَلَيَّ بأنواعِ الهُمومِ لِيَبتَلي

وبعدها يستمر في نسق أفقي متتابع بعد انقضاء ليلته ليصور انطلاقه على فرسه النشيط ومداهمة المطر والسيل للوادي الذي يقطعه بثمانية وعشرين بيتاً، يبدؤها بقوله:

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتِها بمُنْجَرِدٍ قيدِ الأوابدِ هَيْكَل

والشاعر هنا، (راوٍ ذاتي القصة)؛ لأنه شاهد على أحداثها ومشارك في سيرورتها، كما إن سرده (ذاتي) يبرز فيه ضمير المتكلم سمةً واضحة مع الحوار المسرود، والشاعر هنا أيضاً بطل قصته، حين يفصل الحديث عن قصص لهوه الماجنة مع عشيقاته المنعمات.

ويبرز (السرد الموضوعي) في بعض المقاطع السردية (الثانوية) ضمن القصيدة الواحدة، ومما يشار إليه هنا بهذا الشأن، لوحة ثور الوحش وحمار الوحش والظليم، وإذا كانت الصور السردية للحمار والظليم غير مكتملة الملامح لتكون قصاً، فإن لوحة ثور الوحش أكثر وضوحاً منهما، والشاعر فيها جميعاً راوٍ غائب عن قصه.

فهو في مقطع سردي ثانوي ضمن المقطع الرئيس، يجسم قوة ناقته وسرعتها في النجاء بثور وحش خائف قد احتفر مأوى له ليقضي فيه ليلته المخيفة الباردة، مادا أظلافه ومضطجعاً على جنبه قرب أرطاة كما ينام الأسير، فكلاهما (الأسير وثور الوحش) يجمعهما وحدة الشعور بالخوف من الخطر المجهول(٢٢):

كأني ورَحْلِي فوقَ أحقَبَ قارحٍ بشربة أو طاوٍ بعِرْنان مُوجِسِ
تَعشَّى قليلاً ثم أنحَى ظُلُوفَهُ يثيرُ الترابَ عن مَبيتٍ ومَكْنَسِ
....
فباتَ على خدٍ أحمّ ومنكِبٍ وضِجْعَتُه مثل الأسيرِ المُكَرْدَسِ
وباتَ إلى أرطاةِ حِقْفٍ كأنها إذا ألْتَفَتْها غَبْيَةٌ بيتُ مُعْرِسِ

ثم تتنامى الأحداث بنسق خطي نحو الأمام، فتسوء الأمور بالنسبة لبطل القصة (الثور)، إذ مع خيوط الصباح تفاجئه كلاب صيادي طيء الجائعة وقد اتقدت عيونها شراسة، فيقول:

فصَبَّحَهُ عند الشروقِ غُدَيَّة كِلابُ ابنِ مُرٍّ أو كَلابُ ابنِ سِنْبِسِ
مُغَرَّثَةً زُرْقاً كأنّ عُيونَها مِنَ الذَّمْرِ والإيحاءِ نُوَّارُ عِضْرِسِ

فما كان من الثور إلا أن أطلق ساقيه للريح ليثير عاصفة ترابية بوجه الكلاب المتعطشة لدمه، فكان كجذوة نار في بياضه وسرعته، بكثير من الهيبة والجلال كالراهب، ففشلت مساعي الكلاب وعادت أدراجها لتختبئ لفريسة جديدة. وهذا حيث يقول:

فأدبرَ يكسوها الرَّغامَ كأنه على الصَّمْدِ والآكامِ جَذوةُ مُقْبِسِ
وأيقَنَ إنْ لاقينَهُ أنَّ يومَهُ بِذي الرَّمْثِ إن ماوَتْنَهُ يومُ أنفُسِ
فأدركْنَهُ يأخُذْنَ بالساقِ والنَّسا كما شَبرَقَ الولدانُ ثوبَ المُقَدَّسِ
وغَوَّرْنَ في ظل الغَضَى وتَرَكنَهُ كقَرْمِ الهِجانِ الفادِرِ المُتَشَمِّسِ

أما السرد اللولبي الذي يتنازعه حاضر السرد وماضيه في بنية حلزونية، فإنه يُلمح أيضاً ضمن المقاطع الثانوية للقصائد، ومن أوضحها ظهوراً قوله في قصيدته التي مطلعها(٢٣):

لِمَنْ طَلَلٌ أبصرتُهُ فشَجاني كخطِّ زَبور فى عسَيبِ يمانى

إذ نلاحظ النسق اللولبي للسرد بين الماضي والحاضر، فلحظة حاضر سرده يمثلها قوله المتكرر ثلاث مرات (فإن أُمسِ مكروباً) ...أما ماضي سرده فيتجلى أيضاً في مقابلته للبنية السابقة متمثلاً في قوله: (فيا ربَّ بُهمةٍ...فيا ربَّ قَيْنَةٍ...فيا ربَّ غارةٍ)، كما إن المستوى الدلالي الذي تخلقه كلمة (رُبَّ) هنا توحي بالمستوى الدلالي نفسه الذي توحي به (كم) الخبرية الدالة على كثرة حصول الفعل، فهو يروي مرة واحدة ما حصل عدة مرات، وهو هنا أحد أنماط التواتر(٢٤)، فالشاعر في سرده الذاتي/ اللولبي هنا يقابل بين حالة العجز والضعف المؤلمتين اللتين ملأتا حاضر انتباهه وبين كثرة انتصاراته ولهوه مع القيان، وغاراته التي لا حصر لها في ماضي سرده، حيث يقول(٢٥):

فإن أمسِ مكروباً فيا رُبّ بُهمةٍ كشفتُ إذا ما اسْوَدَّ وجهُ الجبانِ
وإن أُمسِ مكروباً فيا رب قَيْنَةٍ مُنَعّمــةٍ أعملْتُهــا بكِــرانِ
وإن أُمسِ مكروباً فيا ربّ غارةٍ شهِدتُ على أقَبَّ رخوِ اللبانِ

مما تقدم نلاحظ أن السرد الأفقي لا تستقل به قصيدة بعينها في شعر امرئ القيس دون أن تكسر سيرورة هذا السرد ارتدادات زمنية، فيتذكر الراوي الذاتي السرد ماضيه الحافل بالبطولات أو اللهو أو الحنين إلى الظعائن وأحبته الماضين.

أما السرد الموضوعي فلا يظهر في المبنى الحكائي في المقاطع الرئيسة للقصيدة، بل يُلاحَظ في بعض المقاطع الثانوية، كما هو الحال في لوحة ثور الوحش، ولوحة المطر التي تُوظف لخدمة المقطع الرئيس للقصيدة.

وأما السرد الذاتي فهو المهيمن على شعر شاعرنا، فذاتيته اصطبغت باللاشعور الجمعي للإنسانية.

المبحث الثاني: الوظائفية في المبنى الحكائي

۞ تحليل وظائفي لرائية امرئ القيس:

لما كانت القصيدة الجاهلية تحتوي على الكثير من أشكال السرد وأنماطه رغم غنائيتها، فهي إذاً يتوفر فيها المتن الحكائي الذي يسمح بتطبيق نظرية الوظائف ضمن مناهج السرد الحديثة، ويعد **(بروب)** في كتابه **(مورفولوجيا الخرافة)** رائداً في هذه المقولة، فهي- أي الوظيفة- تعني (فعل شخصية قد حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة)(٢٦)، وعليه، فالحدث هو مرادف آخر للوظيفة، لاتصاله بأحداث سابقة نتج عنها وأخرى تليه تصدر عنه.

وقد قدم بروب أنموذجه (الوظيفي) لأنه يحتوي عناصر ثابتة، وأخرى متغيرة، فالذي يتغير هو أسماء الشخصيات وأوصافها، والثابت الذي لا يتغير هو أفعال الشخصيات ووظائفها التي تقوم بها، وقد رصد بروب من مئة حكاية روسية إحدى وثلاثين وظيفة أصبحت منهجاً يتبع في دراسة الحكاية اعتماداً على بنائها الداخلي (مبناها الحكائي) لا على التصنيف الخارجي أو الموضوعاتي اللذين قام بهما سابقوه(٢٧).

وأجرى الباحث (عبد الهادي الفرطوسي) تطبيقاً لمنهج بروب في الوظائفية السردية في كتابه (المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية)، إذ درس وظائف بروب في اثنتي عشرة قصيدة جاهلية، وأثبت وجود عشرين وظيفة من وظائف بروب الإحدى والثلاثين.

وللعلاقة الوثيقة التي تربط الوظائف (أفعال الشخصيات)بأجزاء الحبكة، بل إنها من أهم ما يكوّن سيرورة الأحداث فيها، ارتأت الباحثة دراسة رائية امرئ القيس على وفق هذا المنهج السردي أيضاً والكشف عن تمفصل هذه الوظائف بمقاطع القصيدة في مبناها الحكائي...

يطالعنا الشاعر في الاستهلال قائلاً(٢٨):

سَما لكَ شوقٌ بعدما كان أقصرَا وحَلّتْ سُلَيمَى بطنَ قَوٍّ فَعَرْعَرا
كنانيةٌ بانتْ وفي الصدرِ وِدُّها مُجاورةً غسانَ والحيَّ يَعْمُرَا

فبحسب بروب فإنها وضعية بدئية(٢٩) (استهلالية) ولكنها في الشعر الجاهلي تنطلق من وظيفة النأي (نأي الحبيبة) وهو نأي زماني، ووصف حالة تعاسته والحاجة إلى المرأة (المعادل الموضوعي للسعادة المفقودة)، وهذه الحاجة هي وظيفة النقص- إحدى أهم وظائف التمهيد- تتماهى مع الوضعية البدئية، ونعد هنا- وظيفة النقص- بداية لانطلاق الأفعال وتوالي المقاطع السردية لكونها (أول وحدة سردية ترد في سياق القصيدة تكشف عن حالة سابقة وممهدة لسلسلة الأحداث الجارية)(٣٠)، ووظيفتا النأي والنقص هنا تندمغان بالوضعية البدئية. ثم يقول:

بعينيَ ظَعْنُ الحيَّ لما تحَمّلوا لدَى جانبِ الأفلاجِ مِنْ جنْبِ تَيْمَرَا
فَشَبهتُهُم في الآلِ لما تَكَمَّشُوا حدائِقَ دَوْمٍ أو سفيناً مُقَيَّرَا
أو المُكْرَعاتَ من نخيل ابن يامِنٍ دُوَيْنَ الصفا اللائي يلينَ المُشَقَّرا
سوامِق جبّارٍ أثيثٍ فُروعُهُ وَعالينَ قِنْواناً من البُسْرِ أحمَرَا

ففي هذا المقطع ذي الوقفة الوصفية الزاخرة بالألوان الداكنة، يتقهقر الشاعر بذكرياته إلى الماضي في استرجاع صور الظاعنين مسبغاً عليها تشبيهات نحس من خلالها دور مأساة الشاعر في صوغها، فالمشبه به من الصور (المدلول) هنا كلها ضخمة، توحي بالقوة والمنعة وصعوبة المنال (فالتشبيه هنا ذو وظيفة دلالية)، مما يقودنا إلى أثر حضور وظيفة (المنع)، أي الوقوف حائلاً دون تحقيق رغبة الشاعر وسعادته، فالدَّوم: شجر ضخم تطول كما تطول النخيل، والسفن المطلية بالقير، ونخيل ابن يامن السامقات... كلها من صور القوة والضخامة التي تملأ وعي الشاعر، والذي يقيم القناعة أيضاً بوجود المنع هنا، وهو

قرَفَتْهُ بنو الرَّبداءِ من آل يامنٍ بأسيافِهِم حتى أقِرَّ وأوقَرا
وأرضَى بني الرَّبْداءِ واعتَمَّ زَهْوُهُ وأكمامه حتى إذا ما تَهَصَّرا
أطافتْ به جَيلانُ عندَ قِطاعِهِ تَرَدَّدُ فيه العَينُ حتى تَحَيّرا

فهذه النخيل المحفوفة بمظاهر المنعة والعزة من الحماية بالسيوف، والحرص عليها من عوامل الجفاف والقحط، فهي ريا في كل وقت لأنها ملك لبني الربداء الأشداء، ولعلهم الأكاسرة كما في إشارة وجدها محقق الديوان في نسخة الأعلم الشنتمري المخطوطة، وهو أمر أدعى لشعور الشاعر بوجود المنع والحرمان متسلطين على وعيه في هذه الصورة السردية بتتابع أجزائها في سيرورة زمنية تجسده الأفعال الماضية (حمته- أقر- أرضى- اعتم- تهصر- أطافت).

ثم يأتي الشاعر بوقفة وصفية أخرى لهذه الهوادج الظاعنة في مقطع آخر يفصل بين الوضعية البدئية والمقاطع الأخرى التي تتضمن تطورات في ديناميكية الأحداث، وما هذه الوقفة إلا من مظاهر الغنائية في الشعر، إذ لا نجد في هذا الوصف الجامد إلا مجموعة من الألوان الزاهية والأشكال الجميلة، فهو يصور لنا نعمة هذه الظواعن ودلالها في السراب بصورة بصرية هي التماثيل على الرخام وقد وشينَ بألوان الجواهر، وصور شمية بجعل عطورهن النفاذة تضاهي عطور ملوك حمير من المسك والعود والرند واللبنى والبخور. فيقول:

كأن دُمَى سَقْفٍ على ظَهْرِ مَرمرٍ كسَا مُزْبِدَ الساجومِ وَشْياً مُصَوّرَا
غرائرُ في كنٍّ وصَونٍ ونِعْمَةٍ يُحَلَّيْنَ ياقوتاً وَشَذْراً مُفَقَّرَا
وريحَ سنا في حُقّةٍ حِميريةٍ تُخَصُّ بمفْروكٍ من المِسكِ أذْفَرَا

فيطالعنا هنا أيضاً (المنع) متجسداً في لفظتين متعاطفتين هما (كنّ وصون).

ثم تتضح وظيفة (الوساطة) و(الإساءة) في آن واحد حين يفصح الشاعر عن تغير محبة صاحبته، لتمهيد دخول الشاعر مسرح الأحداث، وبإعلانه أنه سيعاملها بالمثل تكون وظيفة (الاستهلال المعاكس)(٣١)، فيقول:

أأسماءُ أمسى ودُّها قد تَغيَّرا سنُبْدِلُ إنْ أبدلتِ بالودِّ آخرا
تَذَكرتُ أهلي الصالحين وقد أتتْ على خَمَلَى خُوصُ الرِّكابِ وأوجَرا

ثم تظهر وظيفة (الانطلاق) في المتن الحكائي للقصيدة، حين يقرر الشاعر ترك همومه خلف ظهره، و(إصلاح النقص أو الإساءة) بناقة هي (أداة الإصلاح) نشيطة تقطع السهل والوعر، عظيمة الخلق، سريعة، كأن هراً قد ربط إلى حزامها، فهو يخدشها وينفرها:

فدعْ ذا وسَلِّ الهَمَّ عنكَ بجَسْرَةٍ ذُمُولٍ إذا صامَ النهارُ وهَجَّرا
تُقَطعُ غِيطاناً كأنّ مُتُونَها إذا أظهرتْ تُكسي مُلاءً مُنَشَّرا
بعيدة بين المَنكبينِ كأنها ترى عند مَجرَى الضِّفْرِ هِرّاً مُشَجَّرا

ثم يستشرف الشاعر بـ (وظيفة المعركة) التي سيقودها إلى خصومه ليرد إساءتهم حين يتوعدهم بغزو يؤازره فيه قيصر الروم، وذلك في قوله:

عليها فتىً لم تحملِ الأرضُ مثلَهُ أبَــرَّ بميثاقٍ وأوفَى وأصبَـرَا
هو المُنزِلُ الألأفَ مِن جَوِّ ناعِطٍ بني أَسَدٍ حَزْناً من الأرضِ أوْعَرا
ولو شاءَ كانَ الغزو مِن أرضِ حِمْيَرٍ ولكنّهُ عَمْداً إلى الرومِ أنفَرا

ثم ينتقل الشاعر بسرده في المقطع التالي إلى (وظيفة المهمة الصعبة) المحفوفة بالمخاطر وعدم اطمئنان الشاعر وقومه إلى ضمان نجاحها، فضلاً عن خذلان القبائل الموالية لهم في مد يد العون في رحلة الثأر الطويلة هذه. وينقل لنا الشاعر ذلك :

بكى صاحبي لمّا رأى الدربَ دونَه وأيْقَنَ أنّا لاحقانِ بقيصرَا

إلا أن الشاعر هنا لا يسرد لنا كلام صاحبه، بل يجمله بالفعل الماضي (بكى) والدليل عليه الجملة التي أوردها الشاعر لنا تعليلاً لسبب البكاء، وهي (أيقن أنا لاحقانِ بقيصرا)، فكأن هذا البكاء كلام صاحبه الذي هو انعكاس لحزن الشاعر نفسه نتيجة خذلان الناصر والأقارب والأحبة له. فيجيبه الشاعر:

فقلتُ له لا تبكِ عينُكَ إنما نُحاولُ مُلكاً أو نموت فنُعْذَرا
وإني زعيمٌ إن رجَعتُ مُمَلَّكاً بسيرٍ تَرى منه الفُرانِق أزوَرَا
على لاحبٍ لا يُهتَدَى بمناره إذا ساقَهُ العَوْدُ النباطيُّ جرجرا

ثم ينقطع المتن الحكائي بوقفة وصفية لخيله ومَجرِّ عسكره في أقسى البوادي وأوحش المهامه...

ثم يتناوب سرده في تجسيم حزنه حين يذكر حزن أم صاحبه عمرٍو لطول فراق ابنها، وهو هنا كما ذكرنا- مرآة للشاعر نفسه- فهي قصيدة تنوء بهموم الشاعر والإحباطات من الهزائم المتتالية في رحلة الثأر العقيمة، وهنا تبرز لنا وظيفة جديدة هي رحلة (اللاعودة) حيث تقوده أصابع القدر إلى مصير مجهول. يقول:

أرى أمَّ عمرٍو دمعَها قد تَحدَّرا بكاءً على عمرٍو وما كانَ أصبرا
إذا نحن سِرنا خمسَ عشرةَ ليلةً وراء الحِساءِ من مَدافِعِ قيصرا
إذا قلتُ هذا صاحبٌ قد رضيتُهُ وقرّتْ به العَينانِ بُدِّلْتُ آخرا
كذلك جدي، ما أصاحبُ صاحباً من الناسِ إلا خانني وتغيّرا
وكُنّا أُناساً قبلَ غزوةِ قَرْمَلٍ ورثنا الغنى والمجدَ أكبرَ أكبرَا
وما جَبُنَتْ خيلي ولكن تذكرتْ مرابِطَها من بربعيصَ ومَيسَرا

ولكن هذه الهزائم كانت مسبوقة بانتصارات للشاعر، كان فيها يعبّ مع صحبه كؤوس الخمر احتفالاً بها، وما أقرب الحاضر المنطفئ الكئيب من الأمس السعيد المزهر(٣٢):

ألا رُبّ يومٍ صالحٍ قد شَهِدتُهُ بتأذِفَ ذاتِ التّلِّ من فوقِ طَرْطرا
ولا مثلَ يومٍ في قُذارانَ ظِلْتُهُ كأني وأصحابي على قَرْنِ أعْفَرَا
ونشربُ حتى نحسبَ الخيلَ حولَنا نَقاداً وحتى نحسِبَ الجَوْنَ أشقرا

المبحث الثالث: اللغة الشعرية ووظائفها(٣٣):

١. **الوظيفة الانفعالية:** هي وظيفة تركز على (المرسِل) لأنها (تنزع إلى التعبير عن عواطف المرسِل ومواقفه إزاء الموضوع الذي يعبر عنه)(٣٤)، والتعبير عنها يكون بضمير المتكلم وتكرار الكلمات ذات الدلالات الانفعالية والمنولوج الداخلي، لذا طغت على الشعر الغنائي(٣٥)، والصورة أيضاً هي نسق انفعالي ونسق ذهني (ميتافيزيقي)(٣٦)، وهي أكثر الوظائف تعبيراً عن سيكولوجية الشاعر الفنان.

ومن صور الوظيفة الانفعالية في لغة شعر امرئ القيس داليته التي نظمها بعد أن أيقن بدنو منيته، وقد أخذ منه داؤه كل مأخذ، فهو ينعى نفسه في سرده الذاتي وتوالي ضمائر المتكلم الظاهرة والمستترة، ومما يزيد معاناته أنه يموت بعيداً عن مضارب قومه المحبين. فهو القائل(٣٧):

ألا أبلغ بني حُجر بن عمرٍو وأبلغْ ذلك الحيَّ الحَريدا
بأني قد بقيتُ بقاءَ نفسٍ ولم أُخلَقْ سِلاماً أو حَديدا
فلو أني هلكتُ بدارِ قومي لقلتُ الموتُ حقٌ لا خُلُودا
ولكني هلكتُ بأرضِ قومٍ بعيدٍ من ديارِكمُ بعيدا
أُعالجُ مُلكَ قيصر كل يومٍ وأجدِرْ بالمنيةِ أنْ تَعُودا
بأرضِ الرومِ لا نَسَبٌ قريبٌ ولا شافٍ فيسنِدَ أو يَعودا

ورغم أن القصيدة بدأت بتكرار فعل الأمر (أبلغ) مرتين، وهو أحد مظاهر الوظيفة الانتباهية، إلا ان الوظيفة الانفعالية هنا قد طغت عليها، فكثيراً ما تضم القصيدة الواحدة أكثر من وظيفة لغوية، تهيمن إحداها على بقية الوظائف.

وتتحدد أيضاً الوظيفة الانفعالية بتكرار الكلمات ذات الدلالات الانفعالية، كما في قوله(٣٨):

أجارَتنا إنّ المَزارَ قريبُ وإني مقيمٌ ما أقامَ عَسيبُ
أجارَتنا إنّا غريبانِ هاهنا وكلُّ غريبٍ للغريبِ نَسيبُ

فالتكرار هنا ورد في حرف النداء والمنادى (جارتنا) إذ احتقب هذا الخطاب الذاتي أكثر من مستوى دلالي/ انفعالي: فالنداء بالهمزة (للقريب) ولفظة (جارتنا) للمجاورة، قد أعطى بعداً نفسياً وهو إن قبر المرأة الكندية يعد خير مواساة له في رحلة اللاعودة، فأصبح (الموت/ القبر) هو ما يأنس به الشاعر بعد أن كان أنيسه الشباب والغزو، مما شكل مفارقة موقف ذات بعد سيكولوجي آخر.

أما البعد الدلالي الآخر لتكراره (النداء والمنادى) فهو محاولته لنفي الاغتراب والتلاشي اللذين يهددان وعي الشاعر وبخاصة حين يتماهى معها قوله: (غريبان.... غريب للغريب نسيب) وهو على النقيض من البعد الأول.

٢. **الوظيفة الشعرية:** وهي الوظيفة القائمة على الانزياح الذي يخرق أفق التوقع لدى المتلقي، أي أن الاستعمال الجمالي للغة يكون هدفاً رئيساً، ويُخلق الانزياح في الخطاب الشعري عن طريق التقديم والتأخير، والحذف والالتفات والاعتراض والتشبيهات الغريبة التي تكون غاية في ذاتها، فضلاً عن الجناس وتوالي الحروف المتشابهة صوتياً في بنية تكرارية، وتعمد الوظيفة الشعرية إلى تحديد العلاقات الموجودة بين الرسالة وذاتها، ويكون لها ذلك حين تسقط المحور الاختياري على المحور التركيبي، وعندها يتحقق الانزياح المطلوب(٣٩).

ومما نجده منها في شعر امرئ القيس في لوحة وصف ليل الهم الطويل، إذ تتوالى الصور البيانية من تشبيهات واستعارات، فالليل موج بحر في امتداده ولا نهائية ترادف آذيه وزبده، بل وأفاض أكثر في تشبيه المشبه به بصور أخرى ثقيلة: فالبحر ستار عريض مرخى على الشاعر/ الراوي الذاتي، وقد جمعه هذا الستار بهمومه، ثم يستعير الشاعر لصورة الليل بدليل (الهاء) في البيت الثاني صورة بعير ضخم ثقيل، إلا أنه لا يأتي بذكر هذا المستعار منه صراحة بل بعض أجزائه (موظفاً استعارة مكنية) وهذه الأجزاء هي الأعجاز والكلكل والصلب... والفعل (تمطّى) حين يبرك البعير على الأرض، ويقطع هذا التدفق البياني في صورته السردية بحوار مع ليله بورود فعل الحوار (قلتُ)، وذلك لأن الطرف الآخر/ المرسل إليه كينونة زمنية وسيكولوجية أكثر من كونها بعداً مادياً محسوساً، ثم يقف للوصف ضمن سرده فيجسم ثبات النجوم في مواقعها وموت السيرورة الزمنية بالأجرام السماوية المربوطة بحبال ضخمة تمنع حراكها. يقول(٤٠):

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدُولَه	**عليَّ بأنواع الهُمومِ ليبتلي**
فقلتُ له لمّا تمطَّى بجَوزِه	**وأردَفَ أعجازاً وناءَ بكَلْكَلِ**
ألا أيها الليلُ الطويل ألا انجلي	**بصُبحٍ وما الإصباحُ فيكَ بأمثَلِ**
فيا لكَ من ليل كأنّ نجومَه	**بكُلِّ مُغارِ الفَتْلِ شُدتْ بيَذْبُلِ**
كأنّ الثريا عُلِّقَتْ في مَصامها	**بأمراسِ كَتّانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ**

وتهيمن الوظيفة الشعرية أيضاً هنا بصورتين تشبيهيتين مائيتين لبكائه في وضعية بدئية، حيث عبرت الصورة الأولى عن قربتي ماء لم يكتمل صنعهما بدهنهما لعجلة صاحبهما، فالماء يتسرب من حزوزهما ونسيجيهما، وكذلك التقديم والتأخير في البيت الثاني، وهو تقديم سبب البكاء، قد ساهم في شعرية الخطاب.يقول(٤١):

ما هاجَ هذا الشوقَ غيرُ منازلٍ	**دوارِسَ بينَ يَذْبُلٍ فذَقِانِ**
أمِن ذِكرِ نَبهانيّةٍ حلَّ أهلُها	**جنوبَ الملا عيناكَ تَبتدرانِ**
كأنّهما مزادتا متَعَجِّلٍ	**فَرِيَّانِ لمّا تُسْلَقا بدِهانِ**

والصورة الثانية لهذه الوضعية البدئية/ الاستهلالية هي صورة سردية معطوفة على المشبه به، فماء عينيه دلو كبيرة ضخمة حُملت على ناقة مهنوءة بالقطران، قد سبقت مثيلاتها من النوق، فبادرت للاستقاء ليلاً، فهي لا تُرى لسوادها والماء يتناثر منها، وقد بللت صاحبها الضخم لما تطاير ماء دلوها على صدره ولحيته عند استقائه من الرشاء:

وغَرْبٍ على مَقطورَةٍ بَكَرَتْ به	**غَدَتْ في سوادِ الليلِ قبلَ السواني**
يُصَرِّفُها شَثْنٌ يُرى بِلِبانِه	**ولحيتِهِ نَضْحٌ من النَّفَيانِ**

٣. **الوظيفة المرجعية:** سميت هذه الوظيفة (مرجعية) لأنها تشير إلى مرجع الرسالة أو السياق الذي تحيل عليه(٤٢)، إذ غالباً ما تحيل اللغة إلى أشخاص أو أشياء محددة، أو موجودات يجري الكلام عليها.

قد يومئ مفهوم هذه الوظيفة إلى الواقعية والموضوعية، إلا أن هذه المرجعية في الشعر لا تأتي بمعزل عن الوظيفة الشعرية، وإن كان هذا الواقع تدركه حواس الشاعر ومتلقيه على حد سواء، إلا أن وعي الشاعر يختلف في استيعابه لهذا الواقع وهذه الموجودات عن سواه، كي يبتعد بنا بوساطتها عن النثرية والتقريرية، وإن كان يقترب بالوظيفة المرجعية منها.

وفي مجال ارتباط الوظيفة المرجعية بالوظيفة الشعرية أشار الدكتور شجاع مسلم العاني إلى أن بعض النقاد يرون أن الوظيفة الشعرية تعمد إلى طمس الوظيفة المرجعية وتقوم بتدمير الواقع، إلا أن رده هو: إن الوظيفة المرجعية تظل قائمة حتى مع هيمنة الوظيفة الشعرية، وتحكمها في صياغة عناصر القصيدة(٤٣)، كما أن الوظيفة المرجعية لا تكون إلا حين تؤازرها الوظيفة الشعرية في الخطاب السردي للقصيدة وإلا أصبحت كلماتها عبارة عن كلام منثور خالٍ من حرارة العاطفة.

ومن الأمثلة الكثيرة لهذه الوظيفة في شعر امرئ القيس، نذكر مثالاً بسيطاً منها، وهو قوله ضمن لوحة الاستهلال في معلقته(٤٤):

ففاضتْ دموعُ العينِ منّي صبابة على النَّحْرِ حتى بلَّ دمعي مِحْمَلِي

إذ تتجلى الوظيفة المرجعية في قوله في نسق سردي ذاتي (بلّ دمعي محملي)، فكلمة (مِحملي) في الملفوظ الشعري هذا تحتمل من الصورة وجهي (الحقيقة والكناية) أي وظيفة مرجعية/ شعرية في آنٍ واحد، فلو أُخذت على محمل الحقيقة وهي غزارة دموع الحنين التي ذرفها الشاعر، أما لو نُظر إليها من زاوية الكناية، لعرفنا أن الشاعر أراد بذكر (محمل سيفه) أن ينفي عن نفسه الضعف والخَوَر أمام المتلقين، أي أن (المِحْمَل) رغم كونه أداةً من الأدوات، إلا أنه هنا يشير إلى معاني الشجاعة والقوة والفروسية ورباطة الجأش لصاحبه... ويبقى ملفوظ (المحمل) مأخوذاً من الواقع الخارجي المُدرَك وقد وُظِّفَ لخدمة الرسالة.

وقد تحيل الوظيفة المرجعية رسالتها على أماكن وأشخاص بعينهم، كما في النسق السردي الذي يروي أحداث دارة جلجل ولقائه بعنيزة(٤٥):

ألا رُبّ يومٍ لك منهن صالحٍ ولاسيما يومٌ بِدارَةِ جُلْجُلِ
ويومَ عقَرْتُ للعذارَى مَطيَّتي فيا عَجَباً من كورها المُتَحَمَّلِ
يظلُّ العذارَى يرتمين بلحمها وشَحم كهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ

٤. **الوظيفتان الافهامية والانتباهية:** وتتعلق هاتان الوظيفتان بالمتلقي/ المرسل إليه، لأنهما موجهتان نحوه، إذ ينبغي أن يرتبط السارد مع المسرود له أو المتلقي بنوع من التفاهم المبني على لغة مشتركة بين الطرفين لكي يفهم المتلقي الرسالة، وتحقق بذلك هدف السارد.

فالوظيفة الافهامية تتعلق بفهم النص وتذوقه وتأثيره في المتلقي، وأبرز ما يميز هذه الوظيفة صيغتا: الأمر والنداء(٤٦)، لأنهما أداتا التأثير في المتلقي ولا يحتملان أكثر من تأويل واحد لا يخامره ريب.

أما الوظيفة الانتباهية، فإن التكرار هو أبرز سمة تتكئ عليها هذه الوظيفة لجذب انتباه المتلقي، ويتم بها (التحقق من الاتصال)(٤٧).

ومن أمثلة الوظيفة الافهامية للغة شعر امرئ القيس قوله(٤٨):

تمتعْ من الدنيا فإنكَ فانٍ من النَشَواتِ والنساءِ الحسانِ
من البيضِ كالأرآمِ والأُدْمِ كالدمَى حواصِ نُها والمبرقاتِ الرواني

لقد وظف الشاعر في فعل الأمر (تمتع) طاقة شعورية وزخماً عاطفياً/ وجودياً وجد صداه وتأثيره في نفس المتلقي، وهو دعوة لنا لنشارك الشاعر فلسفته في الحياة.
ومن الأمثلة على الوظيفة الانتباهية للغة الشعرية، قوله(٤٩):

فلو أنّ ما أسعى لأدنى معيشةٍ كفاني- ولم أطلبْ- قليلٌ من المالِ
ولكنمـــا أسعـى لمجدٍ مؤثّـل وقد يُدرك المجدَ المؤثَّل أمثالي

فقد تكرر الفعل (أسعى) مرتين وكذلك قوله (المجد المؤثل)، وما تكرارهما هنا إلا للتأكد من تقوية المعنى في نفس المتلقي.
إذاً، فمن الواضح (أن التأكيد هنا تأكيد على دور المتلقي، فمشاركة المتلقي في فعل التحديد النهائي لبنية الصورة وحدودها، أساسية، ويطلب أن تكون حيوية وكاملة. والدعوة إلى المشاركة هنا قد تكون فريدة ودون سابق في النقد العربي. فالمتلقي مدعو لا إلى الاستجابة فقط بل إلى الخلق)(٥٠).

الفصل الثاني
عناصر السرد القصصي
المبحث الأول: الحدث (الحبكة)

إن ترتيب الأحداث بطريقة جمالية تبث المتعة والفائدة والتأثير فينا إن هي إلا الحبكة التي تجمع الأفعال والشخوص وغيرها من عناصر القصّ بنظام قائم على السببية، كما (ان الموضوع هو الذي يملي على الأسلوب إرادته)(٥١). وقد نالت الحبكة من النقاد اهتماماً واسعاً، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر، تعريف (فورستر) القائل بأنها (سلسلة من الحوادث يقع فيها التأكيد على الأسباب)(٥٢)، أما الحبكة لدى الشكلانيين الروس فهي لديهم صراع المصالح بين الشخصيات وما يفضي إليه كل صراع من استعدادات ومواقف تفضي بدورها إلى جولة أخرى من الصراع، لذا جعلوا الحبكة مختصة بالشكل الدرامي(٥٣)، فهي إذاً اتجاه الأفعال في الخطاب السردي نحو تنامي الصراع وتعقده بين الشخصيات، أي أنها تمثل الحياة بكل ديناميكيتها وتفاعلاتها.

ولا يُبنى الحدث بعيداً عن الزمان والمكان، لأنه مجموعة من الوقائع الزمكانية التي تنسج مادة حكائية تترابط أجزاؤها على وفق نسق حكائي بعينه.

وتنشأ الحبكة في القص حين يغير عامل مفاجئ معارض سيرورة الأحداث بشكل رتيب نمطي، فيخلق التوتر والصراعات داخل المتن الحكائي للقصة لتصل الأحداث إلى التأزم (العقدة)، ثم تأخذ هذه الأحداث والأزمات بالانفراج مروراً بنقطة الأفق أو (لحظة الكشف أو التنوير) لتصل الأحداث إلى نهايتها.

ولكن البناء الحدثي في القصيدة ذات الطابع السردي يختلف عنه في الرواية، إذ نجد أن الشاعر يميل إلى التوقف عند القمة التي تم بلوغها وهي نقطة لا يحبذ الشاعر والقارئ على حد سواء تجاوزها نصياً أو شعورياً. فالحبكة في الشعر إذا ما آخذت (بالجانب النفسي والشعوري نجدها ماثلة وموجودة حيث التنامي في الصراع النفسي وتحوله من حالة إلى حالة، ومن ثمّ الهبوط به إلى حالة الاستقرار التي تتخذ أشكالاً عديدة كاليأس مثلاً)(٥٤).

لقد استطاع الشكلانيون والبنيويون عند دراستهم للحدث تحديد عددٍ من الأبنية والنظم التي تتخلل الأعمال الأدبية(٥٥)، ومنها: البناء المتتابع، وبناء التضمين، وبناء التناوب، والبناء الدائري.

<u>أولاً</u>: البناء المتتابع

وهو أقدم الأبنية والأنساق السردية المتبعة في المتن الحكائي، إذ أنه يعتمد في نسج الأحداث آلية الترتيب والتوالي للأحداث، يسير معها الزمان من حاضر السرد إلى المستقبل، دون أن تقطع هذا الترتيب مفارقات زمنية ناجمة عن كسر زمان السرد(٥٦)، وإنما شاع هذا النمط من البناء لبساطته وسرعة تلقي الأذهان له، إذ أنه النمط المستخدم في القص الشفاهي والملاحم.

ويرى بعض النقاد أن هذا البناء ملازم لفن القص، إذ لا يمكن أن يتحقق الشرط الفني لفعل القصّ؛ لأن انعدامه يؤدي إلى تلاشي القصة وبدونه تتحول إلى لوحة وصفية لا يربط بين عناصرها سوى التجاور المكاني(٥٧).

وبما أن البناء المتتابع هو بناء متسلسل في سيرورته، لذا فإنه يهتم بالاستهلال لأنه ينطوي على (النقطة التي تأسر عندها القارئ أو تفقده إلى الأبد)(٥٨).

والبناء المتتابع في الشعر لا يختلف عن نظيره في القصة والرواية، فالأحداث تسير أيضاً بتواتر وأفقية وصولاً إلى نهاية القصيدة/ الحدث وهي الخاتمة، مع الأخذ بالاعتبار أن الشعر يمتاز بالتكثيف والإيجاز وحدثه يعتمد التأزم الشعوري للشاعر.

ومن الأمثلة عليه، قصيدته التي يستهلها بقوله(٥٩):

رحلْتَ ولم تقضِ اللّبانَةَ مِنْ جُمْلِ وكان سِفاهاً صَرمُ ذي الودِّ والوَصْلِ
وما ذاكَ مِن صَرْم بدا لي ولا قِلَىً ولكنْ مُلِمّاتٌ عَرضْنَ من الشُّغْلِ

ثم يسرد لنا الشاعر كيف بعث أصحابه من رقادهم وانطلق هو بدوره على ناقته القوية الصلبة والعريضة الأخفاف، ثم ورد الشاعر مكاناً مهجوراً مخيفاً، قد ركدت مياهه لقلة وارديها، فإذا بذئبٍ منفرد يعوي ما إن رأى الشاعر وناقته، ثم يقطع هذا التتابع مشهد حواري بين الشاعر والذئب الطاوي خالقاً مفارقة فنتازية، إذ يعرض الشاعر على الذئب السلام بينهما، فيتعجب الذئب من هذه المساومة، إلا أنه يوافق على عرض الشاعر مقابل أن يسقيه ماءً فراتاً ليطفئ به ظمأه، فيهبه الشاعر ما بقي من ماء دلو ناقته ويمضي بعيداً عن الذئب، بينما ينادي الذئب بقية قطيعه كي يشربوا معه. وينتهي القص هنا حين يزول خوف الشاعر من الذئب بعد أن تكشفت له سوء حاله وهزاله. يقول امرؤ القيس:

وركبٍ يريدون الرُّقادَ بعثتُهمُ على لاحِبٍ يعلو الأحزّةِ كالسَّحْلِ
فقاموا نشاوَى يلمسون ثيابَهم يشيمون أبراقَ المشقّةِ مِنْ أجلي
وقُمتُ إلى حَرْفٍ كأنّ قُتُودَها إذا دُقَّ أعناقُ المطِيِّ على فَحْلِ
شديدةِ دَرْءِ المنكِبينِ جُلالَةٍ وثيقةِ وصل الدفِّ مفروشة الرِّجلِ
وماءٍ كلونِ البَولِ قد عادَ آجِناً قليلٍ به الأصواتُ في كَلأٍ مَحْلِ
لقيتُ عليه الذئبَ يعوي كأنه خليعٌ خلا من كلِّ مالٍ ومن أهلِ
فقلتُ له يا ذئبُ هل لكَ في أخٍ يواسي بلا أُثْرَى عليك ولا بُخلِ
فقال هداكَ اللهُ إنّك إنّما دعوتَ لما لم يأتِهِ سَبُعٌ مثلي
فلستُ بآتيهِ ولا أستطيعُهُ ولاكِ اسْقِنِي إن كان ماؤكَ ذا فَضْلِ
فقلتُ عليكَ الحوضَ إني تركتُهُ وفي صَفوهِ فَضْلُ القَلُوصِ من السَّجْلِ
فَطَرَّبَ يستعوي ذئاباً كثيرةً وعَدَّيْتُ، كُلٌّ من هواهُ على شُغْلِ

ثانياً: بناء التضمين

وهو أن يضمن الكاتب في داخل نصه الحكائي مقطعاً ثانوياً هو قصة فرعية تُوَظَّف في خدمة الرواية مما يخلق تطويراً للحدث القصصي(٦٠)، وقد يُضمّن الكاتب قصته قصة فرعية واحدة أو عدداً من القصص. ومن أقدم النماذج القصصية الممثلة لبناء التضمين قصص ألف ليلة وليلة، لذا يرى بعض النقاد أن هذا النظام قديم ولم يعد مستعملاً في المتن الحكائي الحديث للقصة والرواية(٦١).

ويبدو أن القصة المضمنة تكون ذات شكلين، فهي إما أن (تكون ذاتية ناشئة عن القصة الأصلية نفسها وذات علاقة بها... أو أن تكون "أجنبية" عن القصة الأصلية وذلك عندما يعمد القاص إلى تضمين قصته قصة أو نصاً قصصياً معروفاً وسابقاً على نصه القصصي من الناحية التاريخية)(٦٢) قد يروم من خلالها الراوي خلق استشرافٍ لدى المتلقي لنهاية قصته المحورية من خلال ما تؤول إليه نهاية قصته

الفرعية المضمَّنة، ولعل أبرز الأمثلة الشعرية الممثلة للبناء التضميني هي قصص الحيوان في الشعر الجاهلي، وهي قصة ثور الوحش، والبقرة المسبوعة، وذكر النعام (الظليم).

وهذا يقودنا إلى ما قرره الجاحظ (ت ٢٥٥) بشأن هذا الضرب من الأبنية، فهو القائل: (ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان مديحاً وقال، كأن ناقتي من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم)(٦٣).

وقصص الحيوان في الشعر الجاهلي عامة قصص (أجنبية) ليست امتداداً للمتن الحكائي لقصّ الشاعر، ولكنها ترتبط به بأدوات التشبيه، أي تشبيه الناقة المسافرة بأحد هؤلاء الحيوانات البرية.

وقد مرت بنا في مبحث السرد الموضوعي قصة (ثور الوحش) بوصفها مقطعاً ثانوياً سردياً، وهي قوله(٦٤):

كأني ورَحْلِي فوق أحقَبَ قارحٍ بشَرْبَةَ أو طاوٍ بعرنانَ مُوجِسِ
تَعَشَّى قليلاً ثمّ أنحَى ظُلُوفَهُ يُثيرُ الترابَ عن مَبيتٍ ومَكْنَسِ
يُهيلُ ويذري تُرْبَها ويُثيرُهُ إثارةَ نَبَّاثِ الهواجِرِ مُخْمِسِ

وقد يكون المقطع السردي المُضمَّن قصة (حمار الوحش وأتنه)(٦٥)، إلا أننا لا نلاحظ في هذه القصة تصاعد التوتر النفسي لتصل الحبكة إلى عقدتها كما هو الحال في قصة ثور الوحش ومطاردة الكلاب له، بل نجد قصته عبارة عن نسق سردي متتابع في زمكانيته، تتخلله بعض الوقفات الوصفية، يقول امرؤ القيس(٦٦):

كأني ورِدْفِي والقِرابَ ونُمْرُقي على ظهرِ عَيْرٍ وارِدِ الخَبَراتِ
أرنَّ على حُقْبٍ حِيالٍ طَرُوقَةٍ كذَودِ الأجيرِ الأربعِ الأشِراتِ
عنيفٍ بتجميعِ الضّرائرِ فاحشٍ شَتِيمٍ كذَلْقِ الزُّجِّ ذي ذَمَراتِ
ويأكلنَ بُهْمَى جَعْدَةً حَبشيةً ويَشربنَ بَرْدَ الماءِ في السَّبَراتِ
فأوردها ماءً قليلاً أنيسُهُ يُحاذِرْنَ عَمْراً صاحبَ القُتُراتِ
تَلُتُّ الحصَى لَتّاً بِسُمرٍ رَزِينَةٍ موارِنَ لا كُزْمٍ ولا معَرَاتِ
ويرضينَ أذناباً كأنَّ فروعَها عُرا خِلِلٍ مَشْهورَةٍ ضَفِراتِ

ثالثاً: البناء الدائري

وهو أن تبدأ الأحداث من نقطة ما ثم تعود في النهاية إلى النقطة نفسها التي بدأت منها، وقد تبدأ هذه الأحداث من نهايتها لتعود إلى البداية، فيكون البناء الدائري عندئذ معكوساً(٦٧).

وعند إمعان النظر في شعر امرئ القيس بحثاً عن هذا الضرب من الأبنية، فإننا لا نجد سوى قصيدة واحدة يمكن دراستها ضمن هذا النسق، وهي التي يستهلها بقوله(٦٨):

لِمَنْ طَلَلٌ أبصرتُهُ فَشَجاني كَخطِّ زَبورٍ في عَسِيبٍ يَمانِ

فهو يبدأ حكيه مصرحاً بحزنه إثر رؤيته طلل أحبته الدارس، ولا يوحي لناظره ببقايا آثار ساكنيه إلا كما يوحي العسيب اليماني بصعوبة بما فيه من الكتابة. بعبارة أخرى: إن القصيدة تبدأ من انطلاق دفق شعوري حزين يمثل حاضر سرده، ثم يسترجع الشاعر أيامه الجميلة مع أصحاب هذا الطلل الدارس محاولاً بعث الحياة مجدداً في هذا الجماد، حين يسترجع مرة أخرى {بسرد لولبي بين حاضر سرده وماضيه} شبابه الذي أفناه بإغاثة الملهوفين واللهو مع القيان، وقيادة الغارات على فرس سريع الجري، كريم المَحتد. فيقول:

ديارٌ لِهندٍ والرّبابِ وفُرتَنَى ليالِيَنا بالنّعْفِ من بَدَلانِ
ليالِيَ يدعوني الهوى فأجيبهُ وأعينُ مَن أهوَى إليَّ رواني
فإن أُمسِ مَكروباً فيا رُبَّ قَينةٍ مُنَعّمةٌ أعملتُها بِكِرانِ
لها مِزْهَرٌ يَعلو الخَميسَ بصوته أجشُّ إذا ما حرّكتهُ اليدانِ
وإن أُمسِ مكروباً فيا رُبَّ بُهمَةٍ كشفتُ إذا ما اسودَّ وجهُ الجبانِ
وإن أُمسِ مَكروباً فيا رُبَّ غارةٍ شَهِدْتُ على أقَبَّ رِخْوِ اللّبانِ
على رَبَذٍ يزدادُ عفواً إذا جرَى مِسَحٍّ حثيثِ الركضِ والذألانِ
ويَخْدي على صُمٍّ صِلابٍ ملاطِسٍ شديداتِ عَقْدٍ ليّناتٍ مِتانِ(٦٩)

ثم يعود الشاعر مرة أخرى إلى حاضر سرده وإلى اللحظة الشعورية الممثلة لتأزم حزنه في بداية القصيدة ليكمل لنا في وقفة وصفية ما آل إليه حزنه وبكاؤه لفراق أحبته، بل هما (أي عينيه) كقربتي ماء لم تدهنا لعجلة صانعهما، فالماء يسيل من نسيجهما دون توقف. فيقول:

أمِنْ ذِكْرِ نَبهانيةٍ حلّ أهلُها بجزعِ المَلا عيناكَ تبتدرانِ
فدمعُهُما سَكْبٌ وسَحٌّ وديمةٌ ورَشٌّ وتَوكافٌ وتنهملانِ
كأنهمـــا مَزادَتـــا مُتَعَجِّـــلٍ فَرِيَّانِ لمّا تُسْلَقا بدِهانِ

أما بنية **(التناوب)**، فلم نجد لها أثراً في شعر امرئ القيس، ولعل السبب يرجع إلى أن التناوب من الأنساق الحديثة للحكي، وهو يعني (عملية سرد قصتين في الوقت نفسه بطريقة التناوب، أي يسرد مرحلة من القصة الأولى، ثم مرحلة من الثانية وتقع العودة إثر ذلك إلى القصة الأولى لسرد مرحلة ثانية منها وهكذا)(٧٠).

وقد يحدث (انقطاع ظاهري) في القصائد التي تسرد أحداثاً حين تقوم هذه القصائد على التناوب بين القص والوصف، الحركة والسكون اللذين يجتمعان أحياناً ليكونا صورة سردية، كما في قول امرئ القيس وهو يسرد فراق أحبته(٧١):

ففاضتْ دموعُ العينِ مني صبابة على النّحرِ حتى بلّ دمعي مِحْمَلي

ويقطع القص والإخبار متحولاً إلى وصف حبيبته:

مُهفهفة بيضاءُ غيرُ مفاضَةٍ ترائبُها مَصقولة كالسَّجنجَل

والانقطاع في القص والانتقال إلى الوصف الذي يجمد الأحداث ويموضعها ليمنحها بعدها التخييلي والتمثيلي، لا يؤدي إلى أي انقطاع في فكرة القصيدة ولا يكسر تسلسلها(٧٢).

المبحث الثاني: (الشخصية)

وهي عنصر أساسي فاعل في البنية الشكلية تسهم في إبراز الحدث وتقريره، إذ تعد المحور الذي تدور حوله أحداث القصة كلها، فهي فضلاً عن كونها صانعة للحدث وتكونه، فإنها تعد مصدراً فعالاً في الأداء القصصي بوصفها محور العمل، فوضع الشخصيات في الزمان والمكان الصحيحين لها سيساعد على خلق المبررات الضرورية لتطوير الأحداث بشكل منطقي ومقنع، بطريقة تعكس لنا رؤية الراوي تجاه تلك العناصر الفنية(٧٣).

وللكاتب الحرية في رسم شخصياته بالصورة التي يرى أنها يمكنها محاكاة الشخصيات الواقعية. ويقسم النقاد الشخصيات إلى قسمين: الشخصية المسطحة والشخصية المستديرة(٧٤)، وعرضوا طرق

تقديمها على وفق طريقتين، الأولى: الطريقة التحليلية (الإخبار- Telling)، والثانية: هي الطريقة التمثيلية (العرض- Showing)(٧٥).

وفي الشعر يقوم الشاعر نفسه بتقديم شخصياته بطريقة الإخبار حين يصفها وصفاً خارجياً قلما ينفذ إلى الجانب النفسي لها إلا إذا كانت الشخصية هنا هي البطل نفسه.

وقد أضاف (غريماس) مفهوماً جديداً للشخصية في الحكي هو ما يمكن تسميته (الشخصية المجردة)، وهي قريبة من مدلول (الشخصية المعنوية) في عالم القانون، فليس من الضروري أن يكون (العامل/ الشخصية) شخصاً (ممثلاً)، فقد يكون مجرد فكرة كفكرة التاريخ أو الدهر، وقد يكون جماداً أو حيواناً... وهكذا تصبح الشخصية (مجرد دور يؤدى في الحكي) بغض النظر عمن يؤديه(٧٦).

ولعل (المرأة) في شعر امرئ القيس هي أهم شخصية رسمها الشاعر في لوحاته، وذلك لأنها كانت أحد رموز الشباب (والمعادل الموضوعي له) وعيشه الرغيد، وكان لا يضن عليها في رسم بعديها المادي والسيكولوجي، مازجاً بين الطريقتين: التشخيصية والتمثيلية، كما في قوله من معلقته(٧٧):

وبيضةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤها ... تمتعتُ مِن لَهوٍ بها غيرَ مُعْجَلِ
تجاوزتُ أحراساً وأهوالَ مَعشرٍ ... عليَّ حِراصٍ لو يُشِرُّونَ مَقتَلي
إذا ما الثُّريا في السماءِ تَعَرَّضَتْ ... تَعَرُّضَ أثناءِ الوشاحِ المفصّلِ
فجِئتُ وقد نَضَتْ لنومٍ ثيابَها ... لدَى السِّتْرِ إلا لبسَةَ المُتَفضِّل
فقالتْ يمينُ اللهِ ما لَكَ حيلَةٌ ... وما إن أرى عنكَ العَمايةَ تنجلي

ففي هذا المقطع الشعري المسرود يصور لنا الشاعر البعد المادي التشخيصي للمرأة في قوله (بيضة خدر)، إذ توحي للمتلقي بجمالها ومَنَعتها، أما في المشهد الحواري المسرود لكلامها فقد تكشّف لنا الجانب السيكولوجي لهذه الشخصية وهو خوفها من افتضاح وجود (الراوي/ البطل) عندها وموقفها منه (طريقة تمثيلية).

ويُلاحَظ أن الشاعر/ البطل هنا مُمَسْرَح (٧٨) في المتن الحكائي، أي مشارك فيه، وهو يشكل ظاهرة سردية شائعة في شعر امرئ القيس إلى جوار شخصية الحبيبة.

وقد تكون الشخصية/ البطل هي (الصائد) فتكون صورته إخبارية(٧٩) في نسق سردي متتبع لحركاته في وكره وهو يستعد لإصابة هدفه من الطرائد بسهم نافذ لا يخطئ أبداً رغم كبر سنه. يقول الشاعر(٨٠):

رُبَّ رامٍ من بني ثَعَلٍ ... مُتْلِجٍ كفَّيهِ في قُتَرِه
عارِضٍ زوراءَ مِن نَشَمٍ ... غيرَ باناةٍ على وَتَرِه
قد أتته الوحشُ واردةً ... فتنَحَّى النَّزْعَ في يَسَرِه
فرماهـــا فـــي فرائِصـــها ... بِازاءِ الحوضِ أو عُقُرِه
برَهِيـشٍ مِـــن كِنانتِـــهِ ... كتَلَظِّي الجَمرِ في شَرَرِه
راشَهُ مِن ريشِ ناهِضَةٍ ... ثم أمهاهُ على حَجَرِه
فهو لا تَنمي رَمِيَّتُهُ ... ما لَهُ لا عُدَّ مِنْ نَفَرِه
مُطْعَمٌ للصيد ليس لهُ ... غيرَها كسبٌ على كِبَرِه

ومن الشخصيات المعنوية الجامدة المذكورة في شعر امرئ القيس (الطلل)، بوصفه الآثار الآدمية التي يلقي عليها الشعراء تحياتهم، محاولين أنسنتها، فتجيب تحيتهم بلسان حالها الحزين، لتكون مرآة تعكس الحال المأساوي للشاعر، بل قد يهزأ الطلل برد تحية الشاعر، فينكر أن (ينعم صباحاً) بعيداً عن ساكنيه الراحلين الذين تركوه نهباً للإندراس والقحل.، كما في مطلع قصيدته اللامية حين يحيي الشاعر طلله قائلاً(٨١):

ألا عِمْ صباحاً أيها الطللُ البالي . . . . . .

فيجيبُه الطلل بطريقة الاستفهام المراد به النفي، تحس منه سخرية مريرة:

. . . . . وهل يَعِمَنْ مَن كان في العُصُرِ الخالي
وهل يَعِمَنْ إلا سعيدٌ مُخَلَّدٌ قليلُ الهُمومِ ما يَبيتُ بأوجالِ
وهل يَعِمَنْ مَن كانَ أحدثُ عَهدِهِ ثلاثينَ شهراً في ثلاثة أحوالِ!

المبحث الثالث: الزمن السردي

إن الحديث عن الزمن السردي له شجون مختلفة وإمكانيات في استباق الأحداث واسترجاعها للإمساك بخيوط جمالية السرد، فالسرد يتواشج مع الزمن في بنية متعددة الأشكال والصور، تبرز تارة وتختفي – مع وجودها- تارة أخرى.

ويعد الشكلانيون الروس أول من أدرج الزمن في نظرية الأدب، واهتموا بمعالجة الزمن في السرد من خلال التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، باعتبار (الأول لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعاً للنظام الذي ظهرت به في العمل)(٨٢)، وعليه ينجم اختلاف في ترتيب الحكاية أو الأحداث في القصة، وتترتب على نوعين من الأزمنة هما(٨٣):

أ. زمن السرد من حيث الماضي والحاضر والمستقبل.
ب. زمن السرد من حيث السرعة والبطء.

وعلى الرغم من أن ارتباط الزمن بالرواية أمر لابد منه إلا إن إحساسنا به يكون خاطفاً في القصة القصيرة وكذا في القص الشعري، ذلك أن الامتداد في هذا النوع من القص يكون في المساحة الشعورية وليس في مساحة الزمن(٨٤).

ويقسم (جيرار جنيت) مستويات الزمن السردي اعتماداً على العلاقة بين زمن الحكاية وزمن القصة على قسمين:

الأول: مستوى النظام أو الترتيب مع ما يتخللها من (مفارقة زمنية) والتي تعني (الدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين)(٨٥)، حيث تتشكل من خلال تنوع الأنساق السردية بين الاسترجاعات والاستشرافات على مستوى المتن الحكائي.

فمن أبرز الأمثلة على المفارقة الزمنية الواردة في شعر امرئ القيس وبناه السردية قوله بطريقة السرد الذاتي(٨٦):

كأني لم أركبْ جواداً للذةٍ ولم أتَبَطّنْ كاعِباً ذاتَ خلخالِ
ولم أسْبَأ الزِّقَّ الرويَّ ولم أقُلْ لخيليَ كُرِّي كرَّةً بعد إجفالِ
ولم أشهدِ الخيلَ المُغيرةَ بالضحا على هَيكلٍ نَهْدِ الجُزارةِ جَوَّالِ

ففي هذه الأنساق المتكررة في بنيتها اللغوية والزمكانية، رغم أنها في ظاهرها تمثل تقنية استرجاعية، إلا أن أسلوب (التشبيه المنفي) ينقل المتلقي إلى حاضر زمن القول. وعند النظر إلى المستوى الدلالي في بنية النص نجد أن وظيفة هذه الأفعال (معانيها) تدل أن الشاعر قد وصل حالة من العجز والوهن الشديدين تجعل من يراه ينكر أنه منذ عهد قريب كان ممتلئاً حيوية وعنفواناً، لا يشق له غبار في جدّ أو لهو، الأمر الذي عمق بواعث الغربة والتفجع في نفس الشاعر إذا ما رُصد الخطاب في مستواه النفسي(٨٧).

أما السرد الاستشرافي أو الاستباق، فهو الذي يقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث(٨٨)، فيتقدم مستقبل السرد على ماضيه وحاضره

لغاية فنية هي خلق التشويق في نفس المتلقي لمعرفة الأسباب المؤدية إلى الصورة النهائية التي فوجئ بها في بداية الحكي.

إلا أنه في الخطاب الشعري قلما نجد الاستشراف في مستواه يشابه نظيره في الرواية والقصة التي تعتمد الاستشراف تقنية يلجأ إليها للغرض المذكور سابقاً، بل يكون الاستشراف في الخطاب الشعري بعدة صور منها: التنبؤ بما سيحدث خارج حاضر القصّ، أو بالوعيد والتهديد للأعداء، ومن مظاهره استخدام التراكيب اللغوية الدالة على المستقبل والاستباق كأفعال الشرط أو سين الاستقبال أو الأفعال المضارعة...

ومن الأمثلة عليه في شعر امرئ القيس، ما قاله حين حضرته المنية (٨٩):

رُبَّ طَعنـــةٍ مُثْعَنْجِـــرَهْ
وجَفْـنَـــــةٍ مُتَحَـيِّـــرَهْ
وقصيـــدةٍ مُحَبَّـــــــرَهْ
تبقَـى غـــــداً بأنقِـــرَهْ

فالشاعر يتنبأ لنفسه بوشيك موته في بلاد الروم، اليوم أو غداً، وستدفن معه جُلّ مكرماته، من شجاعة وكرم وشاعرية فذة غلب بها فحول الشعراء، ويستطيع المتلقي هنا الشعور بمكان (سين الاستقبال)، وقد حذفت من الفعل (تبقى)، فهو بدوره فعل مضارع يومئ بدلالته إلى المستقبل.

ومن أمثلة الاستباق بحروف الشرط قوله(٩٠):

بكَى صاحبي لمّا رأى الدربَ دونَهُ وأيقَنَ أنّا لاحقانِ بقيصَرا
فقلتُ لهُ لا تبكِ عينُكَ إنّما نُحاوِلُ مُلكاً أو نَموتَ فنُعْذَرا
وإنّي زَعيمٌ إن رَجعْتُ مُمَلَّكاً بسيرٍ ترى منه الفُرانِقُ أزوَرا

فالشاعر في هذا المشهد يحاول الاستشراف والتنبؤ بالعودة منصوراً من رحلته المجهولة إلى قيصر الروم كي يهدئ من روع صاحبه الذي أبكاه البعد عن الديار، ويعده بالرجوع سريعاً إليها بسير شديد يميل منه دليل طريقهم.

ومن الاستشراف المبني بصيغة التهديد والوعيد ما قاله امرؤ القيس وهو يتوعد بني أسد قتلة أبيه بالإبادة عن بكرة أبيهم، وكان لاستخدامه القسم هنا دليل آخر على الاستشراف من حيث امتداد مستواه الدلالي من الحاضر إلى المستقبل، وهذا في قوله(٩١):

واللهِ لا يذهبُ شيخي باطلا
حتى أُبِيرَ مالكاً وكاهِلا
القاتلينَ المَلِكَ الحُلاحِلا
خيرَ مَعدٍّ حسَباً ونائِلا

الثاني: مستوى المدة: وتقسم إلى أربع (حركات سردية)(٩٢) تحدد سرعة السرد، هي: (التلخيص- والحذف- والمشهد- والوقفة)(٩٣)، فالزمن الذي يضفي على تشكله طبيعة نظامية هو زمن القص الذي يوظفه السارد على مستوى التداخل بين مستوى الزمن ومستوى الشخصية، هذا التداخل يؤدي إلى التداخل الوظائفي بين مدلولات الزمن ومدلولات حضور الشخصية في عملية القص، ويقود أيضاً إلى إضفاء الجو الدرامي الحركي على تشكل دوال النص(٩٤).

فـ **(التلخيص)** يعد من تقنيات السرد التي يتم فيها (عرض الأحداث التي تقع في فترة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة)(٩٥) يلمّح من خلالها الشاعر/ السارد بما يمكن أن يكون قد حدث فعلاً تاركاً لخيال المتلقي حرية التحليق.

ومن أبرز الأمثلة عليه قوله في مقدمة طللية استرجاعية(٩٦):

ألا عِمْ صباحاً أيها الطلل البالي وهل يَعِمَنْ مِن كان في العُصُرِ الخالي
وهل يَعِمَنْ مَن كان أحدثُ عهدهِ ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوالِ

فإن قوله (ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال) زمن مسكوت عنه، محدد بالسنوات، لكنه غير محدد بالحوادث التي يمكنها إثراء النص لدى المتلقي.

وأما **(الحذف)** فهو المدة الزمنية الطويلة أو القصيرة من الحكاية والتي يمر بها الراوي دون أن يتطرق إلى ما جرى فيها من الأحداث(٩٧).

ومما ورد منه في شعر امرئ القيس نجده في سردياته العاطفية، حين يرسم لنا لقاءه بحبيبته (هرّ) من خلال ذكر اللحظة الأخيرة له فقط حين غادرها تاركاً لديها قلبه أو قميصه، وقد أسقط كل ما دار بينهما، أي بين الشطر الأول والثاني في قوله: تسدّيتها....فثوباً(٩٨):

وهِرٍّ تصيدُ قلوبَ الرجالِ وأفلَتَ منها ابنُ عمرٍو حُجُرْ
رمتْني بسَهمٍ أصاب الفؤادَ غداةَ الرّحيلِ فلم أنتصرْ
. . . . . .
فبِتُّ أُكابدُ ليلَ التِّما مِ والقلبُ مِن خشيةٍ مُقشَعِرْ
فَلَمَّا دَنوتُ تسدَّيْتُها فثوباً نسيتُ وثوباً أجُرْ
ولم يرَنا كالئٌ كاشحٌ ولم يفشُ منّا لدى البيتِ سِرْ

ومن الأنساق الزمنية في السرد **(المشهد)** وهو عكس الخلاصة، (يقوم على ذكر الأحداث بكل تفصيلاتها وفيه تتم المساواة بين السرد والحكاية أو القصة المتخيلة، الأمر الذي يجعل السرد في أشد حالاته من البطء)(٩٩)، كما أنه (يحتل مكانة محترمة من حيث كونه أكثر الوسائل استعداداً لإثارة الاهتمام والتساؤل)(١٠٠)، ويتمثل في ضروب الحوار الذي تضطلع به شخصيات الحكاية وراويها. ومن أبرز المشاهد الحوارية عند امرئ القيس تلك التي تطل برأسها في مغامراته العاطفية في معلقته وغيرها من القصائد، إذ يتجلى بطء الزمن فيها ولا يحركه إلا توالي العناصر السردية الخاصة بالحوار (قلت... قالت...) وارتباطها بالفاء التي تحرك الزمن فيها، أو تحولها- أي هذه العناصر والصيغ- إلى الزمن المضارع (تقول) الذي بدوره يُشعر بسيرورة الزمن وفاعليته رغم بطئه. يقول في معلقته(١٠١):

ويومَ دخَلتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فقالتْ لك الويلاتُ إنك مُرجِلي
تقولُ وقد مالَ الغَبيطُ بنا معاً عقَرتَ بعيري يا امرأ القيسِ فانزِلِ
فقلتُ لها سيري وأرخي زِمامَهُ ولا تُبعديني من جنَاكِ المُعَلَّلِ
فمثلِكِ حُبلَى قد طَرَقْتُ ومرْضِعاً فألْهَيتُها عن ذي تمائمَ مُغْيَلِ
إذا ما بكَى مِن خلفِها انصَرَفَتْ لهُ بشِقٍّ وشِقٌّ عندنا لم يُحَوَّلِ

وهذا الزمن هو الزمن الإنساني، وهو وعي الذات للتجربة، ودخول نسيج الحياة الإنسانية والبحث عن معناها، وهو وطيد الصلة بالأنا التي تسعى لاكتساب صيرورتها في التعبير، وهو كينونة معرفة الذات بجوهرها، بغيرها، بزمنها، وهذا بالطبع يدخل ضمن إطار عالم الخبرة التي تتمتع بها الأنا المقدمة على الزمن.

وأما **(الوقفة)**، فإنها تنشأ حين يتوقف السرد في الوصف الخالص، ويُلاحظ أن مصطلح (الوقفة) لا يطلق على شكل من أشكال السرد بل على الحالة التي يتوقف أو ينعدم فيها السرد، وتحل محله وسائل أو أدوات قصصية أخرى مثل الوصف الذي من شأنه أن يوقف أو يجمد حركة الزمن في القصة، وإن كان

هناك نمط من الوصف الذي يمتزج على نحو ما بالسرد، بحيث يتخلق من امتزاجهما ما يسمى بـ "الصورة السردية")(١٠٢).

وفي شعر امرئ القيس كثيراً ما يقطع سردياته بالوقفات ويجمد زمن قصه بين الحين والآخر ليزين شعره بالألوان والأشكال المبهجة، جاعلاً منها لوحات فنية تضاهي ترتيب الأحجار الكريمة واللآلئ النفيسة في العقد الفريد النظم، وأجملها ما نجده في صورة حسية لمفاتن حبيبته، فهي كالتمثال في حسنه وبياضه الساطع، أما قلادتها فمتوهجة بألوان البريق كجمر الغضى الكثيف المحفوف بأصول الشجر، يقلبه صاحبه على مرتفع. ويسترسل الشاعر بإضافة بعض الحيوية السردية لهذه الصورة، فيجعل الريح تهب على هذا الجمر فتزيده توهجاً واتقاداً ليهدي السارين إليه، فيقول(١٠٣):

ويا رُبَّ يومٍ قد لَهوتُ وليلةٍ	**بآنسةٍ كأنــها خَــطَ تمثالِ**
يُضيءُ الفراشَ وجهُها لضَجيعِها	**كمصباحِ زيتٍ في قناديل ذُبَّالِ**
كأنّ على لُبّاتِها جَمرَ مُصْطَلٍ	**أصابَ غضىً جَزْلاً وكُفَّ بأجذالِ**
وهَبَّتْ له ريحٌ بمُختلِفِ الصُّوَى	**صباً وشمالٌ فى مَنازل قُفّال**

ثم يعود إلى وصف مفاتنها الجسدية التي أنسته حتى نفسه عندها، من بياض ثناياها ونعومة يديها كنعومة ما استدار من الرمال التي يلهو عليها اثنان من الصغار دون أن يفسداه في نثر الرمال. أما خصرها فنحيف، غير ضخمة البطن، ولا تبرحها العطور، وهي سهلةٌ لطيفة غير ضخمة جافية. فيقول(١٠٤):

ومِثلِكِ بيضاءِ العَوارِضِ طَفْلَةٍ	**لَعُوبٌ تُنَسّيني إذا قمتُ سِربالي**
كحِقْفِ النَّقا يمشي الوليدانِ فوقَه	**بما احتَسَبا مِن لينِ مَسٍّ وتَسْهالِ**
لطيفةِ طَيِّ الكَشْحِ غيرِ مُفاضَةٍ	**إذا انفَلَتَتْ مُرتَجةٍ غيرِ مِتْفالِ**
إذا ما الضجيعُ ابتَزَّها من ثيابِها	**تميلُ عليه هَونةً غيرَ مِجبالِ**

المبحث الرابع: المكان السردي

يكتسب المكان أهمية كبيرة في النص لا لأنه أحد عناصر النص الفنية، أو لأنه الحيز الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال إلى فضاء يحتوي العناصر الروائية كلها بما فيها من حوادث وشخصيات(١٠٥)، وإذا كان عنصر الزمن يتبدى من خلال السرد، فإن عنصر المكان يتبدى من خلال الوصف، سواء أكان هذا الوصف مستقلاً أم ملتحماً بالسرد مكوناً ما يُدعى بـ (الصورة السردية)(١٠٦)، وإذا كان الزمن (يرتبط بالإدراك النفسي، فإن "المكان" يرتبط بالإدراك الحسي)(١٠٧)، وإذا كان للمكان هذه الأهمية السردية متواشجاً مع الزمان من حيث احتوائهما للأحداث وبقية عناصر الرواية فقد أُطلقت عليهما تسمية "الفضاء السردي"، التي تعني (الزمان والمكان أو الحيز الذي تدور عليه الأحداث السردية، بوصفهما إشارات سيميائية تنطوي على دلالات عميقة معينة، فضلاً عن الحيز الذي تشغله الكتابة السردية، بل إن الكتابة نفسها أصبحت موضوعاً سيميائياً)(١٠٨).

المكان السردي (الفضاء المكاني):

مما لا شك فيه أن المكان في العمل السردي ليس هو المكان الواقعي على الرغم من التطابق في بعض الأحيان بين الاثنين (الواقعي والسردي) بل هو أيقونة بصرية تشكلت من تركيب لغوي معين(١٠٩).

وقد أوضح (رومان ياكبسون) أن بنية القصيدة هي بنية فضائية وليست زمنية، وإن كل طبقات الملفوظ فيها (بدءاً من الفونيم وسماته التمييزية، وصولاً إلى المقولات النحوية والمجازات، يمكن أن تندرج في انتظام مركب حسب تناظر، أو تدرج أو تناقض أو توازٍ.... مشكلة بمجموعها بنية فضائية حقيقية)(١١٠). ويقسم الفضاء المكاني على خمسة أقسام، هي(١١١):

١. الفضاء الروائي: يتكون من الكلمات وليس من المدركات السمعية والبصرية، فهو يتكون من التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية، وهو المظهر التخييلي أو الحكائي، ويرتبط بزمان القصة، وبالحدث الروائي، وبالشخصيات التخييلية: فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له.
٢. الفضاء النصي/ الطباعي: هو الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق. وتشمل بذلك: تصميم الغلاف، ووضع المقدمة، وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين... وهكذا فإن "الفضاء النصي" هو المكان الذي تتحرك فيه عين القارئ، إنه فضاء الكتابة الطباعي، ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال.
٣. الفضاء الدلالي: يتأسس بين المدلول الحقيقي للخطاب والمدلول المجازي.
٤. الفضاء كمنظور أو كرؤية: هو وجهة النظر الوحيدة للكاتب والتي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون المؤلف متجمعاً في نقطة واحدة.
٥. الفضاء الجغرافي: هو الحيز الذي يتحرك فيه الأبطال.

وللدكتور شجاع مسلم العاني تقسيمات للمكان على ثنائيات قد تتداخل فيما بينها دون الوقوع في التناقض، هي:

١. المكان الأليف: وهو (كل مكان عشنا فيه، وشعرنا فيه بالدفء والحماية بحيث يشكل هذا المكان مادة لذكرياتنا، ويعد البيت ولاسيما بيت الطفولة أشد أنواع المكان ألفة)(١١٢).

والبيت الذي يحن إليه امرؤ القيس في شعره هو بيت حبيبته ومربع لهوه وملاذه الآمن، فخدر عنيزة، وخباء بيضة الخدر الحصين، وغيرها كلها كانت مسرحاً للحدث وإطاراً تتشكل بين جنباته ذكرياته السعيدة وشبابه الغابر، وقد يكون مكانه الأليف (مفتوحاً)(١١٣)، كالصحراء أو عرصة الدار، فمغامراته هنا مسرحها أرضٌ خلاء بعيدة عن بيت حبيبته، وقد عفّت آثارهما بإزارها الطويل كي لا يُعرف مكانهما، وهذا في قوله(١١٤):

خرجتُ بها تمشي تَجُرُّ وراءنا ... على أثَرَيْنا ذَيلَ مِرطٍ مُرَحَّلِ
فلمّا أجَزْنا ساحةَ الحيِّ وانتحَى ... بنا بطن حِقْفٍ ذي رُكامٍ عَقَنْقَلِ
إذا التفتتْ نحوي تَضَوَّعَ ريحُها ... نسيمَ الصَّبا جاءت بريّا القَرَنْفُلِ

وقد يكون مكانه الأليف مغلقاً أو ضيقاً(١١٥)، بل هو في الغالب على هذا النمط من شعره ممثلاً ببيت حبيبته أو صويحباته ممن يأنس بهن، إلا أن هذا المكان كما في قوله السابق باهت الملامح يكتسب ديمومته من الأشكال والألوان التي تمتاز بها الشخصيات. يقول(١١٦):

وبيتٍ يفوحُ المسكُ في حُجُراتِهِ ... بعيدٍ من الآفاتِ غيرِ مُرَوَّقِ
دخلتُ على بيضاءَ جُمٍّ عظامُها ... تُعَفِّي بذيلِ الدّرعِ إذ جئتُ مَودِقِي
وقد ركدَتْ وسطَ السماءِ نُجومُها ... ركودَ نوادي الرَّبربِ المُتَوَرِّقِ

وإذا كان (حس المكان حس أصيل في النفس البشرية، فإن قيم الألفة وأواصره بين الإنسان والمكان... تبقى قائمة، حتى وإن احتوى المكان على منغصات كثيرة بالنسبة للفرد)(١١٧).

٢. المكان المعادي: وهي أماكن لا يشعر الإنسان بالألفة نحوها، بل على العكس من ذلك، يشعر نحوها بالعداء، وهذه الأماكن إما أن يقيم فيها الإنسان مرغماً كالسجون والمعتقلات والمنافي، أو أن خطر الموت يكمن فيها لسبب أو لآخر، كالصحراء مثلاً)(١١٨). وتأتي صفة العداء المسقطة على المكان من حقيقة إدراك ذهن الشخصية له، وإلى الخبرة السيئة التي يحملها عنه وبالذكريات المؤلمة التي في داخله، فينعكس ذلك على كل ما يمت إلى هذا المكان بصلة لأننا إذا خرجنا من دائرة الخبرة والإدراك نجد أنه لا يمكن للجدران أو الأثاث أن تشكل مصدر عداءٍ لنا(١١٩).

والمكان المعادي في شعر امرئ القيس هو الصحراء (مكان مفتوح) التي يجوبها في سفره بصحبة ناقة قوية أو حصان أهزلته الفيافي والمفاوز، يشعرنا من خلاله بالصراع المستمر بين الإنسان وقوى الطبيعة التي تمارس الاستلاب والموت على جميع المخلوقات. وآية ذلك ما نجده في قوله(١٢٠):

وخَرْقٍ كجوفِ العَيرِ قَفْرٍ قطعتُهُ قَطَعْتُ بسام ساهِمِ الوجهِ حُسَّانِ

وأرض الروم هي أكثر مكانٍ معادٍ خصه امرؤ القيس بالذكر في شعره، لأنها أرض مجهولة أثار بُعدها لديه دواعي البكاء والحنين التي أسقطها على بكاء صاحبه(١٢١):

بكى صاحِبي لمّا رأى الدّرْبَ دونَه وأيقَنَ أنّا لاحقانِ بقيصَرا
فقلتُ له لا تبكِ عينُكَ إنما نحاولُ مُلكاً أو نَموتَ فَنُعذَرا

ثم ازداد عداء هذا المكان أكثر للشاعر حين أدرك أن هذه الأرض- ومنها أنقرة- ستكون مثواه الأخير، فأصابت الشاعر هنا مصيبتان، أولاهما: موته مسموماً، وثانيهما: هي عدم تحقق الهدف الذي لأجله تكبد عناء السفر إلى بلاد الروم البعيدة. فأثار عداء هذا المكان لدى الشاعر دواعي الحنين إلى المكان الأليف (الوطن وأهله) لأنه يموت في كل يوم مرة. فهو القائل(١٢٢):

ألا أبلغْ بني حُجْرِ بن عمرٍو وأبلغْ ذلك الحيَّ الحَريدا
بأنّي قد بقيتُ بقاءَ نَفسٍ ولم أُخْلَقْ سِلاماً أو حديدا
فلو أني هلكتُ بدار قومي لقلتُ الموتُ حقٌ لا خُلُودا
ولكنّي هلكتُ بأرض قومٍ بعيدٍ مِن ديارِكمُ بعيدا

وقد يجمع الشاعر المكان الأليف والمكان المعادي معاً مقابلاً بينهما، فالأول هو أرض ببلاد طيء، والثاني جبل لبني مُرّة أعدائه(١٢٣):

ألا إنما الدهرُ ليالٍ وأعصُرٌ وليس على شيء قَويمٍ بمستمرّ
ليالٍ بذات الطَّلْحِ عند مُحَجَّرٍ أحبُّ إلينا من ليالٍ على أُقُرّ

٣. المكان التاريخي: هو المكان الذي يبرز فيه عنصر الزمان واضحاً، وذلك في حالتين: (أولاهما أن يحاول الروائي تصوير التغيير الذي يحدثه الزمن أو الأحداث في بقعة مكانية معينة وثانيهما أن يعمد الروائي إلى تصوير مكان معين بما فيه من أشياء في زمن معين)(١٢٤).

ويتبدى المكان التاريخي في شعر امرئ القيس بأوضح صوره في المقدمات الطللية، لأنها تستدعي الذكريات القديمة في ثنايا صور الخراب. وامرؤ القيس في مقدماته الطللية يجمع بين الحالتين المذكورتين آنفاً في مكانه التاريخي، فالديار عمّها الخراب ومحت معالمها الطبيعة بعد خلوها من ساكنيها، فأثار اندراسها أشجان الشاعر لتذكره ساكني هذه الديار النازحين عنها. إذ يقول(١٢٥):

قفا نبكِ مِنْ ذكرى حبيبٍ وعِرْفانِ ورسْمٍ عَفَتْ آياتُهُ منذُ أزمانِ
أتتْ حِجَجٌ بعدي عليها فأصبحتْ كخَطِّ زَبورٍ في مَصاحِفِ رُهبانِ
ذكرتُ بها الحيَّ الجميعَ فَهَيَّجَتْ عَقابيلُ سُقْمٍ مِنْ ضميرٍ وأشجانِ

فالمكان التاريخي (الزمكاني) لدى الشاعر أيقونة يلوذ بها الشاعر كي يحمي ذاته (ممثلة بالطلل) من أن يطويها النسيان والموت، في محاولة منه (لتجميد الأشياء في الزمان عن طريق الفن، لأن المكان والأشياء لا يعرفان السكون)(١٢٦).

الفصل الثالث
تقنيات السرد القصصي
المبحث الأول: الحوار

يعد الحوار من أهم وسائل السرد وتقنياته في تحريك الحدث، ويعرف بأنه (حديث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب، وله طابع عام، وهذه العناصر لا تتوفر- إلا نادراً- في الحوار المألوف في الحياة اليومية)(١٢٧)، وتكمن وظيفته في الإخبار عن الحوادث والسعي في تطويرها، والعمل على كشف الشخصيات المشاركة في الأحداث- ومن ضمنها الراوي- واستكناه دواخلها النفسية، فضلاً عن خلق التلاحم بين هذه الشخصيات، ولا ننسى دوره في الوحدة العضوية إذ يساعد على وحدة الفكر والحدث، ويسهم الحوار أيضاً في كسر رتابة السيرورة السردية والكشف عن الزمان والمكان بوصفهما إطاراً للحدث(١٢٨).

وقد تطور ضمن معناه الجديد إلى أنواع متعددة، (فأصبح حواراً مع النفس، وحواراً مع الغير، وحواراً رمزياً وحواراً حسياً.. الخ وهذا واضح في الشعر العربي بشكل عام وخاصة في حديث الشاعر مع ذكرياته عند وقوفه على الأطلال)(١٢٩).

وبعد استقراء شعر امرئ القيس وُجد أن أغلب حواراته لا تخرج عن:

١. الخطاب الذاتي المباشر.
٢. خطاب غير مباشر حر.
٣. الخطاب المسرود.

أولاً: الخطاب الذاتي المباشر: وهو ما يعبر عنه بـ (السرد الصامت)(١٣٠) في مقابل السرد المنطوق الذي يؤديه الراوي، فهو ذلك الخطاب الذي تتكفئ فيه الشخصية على ذاتها في منولوج يعبر عن أفكار الشخصية وأزمتها من تلقاء نفسها بلا وسيط(١٣١). ويرى (جنيت) أنه (في المنولوج الذي يرتبط بالحكاية كلها يبطل المقام الأعلى "المقام السردي" ونجد أنفسنا أمام حكاية بصيغة الحاضر وبضمير المتكلم)(١٣٢)، وفيه يستشف المتلقي من مناجاة نفس السارد أو الراوي ما يعتمل في داخله من مخاوف وهواجس تقطع تواتر الأنساق السردية أمامنا، كاشفة عن العالم المجهول الذي يخفيه المبدع برداء اللاشعور.

وفي الشعر كثيراً ما نجد هذا الضرب من الحوار، لأن الشعر في حقيقته هو مناجاة الشاعر لهمومه ومعاناته السرمدية بوجه قوى الطبيعة التدميرية/ الباعثة قبل أن يكون هدفه- أي الشاعر- هو الإيصال والإفهام بإزاء المتلقي.

وقد مرت بنا لوحة وصف الليل ضمن معلقة الشاعر كأبرز الأمثلة على الخطاب الذاتي المباشر، وكذلك في قوله(١٣٣):

أرانا موَضِعينَ لأمرِ غَيبٍ ونُسحَرُ بالطعامِ وبالشرابِ
عصافيرٌ وذِبَّانٌ ودودٌ وأجرأُ مِن مُجَلَّحَةِ الذئابِ
وكلُّ مَكارِمِ الأخلاقِ صارتْ إليه همتي وبه اكتسابي
فبعضَ اللومِ عاذِلتي فإنّي ستكفيني التجاربُ وانتسابي
إلى عِرْقِ الثَّرَى وَشَجَتْ عُرُوقِي وهذا الموتُ يسلُبُني شبابي
ونفسي سوف يسلُبُها وجِرمي فيُلحقني وشيكاً بالتُّرابِ

فالسرد يقف هنا ليعيد السارد حساباته إزاء حقيقته الوجودية، وهي الزوال والاضمحلال، ومهما بلغت قدرة المرء وشدة بطشه فهو لا يعدو كونه مخلوقاً حقيراً لا يملك إلا الانصياع إلى نداء الفناء ويلبيه متى تحين ساعة الصفر، ولن تنسيه هذه الحقيقة المؤلمة مجالسُ اللهو، فالموت له بالمرصاد، وهو صائر حيث صار آباؤه وأجداده. ثم يسترجع مكانه الأليف متقهقراً إلى ماضيه السعيد وشبابه المحتدم باجتياز

أصعب الفيافي والقفار، وقيادة الجيوش الجرّارة، ولم يزده هذا الاسترجاع بأسلوب (الاستفهام الإنكاري) إلا ألماً وجزعاً وبرماً بحاضر سرده المشؤوم، رغم محاولته استعادة توازنه من خلال تأسيه بمصارع مَن سبقه من أهله:

ألم أنضِ المطِيَّ بكُلِّ خَرْقٍ أمَقِّ الطّولِ لمّاعِ السرابِ
وأركبُ في اللُّهامِ المَجْرِ حتى رضيتُ من الغنيمةِ بالإيابِ
أَبعدَ الحارثِ الملكِ بنِ عمرٍو وبعد الخيرِ حُجْرٍ ذي القِبابِ
أُرَجِّي مِن صُروفِ الدَّهْرِ لبناً ولم تغْفَلْ عن الصُّمِّ الهِضابِ
وأعلـم أننـي عمّـا قليـلٍ سأنشَبُ في شَبَا ظُفُرٍ ونابِ
كما لاقى أبي حُجْرٌ وجَدّي ولا أنسى قتيلاً بالكُلابِ

المهم أن ما سبق لا يخرج عن كونه صراع داخلي يعيشه السارد وهو يتأرجح بين الصبر والجزع، فنشعر أن الرسالة لم تنطلق إلا لترجع إلى مرسلها في محاولة يائسة لاستعادة التوازن وإيقاف التصدع الداخلي.

ثانياً: خطاب غير مباشر حر: وفيه (يضطلع السارد بخطاب الشخصية، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد)(١٣٤)، فيندغم عندئذٍ صوت الراوي الناقل بصوت الشخصية الناطقة في الظاهر (فهو بين أن يكون منقولاً "بصوت الراوي" وبين أن يكون منطوقاً "بصوت الشخصية" مباشرة)(١٣٥).

وعند البحث عن هذا الضرب من الخطاب في شعر امرئ القيس فإننا لا نجده إلا في مقدمة طللية، يحاول من خلالها الشاعر استنطاق طلله الخاوي من أحبته (بوصفه شخصية معنوية) ليرد الطلل عليه تحيته بنبرة ملؤها المرارة والوحشة لبعد عهده بأحبته المفارقين. وهذا في قوله(١٣٦):

ألا عِمْ صباحاً أيها الطلل البالي . . . . . .

فيجيبه الطلل بسخرية مرة:

. . . . . وهل يَعِمَنْ مَنْ كانَ في العُصُرِ الخالي
وهل يَعِمَنْ إلا سعيدٌ مُخَلَّدٌ قليلُ الهمومِ ما يبيتُ بأوجالِ
وهل يَعِمَنْ مَن كان أحدثُ عَهْدِهِ ثلاثينَ شهراً في ثلاثةِ أحوالِ

فالتشخيص في خطاب الأطلال كثير لدى الشعراء، وقد جاءت هذه الصيغة الحوارية لتذيب كلام الطلل بكلام الشاعر ولغته، وذلك لارتباط هذه الأماكن بهموم الشعراء الحسية، فكانت محفزاً لأحاسيسهم في لحظات التذكر، وبهذا يلجأ الشاعر إلى المكان محاوراً، وكأنه يسترجع بهذه المحاورة هيئة تلك الديار.

ثالثاً: الخطاب المسرود: وهو الخطاب الذي يصرح فيه السارد عن قول المتحاورين بأفعال القول، نحو (قال، فأجبتُ، قلتُ، يقول، قلنا....الخ)، وتسرد من خلالها أقوال المتحاورين. ويمثل حضور المدخل التصريحي شكلاً من أشكال الخطاب المسرود الذي لا يكتفي فيه السارد (بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص، وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص... وبذلك يكون حضور السارد فيه أكثر تجلياً في تركيب الجملة بالذات من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد)(١٣٧).

وعليه فإن الخطاب (يبتعد عن التجسيم الدرامي بمقدار ما يقترب من السرد القصصي)(١٣٨). والأمثلة عليه في شعر امرئ القيس كثيرة منثورة في تضاعيفه، وقد ذكرنا منه حواره مع عُنيزة، وحواره التخييلي مع الذئب الظامئ، ونذكر هنا سرده للحوارية بينه وبين الرسول الذي نعى له مقتل أبيه على يد الأسديين، وهذا في قوله(١٣٩):

أتاني وأصحابي على رأسِ صَيْلَعٍ حديثٌ أطارَ النومَ عنّي فأنعما
فقلتُ لعِجْلِيٍّ بعيدٍ مآبُهُ أبِنْ لي وبيِّنْ لي الحديثَ المُجَمْجَما
فقال أبيتَ اللعنَ، عمرٌو وكاهِلٌ أباحا حِمَى حُجْرٍ فأصبحَ مُسْلَما

فمن خلال صيغ القول (أفعاله) يتضح لنا سرد الشاعر (الراوي ذاتي القصة) لها وكأن قوله منفصل عنه، وهو الآن يقصه علينا.

المبحث الثاني: الوصـــــف

وهو في أبسط ما يقال عنه (وسيلة لاستخلاص فكرة الشيء الموصوف وتحويلها إلى صورة، وتختلف هذه الصورة تبعاً لهوية الواصف وزاوية رؤيته والمدى الفاصل بين الواصف وموضوع وصفه والزمن المستغرق في العملية الوصفية)(١٤٠)، وقد أكد النقاد القدامى أهمية باب الوصف وطغيانه على بقية الأبواب الفنية في الشعر العربي، إذ تنبهوا إلى أن (الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف... وأن أحسن الوصف ما نُعت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع)(١٤١).

والملاحظ أن السرد لا يخلو من عنصر الوصف، إذ تميل المقاطع السردية إلى تمثيل الأحداث وسريان الزمن، وتتخللها غالباً مقاطع وصفية تتناول بالتمثيل الأشياء الساكنة بعيداً عن عنصر الحركة الفاعلة التي تسري بالأحداث(١٤٢).

وقد عدّ قسم من الباحثين (الوصف) أكثر ضرورة للنص السردي من السرد نفسه، (إذ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف ولعل علة ذلك أن تكون عائدة إلى أن الأشياء يمكن أن توجد من دون حركة، على حين أن الحركة قد لا توجد من دون أشياء)(١٤٣). فمن هنا تكمن أهمية الوصف في كونه عاملاً مساعداً للسرد وتابعاً له، وقد أشار (جنيت) إلى هذه العلاقة بقوله: (إن الوصف يجوز تصويره مستقلاً عن السرد، بيد أننا لا نكاد نلقاه أبداً في حالة مستقلة، وأن السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف غير أن هذه التبعية لا تمنعه من أن يقوم باستمرار بالدور الأول، فليس الوصف في واقع الحال سوى خديم لازم للسرد وهو فوق ذلك خاضع باستمرار ومستعبداً أبداً)(١٤٤).

لم يتفق النقاد في مقدار أهمية الوصف، فمنهم من دعا إلى الإسراف فيه لوظيفته التزيينية(١٤٥)، ومنهم من جعل الوصف مجرد لغو بعد أن كان رمزاً لحقيقة فلسفية وأخلاقية عند بلزاك(١٤٦)، إلى أن ظهرت الرواية الجديدة فتحول الوصف إلى وصف موضوعي إلا أنه انماز بالسطحية والغموض(١٤٧). ولكن مع رواية تيار الوعي عاد الوصف ليمتزج بالسرد من جديد فأصبحنا نرى الوصف (من خلال عيني الشخصية وصارت الأشياء تتلون بأفكار وعواطف الشخصية التي تتلون هي أيضاً بلون الموقف الذي تتعرض له الشخصية)(١٤٨).

ويرد ذكر الأشياء والأشخاص في الرواية بطريقتين: (فإما أن يقوم الراوي الموضوعي الذي يروي القصة، بتقديم الشخصية أو الشيء الموصوف من خلال رؤيته الموضوعية، وعندئذ يسمى الوصف (السرد الموضوعي) أو إن القارئ يرى الأشياء الموصوفة من خلال إحدى شخصيات القصة فيسمى الوصف عندئذ بـ(الوصف الذاتي الانطباعي) ويشمل هذا النوع من الوصف، الوصف الذي يقدمه الراوي حين يكون معروفاً أو مشاركاً في أحداث القصة ويرويها بضمير المتكلم)(١٤٩)، والنوع الأخير هو ما نجده في سرديات امرئ القيس.

ويمكن تقسيم الوصف من حيث وظيفته إلى ثلاثة أنواع(١٥٠):

١. **الوصف التوثيقي أو (التفسيري):** ويهدف هذا النوع إلى تصوير الشخصية الروائية وموضعة أفعالها، فضلاً عن بيان أسباب سلوكها. وهناك من يرى ضرورة الفصل بين الوظيفتين: (التوثيقية) و(التفسيرية) لتكون الأخيرة منهما وظيفة رابعة، وذلك لأن (التفسيرية) تعليل لما تم توثيقه(١٥١)، وهو ما يميل إليه البحث في استقصائه للنصوص السردية ذات الطابع الوصفي.
٢. **الوصف الإيهامي:** وفيه يحاول السارد أن يشعرنا بأن ما نقرؤه واقعي وحقيقي.

٣. **الوصف التزييني:** يهدف هذا الوصف إلى إشباع حاجة جمالية لدى القارئ، ويكثر غالباً في الشعر ولاسيما الكلاسيكي، ويندر وجوده في النثر.

وهناك تقسيم آخر للوصف من جهة علاقته بالموصوف، ينقسم إلى قسمين هما(١٥٢):

١. **الوصف الإجمالي:** وهو الوصف الذي تذكر فيه بعض أجزاء الموصوف، أو بعض أحواله ومظاهره حسب.
٢. **الوصف التفصيلي:** وهو الوصف الذي تذكر فيه كل أو معظم أجزاء الموصوف، وكل أو معظم مظاهره.

وكثيراً ما يرد الوصف التوثيقي في شعر امرئ القيس يصاحبه الوصف التفسيري، مشكلين صورة سردية تفيض حياة وحركة، ومن الأمثلة عليها لوحة الصيد (الوصفية/ السردية) التي يقدم لنا فيها وصفاً توثيقياً لقوة كلب الصيد الحاذق بقنص الطرائد ذي الأسنان الفتاكة والجسم الضامر الذي يساعده على سرعة الانطلاق نحو الفريسة الهاربة، فيقول(١٥٣):

وقد أغتدي ومعي القانصانِ وكُـلٌّ بمِرْبَـأةٍ مُقْتَفِـرْ
فيُدركُـنا فَغِـمٌ داجِـنٌ سميعٌ بصيرٌ طَلُوبٌ نَكِرْ
ألصُّ الضّروسِ جَنِيُّ الضلوعِ تَبُوعٌ طَلُوبٌ نشيطٌ أشِرْ

ثم يشرع في وصف يفسر الصورة القوية التي رسمها الشاعر لكلب الصيد مطارداً ثور الوحش بقوله:

فأنشَـبَ أظفـارَهُ بالنَّسَـا فقلتُ: هُبِلْتَ ألا تنتصِرْ!
فكَـرَّ إليـه بمِبْراتِـهِ كما خَلَّ ظهرَ اللسانِ المُجِرّ
فظَـلَّ يُرَنِّـحُ في غَيْطَـلٍ كما يستديرُ الحمارُ النَّعِرّْ

فهذا الكلب رغم قوته، لا يحالفه الحظ في صيد هذا الثور، إذ أن الأخير يختار المواجهة لعدوه وطعنه طعنة نجلاء بقرنه، فيتقهقر الكلب على أثرها مترنحاً، يدور حول نفسه من شدة آلامه كاستدارة الحمار الذي أصابته في أنفه النعرة.

ومما ورد في شعر امرئ القيس من (الوصف الإيهامي)، قوله في مرثية لجماعة من قومه قتلهم المنذر بن ماء السماء حسداً منه(١٥٤):

ألا يـا عـينُ بَكّـي لـي شَـنِينَا وبَكّـي لـي المُلـوكَ الـذاهبينا
مُلُوكـاً مِـن بنـي حُجْـرِ بـنِ عمـرٍو يُـسـاقُونَ العَـشِيَّةَ يُقْتَلونـا
فلـو فـي يـومِ معركـةٍ أُصـيبُوا ولكـن فـي ديـارِ بنـي مَرِينـا
فلـم تُغْـسَلْ جَمـاجِمُهُم بغُـسْلٍ ولكـن بالـدماءِ مُرَمَّلِينـا
تَظَـلُّ الطيـرُ عاكفـةً عليـهِم وتنتـزعُ الحواجِـبَ والعُيونـا

فالصورة التي رسمها الشاعر السارد لهذه المجزرة التي أقرحت القلوب تستند إلى ما حفرته في كيان الشاعر ومحاولته إبراز مظاهر البشاعة والوحشية في الفتك بهؤلاء الأشراف وما تخلفه المجازر من جذب لسباع الطير من العقبان التي تغتبط برؤية الدم وشم رائحة الأشلاء المتناثرة عن بعد، الأمر الذي يخلق لدى المتلقي المشاركة الوجدانية الحزينة ذاتها؛ لتمثله المأساة عياناً في خياله.

أما (الوصف التزييني) فكثير في الشعر القديم ولاسيما لدى شاعرنا، إذ كثيراً ما يوقف الشاعر سرده متأملاً زينة محبوبته، أو تناسق أجزاء فرسه(١٥٥)، أو ناقته قبل أن يستأنف سرده مرة أخرى، ففي

معلقته -على سبيل المثال لا الحصر- وبعد أن يسرد لنا ما تكبده من مخاطر وهو يختلس غفلة من القوم ليصل إلى حبيبته ليخلو بها بعيداً عن عيون الرقباء، فيُلفَى بعد أن نجح في الوصول إليها، وقد تاه في حسنها المتجدد في كل جزء منها، فيستخدم الصور البصرية والألوان والصور الشمية وحواسه الأخرى ليجسم لنا المرأة المثالية التي كمُلت محاسنها، وهو في الوقت نفسه وصف تفصيلي استقصائي يقفو أثر مواضع الجاذبية الأنثوية فيها، وهذا حيث يقول(١٥٦):

إذا الفتَتْ نحوي تضوّعَ ريحُها ... نسيمَ الصّبا جاءتْ بَرَيّا القَرَنْفُلِ
إذا قلتُ هاتي نَوّليني تمايَلَتْ ... عليّ هضيم الكَشْحِ رَيّا المُخَلخَلِ
مُهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مُفاضَةٍ ... ترائبُها مصقولةٌ كالسّجَنْجَلِ
كبِكْرِ مُقاناةِ البياضِ بصفرةٍ ... غذاها نَميرُ الماءِ غيرَ المُحَلّلِ
تَطُفُّ وتُبدي عن أسيلٍ وتتقي ... بناظِرةٍ من وحشِ وجْرَةَ مُطْفِلِ
وجيدٍ كجيدِ الرّئمِ ليس بفاحشٍ ... إذا هي نَصّتْهُ ولا بمُعَطّلِ
وفَرْعٍ يُغَشّي المَتْنَ أسودَ فاحمٍ ... أثيثٍ كقِنْوِ النخلةِ المُتَعَثْكِلِ
غدائرُهُ مُسْتَشزِراتٌ إلى العُلا ... تصُلُ المَدارَى في مُثَنّى ومُرسَلِ
وكَشْحٍ لطيفٍ كالجَدِيلِ مُخَصّرٍ ... وساقٍ كأُنبوبِ السّقِيّ المُذَلّلِ
وتَعْلو بَرَخْصٍ غيرِ شَثْنٍ كأنّهُ ... أساريعُ ظبيٍ أو مَساويكُ إسْحِلِ
تضيءُ الظلامَ بالعشاءِ كأنه ... منارةُ مُمسَى راهبٍ مُتَبَتّلِ
وتُضحي فَتيتُ المِسكِ فوقَ فراشِها ... نَؤومُ الضحا لم تَنْطَِقْ عن تَفَضّلِ
إلى مِثلِها يرنو الحليمُ صبابةً ... إذا ما اسْبَكَرّتْ بينَ دِرْعٍ ومِجْوَلِ
تَسَلّتْ عماياتُ الرجالِ عن الصِّبا ... وليسَ صِباكِ عن هواها بمُنْسَلِ

ومن يقرأ هذه الأوصاف المتكاملة في حبيبة الشاعر يخال أنها حورية من حور الجنان، بعطرها المنعش وقوامها البديع، لا يشينها طول ولا قصر، ولا بدانة ولا نحافة، والشعر الليلي الكثيف بطوله، وفضلاً عن الوصف الخارجي (المادي) لهذه المرأة، فهو لا ينسى الإشارة إلى كرامتها في قومها وعلو شأنها بينهم حين يسلط ضوءه على مظاهر الترف والنعيم الذي ترفل فيه هذه الغادة، فهي لا تقوم من مقامها إلا قليلاً لوجود من يخدمها ويكفيها حاجاتها، فلا تشد إزاراً للعمل، بل هي تنثر المسك على فراشها وتسرف فيه على الرغم من بهاظة ثمنه. فالراوي هنا لم يترك من هذا الجسم المتناسق وخبائه إلا ووصفه لنا؛ ليومئ إلى شخصه الذي أسر قلوب حرائر القوم وساداتهم.

ومن (الوصف الإجمالي) الذي يتناول جانباً واحداً من الشيء الموصوف، فقد اخترنا صورة فيزيقية (بصرية/ سمعية)، هي صورة (السرعة) وهي من الجزئيات التي تنتمي لوصف الناقة والفرس، حيث أن الشاعر هنا لم يلتفت في وقفته عند الناقة إلا لتجسيد سرعة ناقته للأذهان وآثارها على الأرض التي تعدو عليها، فناقته(١٥٧):

بعيدةٌ بينَ المَنكبينِ كأنها ... ترى عند مَجرى الصّفْرِ هِرّاً مُشَجّرا
تُطايِرُ ظُلّانَ الحصى بمناسِمٍ ... صِلابِ العُجَى ملثومُها غيرُ أمعَرا
كأنّ الحصى من خلفِها وأمامِها ... إذا نَجّتْهُ رجلُها خَفْ أعسَرا
كأنّ صليلَ المَرْوِ حين تُطِيْرُهُ ... صليلُ زُيُوفٍ يُنْتَقَدْنَ بَعقَرا
عليها فتىً لم تحلِ الأرضُ مثلَهُ ... أبرّ بمِيثاقٍ وأوفَى وأصبَرا

هنا تتجسد سرعة ناقته حين يجعلها تجري كأنها فزعة من هرّ مربوط إلى جانبها، فهي لا تألفه لأنه ليس مما يعيش في البوادي، وهذه السرعة تؤازرها قوة وصلابة تجعل الحصى يتطاير بمناسمها التي ترمي به يميناً ويساراً كما يرمي الأعسر، فرميته لا تكون مستقيمة، فتسمع لهذا الارتطام والاحتكاك المستمر للحصى صليلاً يشبه صليل النقود الزائفة.

وبعيداً عن تقسيمات الدارسين لأنواع الوصف، وجد البحث أن (الصورة المركبة) لها حظها أيضاً من شعر امرئ القيس، وقد جاءت هنا في خدمة المقطع الرئيس للقصيدة، وهذا ما تجسده الكناية هنا في وصف الليلة الباردة القاسية على الفقراء الجياع، فهو يقول(١٥٨):

لِنِعمَ الفتى تعشُو إلى ضوء نارِهِ طريفُ بنُ مالٍ ليلةَ الجوعِ والخَصَرْ
إذا الباردُ الكوماءُ راحتْ عشيةً تُلاوِذُ مِن صوتِ المُبِسّينَ بالشّجَرْ

فهو في البيت الثاني كنّى عن البرد والجوع الشديدين، بما تفعله الناقة الضخمة رغم قوتها على تحمل برودة الشتاء إلا أنها لشدة البرد والجدب تهرب من أصوات الحالبين لتختبئ بالأشجار، فمن الجدير بالذكر أن الصورة هنا لا يمكن فصلها عما قبلها، بل إنها بالضرورة تحيل إلى فهم الموقف الشعري كله(١٥٩).

وقد تُستشفّ بجلاء مشاعر السارد في وصفه، فيسقط أحاسيسه على المخلوقات التي يرسمها في ذهنه بالوصف، ضمن المقاطع السردية الثانوية في القصيدة، فهو هنا مثلاً يصف ناقته التي يعصف بها الحنين إلى ديارها (وهي هنا المعادل الموضوعي للشاعر)، مشبهاً إياها بالظليم المسرع شوقاً إلى أدحيه الذي يحتضن أفراخه وأنثاه، حيث يقول(١٦٠):

كأنّي ورَحْلي والقِرابُ ونُمرُقي على يَرْقَعيٍ ذي زوائدَ خِفّقِ
تَروحَ من أرضٍ لأرضٍ نَطِيّةٍ لذِكْرَةِ قيضٍ عند بيضٍ مُفَاقِ
يجولُ بآفاقِ البلادِ مُغَرِباً وتَسحقُهُ ريحُ الصبا كلّ مَسْحَقِ

ففي قوله (لذكرة قيض) و(مُغرّباً) يتجلى حنين الشاعر وآلام الغربة، وقد فاض بهما لا شعوره ليسقطه على ذَكَر النعام هذا، فإن (جوهر الفن يكمن في أن يوصل الفنان أحاسيسه ومشاعره، فإن هذا التوصيل للمشاعر لا يتطابق مع وصف التفاصيل بل على العكس فإن ترجمة التفاصيل تعوق عملية الاتصال)(١٦١).

نتائج البحث

- لم يجد البحث للسرد الأفقي في شعر امرئ القيس أثراً، فسرده متكسِّر دائماً في مبناه الحكائي باسترجاعاته المتكررة إلى ماضي سرده، فهو منحنٍ في بنيته السردية.
- الشاعر هنا راوٍ (ذاتي القصة) لأنه شاهد على أحداثها ومشارك في سيرورتها وهو بطل قصصه، ولا يكون موضوعياً في سرده إلا في المقاطع السردية الثانوية ضمن القصيدة الواحدة، نحو قصص الحيوانات الصحراوية، وإن كان معظمها غير مكتمل الملامح والشروط في أغلب صورها السردية لتشكل قصاً بعينه.

- وجدَتْ بعضُ الأبنية الحكائية في شعر امرئ القيس، نحو: البناء المتتابع، وبناء التضمين، والبناء الدائري. أما البناء المتناوب فلم يكن له أثراً، لحداثته على السرديات الأدبية.
- يتسارع زمن سرده في استرجاعاته الطللية ومغامراته العاطفية، ويبطؤ زمن سرده في حواراياته ولوحاته الوصفية الخالصة.
- تختلف الأماكن في ألفتها وعدائيتها بالنسبة إلى وعي الشاعر، بل قد يكون المكان الواحد معادياً مرة وأليفاً تارة أخرى له كالصحراء مثلاً.
- عكس الشاعر لنا في حواره الذاتي المباشر صراعاً داخلياً يشعر المتلقي أن الرسالة لم تنطلق إلا لترجع إلى مرسلها في محاولة منه لاستعادة توازنه وإيقاف تصدعه الذاتي.
- وجد البحث أن للصورة المركبة (الكنائية) حظها أيضاً في سرديات امرئ القيس الوصفية، وقد أتى بها الشاعر لخدمة المقطع الرئيس للقصيدة.

هوامش البحث

(١) مرايا نرسيس، د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩: ٣٠-٣١.
(٢) التداخل الشعري والسردي، د. بشرى موسى صالح، مقالة منشورة على الموقع الالكتروني www.iraqiartist.com
(٣) شعرية السرد في شعر أحمد مطر، دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات، د. عبد الكريم السعيدي، الطبعة الأولى، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، بريطانيا- لندن،٢٠٠٨: ٣٥-٣٦.
(٤) الشعر العربي المعاصر، قضاياه الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت، ١٩٨١: ٢٨٠- ٢٨١.
(٥) ينظر: العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، مطبعة دار المعارف بمصر، ١٩٦١: ٣٩٨.
(٦) الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل: ٢٨٣.
(٧) ينظر: قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع مسلم العاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ت): ٣٦.
(٨) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استرتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٨٥: ١٣٠.
(٩) جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩: ١٩.
(١٠) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤: ٥٩.
(١١) مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦: ٧٣- ٧٤.
(١٢) ينظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج الشكلي، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٧ : ٣٨- ٣٩، و: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، الطبعة الأولى، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ١٩٩٠: ٢٧- ٢٨.
(١٣) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، جمع: تودوروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ١٨٠.
(١٤) م. ن
(١٥) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: ٧٥ وما بعدها.
(١٦) ينظر: نظرية المنهج الشكلي، تودوروف: ١٨٩.
(١٧) تقنيات السرد الروائي، يمنى العيد: ٩٧.
(١٨) ينظر: خطاب الحكاية، جنيت: ١٩٨.

(١٩) ينظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١: ٦٥.
(٢٠) ينظر: في أدبنا القصصي المعاصر، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٩: ٢٤- ٢٥.
(٢١) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف- مصر، الطبعة الرابعة، ١٩٨٤، ق:١: ٨ وما بعدها.
(٢٢) م. ن، ق١٢: ١٠١ وما بعدها.
(٢٣) م. ن، ق٨: ٨٥ وما بعدها.
(٢٤) ينظر: خطاب الحكاية، جنيت: ٢٩.
(٢٥) ديوانه، ق٨: ٨٦.
(٢٦) مورفولجية الخرافة، فلاديمير بروب، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء، الشركة المغربية للناشرين، ١٩٩٩: ٣٥، وينظر أيضاً: تقنيات السرد الروائي، يمنى العيد: ٢١- ٢٢ .
(٢٧) ينظر: شعرية الخطاب السردي (دراسة)، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب- دمشق ٢٠٠٥: ١٠- ١١.
(٢٨) ديوانه، ق٤: ٥٦.
(٢٩) تختلف الوضعية البدئية في الخطاب القصصي النثري عنه في الشعر، فعند (بروب) تصف الوضعية البدئية بموضوعية البطل وأهله وكل ما يتعلق به قبل انطلاق الأحداث.
(٣٠) المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، قراءة الشعر الجاهلي في ضوء المناهج السردية الحديثة، عبد الهادي أحمد الفرطوسي، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،٢٠٠٦: ٤٤ .
(٣١) ونعني بها قبول البطل الباحث بالسعي أو إعلان قراره بذلك. تتميز هذه الوظيفة بإطلاق تصريح معين يفيد هذا القبول. ينظر: مورفولوجية الخرافة: ٤٩.
(٣٢) ديوانه، ق ٤: ٧١. غزوة قرمل: قرمل من ملوك اليمن وكان الشاعر قد خسر معركته ضدهم. تاذف وقذاران وطرطر: مواضع شهدت انتصارات للشاعر. النقاد: غنم صغار. الجَوْن: الفرس الأسود.
(٣٣) ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، الطبعة الأولى، دار توبقال- المغرب ١٩٨٨: ٢٨ وما بعدها.
(٣٤) الأسلوب والأسلوبية، د. عبد السلام المسدي، الدار الغربية للكتاب، الطبعة الثالثة، (د.ت): ١٥٨.
(٣٥) ينظر: قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع مسلم العاني: ٤٣.
(٣٦) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب: ٣٤ .
(٣٧) ديوانه، ق ٤٦: ٢١٣- ٢١٤.
(٣٨) م. ن، ق ٩٧: ٣٥٧. عسيب: اسم جبل.
(٣٩) ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكبسون: ١٩ .
(٤٠) ديوانه، ق ١: ١٨- ١٩.
(٤١) م. ن، ق ٨٨: ٣٤٥.
(٤٢) ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكبسون: ٢٧- ٢٨.
(٤٣) ينظر: قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع مسلم العاني: ٤٩.
(٤٤) ديوانه، ق ١: ٩ .
(٤٥) م. ن، ق ١: ١٠ وما بعدها.
(٤٦) ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكبسون: ٢٩ .
(٤٧) خطاب الحكاية، جنيت: ٢٦٥ .
(٤٨) ديوانه، ق ٨: ٨٧- ٨٨ .
(٤٩) م. ن، ق٢: ٣٩ .

(٥٠) جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب: ٤٣ .
(٥١) صنعة الرواية، لوبوك: ٢٢٧.
(٥٢) أركان القصة، أ. م. فورستر، ترجمة: كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، ١٩٦٠: ١٠٥
(٥٣) ينظر: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس: ١٧٩- ١٨٥ .
(٥٤) البنية السردية في شعر نزار قباني، انتصار جويد عيدان (رسالة ماجستير): ٥٦ .
(٥٥) ينظر: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس: ١٢٢- ١٥٢، و: الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر- المغرب، ١٩٨٧: ٧ .
(٥٦) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: ١٣ .
(٥٧) ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مكتبة الانجلو المصرية، (د. ط)، (د. ت): ٤١٥ .
(٥٨) فن كتابة الرواية، ديان دوات فاير، ترجمة عبد الستار جواد، مراجعة الأستاذ عبد الوهاب الوكيل، الطبعة الأولى، (د، م)، ١٩٨٨: ٦٥ .
(٥٩) ديوانه، ق ١٠٠: ٣٦٢- ٣٦٤ .
(٦٠) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: ١٥ .
(٦١) ينظر: نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويلك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق- سوريا، ١٩٧٢: ٢٨٩ .
(٦٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: ١٨ .
(٦٣) الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ٢/١٩٥٨: ٢٠ .
(٦٤) ديوانه، ق ١٢: ١٠١- ١٠٤ .
(٦٥) م. ن، ق ٣: ٤٥ .
(٦٦) م. ن، ق ٦: ٧٩ . الخبرات: جمع خَبْرَة، وهو قاع يحبس الماء وينبت السِّدر. الحيال: التي تحمل. طروقة: التي يضربها الفحل. البهمى: نبت له شوك تحبه الحمير. حبشية: شديدة الخضرة. السبرات: الغدوات الباردة.
(٦٧) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: ٤٣ .
(٦٨) ديوانه، ق ٨: ٨٥- ٨٨ .
(٦٩) النعف: التل. بدلان: اسم موضع. القينة: الجارية. الكِران: العود وكذلك المزهر. الخميس: الجيش. الأقب: الخيل الضامر البطن. اللبان: جلد الصدر. الربذ: السريع وكذلك المسحّ. الذألان: سرعة السير. ملاطس: مكسرات للحجارة وهن حوافره.
(٧٠) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: ٣٥ .
(٧١) ديوانه، ق ١: ٩- ١٥ .
(٧٢) ينظر: قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع مسلم العاني: ١٣ .
(٧٣) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب (دراسة في نظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)، د. عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٨ : ١٦٢ .
(٧٤) ينظر: أركان القصة، أ. م. فورستر: ١٣ .
(٧٥) ينظر: خطاب الحكاية، جنبت: ١٧٩ .
(٧٦) ينظر: شعرية الخطاب السردي، محمد عزام: ١٥ .
(٧٧) ديوانه، ق ١: ١٣ .
(٧٨) ينظر: صنعة الرواية، لوبوك: ٢٢٦ .

(٧٩) ومن الشخصيات التي عرضها الشاعر بطريقة الإخبار شخصيات غير عاقلة حيوانية: كالفرس، والناقة، وثور الوحش، وحمار الوحش، وذكر النعام (الظليم). ينظر: ديوانه، ق ١: ١٩، ق ٤: ٦٣ .

(٨٠) ديوانه، ق ١٧: ١٢٣. متلج: يدخل. قتره: مخابئ الصائد. الزوراء: القوس المائلة الجوانب. باناة: بائنة مبتعدة. النزع: مد اليدين في الرمي. الرهيش: السهم الخفيف. أمهاه: حدده. لا تنمي: لا تخطئ.

(٨١) م. ن، ق ٢: ٢٧ .

(٨٢) بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠: ١٠٧ .

(٨٣) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: ٦٢ .

(٨٤) ينظر: دراسات في النقد الأدبي، د. كمال زكي، الطبعة الثانية، دار الأندلس، ١٩٩٨: ٤١ .

(٨٥) خطاب الحكاية، جنيت: ٥١ .

(٨٦) ديوانه، ق ٢: ٣٥. الإجفال: الانهزام والانقلاع من الموضع بسرعة. الحزازة: القوائم.

(٨٧) ينظر أيضاً: ديوانه، ق ٨: ٨٥، ق ٩: ٨٩- ٩٠ .

(٨٨) ينظر: شعرية الخطاب السردي، محمد عزام: ١٠٦ .

(٨٩) ديوانه، ق ٩٤: ٣٤٩ . مثعنجرة: سائلة. متحيرة: ممتلئة طعاماً ودسماً. محبرة: حسنة جيدة.

(٩٠) م. ن، ق ٤: ٦٥ . زعيم: ضامن. الفرانق: الدليل المرافق له. أزور: مائل.

(٩١) م. ن، ق ٢١: ١٣٤ . أبير: أهلك. الحلاحل: السيد الشريف.

(٩٢) ينظر: خطاب الحكاية، جنيت: ١٠٨ .

(٩٣) يصبح السرد سريعاً عند حركتي التلخيص والحذف ويبطؤ عند حركتي المشهد والوقفة.

(٩٤) ينظر: الزمن السردي في الخطاب الروائي، هل يمتلك وظيفة بنيوية؟ بقلم: زياد أبو لبن، جريدة الدستور الأردنية، العدد (١٥١١١٠)، ١٧ أيلول ٢٠١٠.

(٩٥) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: ٦٥ .

(٩٦) ديوانه، ق ٢: ٢٧ .

(٩٧) ينظر: خطاب الحكاية، جنيت: ١٠٨ .

(٩٨) ديوانه، ق ٢٩: ١٥٥- ١٥٩ .

(٩٩) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: ٦٥ .

(١٠٠)صنعة الرواية، لوبوك: ٧٤ .

(١٠١)ديوانه، ق ١: ١١- ١٢ ، وينظر أيضاً: ق ٢: ٣١ .

(١٠٢)البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: ٦٦ .

(١٠٣)ديوانه، ق ٢: ٢٩- ٣١ . الذبّال: صانعو الفتائل. الأجذال: أصول الشجر. الصوى: الأكم الصغار.

(١٠٤)م. ن، العوارض: الأسنان: الطَّفْلَة: الناعمة اليدين. السربال: القميص. حقف النقا: ما استدار من الرمل. الكشح: الجانب. المفاضة: عظيمة البطن. المتفال: كريهة الرائحة.

(١٠٥)ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: ٣٣ .

(١٠٦)ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني/ ٢: ١٧ .

(١٠٧)شعرية الخطاب السردي، محمد عزام: ٦٦ .

(١٠٨)شعرية السرد في شعر أحمد مطر، د. عبد الكريم السعيدي: ١١٠ .

(١٠٩)م. ن : الصفحة نفسها.

(١١٠)الشعرية، تزفيتان تودوروف: ٦٤ .

(١١١)شعرية الخطاب السردي، محمد عزام: ٧١ وما بعدها .

(١١٢)البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني/٢ :٩٩ .

(١١٣)ينظر: م. ن : ٦٧ .

(١١٤)ديوانه، ق ١: ١٤- ١٥ . المِرط: إزار خزّ.مرحّل: موشّى. عقنقل: المتداخل المنعقد من الرمل.
(١١٥)البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني/٢ :٦٢ .
(١١٦)ديوانه، ق ٣٠: ١٧١ . غيرمروّ ق: لا رواق فيه. جمّ عظامها: لا نتوء فيها. الدرع: قميص الفتاة الشابة. الربرب: أوائل قطيع الوحش. المتورق: الذي يأكل الورق.
(١١٧)البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني/٢ : ١١١.
(١١٨)م. ن: ١٢٩ .
(١١٩)ينظر: البنية السردية في شعر نزار قباني، انتصار جويد عيدان: ٩٩ .
(١٢٠)ديوانه، ق ٩: ٩٢.
(١٢١)م. ن، ق ٤: ٦٥- ٦٦ .
(١٢٢)م. ن، ق ٤٦: ٢١٣ .
(١٢٣)م. ن، ق ١٤: ١٠٩ .
(١٢٤)البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني/٢ : ٥٩- ٦٠ .
(١٢٥)ديوانه، ق ٩: ٨٩ . عرفان: ما عرفه من هذه الديار. عقابيل: بقايا.
(١٢٦)البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني/٢ : ٦٠ .
(١٢٧)من اصطلاحات الأدب الغربي، د. ناصر الحاني، دار المعارف، مصر، ١٩٥٩: ٣٩ .
(١٢٨)ينظر: عالم القصة، برنارد دي فوتو، ترجمة: محمد مصطفى هدارة، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهرة- بيروت، ١٩٦٩: ٦٦ .
(١٢٩)القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي، بشرى محمد الخطيب، (أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب/ جامعة بغداد، ١٩٨٢: ٤٢ .
(١٣٠)ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: ٦٣ .
(١٣١)ينظر: خطاب الحكاية، جنيت: ١٨٨ .
(١٣٢)م. ن: الصفحة نفسها.
(١٣٣)ديوانه، ق ١١: ٩٧ وما بعدها. موضعين: مسرعين. المجلّحة: المصممة. عرق الثرى: يقال هو نبي الله آدم (ع)، وقيل بل هو جد العرب إسماعيل (ع). الجِرم: البدن. أنضي: أهزل. الأمقّ: الطويل. اللِّهام: الجيش. الشَبَا: الحدّ. الكلاب: اسموادٍ كانت فيه وقعة. القتيل: عمه شرحبيل بن عمرو.
(١٣٤)خطاب الحكاية، جنيت: ١٨٨ .
(١٣٥)تقنيات السرد الروائي، يمنى العيد: ١١٠ .
(١٣٦)ديوانه، ق ٢: ٢٧ .
(١٣٧)خطاب الحكاية، جنيت: ١٨٦ .
(١٣٨)الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل: ٢٩٨ .
(١٣٩)ديوانه، ق ٨٥: ٣٤٣.
(١٤٠)الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١: ١٣ .
(١٤١)العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني/٢: ٣٧٨ .
(١٤٢)ينظر: مقال بعنوان (حدود السرد)، جيرار جنيت، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، مجلة آفاق المغربية، ع (٨- ٩): ٥٩ .
(١٤٣)في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠)، كانون الأول، ١٩٩٨: ٢٩١ .
(١٤٤) حدود السرد، جيرار جنيت: ٥٩ .
(١٤٥)ينظر: بناء الرواية (دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ)، د. سيزا قاسم، الهيأة المصرية للكتاب،القاهرة- مصر، (د. ط)، ١٩٨٤: ٨١ .

(١٤٦)ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: ١١ .
(١٤٧)ينظر: نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، ترجمة: مصطفى إبراهيم، دار المعارف بمصر، (د. ت): ١٢٨ ، وينظر أيضاً: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٢- ١٥.
(١٤٨)البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: ٢٤٤ .
(١٤٩)م. ن /٢ : ٢٤- ٢٥ ، وينظر أيضاً: مدخل إلى نظرية القصة، سمير مرزوقي: ٩٠- ٩١ .
(١٥٠)ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني/٢ :٢٢ .
(١٥١)ينظر: البنية السردية في شعر نزار قباني، انتصار جويد عيدان: ١١٧ .
(١٥٢)ينظر: م. ن : ٢٣ .
(١٥٣)ديوانه، ق ٢٩: ١٦٠- ١٦١ . القانصان: الصائدان. المربأة: مكان مرتفع للمراقبة. مقتفر: متتبع لآثار الوحش. فغم: حريص مولع بالشيء. ألصّ: ملتصق الأضراس متركمها. النسا: عرق في فخذ الثور. هبلت: أي ثكلتك أمك. المبراة: الروق أو القرن. المجر: الاجرار وهو أن يشق لسان الفصيل كي لا يرضع من أمه. النعر: هو النعرة، وهي ذبابة خضراء تدخل في أنف الحمار فتضايقه فيدور حول نفسه.
(١٥٤)م. ن ، ق ٣٧: ٢٠٠. الشنين:الصبّ . ديار بني مرينا: قوم من أهل الحيرة بناحية الكوفة. الغُسل: ما يُغسل به الرأس أو الثوب.
(١٥٥)ينظر: م. ن، ق ٢٩: ١٦٣ .
(١٥٦)م. ن، ق ١: ١٥- ١٨ . تضوع: فاح وانتشر. هضيم الكشح: نحيفة الخصر. ريا المخلخل: ممتلئة موضع الخلخال من الرجل. المهفهفة: خفيفة اللحم. السجنجل: المرآة بالرومية. البكر هنا: البيضة الأولى من بيض النعام، وهي أيضاً الدرّة التي لم تثقب. الناظرة: العين، ويقصد بها عين بقرة وحشية ذات طفل. فاحش: كريه في طوله. معطل: خال من الحلي. الفرع: الشعر الطويل. القنو: عذق النخلة. المتعثكل: المتداخل لكثرته. الغدائر: ذوائب الشعر. مستشزرات: مفتولات. الأنبوب: البردي. تعطو: تتناول، يصف أناملها باللين والبياض. اسبكرّت: امتدت وتم طولها.
(١٥٧)م. ن، ق ٤: ٦٣- ٦٥ .مشجّر: مربوط. ظران: طوال. العُجى: عُصيب في اليدين والرجلين. أمعر: متساقط الوبر. نجلته: رمت به. خذف أعسر: رمي الذي يستعمل يده اليسرى. الزيوف: النقود المزيفة. عبقر: اسم وادٍ.
(١٥٨)م. ن، ق ٢٥: ١٤٢. الكوماء: العظيمة السنام لسمنها.
(١٥٩)ينظر: جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب: ١٩- ٢٠ .
(١٦٠)ديوانه، ق٣٠: ١٧٠. اليرفئي: الظليم. نطية: بعيدة. تسحقه: تبعده.
(١٦١)بناء الرواية، د. سيزا قاسم: ٨٨ .

ثبت المصادر والمراجع

١. أركان القصة، أ. م. فورستر، ترجمة: كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، ١٩٦٠.
٢. الأسلوب والأسلوبية، د. عبد السلام المسدي، الدار المغربية للكتاب، ط ٣ ، (د.ت).
٣. بناء الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا قاسم، الهيأة المصرية للكتاب، القاهرة- مصر، (د.ط)، ١٩٨٤.
٤. البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.
٥. البناء الفني لرواية الحرب، دراسة في نظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، د. عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.
٦. بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.

٧. تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٨٥.
٨. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، ط١، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ١٩٩٠.
٩. جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٧٩.
١٠. الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٨٥.
١١. خطاب الحكاية، بحث في المنهج الشكلي، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧.
١٢. دراسات في النقد الأدبي، د. كمال زكي، ط٢، دار الأندلس، ١٩٩٨.
١٣. ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٤، دار المعارف- مصر، ١٩٨٤.
١٤. الشعر العربي المعاصر، قضاياه الفنية والموضوعية، د. عز الدين إسماعيل، ط٣، دار العودة- بيروت، ١٩٨١.
١٥. الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط١، دار توبقال للنشر- المغرب، ١٩٨٧.
١٦. شعرية الخطاب السردي (دراسة)، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب- دمشق ٢٠٠٥.
١٧. شعرية السرد في شعر أحمد مطر، دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات، د. عبد الكريم السعيدي، ط١، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، بريطانيا- لندن، ٢٠٠٨.
١٨. صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١.
١٩. عالم القصة، برنارد دي فوتو، ترجمة: محمد مصطفى هدارة، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهرة- بيروت، ١٩٦٩.
٢٠. العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٦١.
٢١. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، (د. ت).
٢٢. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١.
٢٣. فن كتابة الرواية، ديان دوات فاير، ترجمة: عبد الستار جواد، مراجعة: الأستاذ عبد الوهاب الوكيل، ط١، (د. م)، ١٩٨٨.
٢٤. في أدبنا القصصي المعاصر، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٩.
٢٥. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، كانون الأول، ١٩٩٨.
٢٦. قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع مسلم العاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د. ت).
٢٧. قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ط١، دار توبقال- المغرب، ١٩٨٨.
٢٨. المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، قراءة الشعر الجاهلي في ضوء المناهج السردية الحديثة، عبد الهادي أحمد الفرطوسي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٦.
٢٩. مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦.
٣٠. مرايا نرسيس، د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩.
٣١. من اصطلاحات الأدب الغربي، د. ناصر الحاني، دار المعارف، مصر ١٩٥٩.

٣٢. موفولوجية الخرافة، فلاديمير بروب، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء، الشركة المغربية للناشرين، ١٩٩٩.
٣٣. نحو رواية جديدة، آلا نروب جرييه، ترجمة: مصطفى إبراهيم، دار المعارف بمصر، (د. ت).
٣٤. نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويلك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق- سوريا، ١٩٧٢.
٣٥. نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مكتبة الانجلو المصرية، (د. ط)، (د. ت).
٣٦. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، جمع: تودوروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢.

الرسائل الجامعية والدوريات:

١. البنية السردية في شعر نزار قباني، انتصار جويد عيدان، (رسالة ماجستير)، كلية التربية للبنات/ جامعة بغداد، ٢٠٠٢.
٢. سردية النص المسرحي، بيداء محيي الدين ميرو الدوسكي، (أطروحة دكتوراه)، كلية التربية للبنات/ جامعة بغداد، ٢٠٠١.
٣. القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي، بشرى محمد الخطيب، (أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب/ جامعة بغداد، ١٩٨٢.
٤. حدود السرد، مقال بقلم: جيرار جنيت، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، مجلة آفاق المغربية، ع (٨-٩).
٥. الزمن السردي في الخطاب الروائي، هل يمتلك وظيفة بنيوية؟ بقلم: زياد أبو لبن، جريدة الدستور الأردنية، ع (١٥١١١٠)، ١٧ أيلول ٢٠١٠.
٦. التداخل الشعري والسردي، د. بشرى موسى صالح، مقالة منشورة على الموقع الإلكتروني: www.iraqiartist.com

Recitative Structure in the Poetry of Imri' Al-Qays Analysis Study

Asst. Lecturer **: Oras Nsaif Jasim**
The College of Engineering - Al-Nahrain University

ABSTRACT

There is no doubt that the narrative form is a mixture of many elements that it becomes so hard to differentiate between them. Thus, to differentiate between those elements we must understand the job of every element; and that is the structure of narrative form in the artistic frame of the old Arabic poem.

Poetry, as the readers confirm, is strongly related to a lot of arts. The rhetorical form is related to the art of drawing and photography, the rhythm- the core of poetry- is related to music, its structure to the art of architecture, its tension to drama as it consist of internal conflict between its elements and ingredients, and the poetry has a narrative element which relates it to the art of narration and its presentation of characters and the rapid description of the events and scenes.

We might agree with Dr, Hateem Al- Saqer, that the narrative vision that is based on the structural narrative was not a phenomenon in the exact sense in the Arabic poetry before the wave of modernity in poetry, (drama is not a passing or rapid excitement. And as a result there isn't much emotional agitation, nor exhausted picture with obvious meanings, but it is a tension which results in rich presentation and sound, picture, and full expression on a consciousness level. The narrative drama produce, on a narrative and events level, a series of incidents and situations, and determine the narrative pronouns, and the place and time specification).

To agree with the above opinion does not change the fact that we are not looking for the merging of narration and poetry and the result is a new literary form which is neither poetry nor narration, but we are searching for the narrative form in the Arabic poetry, and that is what we will be discussing in this study.

This study is divided into three chapters and a conclusion.

Chapter one gives a background on the narrative form and its job. It is divided into three sections. Section one deals with the narration form and the narrator. Two concentrates on the employments of the narrative structure. The third section deals with poetic language and its job.

Chapter two deals with the elements of the narrative fiction, and it includes four sections. Section one deals with the plot and its structure. Section two concentrates on the characters. Three deals with the time technique, and the fourth section with the time technique.

Chapter three concentrates on the factious narration techniques, and is divided into two sections, section on deals with the dialogue and kinds of speeches; which includes the direct, direct subjective speech, the free indirect speech, and the narrative speech. The second section tackles the descriptive form and its kinds.

The conclusion sums up the findings of the study.