حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٥ (عدد إبريل – يونيه ٢٠١٧)

http://www.aafu.journals.ekb.eg

(دورية علمية محكمة)

جامعة عين شمس

كلية الآداب

تعدد الأصوات في الشعر العربي القديم
قصيدة عمر بن أبي ربيعة (أمن آل نعم) أنموذجا

أحمد عبد الرحمن الذنيبات*

أسماء محمّد الزريقات**

أستاذ مشارك/ قسم اللغة العربية وآدابها / كلية الآداب/ جامعة الطفيلة التقنية/ الأردن

أستاذ مساعد/ قسم اللغة العربية وآدابها / كلية الآداب/ جامعة الطفيلة التقنية/ الأردن

المستخلص:

تعمد هذه الدِّراسة إلى قصيدة عمر بن أبي ربيعة (أمن آل نعم) أنموذجًا لتطبيق نظرية تعدد الأصوات في الشعر القديم.

وجاءت الدراسة في محورين، الأول يتناول الجانب النظري، وندرس فيه الراوي وأنواعه، وكذلك زاوية النظر.

أمَّا المحور الثاني فيتولى الجانب التطبيقي للدراسة، مبينًا تعدد الأصوات في القصيدة وأنواع الرواة وزوايا النظر فيها.

وفي الجانب المعنوي تُشير الدراسة إلى ما سيطر على الشاعر من النرجسية، وتسخير شخوص القصة لتمجيده والاحتفاء به، كما تحتوي القصيدة على بعض الإيماءات للحياة الاجتماعية وما فيها من أسباب ترف ورغد عيش.

وتنتهي الدراسة إلى خاتمة تضم ما توصلت إليه من نتائج، يتلوها قائمة بمصادر البحث ومراجعه.

الكلمات الافتتاحية: - تعدد الأصوات – الشعر القديم – السرد – عمر بن أبي ربيعة.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٧.

المقدمة

تتناول هذه الدراسة إحدى قضايا النقد الحديث في مجال السرد؛ وهي تعدد الأصوات في الرواية – الأحداث- ، ولكنها اتجهت إلى دراستها في الشعر، وفي الشعر القديم وعلى وجه التحديد، واتخذ من قصيدة عمر بن أبي ربيعة (أمن آل نعم) نموذجاً للتطبيق.

وتأتي الدراسة في محورين؛ يدرس الأول الجانب النظري، والذي يتناول فيه؛ الرَّاوي وأنواع الرواة، وكذلك زاوية النظر أو زاوية الرؤية.

أما المحور الثاني، فيدرس الجانب التطبيقي، ويتتبع السرد والوصف المسرَّد وكذلك الحوار في القصيدة، مُظهراً أنواع الرّواة والضمائر الموظفة في السرد، كما تبين الدراسة أثر التنوع في الرواة أو ما يسمى بتعدد الأصوات داخل النص، وما يعكسه من تنوع في وجهات نظر الشخوص المشاركين في الحوار.

ومن خلال ذلك كله، تحاول الدراسة كشف الدرامية في الشعر العربي القديم وأنه لم يكن شعراً غنائياً خالصاً.

وفي الجانب المعنوي، تُشير الدراسة للفكرة الرئيسة المسيطرة على الشاعر، أو المؤلف الضمني، والذي تقلبت أدواره من حيث الرواية بضمائر مختلفة، ومن ثم اختلفت تسمياته وأنواعه؛ بين كلي العلم والشاهد والمشارك، وذلك ما يظهر تعدد الأصوات في القصيدة.

وقد تمثلت هذه الفكرة بالنرجسية وحب الذات، ولذا يسخر مقاطعًا من السرد، وأخرى من الحوار في سبيل الاحتفاء بذاته، فقد جاءت صورته معشوقًا أكثر مما هو عاشق، وقلما نجد مثل هذا الضرب في الشعر القديم، كما تشير الدراسة لطبيعة الحياة الاجتماعية في تلك البيئة من الزمن الذي كتبت فيه القصيدة.

وفي نهاية الدراسة تأتي الخاتمة تحمل ما تتوصل إليه الدراسة من نتائج، يتلوها قائمة بمصادر الدراسة ومراجعها.

الرَّاوي / السَّارد وأنواعه :

(Narreter)

الرَّاوي (Narrator) هو ذلك ((الشخص الذي يروي القصّة)) [١] فهو مَن يسرد الحكاية، وهو من اختراع المؤلف ونظرته الخاصة وبالتالي فإنَّ الرّاوي ((يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن، وتقديم الشَّخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عنها)).[٢] إنّه عُنصر أساسي من عناصر العمل السَّردي الرِّوائي، وهو وسيط بين المتلقي / القارئ والمادة القصصيّة أو الرِّوائية، والواقع أنه ((صوت يختبئ خلفه الكاتب، لذا فهو في علاقته بما يروي، عنصر مميَّزٌ، يمسك بكُلّ لعبة القصّ وهو – والكاتب من خلفه – الذي يمارس هذه اللُّعبة ليقيم منطق البنية من حيث إن هذا المنطق هو، في الوقت نفسه، منطق القول)). [٣]

والرّاوي يمكن أن يكون ((أحد شخصيّات القصة بحيث يقوم بدور داخلها، أو قد ينتمي إلى عالم آخر غير عالم شخصيّات القصة ويسمح له بالتّحرك في زمان ومكان أكثر اتّساعًا من الشَّخصيات، بينما تقوم الشَّخصيات بدورها وتتحرك وتصنع أفعالها وأقوالها في عالم القصَّة الخيالي، ومن هذا يمكن الإشارة إلى وجود عوالم في القصّة، عالم الأفعال الذي تمثله الشَّخصيات؛ لأنَّها تمثل الحياة بحركتيها، وعالم الأقوال والرّؤية الخيالية الذي يمثلها الرَّاوي في القصَّة عن طريق رصد حركة الشَّخصيات وأفعالها وما تفكر به، ولكن الرَّاوي لا يمنع الشَّخصيات من الإدراك والوعي فيما تفعل أو تقول)). [٤]

وهكذا، فالرَّاوي صوت مميَّز له وظائف عدَّة، يرتبط بالشخصيات من جهة، وبالمؤلف (الكاتب) من جهة أخرى، فهو عنصر قصصي متميّز عن باقي العناصر الموجودة في

العمل الأدبي، ينهض بالسَّرد، ويعلّق، ويرتبط بكاتب النَّص ارتباطًا وثيقًا، يحمل رؤيته وهمومه وأفكاره، ((ويعيش في بيئةٍ ثقافية حضارية، يتأثر بها، ويحاول من خلال فعل الكتابة أنْ يكون له منها أثر)). (٥)

ويبقى تحديد عنصر الرَّاوي ((كعنصر مهيمن في حركة العلاقات بين العناصر، لا يعني أنَّ الرَّاوي ذو فاعلية كلية ومطلقة تُلغي أو تحكم بشكل مطلق العناصر الأخرى في العمل الفني، بل تعني أنَّ فاعليته تتحدَّد وظيفيًا كفاعلية متميِّزة ، ومختلفة. أي كفاعلية أساسية تقيم الاختلاف بين علاقة العناصر في ما بينها من جهة، وبين علاقة عنصر الرَّاوي بهذه العناصر من جهةٍ أخرى)). (٦)

ونجد أنَّ المؤلف يستخدم راويًا ((ينقل أحداث قصته بدلاً من أن ينقلها هو)) حتى يكسب بذلك ثقة القارئ مما يساعد على خلق جوٍّ متناسق لا يشعر فيه القارئ بالبُعد عن الحقيقة أو الواقع (٧)، واستخدام الرَّاوي في القصّة ((يساعد الكاتب على إخفاء شخصيته، أو يستطيع تقمص شخصيّة من شخصياته في العمل الأدبي، وهذا يؤدي إلى تفاعل القارئ مع الشَّخصيّة دون التفكير بصانعها؛ لأنَّ كاتب النَّصّ تنتهي مسؤوليته عما كتب بنشره، وقد يكتب الأديب باسم مستعار، والقارئ لا يعرف عنه شيئاً)). (٨)

وعليه، فالرَّاوي يبقى عنصرًا منفصلاً عن المؤلف، وهو – على حد تعبير بعض النُّقاد – يُشكل قناعاً فنيًّا للكاتب؛ ((لأنَّه عنصر هام في الحقل الثَّقافي الذي تُمارس فيه الكتابة، وهو بما يروي يصدر تعبيراً عن موقع، ويصوغ قولاً محكوماً بموقع له، بل إنَّ زاوية رؤيته تتحكم به، فهو المؤلف الضّمني، أو هو الكاتب وقد دخل في علاقةٍ بما يروي))(٩)
وهذا يعني أنَّ لا وجود لقصَّةٍ ما دون ساردٍ أو راوٍ لها، فهو الوسيط بين مادة القصَّة والمتلقي؛ لأنَّه يقوم بصياغة هذه المادة، ويستخدم خطاباً محكياً أو مباشراً للوصول إلى الرَّؤية التي يودّ التَّعبير عنها.

ولذا تبقى علاقة الرَّاوي بالمؤلف علاقة وطيدة، وهي أشبه بعلاقة المصنوع بصانعه، فالرَّاوي هو دورٌ تقمصه الكاتب، وهو الخالق الوهمي للعالم القصصي أو الرِّوائي، وبنية أساسية من بنيات القصّ. فالرَّاوي هو ((وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصّه، أو ليبث القصَّة التي يروي)). (١٠)

أنواع الرُّواة :

كثيرًا ما لجأ الكُتَّاب الرُّوائيون إلى تنويع الرَّاوي في العمل الرّوائي الواحد، وذلك وفقاً لما يتطلبه سياق السَّرد، ففي العمل الفني ((نجد أنَّ المؤلف يترك الرَّاوي الذي يروي بضمير الأنا مكانه، في حدث ما من أحداث العمل الرِّوائي، إلى الرَّاوي الشَّاهد مثلاً، أو كأن يتحوَّل الرَّاوي الذي يروي بضمير الأنا، من راوٍ حاضر، يعلم بكل شيءٍ، إلى راوٍ شاهد)). (١١) ينقل فقط أخباراً تقع تحت نظره.

إنَّ مسألة الرَّاوي تطرح ((مسألة فنية العمل، فمع الرَّاوي الكُلّي المعرفة يتعرَّض العمل لأنْ يكون مجرد أخبار، يخبر الكاتب حوادث وقصص يعرفها معتمدًا على مصداقيَّته هو ككاتب، وليس على مصداقية ينسجها في العمل ليوحي بها، ونحن في هذا الذي نقول، لا نعترض على مصداقيَّة الكاتب، بل قدرة الكاتب الفنيّة على تحويل مصداقيته إلى مصداقية مستقلة عنه، قائمة لا عنده بل في عمله، بذلك تتجاوز المصداقية حدود فرديته، كشخص، إلى واقعيتها العامة والمشتركة)). (١٢)

إنَّ مسألة فنيَّة العمل التي ترتبط بأسلوب السَّرد، وبنمط البنية السَّردية، مكَّنت القاصّ أو الرِّوائي من استخدام ثلاثة أنواع من الرُّواة على النحو الآتي:

النَّوع الأول: الرَّاوي بضمير المتكلم ألـ (أنا):

وهو راوٍ محدود العلم، لأنَّه يروي بلسانه أحداث القصّة أو يكون هو أحد شخصياتها، والمعروف أنَّ هذا الضّمير الذي يستخدمه الكاتب في رواية القصّة هو أكثر الضمائر التي تتفاعل مع فكر الرَّاوي وتدركه إدراكاً مباشراً، وهو((بطل يروي قصته، لكن هذا الرَّاوي ليس، مع مسافة الزَّمن، هو تماماً البطل، ذلك أنَّ الرّاوي هو مَنْ يتكلّم في زمن حاضر عن بطل كأنَّه هو الرَّاوي وقد وقعت أفعاله في زمنٍ مضى)). (١٣)

وهذا يعني أنَّه راوٍ حاضرٌ في القصة، مثله مثل أي شخصية لها دورٌ في تحريك مجرياتها، ويبقى قريباً من الحدث القصصي ويساعدنا على الكشف عن صحة الأحداث والمواقف في العمل الأدبي، والمعروف أنَّ الرَّاوي المشارك في تلك الأحداث هو أفضل من الرَّاوي غير المشارك، ومن هنا يأتي((اقتناع القارئ / المتلقي بما يرويه وهذا الأمر يُساعد على الإيهام بالحقيقة، ولكن الرَّاوي يُقدِّم للقارئ حقيقة نسبية؛ لأنَّه ينقل لهُ الأحداث من وجهة نظره الذَّاتية التي قد تتدخل فيها العاطفة)) (١٤)، ثُمَّ إنَّ الرَّاوي بروايته يُضفي على القصَّة أو العمل الأدبي مزايا كثيرة، من أبرزها:((إذابة الفروق الزَّمنية والسَّردية بين السَّارد والشَّخصية والزَّمن، وهذا يجعل الرَّاوي يُؤدي دوراً أساسياً في القصة، فقد يكون شخصية رئيسة تدور حوله الأحداث بالإضافة إلى أنَّ استخدام ضمير المتكلم يجعل القارئ أكثر التصاقا وتعلُّقا بالنَّصّ الذي يقرأه؛ لأنَّهُ يشعر بأنَّ المؤلف هو أحد شخصيات القصَّة ويصبح زمن السَّرد هو زمن القصَّة، وكذلك فإنَّ استخدام ضمير المتكلم يساعد المؤلف في استخدام المونولوج، وبالتَّالي الكشف عن دواخل الشَّخصيات)). (١٥)

وهكذا، فإنَّ استخدام هذا النوع من الرُّواة يساعد على تماسك النَّص الأدبي وانسجامه حيث يأتي ضمير المتكلم((في الخطاب السَّردي شكلاً دالاً على ذوبان السَّارد في المسرود، وذوبان الزَّمن في الزَّمن، وذوبان الشَّخصيات، ثم على ذوبان الحدث في الحدث؛ ليصبح وحدة سردية متلاحمة تجسد في طياتها كُلّ المكوّنات السَّردية بمعزل عن أي فرق يبعد هذا عن هذا)) (١٦) ثُمَّ لا بُدَّ من الأخذ بعين الاعتبار أنَّ الرِّواية التي تُروى بضمير أل (أنا) لا يمكن أن تُعد سيرة ذاتيَّة كما قد يتوهم البعض، بل هي ((سرد يستخدم تقنيَّة الرَّاوي بضمير أل (أنا)، ليتمكن من ممارسة لعبةٍ فنّيَّة تُخوّله الحضور وتسمح له، بالتالي، التَّدخل والتَّحليل بشكلٍ يُولّد وهم الإقناع)). (١٧)

النَّوع الثَّاني: الرَّاوي العليم، أو كليّ المعرفة:

يُعدُّ هذا النَّوع من الرُّواة أكثر أنواع الرُّواة شيوعًا وأقدمها، ولديه قدرة غير محدودة في الكشف عن العوالم والأبعاد الدَّاخلية والخارجية للشخصيات يظهر ((الرَّاوي هنا بأنَّه الرِّوائي)) (١٨) ويروي الرِّوائي هنا بضمير الغائب (هو) وهذا يعني ((اصطلاحاً أنَّه راوٍ غير حاضر، لكن الرِّوائي وبالرغم من اتّخاذه هذه الصِّفة(عدم الحضور) يتدخل في سرده (يروي من الدَّاخل) وهذا أمر يحملنا، نحن القراء، على التَّساؤل: كيف يمكن لراوٍ غير حاضر أن يروي من الدَّاخل؟ لا بُدَّ إذن من تبرير فني يخوّله الظهور أمامنا بمظهر العارف، أو بمظهر الذي يرى ويروي، أو يسمع ويروي. أو لا بُدَّ من وسيلةٍ فنية تخفيه، إذْ يسرد، خلف الشَّخصيات، وإلا انكشف تدخله، وبان أنَّ من يروي هو الرِّوائي الذي يعرف كُلّ شيء، إذْ ذاك يصعب على القارئ تصديق ما يقوله إلا إذا كان على استعداد مسبق بقبول ما يقوله الرِّوائي، القبول هنا قبول مسبق وجاهز يقوم على مستوى الموقف لا على مستوى الفنّ القادر على الإيهام بحقيقته)). (١٩)

إنّ الرَّاوي بهذا المعنى يقترب اقترابًا كبيرًا من المؤلف، وهو ظلّ فني للمؤلف/ الكاتب، إذْ يرتفع هذا الرَّاوي العليم فوق مستوى إدراك الشَّخصيات القصصية، ويعرف أكثر منها، ويتحدَّث باسمها، ويشعر المتلقي بأنَّهُ المسيطر على العمل الأدبي، ويُقدِّم الأحداث للمتلقي من وجهة نظره، ثُمَّ إنَّ الرَّاوي يروي ما يسمعه ويراه، ويحجب عن

المتلقي بعض الأحداث، وقد يعلّق على تصرّفات إحدى شخصيات العمل الأدبي ويتنقل بينها بحرية مطلقة.

ويبدو لنا هُنا أنّ هذا الرَّاوي ((كأنَّهُ لا علاقة له بما يروي، بالإضافة إلى أنَّ هذا الضمير (الغائب) يفصل بين زمن رواية أحداث القصَّة وزمن حدوثها؛ فأحداث القصّة حدثت في الماضي، وهو زمن سابق لزمن سرد القصَّة، واستعمال ضمير الغائب في السَّرد يجعل السَّارد وسيطاً أدبياً لنقل أحداث القصَّة)) . [٢٠] إنَّه ((راوٍ تقوم وظيفته على الرُّؤية من الخلف)). [٢١]

إنَّ المتلقي يثق بهذا النَّوع من الرُّواة، ويصدقه بما يرويه من أحداث، إنَّه راوٍ غير مشارك في القصَّة، لذا فإننا نطلق عليه ((براني الحكي)) [٢٢] فهو ينظر لشخصيات العمل الأدبي نظرة الرَّاصد لتحركات الشخصيات، والمخبر عنها فقط، لذا يمكن عندئذٍ أنْ نطلق عليه ((الرَّاوي غير المشارك)) [٢٣] وهكذا يصبح العمل الأدبي منعزلاً عن تقنيات السَّرد وفنيته؛ لأنَّه يتحوّل إلى مجرد أخبار، أو نقل حوادث تعتمد على مصداقية برانية الحكي.

النوع الثالث : تعدّد الأصوات / تعدّد الرُّواة:

إنَّ هذا النَّوع من الرُّواة يقوم على فكرة مسرحة الحدث الرِّوائي، وعرضه للقارئ بدلاً منْ أن يسرده الرَّاوي مما يبقي الأبطال محجوبين إلا ما ينطق به لسانه، ويعدّ (هنري جيمس) أوّل من قدَّمَ هذه الفكرة ثُمَّ (بيرسي لوبوك) الذي يعود له الفضل في تأسيس فكرة وجهة النَّظر (التبئير) [٢٤] فالرَّاوي هُنا يقدم الحدث من خلال وجهات نظر مختلفة، حيث نجد رواة متعددين، يُقدم كلّ راوٍ وجهة نظره الخاصة ونجد أنَّ ((الأبطال يتناوبون على رواية الوقائع واحدًا تلو الآخر، ومن الطَّبيعي أنْ يختص كل واحد منهم بسرد قصَّته، أو بسرد القصَّة سردًا مخالفًا من حيث زاوية النَّظر لما يرويه الرُّواة الآخرون، وهذا ما يسمى بالحكي داخل الحكي، وعلى مستوى الفنّ الرِّوائي يُؤدي إلى خلق شكل متميّز يُسمَّى الرِّواية داخل الرِّواية)) [٢٥] إنَّها فكرة ((مَسْرحة المروي، أو التَّقليل من دور السَّارد في التَّدخل بالمسرود)). [٢٦]

ويبدو أنَّ تعدّد الأصوات قد ارتبط بتطور المجتمع في العالم الغربي، والعربي، وذلك ((بتحوّل المجتمعات من الطَّبقية والإقطاع والأرستقراطية إلى نشأة البرجوازية، والاحتكار والمدنية، وتطوّر المجتمعات، فأثّر ذلك على تطوّر فنّ الرِّواية في ظل الانفتاح، وغياب الديكتاتورية، ولغة القمع والإقطاع لذا تعددت الأصوات)). [٢٧]

وقد ربط بعض النّقاد بين وجهة نظر الرَّاوي الأحادية والمتعددة، والوظيفة الحضارية والسِّياسية بشكل مباشر، تقول يمنى العيد:((إنَّ القول السَّردي يكتسب فنيته بديمقراطية، أي بانفتاح موقع الرَّاوي على أصوات الشَّخصيات، بما فيهم صوت السَّامع الضمني، فيترك لهم حرية التَّعبير الخاص بهم، ويقدم لهم منطوقاتهم المختلفة، والمتفاوتة، والمتناقضة، وبذلك يكشف الفنيّ عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتَّعبير)).[٢٨]

ومن الطَّبيعي أنْ نميّز بين الرَّاوي والرُّؤية، فإذا كان الرَّاوي هو الذي يقوم برواية أحداث العمل الأدبي وسرده، وهو الأنا الثَّانية للكاتب فإنَّ الرُّؤية ((تعميق لمحة من اللمحات أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يُفسِّر الماضي ويشمل المستقبل)) [٢٩] فهي طريقة يستخدمها الرَّاوي لبناء حكايته من وجهة نظر معينة، وتختلف طريقته باختلاف رؤية الرُّواة، ومواقفهم المتعددة تجاه الفكرة أو الموقف؛ لذا تعددتْ الرُّؤى بتعدد زوايا الرُّؤية.

وقد صنَّف ميخائيل باختين [٣٠] الرُّؤية في ثلاثة أنواع: الرُّؤية الخارجية، وتقوم على استخدام ضمير الغائب، والرُّؤية الدَّاخلية، وتقوم على استخدام الرَّاوي ضمير الأنا /

المتكلم، والرُّؤية المتعددة، التي تتعدد فيها أساليب الرُّواة باستخدام ضمير المتكلّم والغائب، والمونولوج الدَّاخلي والحوار والاسترجاع، ويرى باختين أنَّ دستوفيسكي هو مبتدع الرِّواية متعددة الأصوات.

وجهات النَّظر/ زوايا النَّظر:

ويبدو أنَّ تعدّد الأصوات قد نتج عنه تعدد وجهات النَّظر، ((وإن مصطلح وجهات النَّظر لهُ مرادفات أخرى
في النَّقد الرِّوائي من مثل، المنظور الرِّوائي، والتَّبئير، وتعدد الرِّوايات، وهذا الأمر يجعل الرُّواة أنفسهم متعددين مما يجعل وجهات النَّظر مختلفة حول القضية الواحدة)) . (٣١)

وقد تعددت وجهات نظر الدَّارسين والنُّقاد حول وجهة النَّظر أو زاوية الرؤية، وكان توماشفسكي النَّاقد الشَّكلاني الرُّوسي ((أوَّل مَنْ حدّد زاوية الرُّؤية وأسلوب السَّرد وميَّزَ بين نوعين من السَّرد : الموضوعي الذي يكون فيه الكاتب عليمًا بكُلّ شيء، والسَّرد الذّاتي الذي نقف فيه على بنية النَّصّ بعلاقاتها وتشابكاتها، وشخوصها وأيديولوجياتها، وطرائق بنائها من خلال الرَّاوي)) (٣٢)

إنَّ هذه القضيّة من القضايا النَّقدية الرِّوائية البارزة التي كثر حولها النِّقاش، وتعددت آراء النُّقاد واختلفت المدارس التي تناولتها، خاصة بعد أنْ نبَّه الرِّوائي والنَّاقد الإنجليزي هنري جيمس أهميتها، وقد استمدتْ هذهِ القضية أهميتها من القدرة على استيعاب جمالية البناء، وفلسفة التَّوجهات الفكرية والفنيَّة للعمل الرِّوائي، وتهتم بدراسة البُعدين الفني والفكري معًا (٣٣) وهذا يعني إزاحة الرَّاوي العليم بكُلّ شيءٍ، ووضع الحدث الرِّوائي في إطار وعي الشَّخصيات، وتتابع تشكيلات السَّرد تَبعاً لموقع الرَّاوي (٣٤)

ويبقى السُّؤال ((عمّن يرى، والسُّؤال عمَّن يتكلم)) (٣٥) ووجهة النَّظر مصطلح ذو دلالات متعددة منها: ((إنَّهُ يعني فلسفة الرِّوائي أو موقفه الاجتماعي أو السِّياسي أو غير ذلك، وقد تعني في أبسط صورة في مجال النَّقد الرِّوائي العلاقة بين المؤلف والرَّاوي وموضوع الرِّواية)). (٣٦)

وكما يبدو لنا أنَّ الرُّؤية الضيّقة للراوي لم تَعُدْ مقبولة للتيار الجديد، الذي يدعو إلى ((تعدد الأصوات في إطار المنظورات المتعددة المستقلة داخل الرَّواية، لأنَّ الرُّؤية الأحادية للراوي لم تَعُدْ مقبولة أو محتملة، لتحلّ محلّها الرُّؤية النّسبية المتعددة والمتشعّبة في البنية النَّصية – الرِّواية -)). (٣٧)

وهكذا، فإنَّ وجهة النَّظر/ تعدد الرِّوايات كشفت عن دينامية الرِّواية العربيّة وتطورها من ألـ (أنا) إلى الأصوات المتعددة، ((ومن الزَّمن الممتد، والخط الطّولي، وأنا السَّارد، وضمير الغائب إلى رواية، التَّفكيك والتَّكسير والتَّشظية – تيار الوعي - وإلى الخيط الثَّقافي الذي تُقام على قاعدته بنية النَّصّ الرِّوائي)) (٣٨)، وإنَّ اختفاء الرَّاوي العليم بكُلّ شيءٍ، وتعدد الرُّواة بين وجهات نظر متعددة حول البناء الفني وحول القضايا الموضوعية الفكرية، قد كشف عن تطور الرِّواية العربيَّة، وهذا ما جعل بعض النُّقاد يطلق عليها الرِّواية داخل الرِّواية أو الحكي داخل الحكي.

الجانب التطبيقي:

نشير بداية إلى أن الدراسة التي تعني بتعدد الأصوات في النص، هي دراسة تنتمي إلى الدراسات الشكلية، والتي تهتم بـ (كيف) وليس بـ (لماذا) أو (ماذا) ((والتحليل الذي يتناول هيكلة البنية يكشف أسرار اللعبة الفنية؛ إنه تحليل يتعامل مع التقنيات المستخدمة في إقامة النص، أي تتعامل مع التقنيات التي تستخدمها الكتابة، والتي تلعب

لتبني الجسد الناطق والموهم ومن ثم الحياة فيه)) [٣٩] وفي الوقت ذاته لا يعني أننا ننفي المهمة الثانية؛ ما يتعلق بالتحليل والتأويل للمضمون النصي.

وتأتي دراستنا هذه، لإحدى قصائد الشعر القديم لعمر بن أبي ربيعة (أمن آل نعم) [٤٠] متناولة تعدد الأصوات فيها، وهي قصيدة تنحو نحو القصة، تروي إحدى مغامرات الشاعر الغرامية التي عُرف بها، إذ صوّر شعره الحياة الاجتماعية في عصره، وعلى وجه الخصوص صورة المرأة في تلك البيئة. [٤١]

وفي سبيل هذه الرؤية العاطفية الاجتماعية، اعتمد الشاعر البنية السردية، في إقامة قصائده، وقد نذهب أبعد من ذلك، حيث إنّه يميل إلى (مَسْرَحة) القصيدة، من خلال تعدد الشخوص، وإقامة الحوار، وتعدد الرواة أو الأصوات فيها.

فقد انساح الراوي في هذه القصيدة إلى ثلاثة أضرب، حسب الضمير المستخدم:

أولاً: الراوي بضمير الغائب، وقد يسمى الراوي كلي العلم أو الراوي العليم.

ثانيًا: الرّاوي بضمير المتكلم، وغالبًا ما يكون الراوي في هذه الحالة أحد شخصيات القصة، وفي حالات أخرى يكون شاهدًا على الأحداث، دون التدخل أو المشاركة فيها، ومن خلال هذه التقنية ظهر- في بعض المواقف- ما يعرف بالمنولوج الداخلي أو المناجاة.

ثالثًا : الراوي بضمير المخاطب، وهو أقل الأنواع وروداً في النص، وفي السرد بشكل عام.

ويبدو أن هذا الأخير؛ ضمير المخاطب، أول ما يواجهنا في رائية عمر، مفتتح القصيدة ويمتد للبيت الخامس، يقول:

٠١ أمِن آلِ نُعمٍ أنتَ غادٍ فَمُبكِّرُ ... غَداةَ غَدٍ أم رائِحٌ فَمُهَجِّرُ
٠٢ بِحاجَةِ نَفسٍ لَم تَقُل في جَوابِها ... فَتُبلِغَ عُذراً وَالمَقالَةُ تُعذِرُ
٠٣ تَهيمُ إِلى نُعمٍ فَلا الشَملُ جامِعٌ ... وَلا الحَبلُ مَوصولٌ وَلا القَلبُ مُقصِرُ
٠٤ وَلا قُربُ نُعمٍ إِن دَنَت لَكَ نافِعٌ ... وَلا نَأيُها يُسلي وَلا أَنتَ تَصبِرُ
٠٥ وَأُخرى أَتَت مِن دونِ نُعمٍ وَمِثلُها ... نَهى ذا النُهى لَو تَرعَوي أَو تُفَكِّرُ

(اليوسف ١٩٨٨)

تكرر ضمير المخاطب المنفصل مرتين في هذه الأبيات الخمسة الأولى من القصيدة؛ المرة الأولى في صدر البيت (أمِن آلِ نُعمٍ أنتَ ....) والمرة الثانية في عجز البيت الرابع (..... وَلا أنتَ تَصبِرُ) . أضف إلى ذلك الضمير المستتر في الأفعال (تهيم ، تصبر، تقل ، فتبلغ) ولكن الراوي (المخاطِب) هنا مجهول، ويختفي من القصيدة بعد هذه الأبيات، ولا يبدو له أثر، ومن جهة أخرى فإنه يضع المتلقي المتفحص للقصيدة في حيرة، تلك الحيرة التي أربكت الراوي نفسه؛ فعلى الرغم من وصوله لخفايا ما يعتلج في صدر (المخاطَب) الشاعر (البيت الثالث : تَهيمُ إِلى نُعمٍ ..... وَلا القَلبُ مُقصِرُ) و (البيت الرابع : وَلا قُربُ نُعمٍ ....لك نافع ..... وَلا نَأيُها يُسلي .... وَلا أنتَ تَصبِرُ) وكذلك التوصيف العام للموقف (البيت الأول : أمِن آلِ نُعمٍ أنتَ غادٍ ...) إلا أنّه لم يصل إلى إدراك الحالة المتلبسة للشاعر، كما أن الاستفهام الذي اتُخِذَ مفتتح للقصيدة، يُشرِّع الآفاق أمام المتلقي حول مدى معرفة الراوي بالمخاطب، وهل التضاد بين رائح – غادٍ، تعني استمرارية حركة المخاطب من وإلى آل نعم؟، ومن ناحية أخرى توحي بقرب الراوي من المخاطب، على أنها البداية ((الخصبة التي ستتحول من خلال العملية الإبداعية إلى جنين، ومن ثم إلى كيان كامل)) [٤٢] يتمثل في القصيدة بنية شكلية ومعنوية تكفي نهم المتلقي لهذا المفتتح الاستفهامي الاستشرافي.

ويبدو أن الخطاب هنا موجه إلى الشاعر، وقريب من هذا نجده في الشعر القديم، وإن كان في غالبه يأتي بصيغة الأمر [٤٣] إلا أن ما اعتدنا عليه، هو مخاطبة الشاعر لرفيق أو

رفيقين، ويُخرَّج ذلك على أن الشاعر يجرد من نفسه شخصيات يخاطبها استهلالاً لقصيدته[٤٤] أو يفتتح الشاعر قصيدته بالاستفهام على أمر ما [٤٥] أي أن الشاعر هو من يستهل الكلام، ويكون مُخاطِباً لا مُخاطَباً في مفتتح القصيدة، أما ضمير المخاطب هنا فيقع ((بين الغائب والمتكلم، فهو لا يحيل إلى الخارج فقط، ولا إلى الداخل فقط)) [٤٦] كما أنه يراوح بين غياب المخاطِب وحضور المخاطَب المتمثل في الضمير أنت [٤٧] . ثم يكون البيت الخامس قفلاً لهذا الاسترسال، مسوغًا لحيرة الراوي من المخاطَب (.... لو تَرعَوي أو تُفَكِّرُ) وهو في ذات الوقت مفتتحاً لانبلاج السرد في ضمير المتكلم في البيت السادس والسابع:

٠٦ إذا زُرتُ نُعماً لم يَزَل ذو قَرابَةٍ لها كُلَّما لاقَيتُها يَتَنَمَّرُ
٠٧ عَزيزٌ عَلَيهِ أن أُلِمَّ بِبَيتِها يُسِرُّ لِيَ الشَحناءَ وَالبُغضُ مُظهِرُ [٤٨]

ساهم البيت الخامس في تدشين التحول من ضمير المخاطب (أنت) إلى ضمير المتكلم (تُ) .... (إذا زرتُ) ولكن الحديث عن ذات المتكلم يشوبه التوصيف للآخر، الغائب (.... ذو قَرابَةٍ لها ....) كما نلحظ أن الراوي يستند إلى التقابلية التي لا تصل لحد التضادية في سرد الأحداث (إذا زُرتُ .... لم يَزَل .... يَتَنَمَّرُ) (أُلِمَّ بِبَيتِها .... يُسِرُّ الشَحناءَ وَالبُغضُ يُظهِرُ) فكل سيميائيات الحب والمودة لها، يقابله الكره والبغض من الآخر؛ أقارب نعم، له؛ الرّاوي.

وبهذا يكون الراوي بضمير المتكلم مشاركًا، كأحد شخوص القصة، ويبدو أن المروي يأتي وصفًا مسرَّداً، وفي الوقت الذي يبدو فيه السرد إجابة للسارد السابق (بضمير المخاطب)، يمكن أن يُرَى أيضًا وكأن الشاعر أو السارد بضمير المتكلم يخاطب نفسه: (إذا زرتُ) وكما أشرنا أيضًا فهو يوصف الأحداث الجارية أو المتوقع حدوثها مع تطور السرد، وهذه المشاركة ما يسميها جنيت نقلاً عن (ياكبسن) بالوظيفة الانفعالية((تلك التي تتناول مشاركة السارد بما هو كذلك في القصة التي يرويها، أي تتناول العلاقة التي يقيمها معها: إنها علاقة عاطفية حقاً ...)) . [٤٩]

ولكن هذا السرد بضمير المتكلم لا يطول؛ إذ يتحول – وإن كان مؤقتاً – إلى ضمير المخاطب وهو غير الراوي الذي تحدثنا عنه في مفتتح القصيدة، وإنما هو نفسه الراوي الذي تحدث بضمير المتكلم في البيتين السابقين، فيخاطب شخصاً آخر يتخذه رسولا للمحبوبة، في البيت الثامن:

٠٨ أَلِكني إليها بالسَلامِ فإنَّهُ يُشَهَّرُ إلمامي بها وَيُنَكَّرُ [٥٠]

ويأتي الإرسال هنا طلبياً ولا يزيد على إيصال السلام للمحبوبة، ثم تسويغاً لهذا الطلب المتمثل في الشطر

الثاني، وكأن هذا البيت يمثل دور الانتقال إلى نهج آخر في رواية الأحداث.

وثمة ملحظ في هذه المقدمة – يصعب تجاوزه دون إشارة- وهو التداخل والتماهي بين الأصوات، إذ ثمة ما يوحي باندغام الصوت الثاني ضمير المتكلم والذي يبدأ في البيت السادس (إذا زرتُ) بالصوت المتكلم بضمير المخاطب في الأبيات الخمسة الأولى، وكذلك يوحي السياق بأن المخاطَب في البيت الثامن هو الصوت الأول في مفتتح القصيدة أيضاً، وكأن القص يبدأ من البيت الثامن الذي يطلب فيه الراوي المشارك إيصال الرسالة إلى المحبوبة، ولا نستطيع إغفال أهمية هذه المقدمة التي منحت المتلقي تصوراً عاماً لبيئة القصة؛ حرص الشاعر على المحبوبة، وكذلك الحرص والغيرة عند قومها، وصعوبة الوصول إليها ((فثمة إضافة إلى القصة الداخلية التي عمادها البطل ومجتمعه، القصة الخارجية، وهي العلاقة بين الكاتب ومجتمعه)). [٥١]

تشكل الأبيات من (٩ – ١٣) حواراً منقولاً ، يتكفل الراوي المشارك بنقله :

٠٩ بِآيَةِ ما قالَت غَداةَ لَقيتُها بِمَدفَعِ أكنانٍ أهَذا المُشَهَّرُ
١٠ قِفي فَانظُري أسماءُ هَل تَعرِفينَهُ أهَذا المُغيريُّ الَّذي كانَ يُذكَرُ
١١ أهَذا الَّذي أطرَيتِ نَعتاً فَلَم أكُن وَعَيشِكِ أنساهُ إِلى يَومِ أُقبَرُ
١٢ فَقالَت نَعَم لا شَكَّ غَيَّرَ لَونَهُ سُرى اللَيلِ يُحيي نَصَّهُ وَالتَهَجُّرُ
١٣ لَئِن كانَ إِيّاهُ لَقَد حالَ بَعدَنا عَنِ العَهدِ وَالإِنسانُ قَد يَتَغَيَّرُ(٥٢)

لعل أول ما يلفت انتباه المتلقي في هذا المشهد المنقول، هو دخول شخصيتين جديدتين للمشاركة في القص من خلال الحوار، وإن كان قد أشار الراوي الأول لأحدهما سابقًا وهي (نُعم) المحبوبة، ولكن الحوار يقدم لنا حديثاً يدور حول البطل الراوي المتحدث بضمير المتكلم وقد سوَّغ لهذا المشهد بجعله دلالة يفيد منها المخاطب المُرْسَل من قِبَل الراوي (البطل) إلى المحبوبة (البيت ٩) (.. بِآيَةِ ما قالَت ....) ثم إن الراوي المشارك (البطل) هو من ينقل لنا الحوار: (ما قالَت ... وقالت لأختها ... فقالت ...) دون تدخل منه، إذ يتحول في هذا المقطع إلى دور الراوي الشاهد ((والراوي الشاهد هو حاضر ولكنه لا يتدخل، إنه يروي من الخارج، عن مسافة، بينه وبين ما، من، يروي عنه، مثل هذا الراوي هو بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في ما يسمح لها النظر، وبمثابة الأذن التي تكتفي أيضاً بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع . (٥٣)

فالراوي الشاهد هذا يقدم شهادة لرسوله، في ذات الوقت – كما نرى – يحقُّ للمتلقي التساؤل عن المكان الذي يقبع فيه هذا الراوي، فهو يسمع ويشاهد عن كثب، ثم إنه لم يشارك، في الحديث، ولم يَسْأل، ولم يُقَدَّم له سؤال واحد. فقط يشير (غداة لقيتها) ثم يأتي بالمكان، محددًا بالاسم (بمدفع أكنان) (٥٤) ولا يعنينا حقيقة المكان، أو أنه من خيال الشاعر، وإنما ندرك أن مثل هذا التحديد للمكان يوهم المتلقي بواقعية المروي، إذ يتحول إلى وسيلة لنقل الحوار فـ ((وظيفة هذا الراوي التسجيل، أي أنه يميل إلى أن تكون وظيفته أقرب إلى وظيفة الآلة، إنه تقنية آلِيَّة)) (٥٥) وزيادة على ذلك فإن هذا الراوي الشاهد يجمع بين حاستي السمع والبصر، فهو ينقل المشهد الحواري بالصورة والصوت، يقول في البيت العاشر: (أشارت بمدارها وقالت لأختها) لقد أشرنا إلى سعي الراوي الشاهد إلى إقناع المتلقي بأن ما يرويه من الواقع، فلا يتوقف عند ذكر المكان وتعيين اسمه، بل يصور حركة نسائية، قلما يتنبَّه لها الرجال، إلا أمثال عمر بن أبي ربيعة الذي عاش طفولته في المجتمع الارستقراطي في أحضان الجواري (٥٦) وخبر عالم المرأة، اجتماعياً ونفسياً – فهذه الإشارة بالمدرى (٥٧) وكأنها حركة لا إرادية تأتي مع الحديث، إن ما يشغل هاتين الأختين هو نفسه الراوي .

ويبدو أن مضمون الحوار، هو المسوغ الأكثر أهمية بالنسبة للراوي، ولذا تبدَّى للمتلقي أنه ينقل الحديث أو الحوار الدائر بحرفية لا بل سعى لتقديمه بالصوت والصورة، والحقيقة – كما سيتضح – أن ما يهم مؤلف الضمني في هذا الشعر القصصي ليس الحوار أو الشخوص، وليست المغامرة، بمقدار ما يهمه العيش لحظة الاهتمام به وتصويره كمعشوق لا عاشق، وكل ذلك عائد لما عُرِف به عمر بن أبي ربيعة من نرجسية امتلكت عليه نفسه.

ويمثل هذا الحوار ما يعرف بالمشهد والذي يعني ((المقطع الحواري الذي يأتي في تضاعيف السرد)). (٥٨)

كما تبدو ((أهمية المشهد من حيث كونه أكثر الوسائل استعدادًا لإثارة الاهتمام والتساؤل)) (٥٩) حيث((إننا قد نقع على مشهد في الصفحة الأولى، ثم نشرع بالتأمل والتفكير بالناس الذي يعنيهم المشهد، وهو مشهد يتكرر في الذهن عند أية ذروة أو الإجابة عن التساؤل، وبذلك يكمل المشهد ما قد بدأناه)). (٦٠)

ولعل من أهم ما يميز المشهد أو هذه الطريقة في نقل الحدث، هو نقل المتلقي من دور السماع إلى دور السماع والمشاهدة الحية، وحتى وإن كان الحوار منقولاً فإنك تستشعر بتجاذب الحديث وكأن عينك تنتقل من متكلم إلى متكلم آخر، إنه يمنح النص الروح والحياة ، إنه يقربك من التصديق، صدق واقعية الحدث، والتأثر به والانفعال معه .

لا يطول هذا المشهد لينتقل إلى صورة أخرى أو صوت آخر في الرواية، إنها الرواية بضمير الغائب (هي) وذلك في الأبيات (الرابع عشر – الثامن عشر):

١٤ رَأت رَجُلاً أمّا إذا الشَمسُ عارَضَت فَيَضحى وَأمّا بِالعَشيِّ فَيَخصَرُ
١٥ أخا سَفَرٍ جَوّابَ أرضٍ تَقاذَفَت بِهِ فَلَواتٌ فَهوَ أشعَثُ أغبَرُ
١٦ قَليلاً عَلى ظَهرِ المَطِيَّةِ ظِلُّهُ سِوى ما نَفى عَنهُ الرداءُ المُحَبَّرُ
١٧ وَأعجَبَها مِن عَيشِها ظِلُّ غُرفَةٍ وَرَيّانُ مُلتَفُّ الحَدائِقِ أخضَرُ
١٨ وَوالٍ كَفاها كُلَّ شَيءٍ يَهُمُّها فَلَيسَت لِشَيءٍ آخِرَ اللَيلِ تَسهَرُ(اليوسف ١٩٨٨)

يفتتح هذا المقطع بقوله في البيت (الرابع عشر): (رأت) وهو فعل ماض وفاعله ضمير مستتر تقديره (هي) وهو الضمير الذي يتخذه للسرد؛ ولذا جاء ما ترويه تحت حكم المفعولية (رأت رجلاً) ثم المقطع توصيفًا لهذا المفعول، وحقيقة هذا التوصيف لم تنطق به (هي) المروي عنها، وإنما – كما يتضح من السياق – هو من صُنْع الراوي، وصورة قام على حكايتها الراوي كلي العلم؛ فهي وإن بدت رؤية خارجية، فإن ثمة ما يشير إلى الشعور الداخلي للمروي عنه؛ يتضح ذلك في مَنْ (رأت) في البيت (الرابع عشر) وما تلاه من حديثها عن ذلك الرجل إلى حديثها عن ذاتها في البيت (السابع عشر) (وأعجبها) إذ إن الإعجاب هنا يتجاوز المفهوم المعجمي للمفردة وينزاح لمفهوم الغرور، أي غرَّها، وكل ذلك وعلى المستويين؛ سواء المفهوم المعجمي، أو في حالة افتراض الانزياح في الدلالة، فإن الحدث والشعور يكون داخل النفس، ولا يصل إلى ذلك إلا الراوي كلي العلم، والذي يروي عادة بضمير الغائب، لينتقل بعد ذلك سارداً أسباب هذا الإعجاب، وما يظهر من أثره .

ولعل من أبسط الدلائل على ما ذهبنا إليه، أن يتساءل المتلقي، أين يتموضع الراوي؟؟ ليتمكن من معرفة كل هذا الذي يسرده!! وهذا ما يتصف به الراوي كلي المعرفة، إنه ((ليس معنيًا بأن يفسر لنا كيف اكتسب المعرفة إنه يرى ما يجري خلف الجدار، كما يرى ما يجري في دماغ بطله، ويعرف الرغبات السرية ..)).[٦١]

ثم ينتقل السرد إلى الراوي المشارك Narrater – Agent ((وتسمى الرؤية مع، ... وفي هذه الحالة يمكن القيام بالسرد بواسطة ضمير المتكلم)) [٦٢] ويتمثل هذا في الأبيات (التاسع عشر وحتى السابع والعشرين) حيث يقول :

١٩ وَلَيلَة ذي دَورانَ جَشَّمَتني السُرى وَقَد يَجشَمُ الهَولَ المُحِبُّ المُغَرِّرُ
٢٠ فَبِتُّ رَقيباً لِلرِّفاقِ عَلى شَفا أُحاذِرُ مِنهُم مَن يَطوفُ وَأنظُرُ
٢١ إليهِم مَتى يَستَمكِنُ النَومُ مِنهُمُ وَلي مَجلِسٌ لَولا اللَبانَةُ أوعَرُ
٢٢وَباتَت قَلوصي بِالعَراءِ وَرَحلُها لِطارِقِ لَيلٍ أو لِمَن جاءَ مُعوِرُ
٢٣ وَبِتُّ أُناجي النَفسَ أينَ خِباؤُها وَكَيفَ لِما آتي مِنَ الأَمرِ مَصدَرُ
٢٤ فَدَلَّ عَلَيها القَلبُ رَيّا عَرَفتُها لَها وَهَوى النَفسِ الَّذي كادَ يَظهَرُ
٢٥ فَلَمّا فَقَدتُ الصَوتَ مِنهُم وَأطفَئَت مَصابيحُ شُبَّت في العِشاءِ وَأنوُرُ
٢٦ وَغابَ قُمَيرٌ كُنتُ أرجو غُيوبَهُ وَرَوَّحَ رُعيانُ وَنَوَّمَ سُمَّرُ
٢٧ وَخُفِّضَ عَنّي الصَوتُ أقبَلتُ مِشيَةَ الحُبابِ وشخصي خَشيَةَ الحَيِّ أزوَرُ(اليوسف ١٩٨٨)

يمهد لهذا المقطع بتحديد زمكاني، لا بل يجعل الزمان مضافًا إلى المكان مرتبطًا به (وَليلَة ذي دَورانَ) [٦٣] ولعل ذلك – كما أشرنا سابقاً – حيلة يوهم بها الراوي المتلقي بواقعية ما يروى، إذ ينتقل في البيت التّالي(العشرين) إلى الحديث بضمير المتكلم (فبتُ) ويقدم في هذه الأبيات وصفا مسرّداً للمعاناة التي تجشمها تلك الليلة عند ذلك المكان، في سبيل الوصول إلى المحبوبة ((ووصف الشخصية وحركتها التي تنقسم إلى حركتين، حركة حية (حركة السير ليلاً) وحركة نفسية ناتجة عن الترقب والحذر)). [٦٤]

أما في البيتين (الثالث والعشرين والرابع والعشرين) فنلتقي تحولاً آخر في الرواية حيث المونولوج الداخلي الحاضر هو الحوار مع الذات، أو ما يسميه سعيد يقطين بصيغة المعروض الذاتي، إذ هو ((يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام)) [٦٥] وعلاوة على ذلك فإنّه ((يعبر بطريقة مباشرة وبلا وساطة عن مشاعر الشخصية وعواطفها وتأملاتها)) [٦٦] يتجلى هذا المونولوج مباشرة في القصيدة في قوله :

٢٠ فَبِتُّ رَقيباً لِلرِفاقِ عَلى شَفا ... أُحاذِرُ مِنهُم مَن يَطوفُ وَأَنظُرُ
٢١ فَدَلَّ عَلَيها القَلبُ رَيّا عَرَفتُها ... لَها وَهَوى النَفسِ الَّذي كادَ يَظهَرُ

فثمة حوار مع النفس، وصراع داخلي، يفرضه خطورة الموقف، إذ لا تتشكل الخطورة في الذاهب والوصول فقط ، وإنما لا بدّ من التفكير في المخاطر التي يكتنفها الخروج من الحي بعد انتهاء المغامرة، يظهر ذلك في عجز البيت الحادي والعشرين (وَكَيفَ لِما آتي مِنَ الأَمرِ مَصدَرُ) .

وبعد هذا المنولوج، يعود الصوت السارد بضمير المتكلم إلى الوصف المسرد (فَلَمّا فَقَدتُ الصَوتَ ... أَقبَلتُ ... وشخصي) .

ولكن قبل الخروج من هذا المقطع، نرى أن نشير إلى أنسنة الأشياء، ومنحها القدرة على الفعل والمشاركة في الأحداث (.... يَستَمكِنُ النَومُ مِنهُمُ ..... فَدَلَّ عَلَيها القَلبُ رَيّا عَرَفتُها .... غابَ قُمَير) وكذلك إدخال الشخصيات الثانوية (وَرَوَّحَ رُعيانُ وَنَوَّمَ سُمَّرُ) .

وهذا كله مما يفضي إلى نفخ روح؛ الحياة في بيئة السرد، وجعل المتلقي يعيش القصة في واقعها، ويطرد شبح الخيال، الذي طالما وقف بين المتلقي والتأثُر فيما يُحكى له، فكما نعلم بأن الإبداع – وعلى وجه الخصوص الشعر منه – يُحدِث الفاعلية بالتأثير والعدوى، ويعتمد العاطفة والشعور، أكثر من اعتماده الإقناع والبرهان.

نتحول في الأبيات التالية (٢٨ – ٣٤) إلى مشهد حواري مع المحبوبة:

٢٨ فَحَيَّيتُ إِذ فاجَأتُها فَتَوَلَّهَت ... وَكادَت بِمَخفوضِ التَحِيَّةِ تَجهَرُ
٢٩ وَقالَت وَعَضَّت بِالبَنانِ فَضَحتَني ... وَأَنتَ اِمرُؤٌ مَيسورُ أَمرِكَ أَعسَرُ
٣٠ أَرَيتَكَ إِذ هُنّا عَلَيكَ أَلَم تَخَف ... وُقيتَ وَحَولي مِن عَدُوِّكَ حُضَّرُ
٣١ فَوَ اللَهِ ما أَدري أَتَعجيلُ حاجَةٍ ... سَرَت بِكَ أَم قَد نامَ مَن كُنتَ تَحذَرُ
٣٢ فَقُلتُ لَها بَل قادَني الشَوقُ وَالهَوى ... إِليكِ وَما عَينٌ مِنَ الناسِ تَنظُرُ
٣٣ فَقالَت وَقَد لانَت وَأَفرَخَ رَوعُها ... كَلاكَ بِحِفظِ رَبُّكَ المُتَكَبِّرُ
٣٤ فَأَنتَ أَبا الخَطّابِ غَيرُ مُدافَعٍ ... عَلَيَّ أَميرٌ ما مَكَثتَ مُؤَمَّرُ(اليوسف ١٩٨٨)

يمكن أن نشير بداية إلى أن المشهد الحواري في هذا المقطع منقول، وقد تكفل الراوي المشارك – ضمير المتكلم – بنقله، ونلاحظ من عملية الرواية أو نقل المشهد، جاءت تالية لهذا المشهد وذلك من خلال تناوب مفردات القول؛ (وقالت ... فقلت لها ... فقالت) كما أن مفتتح المقطع جاء بصيغة الماضي (فحييت) وكذلك صيغ القول جاءت ماضية.

ومما هو جليٌّ في هذا المشهد؛ ما فيه من توصيف، تجاوز فيه الأشياء، إلى حركاتها، وإظهار أثر المواقف، وهو دلالة لا يدنوها الشك في خبرة الراوي المشارك في كينونة

المرأة النفسية، وما يتبع ذلك أو ما ينجم عنه من حركات لا إرادية كقوله في (البيت الثامن والعشرين) ((.... فَتَوَلَّهَت وَكادَت بِمَخفوضِ التَحِيَّةِ تَجهَرُ)) وفي البيت التاسع والعشرين ((.... وَعَضَّت على البَنان ....) في البيت الثالث والثلاثين ((.... وَقَد لانَت وَأَفرَخَ رَوعُها ....)) وقد يتيح الوصف للمتلقي تصور الأحداث والشخوص، ولعله تعويض عن مشاهدة الحوار، فالمشهد مقطع من الحياة، وهي تعبير ((عن أنماط من السلوك الإنساني، لها ما يقابلها في الحياة)) [٦٧] وقد تتحول بعض السلوكيات من الفرد إلى جنسه، فنلحظ أن الحركات النّسائية متشابهة في المواقف المتماثلة ((ويحدث كل ذلك لا في إطار الوعي الفردي، بل في إطار الوعي الجماعي)) [٦٨] وربما لا يتمكن المتلقي من إدراك الصورة بشكل صحيح، أو بشكل أدق، لا يحدث فيه التأثير ولا تكتمل الصورة إلا بهذا الوصف، ولذا فإن ((الوصف أهم من السرد، لأنه من الأيسر أن نعثر على الوصف من دون السرد، من أن نعثر على السرد من دون الوصف، ربما لأن بوسع الأشياء أن توجد من دون أن تتحرك، أما العكس فغير ممكن، أي وجود الحركة بغياب الأشياء)). [٦٩]

وبعد هذا المشهد يمتد الوصف المسرد من البيت (٣٥ – ٤١):

٣٥ فَبِتُّ قَريـرَ العَينِ أعطيتُ حاجَتي أُقَبِّلُ فاها في الخَلاءِ فَأُكثِرُ
٣٦ فَيـا لَـكَ مِن لَيلٍ تَقاصَرَ طولُهُ وَمـا كانَ لَيلي قَبلَ ذلِكَ يَقصُرُ
٣٧ وَيا لَكَ مِن مَلهىً هُناكَ وَمَجلِس لَنا لَم يُكَدِّرهُ عَلَينا مُكَدِّرُ
٣٨ يَمُجُّ ذَكِيَّ المِسكِ مِنها مُفَلَّجٌ رَقيقُ الحَواشي ذو غُروبٍ مُؤَشَّرُ
٣٩ تَراهُ إذا تَـفـتَرُّ عَنهُ كَأَنَّهُ حَصى بَرَدٍ أو أُقحُوانٌ مُـنَوِّرُ
٤٠ وَتَرنو بِعَينَيها إِلَيَّ كَما رَنا إلى رَبرَبٍ وَسطَ الخَميلَةِ جُؤذُرُ
٤١ فَلَمّا تَقَضّى اللَيلُ إِلّا أَقَلَّهُ وَكادَت تَوالي نَجمِهِ تَتَغَوَّرُ [٧٠] (اليوسف ١٩٨٨)

جاء هذا الوصف على لسان الراوي المشارك – الراوي السارد – الرؤية مع الصوت بضمير المتكلم: (فبتُ.. أعطيتُ .. أقبِّلُ... فأكثِرُ .. وما كانَ ليلي) وهو في ذلك يسرد واصفًا ما نال من هناء وسعادة في تلك الليلة مصرحاً حيناً، ومكنياً أحياناً أخرى ؛ كحديثه عن قصر الليل، وقد اعتدنا شكوى الشعراء من طوله [٧١] ولعل ذلك عائد للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ويصور أثناءها الليل، وفي كلا الحالتين فإن الحديث يتناول الزمن النفسي، وهو يمثل الشعور اتجاه الزمن، أما الزمن الفيزيائي، فنحن نعلم أنه لا يتأثر بحالة الإنسان.

ومن جانب آخر فإن الوصف يكشف ما يعتلج في صدر الشاعر، وما يشغل باله من زهو ونرجسية تملأ عليه نفسه، ويتجلى ذلك في المقطع الحواري السابق؛ في الدعاء له، وتقليده زمام الأمور في البيتين(٣٣ – ٣٤) (كَلاكَ بِحِفظٍ ... فَأَنتَ أَبا الخَطّابِ أَمير ..) وكذلك إظهار ثقة المحبوبة به، (البيت ٤٠) (تَرنو بِعَينَيها إِلَيَّ كَما رَنا إلى ظَبيةٍ وَسطَ الخَميلَةِ جُؤذَرُ) فهي تلتمس لديه الحماية والرعاية، وهو في ذلك عكس ما نجده عند امرئ القيس [٧٢] .

وإذا بدأ المقطع السابق مع بداية الليل – ظرف زمان – فإن المقطع التالي يكون مع نهاية الليل، وبدايات الصباح ويشمل هذا المقطع الأبيات (٤٢ – ٦٢)

٤٢ أَشارَت بِأَنَّ الحَيَّ قَد حانَ مِنهُم هُبوبٌ وَلَكِن مَوعِدٌ مِنكَ عَزوَرُ
٤٣ فَما راعَني إِلّا مُنادٍ تَرَحَّلوا وَقَد لاحَ مَعروفٌ مِنَ الصُبحِ أَشقَرُ
٤٤ فَلَمّا رَأَت مَن قَـد تَـنَبَّهَ مِنهُمُ وَأَيقاظَهُم قالَت أَشِر كَيفَ تَأمُـرُ
٤٥فَقُلتُ أَبادِيهِم فَإِمّا أَفوتُهُم وَإِمّا يَنالُ السَيفُ ثَأراً فَيَثأَرُ
٤٦فَقالَت أَتَحقيقاً لِما قالَ كاشِحٌ عَلَينا وَتَصديقاً لِما كانَ يُؤثَرُ
٤٧ فَإِن كانَ ما لا بُدَّ مِنهُ فَغَيرُهُ مِنَ الأَمرِ أَدنى لِلخَفاءِ وَأَستَرُ

٤٨ أقُصُّ عَلى أُختَيَّ بدءَ حَديثِنا وَما لِيَ مِن أن تَعلَما مُتَأَخَّرُ
٤٩ لَعَلَّهُما أن تَطلُبا لَكَ مَخرَجاً وَأن تَرحُبا صَدراً بما كُنتُ أحصُرُ
٥٠ فَقامَت كَئيباً لَيسَ في وَجهِها دَمٌ مِنَ الحُزنِ تُذري عَبرَةً تَتَحَدَّرُ
٥١ فَقامَت إلَيها حُرَّتانِ عَلَيْهِما كِساءانِ مِن خَزٍّ دِمَقسٌ وَأَخضَرُ
٥٢ فَقالَت لِأُختَيها أعينا عَلى فَتىً أتى زائِراً وَالأَمرُ لِلأَمرِ يُقدَرُ
٥٣ فَأَقبَلَتا فَارتاعَتا ثُمَّ قالَتا أقِلّي عَلَيكِ اللومَ فَالخَطبُ أيسَرُ
٥٤ فَقالَت لَها الصُغرى سَأُعطيهِ مِطرَفي وَدِرعي وَهَذا البُردُ إن كانَ يَحذَرِ
٥٥ يَقومُ فَيَمشي بَينَنا مُتَنَكِّراً فَلا سِرُّنــا يَفشو وَلا هُوَ يَظهَرُ
٥٦ فَكانَ مِجَنّي دونَ مَن كُنتُ أَتَّقي ثَلاثُ شُخوصٍ كاعِبانِ وَمُعصِرُ
٥٧ فَلَمّا أَجَزنا ساحَةَ الحَيِّ قُلنَ لي أَلَم تَتَّقِ الأَعداءَ وَاللَيلُ مُقمِرُ
٥٨ وَقُلنَ أَهَذا دَأبُكَ الدَهرَ سادِراً أَما تَستَحي أَو تَرعَوي أَو تُفَكِّرُ
٥٩ إذا جِئتَ فَامْنَح طَرفَ عَينَيكَ غَيرَنا لِكَي يَحسِبوا أَنَّ الهَوى حَيثُ تَنظُرُ
٦٠ فَآخِرُ عَهدٍ لي بِها حينَ أعرَضَت وَلاحَ لَها خَدٌّ نَقِيٌّ وَمَحجَرُ
٦١ سِوى أَنَّني قَد قُلتُ يا نُعمُ قَولَةً لَها وَالعِتاقُ الأَرحَبِيّاتُ تُزجَرُ
٦٢ هَنيئاً لِأَهلِ العامِرِيَّةِ نَشرُها الـ ـذيذُ وَرَيّاهـا الَّذي أَتَذَكَّرُ (اليوسف ١٩٨٨)

يعود في هذا المقطع إلى الحوار المنقول، والراوي المشارك، يبدأ بنقل دور الآخر في حين يكون هو – الراوي – في دور المتلقي (البيت ٤٢) (أشارَت بِأَنَّ الحَيَّ ...) ثم يدخل شخصية ثانوية ومجهولة ويكون هو المتلقي أيضًا؛ مع بقية الحي (البيت ٤٣) (فَما راعَني إلّا مُنادٍ تَرَحَّلوا ...) ونلحظ أن التوصيف يتخلل هذا المقطع، ويأتي تمهيدًا للحوار ... مثال (البيت ٤٤) (فَلَمّا رَأَت مَن قَد تَنَبَّهَ مِنهُمُ وَأَيقاظَهُم، قالَت : ...) ثم إن هذا الحوار، لا يخلو من الصراع الخارجي (لاختلاف في وجهات النظر) بين المتحاورين . الأبيات (٤٤ – ٤٨) (قالَت أَشِر ... فَقُلتُ أَباديهِم ... فَقالَت أَتَحقيقاً ... فَإِن كانَ ما لا بُدَّ مِنهُ فَغَيرُهُ مِنَ الأَمرِ أَدنى لِلخَفاءِ وَأَستَرُ) .

ويشكل هذا الحوار أو الصراع الذي يتسم بالهدوء – الذي يفرضه الموقف – تمهيداً لدخول شخصيات جديدة في السرد والحوار وهما أختا نعم الأبيات (٤٧ – ٤٩) (فَإِن كانَ لا بُدَّ .... أَقُصُّ عَلى أُختَيَّ .... وَما لِيَ أَن تَعلَما مُتَأَخَّرُ .... لَعَلَّهُما أَن تَطلُبا لَكَ مَخرَجاً .... وَأَن تَرحُبا سرا ....).

ثم يكون المقطع الذي يخرج الراوي من دور المشارك ليكون ناقلا للحوار، واصفًا أحداث الموقف (الأبيات ٥٠ – ٦٠) والراوي هنا صاحب الرؤية من الخارج، فهو لا يعرف غير ما يسمع ويرى، ((غير أن بعض النقاد يرون أن الملاحظة المادية للسلوك والمظهر الجسدي للشخصية يكشفا عن الحياة النفسية لهذه الشخصية)). (٧٣)

والراوي هنا، ومن خلال نقله للحوار لا يخلو كلامه من الوصف والمسرد، وإن كان حسياً، فإننا لا نعدم تصوير المشاعر، والحالة النفسية للشخوص المشاركين في هذا الحوار؛ (البيت ٥٠) (فَقامَت كَئيباً ....) (البيت ٥١) (فَقامَت إلَيها حُرَّتان ....) (البيت ٥٣) (فَأَقبَلَتا ، فَارتاعَتا ...) .

وعند العودة إلى المقطع الحواري فإننا نجد ثلاثة أصوات؛ صوت (نُعم) (البيت ٥٢) (فَقالَت لِأُختَيها ...) وصوت الأختين(البيت ٥٣) (فَأَقبَلَتا .. ثُمَّ قالَتا) وصوت الأخت الصغرى منفردًا(البيت ٥٤) (فَقالَت لَها الصُغرى ..) ثم صوت الأخوات الثلاثة (البيت٥٧) (فَلَمّا أَجَزنا .. قُلنَ لي..) فتعدد الأصوات وتداخلها في الحوار، بما فيها من تبادل الآراء والتعبير عن وجهات النظر واقتراحات للرؤية الاستشرافية، كل ذلك ((يعطي

للقارئ إحساسًا بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ إنّه يسمع عنه معاصراً وقوعه، كما يقع بالضبط في نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله. لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة. ويقدم الراوي دائماً ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد)). (٧٤)

وقد لاحظنا احتفاء القصيدة أو الراوي في المشاهد، إذ يقدم لها ممهداً في كل مرة، فالمشهد يدخلنا إلى القصة ((حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم)) (٧٥) فقد تشاكلت الآراء في هذا المقطع فيما هو قريب من الصراع في وضع خطة للخروج من المأزق ، حتى جاء (البيت ٥٦) يصف فيه الراوي لحظة الخروج (فكانَ مِجَنّي دونَ مَن ....) ثم كان التوجه إليه في الحديث حيث لم يشركنه فيما سبق (الأبيات ٥٧ – ٥٩) فكان التأنيب والتقريع (قُلنَ لي ألَم تَتَّق الأعداءَ ... وقلن: ..... أما تَستَحي أو تَرعَوي أو تُفَكِّرُ) ثم إنّ الراوي (المؤلف الضمني – الشاعر) لا يترك الخيط يفلت من يده؛ فالنرجسية حاضرة ، ولا خروج من غلافها ... ، فيظهر اهتمامهن به، وكأن كل ما سبق، هو من قبيل الحرص على سلامته، وسمعتهن أيضًا ... (البيت ٥٩) (إذا جِئتِ فَامنَح طَرفَكَ .....).

وندرك في هذا نوعاً من حيل النساء، كما نستكشف جانباً من الحياة الاجتماعية للمرحلة الزمكانية التي قال فيها الشاعر قصيدته فـ((العمل الشعري ذا الطابع الدرامي إنما هو بناء على مستويين، مستوى الفن، ومستوى الحياة ذاتها؛ فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنياً حسب، بل نعاين كذلك، وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله، مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها)) (٧٦)

كما أن الحوار هو الصورة الأولى للدراما، حيث تمثلت ((في الحوار المتبادل بين قائد الكورس وبين أفراده، وليس أفراد الكورس عندئذ إلا أصواتاً داخلية تنبع من وجدان قائد الكورس أو من صور وجدانه المتعددة المتآلفة)) . (٧٧)

ولا نجد للراوي المشارك رأياً في الحديث الذي وُجِّه إليه من الأخوات الثلاث، وكأن صمته هذا، موافقة لرأيهن، أو أن الأمر لم يعد يعنيه بعد انتهاء المغامرة، إذ لا عودة لها ثانية، إذ يشير في الأبيات (٦٠– ٦٢) إلى الانقطاع عن نُعم :

٦٠ فَآخِرُ عَهدٍ لي بِها حينَ أُعرِضَت وَلاحَ لَها خَدٌّ نَقِيٌّ وَمَحجَرُ
٦١ سِوى أَنَّني قَد قُلتُ يا نُعمُ قَولَةً لَها وَالعِتاقُ الأَرحَبِيّاتُ تُزجَرُ
٦٢ هَنيئاً لِأَهلِ العامِرِيَّةِ نَشرُها الـ لَذيذُ وَرَيّاها الَّذي أَتَذَكَّرُ (اليوسف ١٩٨٨)

وربما تعلق الأمر بما يسمى بالنهاية المفتوحة للقص، ومن ثم فإن المتلقي يشكل النهاية وفق رؤيته في القص

ويستمر الراوي في السرد بضمير المتكلم واصفًا طريق العودة في الصحراء الخالية، موصِّفاً الحالة التي كانت عليها ناقته ، الأبيات (٦٣ – ٧٥)

ولا يخلو هذا السرد من نوع من الصراع مع الناقة عند بئر الماء الذي يصفه بالوعورة، حيث تنازعه طلباً للماء – وهذا كناية عن طول السفر، وبعد المسافة، وحاجتها للماء، إذ إنّ الإبل تصبر عن الماء حتى اليوم الخامس (٧٨) فإذا كان يومها السادس، طلبت الماء وتوجهت إليه تطلبه مهما بعد دون رخصة راعيها – وكل ذلك يأتي كناية عن معاناة الشاعر، وقدرته على التحمل، وإظهار الشجاعة في خوض غمار الصحاري القفر.

الخاتمة

وبعد فقد تبين للباحثين، أن ثمة تداخل في الأجناس الأدبية، وإذا كانت هذه المسميات حديثة – الأجناس النثرية – فإن ذلك لا يعني انعدام النُّويَّات الأولية في الشعر القديم، فقد كشفت الدراسة عن مثل هذه الأساسيات في القصيدة قيد الدراسة.

كشفت الدراسة عن مقاربة بين الشعر الغنائي والشعر الدرامي تُحْدِثها بنية الحوار، والتي تجلَّت من خلال تعدد الأصوات وتداخلها في تناول الأحداث وتداولها.

كما أظهرت الدراسة دور المؤلف الضمني (الشاعر) والذي روى أحياناً بضمير / الغائب في حين روى أحيانًا أكثر بضمير المتكلم، ولا بُدَّ من الإشارة إلى المفتتح الذي جاء بالصوت الخطابي يروي بضمير المخاطب – وهو من أقل أساليب الرواية – واتجه في حديثه إلى البطل (المؤلف الضمني – الشاعر).

ولا بدَّ من الإشارة، أيضاً إلى السرد والوصف المسرَّد الذي قدمه الراوي، وساهم في وضع المتلقي في صورة البيئة التي احتوت القص والأحداث.

تبين للباحثين احتواء القصيدة على عناصر القصة، من ظرفي الزمان والمكان، الأحداث، الشخوص، الحبكة، الحل.

أخيراً تبيَّن للباحثين من خلال دراسة قصيدة عمر بن أبي ربيعة الرَّائية، أن الشعر القديم؛ وإن عُرِفَ بالغنائية إلا أنه لا يخلو من النماذج الدرامية القائمة على الحوار وتعدد الأصوات.

Abstract

Polyphony in ancient Arabic poetry The poem Omar bin Abi Rabia (Amn Aal Na'am) model

By Ahmed Abd El-Rahman

And Asmaa Mohamed

This study applies the polyphonic theory on a poem entitled (Amn Aal Na'am) by the Arab poet Omar Bin Abi Rabia'. The theoretical part of the study analyzes the narrator as well as the point of view. However, the applied part examines the multiple voices of the characters and narrator in the poem. The study further delves into the narcissism of the poet who is glorified and championed by his own narrative characters. The poem as well sheds light on the ease and opulence of life during his life.

The study has a conclusion in which the findings are stated. It ends with a reference page.

Keywords:

Polyphony Arab Poetry Narrative Omar Bin Abi Rabia'

الهوامش :

٠١ إبراهيم، عبد الله، المتخيَّل السَّردي ((مقارنات نقديَّة في التَّناص والرُّؤى والدَّلالية))، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٥، ص ٦١.

٠٢ قاسم، سيزا، بناء الرِّواية، دراسات مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٥٨.

٠٣ العيد ، يُمنى ، تقنيات السَّرد الرِّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٩، ص١١٣- ١١٤.

٠٤ الكردي ، عبد الرّحيم ، الرَّاوي والنَّصّ القصصي ، دار النشر للجامعات، القاهرة ، ط ٢ ، ، ١٩٩٦ ، ص ١٧ .

٠٥ صالح ، عالية محمود ، البناء السَّردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر، عمّان، ط ١، ٢٠٠٥، ص ١٦٧ .
٠٦ يُمنى العيد، تقنيات السَّرد الرِّوائي في ضوء المنهج البنيوي، السَّابق، ص ١١٨.
٠٧ خليل، إبراهيم، بنية النَّصّ الرِّوائي، دراسة، الجزائر والدَّار العربيَّة للعلوم، ط ١، منشورات الاختلاف، بيروت ، ص ٧٧.
٠٨ المومني، عليّ، الحداثة والتَّجريب في القصَّة القصيرة الأردنيَّة، دار اليازوري، عمّان، ٢٠٠٩، ص ١٣٦.
٠٩ يُمنى العيد، تقنيات السَّرد الرِّوائي في ضوء المنهج البنيوي، السَّابق ، ص ١١٨.
١٠ نفسه، ص ٩٠.
١١ نفسه، ص ٩٠، ٩١.
١٢ نفسه، ص ٩٤.
١٣ نفسه، ص ٩٥.
١٤ عبد الرَّحيم الكردي، السَّابق، ص ١٢٤ .
١٥ مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرِّواية بحث في تقنيات السَّرد، كتاب عالم المعرفة (٢٤٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، كانون أول ، ١٩٨٨ ، ص ١٨٤ – ١٨٥.
١٦ نفسه، ص ١٨٧ .
١٧ يُمنى العيد، تقنيات السَّرد الرِّوائي في ضوء المنهج البنيوي، السَّابق، ص ٩٥ – ٩٦.
١٨ نفسه، ص ٩٧.
١٩ نفسه، ص ٩٧.
٢٠ عبد الملك، مرتاض، السابق ، ص ١٧٧ – ١٧٨
٢١ بورنوف، رولان، وأوئيليه ، ريال، عالم الرِّواية، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي، ومحسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص ٧٩.
٢٢ يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الرِّوائي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط ١، ١٩٨٩ ، ص ٣٠٩.
٢٣ جنيت، جيرار، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة، مراكش، ط ٢، ١٩٩٧، ص ٢٦٨.
٢٤ سعيد، يقطين، السّابق، ٢٨٥.
٢٥ نفسه، ص ٢١٠.
٢٦ الرواشدة، سامح ، منازل الحكاية ، دراسات في الرِّواية العربيَّة ، دار الشروق، عمّان، ط ١، ٢٠٠٦، ص ١١٠
٢٧ التلاوي، محمّد نجيب، وجهة النَّظر في رواية الأصوات العربيَّة، منشورات اتحاد الكُتاب العرب ، دمشق، ٢٠٠٠، ص ١٠
٢٨ العيد، يمنى، الرَّاوي، الموقع والشّكل، مؤسسة الأبحاث العربيَّة، ط ١، ١٩٨٦، ص ١١ – ١٢
٢٩ صبحي، محيي الدِّين، الرُّؤيا في شعر البياتي، دار الشُّؤون الثَّقافية العامة، بغداد، ط ١ ، ص ٢٢
٣٠ باختين، ميخائيل، قضايا السَّرد الإبداعي عند دستويفسكي، ترجمة: جمال ناصيف التكريتي، بغداد ، ١٩٨٦، ص ١١
٣١ سامح الرَّواشدة، منازل الحكاية، السَّابق، ص ١١٦ ، ١١٧.
٣٢ توما شفسكي، نظرية المنهج الشَّكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٨٩ .
٣٣ محمد نجيب التّلاوي، السَّابق، ص ٣٢ .
٣٤ عليان، حسن، تقنيان السَّرد وبنية الفكر العربي في الرِّواية العربيَّة، ، دار أزمنة للنشر والتَّوزيع، ط١، ٢٠١٥ ، ص ٦٧.
٣٥ جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، السَّابق، ص ١٩٨.
٣٦ سمعان، إنجيل بطرس، دراسات في الرِّواية العربيَّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٩٤.
٣٧ حسن عليان، تقنيات السَّرد، السَّابق، ص ٦٨.
٣٨ نفسه، ص ٦٨ .
٣٩ يُمنى العيد : تقنيات السَّرد الرِّوائي في ضوء المنهج البنيوي ، السّابق، ص ١١

٤٠ اليوسف، إسماعيل، عمر بن أبي ربيعة أخباره ونماذج من شعره، دار الكتاب العربي، دمشق، ط ١ ، ١٩٨٨ م، ص ٦٤ ــ ٦٥.
٤١ نفسه، ص ٩ ــ ١١ .
٤٢ النصير، ياسين: الاستهلال، فن البدايات في النَّص الأدبي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط ١، ١٩٩٣ ، ص ١١ ــ ١٥
٤٣ ينظر على سبيل المثال: ابن النحاس أبو جعفر أحمد بن محمد (ت ٣٣٨ هـ) شرح القصائد. المشهورات الموسومة بالمعلقات، دار الكتب العلمية، بيروت، (د . ط)، (د . ت) ج ٢، ص . ١٢٩، مطلع معلقة الأعشى ميمون بن قيس .
٤٤ ينظر المرجع نفسه على سبيل المثال معلقة امرئ القيس، ج ١، ص ٣.
٤٥ ينظر المرجع نفسه على سبيل المثال معلقة عنترة العبسي، ج ٢، ص ٥.
٤٦ إبراهيم معالي، حنين، الرؤية والتشكيل الفني في قصص ابراهيم ناجي القصيرة، دار أزمنة للنشر والتَّوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٤، ص ٨٥.
٤٧ ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرِّواية، بحث في تقنيات السَّرد، كتاب عالم المعرفة (٢٤٠) ، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٨، ص ١٨٩. نقلا عن المرجع السابق
٤٨ إسماعيل اليوسف، عمر بن أبي ربيعة أخباره ونماذج من شعره، السابق، ص ٦٦.
٤٩ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، السّابق، ص ٢٦٥.
٥٠ إسماعيل اليوسف، عمر بن أبي ربيعة أخباره ونماذج من شعره، ص ٦٦.
٥١ فراي، نورثرب، تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان، ١٩٩١، ص ٦٥، نقلاً عن محمد الشوابكة: السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف، البنية والدلالة، مطبعة روزانا، عمان، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٢٦.
٥٢ إسماعيل اليوسف، عمر بن أبي ربيعة أخباره ونماذج من شعره، السّابق، ص ٦٦.
٥٣ يُمنى العيد، تقنيات السَّرد الرِّوائي في ضوء المنهج البنيوي، السّابق، ص ١٠٠.
٥٤ ينظر ينظر الحموي أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله (ت ٦٢٣ هـ) معجم البلدان ، دار الفكر ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) ج ٥ ، ص ٧٦ ، ذكر اسم المكان لوروده في قصيدة عمر بن أبي ربيعة ، ولم يحدد مكانه على الأرض.
٥٥ يُمنى العيد، تقنيات السَّرد الرِّوائي في ضوء المنهج البنيوي، السّابق، ص ١٠٠.
٥٦ ينظر: يوسف خليف: في الشعر الأموي، دراسة في البيئات، دار الغريب، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ٧٥ ــ ٧٧
٥٧ المدرى آلة تتخذها النساء لتنظيف الشعر أو ترتيبه تشبه المشط
٥٨ محمد الشوابكة : السرد المؤطر في رواية النهايات، السّابق، ص ٩٢.
٥٩ نفسه، ص ٩٢ .
٦٠ لوبوك، بيرس، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٠، ص ٧٤ وينظر محمد الشوابكة : السرد المؤطر في رواية النّهايات، ص ٩٢.
٦١ محمد الشوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات، ص ١١٨.
٦٢ نفسه ، ص ١١٩ .
٦٣ ينظر ياقوت الحموي ، ج ٢ ، ص ٤٨٠ ، يذكر به عدة أماكن بهذا الاسم منها موضع بين قديد والجمغة، وواد يأتي على شمنصير وذروة ، ولكنه لم يربط أي من الأماكن بقول عمر بن أبي ربيعة
٦٤ حسيب، عماد، البناء الدرامي في الشعر العربي القديم، دار شمس، القاهرة، ٢٠١١ م، ص ١٢٠
٦٥ يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الرِّوائي (الزمن السرد التبئير) المركز الثّقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضا / ط ٣، ١٩٩٧، ص ١٩٧.
٦٦ سيزا قاسم، بناء الرِّواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، السّابق، ص ١٥٩ .
٦٧ إبراهيم، نبيلة، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، (د . ط)، (د . ت)، ص ٣٧. وينظر محمد الشوابكة: السرد المؤطر، ص ١٦٣.
٦٨ نفسه، ص ٣٧ .
٦٩ جيرار جنيت، السرد والوصف، ترجمة: مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ع ٢، السنة ١٢، ١٩٩٢، ص ١٥٢ نقلاً عن محمد الشوابكة: السرد المؤط ، ص ١٦٢
٧٠ محمد الشوابكة، السرد المؤطر ، السّابق، ص ١١٩ .

٧١ ينظر ابن النحاس: شرح القصائد المشهورات الموسومة بالمعلقات، ج ١، ص ٣١ – ٣٢، وثمة تعالق مع لهذه القصيدة مع معلقة امرئ القيس وإن كان ذلك بشكل تضادي نظرة الشاعرين لليل.
٧٢ ينظر المرجع السابق، ج ١، ص ٢٢. حيث مثلت المحبوبة دور الظبية وهو الجؤذر.
٧٣ محمد الشوابكة، السرد المؤطر، السّابق، ص ١١٩.
٧٤P . Bentley , Some Observations on the Art of Narrative , in the Theory of the Novel . p.53
نقلاً عن سيزا القاسم بناء الرواية ، ص ٦٥.
٧٥ سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٦٥.
٧٦ إسماعيل، عزّ الدّين، الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ٣، ١٩٧٨، ص ٢٨٥.
٧٧ الخياط، جلال الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، ١٩٨٢، ص ٣٢. وينظر صلاح عبد الصبو: وتبقى الكلمات (دراسات نقدية)، بيروت، ١٩٧٠، ص ١١
٧٨ ينظر أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٣، ج ١، ص ١٥١ – ١٥٤، وينظر الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك ابن قريب (ت ٢١٦ هـ): الأصمعيات، تحقيق: عبد السلام هارون وأحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦، ص ٢٠٦، والشعر لعباس بن فرداس، ومحمد أحمد جاد المولى وعلي الحجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، أيام العرب في الجاهلية، مطبعة عيسى بابلي الحلبي، القاهرة ١٩٦١، ط ٣، ج ١، ص ٣٥٥، والعقد الفريد، ج ٣، ص ٦٣.