بائية بشَّار بن برد "جفا ودّه"

دراسة في الأنماط السردية للسارد والمسرود له

د. السيد سلامة أحمد حسن عيطة
كلية الآداب – جامعة بني سويف

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الأنماط السردية للسارد والمسرود له في قصيدة بشار بن برد "جفا وده". وقد ركز البحث على إبراز الأنماط السردية في القصيدة، والموقع الذي يتخذه السارد في كل نمط منها، وتأثير ذلك الموقع في عملية السرد. وكذلك إبراز دور المسرود له في النص، من خلال تحديد موقعه من السارد، وما يقوم به من وظائف في الحدث السردي، ودوره في لغة السارد نفسه.

الكلمات المفتاحية:

السرد الذاتي، السرد الموضوعي، مروان بن محمد، الالتواء، الاستقامة.

Bashshar ibn Burd's poem "Jafa wauddah"

A study of the narrative patterns of the narrator and the narrated

Abstract:

This research aims to study the narrative patterns of the narrator and the narrated in Bashshar ibn Burd's poem "Jafa waudda." The study delves into the various narrative patterns within the poem, analyzing the narrator's position within each pattern and its impact on the overall narrative. Furthermore, the research highlights the role of the narrated, exploring its position relative to the narrator, its functions within the narrative event, and its influence on the narrator's language.

Keywords:

Subjective narration, objective narration, Marwan ibn Mohammad, deviation, linearity.

المقدمة:

حظيت الدراسات السردية في الدرس العربي باهتمام كبير في الآونة الأخيرة تنظيرًا وممارسة، يجليه هذا الزخم المتراكم من الكتابات النقدية حول الأعمال الأدبية ذات الصبغة السردية. والسرد بوصفه تقنية تتداخل في كثير من الأنواع الأدبية، يوفر لها طاقات هائلة على المستويين الإبداعي والاستهلاكي أو التلقي، فإنه لا يختص بجنس أدبي دون غيره. وعلى الرغم من أنّ لكل جنس أدبي سماته التي تميزه، فإنّ صفة "السردية" تجعل الأجناس الأدبية على اختلافها تتداخل وتتلاقح، وهنا تصبح السردية – كما تراها ميك بال- "موجودةً في النص الدرامي والغنائي، إلى جانب النصوص السردية بطبيعة الحال. وهي بذلك تفتح السرديات على كل المتون الأدبية بغض النظر عن أجناسها"[(١)]. ولذلك كانت هناك عناية كبيرة من النقاد بالسرد وجمالياته وبلاغته، تخطت الأعمال النثرية إلى الأعمال الشعرية التي تتوافر على عناصر سردية؛ فعملوا على إبراز هذه العناصر والتقنيات السردية وجمالياتها. بل إن بعض الكُتاب، مثل بارت وغيره، يرون أنّ أي شيء يحكي أو يعرض قصة، فهو سرد[(٢)]. ومن هذا المنظور كانت بائية بشار بن برد "جفا وده"[(٣)] نموذجًا غنيًّا بالسردية[(*)]؛ لأنها تعتمد في بنائها على القص والصراع.

---

(١) سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠١٢، ص٧٢.

(٢) انظر: يان مانفريد: علم السرد؛ مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، سوريا، ٢٠١١، ص٥١.

(٣) بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، تحقيق الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة الجزائرية، ٢٠٠٧. ص٣٢٣- ٣٤٠.

(*) ورغم ذلك فقد خلت منها دراسة: حسام سعدي عبدالرازق، وعنوانها: السرد في شعر بشار بن برد؛ إذ لم ترد إشارة واحدة إلى القصيدة، ولا استشهد بأيٍّ من أبياتها. ويختلف البحث الحالي عنها من حيث تركيزه على قصيدة واحدة وليس على شعر بشار بشكل عام، فيكون ما يخرج من أحكام نقدية على القصيدة أكثر دقة وتحديدًا. كذلك فقد اختص البحث الحالي بتناول عنصرين بالتحديد هما: الأنماط السردية للسارد والمسرود له دون باقي تقنيات السرد الأخرى، أما الدراسة المذكورة فقد توقفت عند =

والسردية متحققة في البائية منذ اللحظة الأولى، فالمطلع "جفا وده" يمثل حدثًا سرديًّا يسمح بظهور شخصين متناقضين في الموقف؛ حيث يقدم أحدهما الود للآخر بينما يلقى الآخر صاحبه بجفاء ونكران، ويؤدي هذا التناقض إلى الصراع؛ مما يعمل على تنامي الأحداث في النص الشعري المسرود، فيصبح هذا الحدث عونًا للسارد في تطور الحكي وتنامي السرد الشعري. وتُخرج هذه السردية النص الشعري من طابعه الغنائي بالتركيز على القصة الشعرية، فتجعل المتلقي مشدودًا إلى متابعة السارد في حكيه. ومن هنا يمكن القول: إنّ السردية في الشعر تكون إحدى وسائل الشاعر في جذب انتباه المتلقي؛ ليواصل عملية التلقي في متعة من دون ملل.

= ضمائر القص، وحركية السرد (الحدث والشخصية)، ووسائل بناء السرد (الحوار والوصف)، فالاختلاف واضح بين الدراستين.

راجع: حسام سعدي عبد الرازق: السرد في شعر بشار بن برد، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مجلد١٣، العدد ٢، ٢٠٢٣. ص ٨٤٧: ٨٧٨.

(١)

القصة الإطار

تحكي هذه القصيدة قصة صراع مروان بن محمد مع الخارجين على الخلافة الأموية. ولئن كانت الثورات على الأمويين بدأت من قبل أنْ يلي مروان الحكم في ١٢٧هـ، فإنّ الأحداث التي ذكرها بشار في القصيدة تمتد من ١٢٧هـ، حتى ١٢٨هـ؛ حيث مقتل الضحاك بن قيس[١]. ويبدأ بشار بما حدث في عام ١٢٧هـ من انتفاض أهل الشام بعد ولاية مروان بثلاثة أشهر، وكان الذي دعاهم إلى ذلك ثابت بن نعيم، على ما كان لمروان من أياد عليه[٢]، وهو الذي يدعوه بشار في القصيدة بـ"مغرور حمص"، ووصفه بأنه "زاغ عن الهدى". فخرج إليهم مروان بنفسه، فانتهى إلى مدينة حمص بعد عيد الفطر بيومين فحاربهم وقتل منهم حوالي خمسمائة نفر، وأمر بهم فصلبوا على أبوابها[٣].

ثم ثار أهل دمشق، فأرسل إليهم مروان جنده، فتمكنوا منهم. وفيهم يقول بشار:

أَباحَت دِمَشقاً خَيلُنا حينَ أُلجِمَت .....

وفرَّ ثابت بن نعيم إلى فلسطين، فلحقه جند مروان وهزموه. وفي ذلك يقول بشار:

وَنالَت فِلِسطيناً فَعَرَّدَ جَمعُها عَنِ العارِضِ المُستَنِّ بِالمَوتِ حاصِبُه

---

(١) راجع أحداث سنة ١٢٧-١٢٨ هـ في: محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك اعتنى به أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، الأردن والسعودية، د ت. ص ١٤٢٧- ١٤٤١. وخليفة بن خياط: تاريخ بن خياط، تحقيق مصطفى فواز وحكمت فواز، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٥. ٢٤٤-٢٤٧. وابن كثير: البداية والنهاية، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، مركز البحوث والدراسات العربية والإسلامية بدار هجر، ١٩٩٨. ١٣/ ٢٠٩- ٢٢٠.

(٢) راجع: ابن الأثير: الكامل في التاريخ، راجعه وصححه محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ٤/ ٤٩٨.

(٣) راجع: الطبري: تاريخ الأمم والملوك، ص١٤٢٨.

لكن ثابت استطاع أن يفر منهم. غير أنّ مروان استطاع أن يظفر به بعد شهرين، فأمر به وبنيه أن تُقطع أيديهم وأرجلهم، وحملهم إلى دمشق، ثم أمر بقتلهم وصلبهم على أبواب دمشق. وذكر ذلك بشار في قوله يصف جند مروان وما حل بثابت بن نعيم وبعض من كان معه:

وَما مِنهُما إِلّا وَطارَ بِشَخصِهِ نَجيبٌ وَطارَت لِلكِـــلابِ رَواجِبُه
أَمَرنا بِهِم صَدرَ النَهارِ فَصُلِّبوا وَأَمسى حَميدٌ يَنحِتُ الجِذعَ صالِبُه

ثم يذكر بشار ما كان من أمر الضحاك بن قيس الذي خرج على مروان، واستطاع أن يحوز الكوفة والموصل، فلما علم مروان بخبره سار بجنده إليه فالتقيا قرب الرقة، وقُتل الضحاك في تلك المعركة، وكان ذلك في عام ١٢٨هـ. وفي ذلك يقول بشار:

فَلَمّا اِشتَفَينا بِالخَليفَـــةِ مِنهُمُ وَصالَ بِنا حَتّــى تَقَضَّت مَآرِبُه
دَلَفنا إِلى الضَحّاكِ نَصرِفُ بِالرَدى وَمَروانُ تَدمى مِن جُذامَ مَخالِبُه
وَما أَصبَـــحَ الضَحّاكُ إِلّا كَثابِتٍ عَصـــانا فَأَرسَلنا المَنِيَّةَ تادِبُه

هذه هي القصة الإطار التي تدور حولها القصيدة، وهي وإن كانت ذات مرجعية تاريخية، فإن هذه الأحداث لا تكتسب في التحليل السردي أهمية في حد ذاتها، وإنما تأخذ أهميتها من خلال "الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث"[١]. كما أنّ ما يقدم في القصة أو الحكاية من الواقعات والأحداث التي تأتي في السرد ليست بالضرورة أن تتطابق مع تلك الأحداث في العالم الحقيقي؛ حيث تقدَّم لنا من "منظور معين، وانطلاقًا من وجهة نظر معينة"[٢]، هي وجهة نظر

(١) تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سبحان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد،منشورات اتحاد كتاب المغرب،سلسلة ملفات،١/١٩٩٢،الرباط، المغرب،١٩٩٢. ص٤١.

(٢) تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٠، ص٥٠.

السارد الذي يشيد عالمه الفني الخاص ويبنيه.

ويقدم بشار في هذه القصيدة جزءًا من فلسفته في الحياة، وهي فلسفة ترى أن الحياة لا تسلم من المكدرات، وأنّ الإنسان في رحلته خلال حياته يمر بكثير من الصعاب والمشكلات التي قد تحول بينه وبين هدفه، فعليه أن يصبر على هذه المشاق، وأن يتجاوز تلك العقبات؛ حتى يصل لهدفه ويثبت أنه جدير بالنجاح، ولن يبلغ ذلك إلا بعزم شديد وإرادة قوية. وقد أكد ذلك من خلال ثلاث حكايات قدمها في القصيدة.

في الحكايات الثلاث ثمة مجموعة من المكدرات التي تنغص على البطل حياته، وتحاول أن تعوقه عن هدفه الذي يصبو إليه، ولكنه لا يستسلم لهذه المعوقات متسلحًا بعدة أمور: في الحكاية الأولى نجده ينصرف عن التعلق بمن جازاه عن الود جفاءً، يعينه في ذلك قلب قوي "فأقصر عرزام الفؤاد". وفي الحكاية الثانية يبرز قيمة هذه المغالبة القائمة على الالتواء والخروج عن جادة الطريق في قوله عن الحمر الوحشية:

إذا رَقَصَت في مَهمَهِ اللَيلِ ضَمَّها إلى نَهَجٍ مِثلِ المَجَرَّةِ لاحِبُه

وتستمر هذه المغالبة حتى يصل بها إلى نبع الماء، فيقدمها ترتوي ويقف هو للحراسة. ويضيف السارد في هذه القصة بعدًا آخر، وهو أنّ الإنسان مهما حقق من نجاحات، فإنّ هناك أمورًا تغيب عن ناظريه لا يعلمها، هناك القدر، أو الموت المخبأ تحت عباءة النجاح، "وفي الناموس من هو راقبه".

وفي الحكاية الثالثة، وهي الحكاية المحورية في القصيدة، يعزز قيمة الولاء والمؤازرة في وقت الشدائد، فيظهر ولاءه تجاه مروان بن محمد ومناصرته على الخارجين عليه، "حتى تقضَّت مآربُه". مُعليًا من قيمة القوة في مواجهة الالتواء أو الخروج عن الطاعة:

إذا المَلِكُ الجَبَّارُ صَعَّــرَ خَدَّهُ مَشَينا إِلَيهِ بِالسُيوفِ نُعاتِبُه

وفي هذه القصة يضيف بعدًا جديدًا، وهو أنّ النجاح يحتاج دائمًا إلى قوة ويقظة، ويحتاج إلى الأخذ المستمر بأسبابه:

فَلَمّا اِشتَفَينا بِالخَليفَةِ مِنهُمُ وَصالَ بِنا حَتّى تَقَضَّت مَآرِبُه
دَلَفنا إِلى الضَحّاكِ نَصرِفُ بِالرَدى وَمَروانُ تَدمى مِن جُذامَ مَخالِبُه
مُعِدّينَ ضِرغاماً وَأَسوَدَ سالِخاً حُتوفاً لِمَن دَبَّت إِلَينا عَقارِبُه

هذا جزء من فلسفة بشار في الحياة، وقد أجملها في قوله:

إِذا أَنتَ لَم تَشرَب مِراراً عَلى القَذى ظَمِئتَ وَأَيُّ الناسِ تَصفو مَشارِبُه

(٢)

السارد وأنماط السرد

يُفرِّق السرديون بين مصطلحات: السرد والحكاية والقصة(١)، ويعنون بالحكاية الدال أو المنطوق السردي نفسه، ويعنون بالقصة المدلول أو المضمون السردي، أما السرد فهو الفعل السردي المنتِج، وبالتوسع: مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل؛ فكأن السرد هو النسج الفني، أو طريقة عرض الحكاية. ويُعنى علم السرد بـ"مظاهر الخطاب السردي، أسلوبًا وبناءً ودلالة"(٢)، فيقوم بتحليل مكونات العمل السردي (السارد، والمسرود، والمسرود له)، والتقنيات الفنية التي يُعرَض بها خطاب السرد، مع بيان الدلالات الناتجة عن طريقة العرض والأداء.

أما السارد فهو الأداة التي يوظفها الكاتب ليقدم من خلالها عمله السردي، وهو تقنية سردية، وواحد من المفردات التي يقوم عليها السرد، وربما كان أهم أدوات السرد وتقنياته، وليس أدل على أهمية السارد من قول تودوروف: "لا وجود لقصة بلا سارد"(٣)؛ فهو الذي يقدم الأحداث، وهو الذي يرسم لنا الأشخاص ويحدد ملامح الصراع بينها. قد يكون هذا السارد أحد شخصيات القصة المسرودة، يسرد القصة ويقدم نفسه واحدًا من شخصياتها، ويسمى هذا النمط السردي بـ "السرد الجواني الحكي". وقد يكون هذا السارد خارجًا عن شخصيات القصة وأحداثها،

---

(١) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط٢، ١٩٩٧.ص٣٧-٣٩. وانظر: جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، ضمن كتاب طرائق التحليل السردي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، ١٩٩٢/ ١، الرباط، المغرب، ١٩٩٢. ص٩٨.

(٢) عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢. ص٩.

(٣) تودوروف: الشعرية، ص ٥٦.

ويسمى هذا النمط بـ "السرد البراني الحكي"(١). ويسمى السرد الجواني الحكي بالسرد الذاتي، سواء كان السارد بطل الحكاية والمتحكم في عملية السرد وتنظيم وحداته، أو كان السارد أحد شخصيات القصة غير البطل الفاعل في أحداثها، حتى وإنْ اقتصر دوره على رصد حركات البطل وسلوكياته الخارجية والأحداث من حوله. ويُسمى السرد البراني الحكي بالسرد الموضوعي؛ حيث يكون السارد خارجًا عن نطاق الحكاية، لكنه مع ذلك يكون عارفًا بكل تفاصيل القصة، حتى إنّ معرفته تفوق أبطال القصة وشخصياتها، أو كما يقول تودوروف: "ليس لشخصياته الروائية أسرار"(٢)؛ ولذلك يسمونه بالسارد العليم. وفي السرد يتحدد نوع السارد من خلال الموقع الذي يرى منه أحداث السرد وشخصياته.

وهنا يطالعنا مفهوم الرؤية السردية(*)؛ ليعبر عن طريقة السرد "بمظاهر سردية متنوعة ما بين رؤية من الخلف، أو رؤية مشاركة، أو خارجية"(٣)، تتحدد تبعًا لعلاقات السارد بشخصياته وبالأحداث التي تُقدَّم في السرد. فإذا كان الراوي عالمًا بكل شيء يخص شخصيات الحكاية وأحداثها فإنّنا أمام رؤية من الخلف، وهي تتميز باتساع زاوية الرؤية، حتى إن السارد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات، وهذه نجدها بوضوح في السرد الموضوعي. وأما إذا كان الراوي بطل

(١) انظر: سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي (الشكل والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠١٢. ص٨٧، ٨٨.

(٢) تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص٥٨.

(*) حول هذا المفهوم وتفصيلاته ينظر:

-تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص٥٨ – ٥٩.

-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٧. ص٢٨٩–٢٩٠.

- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩١. ص٤٧–٤٨.

(٣) محمود الضبع: السردي في الشعر والشعري في السرد، مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديد، كتاب الأبحاث، الدورة ٢٨، ٢٠٠٨. ص٣٥٢.

القصة أو شخصية مشاركة في أحداث القصة فتسمى زاوية الرؤية هنا بالرؤية المشاركة، أو الرؤية مع، وهذه نجدها بوضوح في السرد الذاتي، ومعرفة السارد هنا تعادل معرفة الشخصيات. أما الرؤية من الخارج فتكون في نمط الراوي المحايد الذي يقتصر دوره على نقل ما تقع عليه عيناه وما يشاهده من أحداث، وإنْ كان تودوروف يرى أنّ هذا النمط لا يوجد في حالة خام أبدًا وإلا أدى إلى اللا معقول(١).

أما أنماط السرد في القصيدة فتنقسم بين السرد الذاتي والموضوعي، يستخدم أسلوب السرد الذاتي حين تكون الذات موضوعًا للسرد وفي القلب منه، سواء كان السرد عن الذات صريحًا أو مقنّعًا. ومن السرد الذاتي نمط نسميه السرد البين ذاتي (المشارك)؛ حيث تكون الذات مشاركة في الأحداث، تتحد مع آخر خارج عنها تستمد فاعليتها منه. وأخيرًا هناك السرد الموضوعي؛ حين تكون الذات خارج دائرة السرد، يقوم السارد بوصف الأحداث والتعليق عليها دون أنْ يكون داخلاً فيها. التقسيم هنا بحسب "الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد"(٢)، وموقعه من أحداث السرد، وليس على ضمير السرد؛ فضمير السرد يتغير وفقًا لطبيعة العلاقة بين السارد البطل وما يحكيه.

ولا يعني تنوع أساليب السرد بين الذاتي والموضوعي، أو استخدام الحكي بضمير المتكلم أو الغائب نقاء هذا الأسلوب أو ذاك وخلوه من النوع الآخر؛ فقد يحتاج السارد أنْ يغير في نمط السرد، دفعًا للرتابة، وإضافة بعض المعلومات في السرد. كما أنّ استخدام ضمير معين في السرد ليس لقيمة في الضمير ذاته، فالروائي كما يقول جينيت: "لا يختار بين صيغتين نحويتين، بل بين موقفين سرديين(٣) فالشكل النحوي تابع للموقف السردي الذي يتخذه الروائي ويوظف من

(١) تودوروف: الشعرية، ص٥٢.

(٢) تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص٦١.

(٣) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص٢٥٤.

خلاله السارد، ويكون النمط السردي تعبيرًا متآلفًا مع الموقف من أحداث السرد.

٢: ١: السرد الذاتي:

وهو السرد الذي تطغى فيه الذاتية وتعلو نبرتها على سطح النص؛ لتكشف عن علاقة الذات الساردة بمن حولها، وبموقفها الوجودي، "يعرض لعذاباته، وأحلامه، وأمله ويأسه، لغضبه وفرحه، لتشكلات حالات الوعي لديه، لانغماسه في حياة يمارسها"(١)، تعلو فيه الغنائية على الموضوعية، كل شيء فيه يدور حول الذات ويوصل إليها؛ وتصبح الذات هي مناط الفعل السردي بأحداثه وحركاته. وهذا النمط من السرد نجده في مطلع القصيدة:

جَفا ودُّهُ فَازوَرَّ أَو مَــلَّ صاحِبُه ... وَأَزرى بِــهِ أَن لا يَزالَ يُعــاتِبُه
خَليلَيَّ لا تَستَنكِرا لَوعَةَ الهَــوى ... وَلا سَلوَةَ المَحزونِ شَطَّت حَبَائبُه
شَفى النَفسَ ما يَلقى بِعَبدَةَ عَينُهُ ... وَما كانَ يَلقــى قَلبُهُ وَطَبائِبُه
فَأَقصَرَ عِــرزامُ الفُؤادِ وَإِنَّما ... يَميلُ بِهِ مَسُّ الهــوَى فَيُطالِبُه

يتكتم السارد في بداية النص عن بطلي حكايته من خلال الحديث عنهما بضمير الغائب من غير تحديد كنههما، مما يعني وجود فجوات وانقطاعات في النص ينبغي العثور عليها وسدها. ومن خلال تتبع حركة السرد نعرف أنّ القصة تدور حول شخصين انقلبت العلاقة بينهما وتحولت من الود إلى الجفاء الذي أدى بدوره إلى انفصام العلاقة وانقطاعها بين الطرفين. وهذه الطريقة التي يتكتم فيها السارد عن اسم المسرود عنهما فيها نوع من التشويق؛ حيث يخفي السارد معلومات تتعلق بكنه هاتين الشخصيتين، ثم يكشف عنهما رويدًا رويدًا، في البيتين الثاني والثالث من النص.

في البيت الثاني يطالعنا الشخص الأول، من خلال ضمير المتكلم الذي يعود

(١) محمود الضبع: السردي في الشعر والشعري في السرد، ص٣٦١.

على السارد، بطل الحكاية، أفصحت عنه ياء المتكلم من كلمة "خليليَّ". وهنا يتداخل صوت السارد مع بطل الحكاية بعد أنْ كان السرد بضمير الغيبة، وهذا التداخل السردي، وإنْ كان مألوفًا في السرد عمومًا؛ ليكشف بعض الأمور الغامضة في السرد، فقد لجأ إليه السارد ليكشف كنه شخصية البطل حين يطلب من صاحبيه ألا يلومانه في حبه "عبدة"، وهي الطرف الآخر المسرود عنه، الذي لا يظهر كنهه إلا في البيت الثالث من خلال التصريح باسمها في قوله: "شفى النفس ما تلقى بعبدة". ولا شك أن النفس التي شفاها لقاءُ عبدة هي نفس البطل الأول {السارد}، الذي أضناه الحب حتى رق له خليلاه فأنكرا عليه حزنه في إثرها. ويصبح للفعل "شفى" أهميته في البوح عن مشاعر تلك النفس المكلومة. ويأتي التركيز على إظهار المشاعر من أبرز سمات السرد الذاتي الذي "يتميز بسارد ظاهر تقوم مشاعره واعتقاداته وأحكامه بإضفاء الظلال على الوقائع والمواقف المعروضة"(١). إنّ الفعل "شفى" يدل على حالة من الراحة والطمأنينة التي تلقاها ذات السارد مع قسيمها "عبدة"، سواء كان اللقاء حقيقيًّا أو حتى على مستوى الحلم والخيال.

نحن إذًا أمام سرد ذاتي وإنْ استعمل فيه ضمير الغيبة، وهي طريقة يلجأ إليها بعض الكُتاب في السرد، يقول بارت: "قد تكون هناك مقاطع كتبت بصيغة الغائب، ولكن حجتها الحقيقية صيغة المتكلم"(٢)؛ أي ربما كان السرد ذاتيًا وإن كُتب بضمير الغائب. والسرد عن الذات بضمير الغيبة استراتيجية يلجأ إليها السارد؛ ليضفي على خطابه السردي قناعًا من الموضوعية، أو هي "الموضوعية المزيفة التي يوهمنا بها الضمير غير الشخصي"(٣)؛ إذ يكون الخطاب مجردًا في الظاهر من الذاتية التي

(١) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،٢٠٠٣. ص٢٢٣.

(٢)رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية،ترجمة أنطوان أبو زيد،منشورات عويدات،بيروت،١٩٨٨، ص١٣٢

(٣) السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي لمعالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨. ص١٧٩.

تستحضر في باطنها الصورة التاريخية للبطل، فتجعل المتلقي لا يتعاطف كثيرًا مع تجربته التي يسردها، خاصة في مثل حالة بشار الذي فقدَ تعاطف معاصريه لدرجة أنهم فرحوا لموته وهنأ بعضهم بعضًا(*). ولعل بشارًا كان يعرف هذه الحالة من الكره التي يضمرها له معاصروه؛ فجعل السرد عن نفسه بضمير الغائب في قص بعض مشاهد من تجربته مع محبوبته عبدة. وقد مكنته هذه التقنية من التخفي وراء أحداث السرد دون أن يصرح بصلته بأحداث القصة، وكأنه يوهمنا بأنه يحكي حدثًا لا وجود له فيه، وأنه خارج عنه.

فكيف نتأكد من أننا أمام حيلة سردية مراوغة تتخفى فيها الـ"أنا" وراء الـ"هو"، باستعمال ضمير الغيبة بديلاً عن ضمير المتكلم؟ هناك طريقة اقترحها بارت للتأكد من ذلك بأن يعاد كتابة السرد (النص) أو المقطع السردي بتحويل الصيغة من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المتكلم (أنا)، فإذا لم تؤد هذه العملية إلى أي خلل أو تشويه في الخطاب، بل تبدُّل الضمائر الإعرابية، تأكد حينئذٍ أننا داخل النسق الشخصي وإن كانت الصيغة لضمير الغائب(١). وفقًا لهذه الطريقة التي طرحها بارت يمكن إعادة صياغة المقطع الأول من القصيدة سردًا، على صورة النثر، مع إسقاط بعض الجمل منه على النحو التالي:

> **جفتني صاحبتي وأعرضت عني، وأكثر أصحابي من معاتبتي، وأنكروا عليّ تعلقي بها وحزني عليها بعدما رحلت عني؛ فهم لم يتذوقوا السعادة التي كنت أشعر بها حين ألتقي عبدة أو غيرها ممن أحببتهن. لكني عزمت، وأنا الرجل القوي فؤاده، أن أتخلى عن حالة الحزن هذه التي انتابتني كلما فارقتني إحداهن.**

(*) ذكر أبو الفرج أنه لما مات بشار ونُعي إلى أهل البصرة تباشر عامتهم وهنأ بعضهم بعضًا وحمدوا الله وتصدقوا؛ لما كانوا مُنوا به من لسانه. أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨. ١٧٤/٣.

(١) انظر: رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ص١٣٢.

فإذا جاز إعادة صياغة النص على هذه الصورة التي تحول فيها ضمير الغيبة إلى المتكلم بهذه الانسيابية، فإنّنا أمام سارد مراوغ أراد أن يُوهم من خلال هذه الاستراتيجية بعلاقة من الود كانت موجودة بين البطل وصاحبته عبدة. ولكن القصة التاريخية تقول غير ذلك، فلئن أشارت الأخبار إلى تعلقه بها، فقد أشارت إلى أن عبدة لم تكن تبادله هذا التعلق أو الترابط العاطفي(*). وقد اختار السارد أن يعبر عن هذه القصة بشيء من التجريد للذات.

وهنا يحتاج لصوت السارد العليم الذي يعرف كثيرًا عن بطله، يتتبعه ويحكي قصته، ويقص كثيرًا من صفاته وطبائعه النفسية ومزاجه العاطفي، فهو رجل لم يعرف الإخلاص في الحب بل كان "ذوّاقًا من الهوى"، وكانت "موجهة في كل أوبٍ ركائبه"، فهو بذلك شخص لم يعرف الارتباط العاطفي مع أي من صويحباته على كثرتهن "شطت حبائبه"، لـ" قد كان رجلا حُوَّلاً، قُلَّبًا"(١)؛ مما جعل صاحبيه، المسرود لهما، ينكران عليه حديثه عن الحب ولوعته: "خليليَّ لا تستنكرا لوعة الهوى"، وليس أقرب إليه من أصدقائه مَن يعرف صدق مشاعره وزيفها. ولو كان صادقًا في مشاعره ما ذكر أصحابه بلفظ "خليلي" التي تفيد قربهما من قلبه، فعادة الشعراء في مثل هذه الحال أنْ يذكروا "العاذل" أو"العاذلة" أو "العوازل". ومن هنا فإنّ سرده بضمير الغائب في مطلع القصيدة ما هو إلا حيلة تقوم على المراوغة، أو ما كانت تسميه يمنى العيد بـ "الوهم الفني "(٢). لعبة السرد هنا تقوم على مراوغة السارد للمسرود له من خلال ضمير السرد، فيوهمه وكأنه يتحدث عن تجربة غيرية؛ ليتمكن من عرض خطابه في صورة تضمن له التأثير في المسرود له، من

(*) وليس أدل على ذلك من قوله: الديوان، ١/٢٤٠.

وعلمتُ أن الصرمَ شيمتُكمْ في النأْي، والهِجْرانَ في القُرْبِ

وقوله: الديوان٤/ ٩٨.

يا عبد يا جافيةً قاطعة أما رحمتِ المقلة الدامعة؟!

(١) إبراهيم عبد القادر المازني: بشار بن برد، مطبوعات دار الشعب، القاهرة، ١٩٧١. ص٣٨.

(٢)انظر :يمنى العيد:الراوي؛ الموقع والشكل،مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،١٩٨٦،ص٦٧ وما بعدها.

دون أنْ يجرح كبرياءه أو يتولى عنه.

إنّ السرد على هذه الطريقة يضع حدًا فاصلاً، ولو كان هذا الحد على المستوى الفني، بين المؤلف، وبطل القصة، والسارد، وحين يلجأ المؤلف إلى هذه الطريقة في السرد فإن ذلك يحرره من نظرة الكراهية التي كان ينظر بها المعاصرون للذات الساردة، فجعل السارد يُلبس بطله ثوب الضحية التي قهرها الوضع الاجتماعي الذي حال دون أن يسمو به فيطاول أبناء عصره؛ إذ "لم تكن أسرة بشار تسمح له بأن تكون مصدر فخر أو مباهاة"(١)، كما أنه لم يكن عربيًّا خالصًا في عصر كان يتعصب كثيرًا للجنس العربي(*). هذا بالإضافة إلى أنّ خِلقته كانت موضع تندرهم ومعابثاتهم، حتى قال له بعضهم: "وددتُ لو فُسح لك في بصرك ساعة لتنظر في المرآة، فعسى أنْ تُمسك عن هجاء الناس وتعرف قدرك"(٢). وهناك من جانب آخر القهر العاطفي(٣) الذي عانى منه بشار في حياته؛ إذ لم يستقم له

(١) سيد حنفي: بشار بن برد، دراسة في النظرية والتطبيق، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣، ص٩٢.

(*) وقد امتد هذا التعصب إلى مجال الشعر أيضًا، وقد ذكر أبو الفرج في الأغاني أن أعرابيًّا دخل على مجزأة بن ثور السدوسي وبشار عنده وعليه بِزَّةُ الشعراء، فقال:مَن الرجل؟ فقالوا: رجل شاعر. فقال: أمولى هو أم عربي؟ قالوا: بل مولى. فقال الأعرابي: وما للموالي وللشعر؟ الأغاني: ١١٥/٣.

وهناك أخبار عدة ذكرها أبو الفرج ترصد بعض مغاضبات الناس ومعايرتهم لبشار، مثل هذا الكوفي الذي قال لبشار يسخر من بدانته: "والله إني لأرى أنْ لو بعث الله الرياح التي أهلكت الأمم الخالية ما حركتك من موضعك". الأغاني،١٥٠/٣. ولعل مثل هذه التصرفات كانت دافعًا لسلاطة لسانه؛ حتى يدفع عن نفسه، فصار يُتَّقَى لسلاطة لسانه. وقد ذهب النويهي إلى قريب من ذلك حين قال: "والذي أدعيه هو أن بشارًا أسيء إليه أكثر مما أساء هو إلى غيره، وأنه لو لقي معاملة خيرًا مما لقي لتغيرت شخصيته تمامًا". محمد النويهي: شخصية بشار، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧١. ص٥٥.

(٢) الأغاني، ١١٩/٣.

(٣) ذكر أبو الفرج في الأغاني أن بشار تعلق امرأة فأرسل إليها أن تراسله وتصله فقالت لرسوله: "قل له: وأي معنى فيك لي أو لك في! وأنت أعمى لا تراني فتعرف حسني ومقداره، وأنت قبيح الوجه فلا حظ لي فيك؛ فليت شعري لأي شيء تطلب وصال مثلي؟ وجعلت تهزأ به في المخاطبة". الأغاني، ١٤٠/٣. وعشق أخرى فشكته إلى زوجها. الأغاني١٦٣/٣.

ود، ولم تدم له صاحبة، فتنكرت له صويحباته(*)، و"شطت حبائبه وطبائبه"، وهو مع ذلك يلقي عليه الهوى سلطانه: "يميل به مس الهوى فيطالبه"، هذه المطالبة فيها نوع من القهر؛ لأنها في إثر مَن جفَت ودَّه ولم تقدر حبَّه. والتعبير بصيغ الجمع "حبائبه" و"طبائبه" يظهر لنا النظرة العامة التي كان يُنظر بها إلى بطل الحكاية، وتظهر لغة السرد الساردَ متعاطفًا مع بطل قصته ويريد أنْ يُخلِّصه من هذا القهر؛ فجعله غير مستسلم لذلك الحب الذي يعوقه عن إثبات جدارته، وحقق له بطولة من نوع جديد يمكن أنْ نسميها "بطولة التخلي"؛ حيث تخلى عن معوقات البطولة والفتوة (الحب) "فأقصر عرزام الفؤاد"؛ حتى ينسجم مع الروح العامة للنص روح البطولة والبقاء، فالسرد في القصيدة كلها ينتصر لغريزة البقاء والتعلق بأسبابه، وهذا لا يتحقق إلا من خلال تجاوز المعوقات التي تقف في طريقه. هذا ما يدل عليه الفعل "أقصر" المسبوق بالفاء، ودلالته تنم عن إرادة حادة وعزيمة قوية في مواصلة الحياة، وعدم الاستسلام للمعوقات.

إذن فهذه الطريقة في السرد، باستعمال ضمير الغائب، قد جعلت السارد يبدو وكأنه خارج دائرة الأحداث؛ مما جعله متحررًا في التعبير عن تجربته، وما كان له أن يحقق ذلك عن طريق استعمال ضمير السرد الذاتي (أنا)؛ لأنها تجربة تحمل في طياتها ذكريات مريرة تشعره بالدونية تجلوها جملة (وأزرى به)، هذا الازورار هو تعبير صريح عن النظرة التي كان يُنظَر بها لبطل القصة، وكانت سببًا في علاقة الجفاء بين المحبوبين؛ لأنه لن تستقيم علاقة بين اثنين يحتقر أحدهما الآخر ويقلل من قدره ومكانته. ولما كانت التجربة هنا فيها كثير من مشاعر الدونية (أزرى به)،

(*) وهذا التنكر نجد له أصداء في مواضع أخرى من القصيدة، نجده مثلاً في صورة زوجة الصائد (القناص) التي تخاصمه إن أخفق في صيده. ويعد فوز الصائد في صيده الحمار معادلاً موضوعيًّا لبطولة الذات الشاعرة، فكلاهما انتصر على ما كان يعوقه عن تحقيق البطولة، الشاعر حقق بطولته من خلال تخليه عن الحب، والصائد انتصر على الفقر حين نجح في صيده فنعم بالسعادة ونجا من مخاصمة زوجته. كما نجد للتنكر صورة أخرى في الثوار الذين تمردوا على الخليفة مروان، فحاربهم وانتصر عليهم.

والجفاء (جفا وده)، والمعاتبة (ألا يزال يعاتبه) لجأ السارد إلى السرد بضمير الغيبة؛ ليتحرر منه هذه المشاعر السلبية التي جعلته يمل أصحابها.

وبعد أن تخلص السارد من هذه المشاعر السلبية التي كادت تسحب من الذات فاعليتها وقدرتها في صناعة الأحداث، يقوم بتحويل دفة السرد؛ حتى تكون الذات الساردة هي المسيطرة على الحدث، وهي التي تقوم بالفعل. السرد هنا يؤسس لقدرة البطل {السارد} على تخطي الصعاب، وهنا يتحول صوت السارد إلى البطل، فيصبح هو بطل الحكاية، وهو الذي يقص علينا أحداث قصته، فيعلو ضمير المتكلم "أنا" أو تاء الفاعل "تُ" التي تدل عليه. وفي هذه الحالة لا نرى الأحداث إلا من خلال عين السارد الذي يسميه جنيت الراوي "مثلي القصة"(١)، هذا النمط نجده في قول بشار:

وَلَيلٍ دَجـوجِـــــيٍّ تَنامُ بَناتُهُ ... وَأَبناؤُهُ مِن هَـــــــولِهِ وَرَبائِبُه
حَمَيتُ بِهِ عَينـي وَعَينَ مَطِيَّتي ... لَذيذَ الكَرى حَتّى تَجَلَّت عَصائِبُه
وَماءٍ تَرى ريشَ الغَطــاطِ بَجَوِّهِ ... خَفِـيٍّ الحَيا ما إِن تَلينُ نَضائِبُه
قَريبٍ مِنَ التَغريرِ ناءٍ عَنِ القُرى ... سَقاني بِهِ مُستَعمِلُ اللَيلِ دائِبُه

في هذا السرد يجمع السارد عوامل الشدة التي من شأنها أنْ تعوقه عن هدفه ومطلوبه: فالليل شديد الظلمة، شديد الأهوال، وهو ليل طويل، وليس في البئر غير بقايا قليلة جدًا من الماء الذي غطاه ريش القطاة. إنّ هذه الصعوبات التي تظهرها لغة السرد تحتاج لاجتيازها عزيمة قوية، وإرادة صلبة، خاصة أنّه يواجه ذلك وحيدًا من بني جنسه.

ويعزز السكون الذي فرضه الليل لدى البطل شعور الوحشة في مجتمعه، كما يذكرنا سواد الليل وظلامه بفقدانه لنور بصره؛ مما يزيد من صعوبة مواجهة هذا المصير المهلك الذي يحيط بالذات الساردة، هذا الشعور تعمقه شبه الجملة "من

(١) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص٢٥٥.

هولـه". لقد تخلـى الكل عن البطل "وليلٍ دَجوجيٍّ تنـام بَناتُه وأبنـاؤه"، وهـي صـورة تستدعي سابقتها فـي الجزء الأول من القصيدة "شطت حبائبه"، الكل يتخلـى عنـه؛ مما يعمق الشعور بالوحدة والغربة والموقف المتأزم الذي يعيشه البطل. وهي صورة تكشف فساد المجتمع الذي يعيش فيه، بعدم احتضانه للبطل، أو يرِقَ لحاله، وعدم قدرة البطل على الاندماج في ذلك المجتمع. ولهذا استنجد السارد بعناصر من غير جنسه تنقذه من هول ما هو فيه، فاستعان بذلك الجمل الذي ساعده للوصول إلى الماء "سقاني به مستعملُ الليل دائبُه"، والماء هو ينبوع الحياة وشريانها.

الليل بسواده يفرض سلطانه على الجميع، ويريد أنْ يفرض سلطانه على بطل الحكاية، الليل من هذه الناحية هو صورة أخرى للقهر وسلب الإرادة، التي ظهرت من قبل في صورة الهوى، الذي أراد أن يفرض سلطانه على البطل في المقطع الأول "يميل به مس الهوى فيطالبه". بيد أنّ لغة السرد تُظهر البطل متحديًّا لذلك الليل وسلطانه، حين استعان على هذا الليل بأحد أبنائه "مستعمل الليل"، وجمع له من أسباب القوة ما يعينه على هذه المواجهة:

حَليفُ السُرى لا يَلتَوي بِمَفازَةٍ نَساهُ وَلا تَعتَلُّ مِنها حَوالِبُه

إنّه معتاد على اجتياز هذه المخاطر والأهوال "لا يلتوي بمفازة نساه"، "ولا تعتل منها حوالبه". السارد يحاول مهادنة الليل {المجتمع}؛ ليتمكن من تحقيق ذاته وهويته التي تحاول عوامل القهر سلبها. وليس له أنْ يفعل ذلك إلا بأنْ يفعل ما عجز عنه الآخرون، الذين استسلموا لسلطان الليل "تنام بناته وأبناؤه"، أما هو فقد رفض ذلك الاستسلام، "حميت به عيني وعين مطيتي لذيذ الكرى". إذن هي بطولة التخلي تطل علينا مرة أخرى، التخلي عن النوم ولذته، حين منع عينه وعين مطيته النوم؛ حتى يجابه سلطان الليل والانتصار عليه في نهاية المطاف "حتى تَجَلَّتْ عَصائِبُه"، التخلي هو السبيل إلى المجاوزة. وهي الرسالة التي أراد أن يؤكدها هنا.

فالسارد من خلال هذه الحكاية يريد أنْ يقول إنّ الأمنيات العظيمة تلزمها

إرادة عظيمة لتحقيقها، وهذه الإرادة تستوجب من صاحبها التخلي عن الملذات، وتدفعه نحو ركوب المخاطر والأهوال. والقصيدة مليئة بصور المخاطر التي اجتازها البطل. وإذا كان البطل قد تجاوز ظُلمة الليل وصبر على هوله "حتى تجلّت عصائبه"، فقد تمكن كذلك من اجتياز حرارة النهار ولظاه، يقول:

ويومٍ عَبُـــوريٍّ طَغا أَوْ طَغا به	**لَظَاهُ فما يَرْوَى مِن الماءِ شارِبُه**
رفعتُ به رحْلِـــي عَلَى مُتَخَطْرِفٍ	**يَزِفُّ وقد أَوْفَـى على الجَذْلِ راكبُه**
وأغبرَ رقَّاصِ الشخُـوصِ مَضَلَّةٌ	**مَواردُهُ مَجْهـــــــولةٌ وَسَباسِبُه**
لأَلْقَى بني عَيْـــلانَ، إنَّ فِعالَهمْ	**تَزيدُ علـــــــى كلِّ الفِعال مَراكِبُه**
أُلاكَ الأُلَى شقُّوا العمى بسيوفهمْ	**عن الغيِّ حتى أَبْصَر الحقَّ طالبُه**

النهار معوِّقٌ آخر من المعوقات التي تحول بين البطل ومطلوبه، بما جلبه ذلك النهار من حرٍّ شديد، فهو؛ أي النهار، ينضم إلى المعوقات السابقة، وإلى عوامل القهر التي سبق الحديث عنها، وليس أدل على ذلك من وصف هذا النهار بقوله: "طغا". لقد أصبح النهار طاغية وقوة تقف أمام البطل في سعيه نحو هدفه الذي يبحث عنه؛ النهار إذن أحد عوامل القهر والطغيان الذي لاقاه البطل. وتكشف لفظة "طغا" عن وقع هذا النهار على نفسه، وحجم مرارة العيش لديه، وتنقلنا إلى أعماق ذاته الممزقة التي قهرتها ظروف الحياة وواقعها الأليم. لقد أصبح النهار ثقيلاً على النفس، مثله في ذلك مثل الليل، مثل سلطان الهوى، مثل عتاب الأحبة. ولكن كل تلك الصور لا تأخذ من عزيمته، بل تزيده إصرارًا وعزيمة على الوصول إلى غايته المنشودة.

وهنا يتكئ السارد على ضمير الفاعل الصريح "تُ" في قوله: "رفعتُ" أو المستتر "أنا" في قوله: "لألقى"؛ ليجعل من ذاته قوة تجابه طغيان النهار ولظى حره، هذا الحر الذي يسلب البطل ينبوع الحياة "ما يروَى من الماء شاربُه". ويزداد الأمر صعوبة أمام البطل حين يحول الغبار دون رؤية البطل لطريقه وغايته، الغبار هنا

وسيلة من وسائل النهار في تعمية البطل عن هدفه وصده عن بلوغ الغاية. وينضم إلى هذا الغبار ذلك السراب الذي يزيد من صعوبة الرحلة "وأغبر رقّاص الشخوص"، الأمر هنا يزداد صعوبة ومشقة، وذكر السراب يوحي بتأزم الموقف وشدته، حلم الوصول يكاد يصبح سرابًا خاصة مع هذا الوصف الذي وصف به الشخوص التي تعرض له في الطريق وقد غطاها السراب "مضلةٌ".

هنا يستعين البطل بصاحبه الأول، الـ"مُتخطرفٍ"، الذي استعان به على ظلام الليل وسلطانه، الجمل هنا هو طوق النجاة، وهو مُعينه في كل شدة، مما يشي بتخلي البطل عن أبناء جنسه كما تخلوا عنه من قبل "شطت حبائبه". وهذا يعني أنّ علاقته مع هذا المجتمع قد ضعفت وتهاوت وأصبحت الإقامة فيه صعبة مُرّة، يقول: "إن العراق مقامُه وخيم"، ولذلك فقد قرر الرحيل عنه يقول: "يخاف المنايا إن ترحّلتُ صاحبي". إن تضعيف الحاء في قوله "ترحَّلتُ" يدلنا على أنه كان مرغمًا على هذا الرحيل، وأنه لم يكن ينتويه، ولم يلجأ إليه إلا حين انسدت أمامه سُبلَ الحياة الكريمة التي لا قهر فيها ولا طغيان. إنّ "أهل عصره لم يكونوا أرقاء، ولا حريصين على الرفق وحسن الأدب، وإنما كانوا يسخرون من بشار ويعبثون به، ويسرفون في ذلك، حتى يبلغوا إعناته، ويخرجوا به عن طوره... وما نحسب أن إنسانًا أخلص له"(١). كل هذه العوامل كانت عائقًا يقف في طريق الحلم وتحقق الذات القادرة على الفعل؛ ولهذا استعان السارد بمن يدرؤ عنه هذه الويلات التي يلاقيها في حياته، فكانوا بني عَيلان: "لألقى بني عَيلان"، وهو منتسب إليهم بالولاء كما نعلم. وقد اختارهم دون سواهم لأنّ "فعالهم تزيد على كل الفعال"، فهم ليسوا كمن عايروه من قبل بعاهته أو بخلقته أو بنسبه، بل وصلوه وأغدقوا عليه الخير الكثير فامتدحهم: "أولاكَ الأُلَى شقوا العمى بسيوفهم عن الغي". الغي هو صورة أخرى للطغيان والقهر، بل هو صورة جامعة لكل معاني القهر التي عانى بسببها

(١) طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، ط١٧، ٢٠١٩م، ٢/١٨٣- ١٨٤.

البطل.

وقد جمع السارد صورًا عدة للطغيان الذي يُعمِّي على البطل هدفه، منها: ظلمة الليل، ومنها ريش الغطاط الذي غطى الماء، ومنها الحر والغبار والسراب الذي فرضه لظى النهار، ومنها كذلك العتاب الذي ظهر في مطلع القصيدة، ومنها حالة الازدراء أو الازورار التي لاقاها البطل من صويحباته، كل هذه كانت معوقات في طريق البطل. وهنا تأتي أهمية السيف بإحالته الرمزية إلى القوة التي تجابه القهر والطغيان الذي عبر عنه ب "العمى"، في قوله عن بني عيلان: "شقوا العمى بسيوفهم".

وانجلاء العمى هو ثمرة القوة والصلابة والمثابرة التي تحلى بها البطل في مواجهة عوامل القهر، تنضم إلى صور البطولة التي قدمها السارد من قبل أمام قهر الليل ومثابرته حتى "تجلت عصائبه". السرد في كل ذلك يؤكد قيمة العزيمة وأهمية الإرادة الصلبة في مجابهة الصعاب ومشقاتها، وأن الأمر مهما اشتد إذا لاقاه الإنسان بعزيمة وصبر فسيصل إلى غايته ومبتغاه. وقد عبر السارد عن ذلك صراحة في قوله: "حتى أَبصرَ الحقَّ طالبُه"، فطالب الحق يحتاج إلى قوة تعينه على الوصول إليه، وتساعده على التغلب على الصعاب التي تلاقيه في طريقه وتحاول أن تعوقه عن غايته. الحق إذن هو مطلوب السارد وهدفه، وهو مطلوب الرغبة، وهو المسعى الذي يحلم بالوصول إليه، الحق غاية لا تدرك إلا بالقوة، والوصول إليه يحتاج إلى مجاهدة ومثابرة، هذا ما تكشفه دلالة الفعل "أَبْصَرَ" واسم الفاعل "طَالِبُه" بإحالته على فكرة المداومة والاستمرارية في الطلب، وهذا يحتاج إلى عزيمة قوية، مادام الحق مُعَمَّى عنه بالمعوقات السابقة التي ذكرها السارد. ولهذا وصف نفسه في البداية بقوة القلب ومضاء الإرادة "فأقصر عرزام الفؤاد"، وكنّى عن جَمله، مُعينه في طريقه، باسم الفاعل مُستعمِل في قوله: "سقاني به مُستعمل الليل"، ووصفه بأنه: "لا يلتوي بمفازة نساه، ولا تعتل منها حوالبه"، وكلها أوصاف تدل على قوة الإرادة في الطلب.

والحق بوصفه دالاً سرديًّا قد يكون إشارة إلى مروان بن محمد، الممدوح في المقاطع السردية القادمة، فالسرد يؤطر بعضه لبعض في ترابط وانسجام لأحداثه المتتابعة. السرد هنا يمهد للحكي القادم من خلال فكرة الحق، التي تجعل لكلمة الحق دلالة مهمة في كشف وجهة نظر بشار ورؤيته للصراع الدائر بين مروان وخصومه. ويتخذ السارد من بني عيلان معينًا له في نُصْرة مروان، فهم الذين "شقوا العمى بسيوفهم"، شقوا العمى عن الحق بنصرته. ولنلاحظ هذه الثنائية: "العمى/ أبصر"، والمُبْصَر في الحدث السردي هنا هو الحق "حتى أبصر الحق طالبه"، العمى نظير الباطل والتمرد، وأبصر نظير الحق والموالاة، وهي موضوع السرد القادم.

٢: ٢: السرد البين ذاتي (المشارك):

في هذا النمط من السرد يتحد السارد مع آخر خارج عنه، ويتماهى فيه، حتى تصبح ذات السارد هي هي ذات الآخر الممدوح، ويصبح الحديث عن الممدوح هو حديث عن الذات الساردة، والعكس؛ إذ لم يعد هناك انفصال بين الاثنين. ورغبة السارد في إعلان ولائه من خلال اتحاد ذاته بذات الممدوح جعله يختار السرد بضمير المتكلم الجمع (نا، نحن) لسرده؛ حتى يعمِّق شعور الاتصال، والانتماء، والموالاة. هذا ما تكشف عنه الأبيات التالية:

وَسامٍ لِمَـــروانٍ وَمِـــن دونِهِ الشَجا ... وَهَولٌ كَلُجِّ البَحرِ جاشَت غَوارِبُه
أَحَلَّـــــت بِـــهِ أُمُّ المَنايا بَناتِها ... بِأَسيافِنا إِنّا رَدى مَـــن نُحارِبُه
وَما زالَ مِنّا مُمسِـــــــكٌ بِمَدينَةٍ ... يُراقِبُ أَو ثَغـــــرٍ تُخافُ مَرازِبُه
إِذا المَلِكُ الجَبّارُ صَعَّـــــرَ خَـدَّهُ ... مَشَينا إِلَيـهِ بِالسُيـــوفِ نُعاتِبُه
وَكُنّا إِذا دَبَّ العَـــــــدُوُّ لِسُخطِنا ... وَراقَبَنا فـــــــي ظاهِرٍ لا نُراقِبُه
رَكِبنا لَهُ جَهـــــــــراً بِكُلِّ مُثَقَّفٍ ... وَأَبيَضَ تَستَسقي الدِماءَ مَضارِبُه

وَجَيشٍ كَجُنحِ اللَيلِ يَرجُفُ بِالحَصى ... وَبِالشَـــولِ وَالخَطِّيِّ حُمرُ ثَعالِبُه
غَدَونا لَهُ وَالشَمسُ فـــي خِدرِ أُمِّها ... تُطالِعُنا وَالطَلُّ لَم يَجـــرِ ذائِبُه
بِضَربٍ يَذوقُ المَوتَ مَن ذاقَ طَعمَهُ ... وَتُدرِكُ مَن نَجّـــى الفِرارُ مَثالِبُه
بَعَثنا لَهُمْ مَـــــــوتَ الفُجاءَةِ إِنَّنا ... بَنو المُلكِ خَفّــاقٌ عَلَينا سَبائِبُه

السارد هنا أصبح مشاركًا في صناعة الحدث، بل هو في القلب منه، فلا تُرى الأحداث إلا من خلاله، من خلال ما يخبر به وما يسرده، وهو ما يعرف في السرد بـ "الرؤية مع"، فالسارد شريك في الأحداث، وهو مصدر المعلومات الوحيد، وصانع لفعل السرد في الآن نفسه. كما أنّ استعمال ضمير المتكلم هنا هو محاولة إقناعية بواقعية الأحداث التي يذكرها، وفي هذا الصدد يقول ميشيل بوتور: "إننا نستعمل، بالطبع، صيغة المتكلم في كل مرة نحاول فيها (أن) نجعل من الوهم حقيقة وإثباتًا"(١).

يعيد السرد في هذا الجزء بناء الذات المقهورة التي ظهرت في بداية القصيدة، ويعيد لها توازنها وقوة الوجود الفاعل، بإعادة الذات المتوهجة إلى دائرة السرد، وإلى دائرة البطولة، وتصبح هذه الذات عنصرًا فاعلاً في الأحداث، وفي تنامي حركة السرد داخل النص. وعلى الرغم من كون السرد هنا في معرض المدح الغيري، فقد قام السارد بإقحام ذاته في قص بطولات الممدوح وانتصاراته، وجعل ذاته متحدة مع ذات الممدوح، حتى إن مَن يقرأ القصيدة يشعر كأنها قيلت في الفخر وليس في المدح. ولهذا اختار السارد القص بضمير الـ"نا" وليس بتاء الفاعل أو ضمير الواحد الفاعل "أنا"؛ وقد اختار هذه الصيغة تعظيمًا لقدر نفسه بتماهيها مع الممدوح وانتصاراته، وتعويضًا عما فاته من رفيع المكانة والمنزلة. وقد عبّر عن ذلك صراحة في قوله:

(١) ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، كتاب الدوحة، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، ٢٠١٩، ص٧٣.

إذا المُجحِدُ المَحرومُ ضَمَّت حِبالَهُ حَبائِلُهُم سيقَت إِلَيـــهِ رَغائِبُه

وبعد أن كانت الصعاب تقتحم طريق البطل والأهوال تعوقه، أصبحتا عونًا له في قهر خصومه، لدرجة أنّ الموت، وهو القوة التي لا تُقهر، يصبح عونًا للبطل على خصومه "أحلت به أم المنايا بناتها بأسيافنا". بل إن الذات الساردة تتحد مع الموت؛ لتصبح قوةً لا يقهرها قاهر "إنّا ردى مَن نحاربه". لقد استطاع السارد هنا أن يرتفع بذاته فوق أي ذات من خلال تماهيه مع الموت، لا بالفناء وإنما بالإفناء. الموت هنا يصبح آلة طيعة في يد السار، يعاقب به من سوّلت له نفسه الخروج على مروان، أو الخروج على "الحق"، ولو جاز قلنا على السارد نفسه؛ فالسيوف التي غدا حضورها حضورًا للموت، أصبحت آلة السارد الموت في معاقبة الخصوم:

إذا المَلِكُ الجَبّارُ صَعَّرَ خَدَّهُ مَشَينا إِلَيهِ بِالسُيوفِ نُعاتِبُه

فالمعاتبة بالسيف كان سببها تصعير الخد، وذكر السبب ونتيجته إيهام من السارد بواقعية ما يرويه ويسرده. ومعاتبة السيف هنا ليست سوى الموت المحقق، ما دامت أم المنايا قد أحلت فيه بناتها. واستعمال السارد لفظة "مشينا" ما يدل على الزهو والثقة بالنفس، وقد جعلته هذه الثقة غير آبه بما يضمره عدوه له من بغض أو كره:

وَكُنّا إِذا دَبَّ العَدُوُّ لِسُخطِنا وَراقَبَنا في ظاهِرٍ لا نُراقِبُه

وبين الدبيب والمشي، والتخفي والمجاهرة بون شاسع في الدلالة على القوة والعظمة. فإذا كان العدو يسير متخفيًّا فإن البطل وممدوحه إنما يخرجان للحرب جهرًا "ركبنا له جهرًا". إن لغة السرد هنا تضعنا أمام ثنائية ضدية تعين على تجلية الموقف بإظهار الفرق بين الطرفين، فبينما نجد السارد قد اختار الدبيب والتخفي والترقب المشوب بالخوف والرهبة لخصومه، خصوم الممدوح، نجده وممدوحه يظهران بمظهر الواثق في نفسه، حتى أنه لا يراقب عدوه؛ استخفافًا بالعدو، وإظهارًا لثقته في نفسه وقوته.

وفي استعمال كلمة "مشينا" والعدول عن غيرها من بنات السرعة أو الحركة ما يعطي فرصة للآخر{العدو} بمراجعة نفسه والعدول عن عصيانه، وكأن السارد هنا يطلب من أولئك الخارجين على الخليفة أن يعودوا إلى رشدهم، والدخول في الطاعة، في الحق. وكنّى بتصعير الخد عن العصيان والخروج عن جادة الطريق، طريق الحق، والتصعير هو الوجه المرادف لجفاء الود والازورار الذي ذكره في مطلع القصيدة، وكأنه يبعث برسالة مغلفة إلى صويحباته وحبائبه بالعودة إليه وإلا فهن الهالكات. وإذا كانت لفظة "مشينا" قد أمهلت الخصوم فرصة العودة وتصحيح المسار، فإنهم لما أبوا إلا العصيان كان الموت جزاءهم، يقول:

رَكِبنا لَهُ جَهراً بِكُلِّ مُثَقَّفٍ وَأَبيَضَ تَستَسقي الدِماءَ مَضارِبُه

لا بُدَّ من بتر هذه العلاقة غير السوية بالسيف {الموت}. علينا ألا ننسى أن السيف كان وسيلة بني عيلان في شق العمى وإزالته، وتحيل كلمة "جهرًا" هنا إلى كلمة "أبصر" هناك، وكلتاهما قرينة السيف ونتيجة لحضوره في السرد. وإذا كان المُبصَر هناك هو الحق، فإن المُجهر به هنا هو السيف. وقد عزز السارد سابقًا أهمية السيف في إظهار الحق، بينما يأتي السيف هنا قرينًا للموت المحقق لمن يطاله؛ الموت هنا رديف العمى هناك، ومفاد ذلك: مَن سار في غيه واتبع الباطل، أو العمى؛ فالسيف يُجلي عنه ذلك العمى.

والحضور المكثف لمفردة الموت في لغة السارد، يجعل الموت آلة كالسيف في يد البطل، وقوله: "مشينا إليه بالسيوف نعاتبه" و"أرسلنا المنية تادبه" خير دليل على ذلك. ونلاحظ أنّ حضور إحدى المفردتين في السرد يستتبع حضور الأخرى، والجُمل التالية توضح ذلك: "أحلت به أمُّ المنايا بناتَها بأسيافنا"، "إنا ردى مَن نحاربه"، "مشينا إليه بالسيوف نعاتبه"، وأبيض تستسقي الدماء مضاربه"، "بضرب يذوق الموت من ذاق طعمه"، "بعثنا لهم موت الفجاءة"، "أصابه حِمامٌ بأيدينا". وحضور السيف مقرونًا بالموت على هذا النحو يعكس رغبة دفينة لدى السارد في

التخلص من خصومه الذين ناصبوه العداوة أو قللوا من شأنه. إننا أمام حالة من التماهي بين ذات السارد، والسيف، والموت، يعمقها بمثل هذه الجمل: "إنا ردى مَن نحاربه، إنا جوالبه، إننا بنو المُلك خفَّاق علينا سبائبه"، التي تدل على تكرار الحدث وديمومته وهو ما يسميه جنيت بـ "الترديد"(١). وقد يكون تماهيه بالسيف والموت تعويضًا عن حالة العجز التي أصابته بسبب عاهته، فيحاول أن يعوض ذلك العجز من خلال لغة السرد، فكأن السارد يستخدم السرد وسيلة لإشباع الرغبة في التخلص من شتى ألوان القهر والعجز وأسبابهما. ومن ناحية أخرى قد يكون هذا التماهي انعكاسًا لرغبة السارد في أنْ يُظهر ولاء البطل، وأن يحظى بمكانة عند المسرود له (مروان)، وأن يكون سيف الخليفة ولسانه الذي يطلقه على أعدائه لتأديبهم(*).

ثم يأخذ السارد في حكي انتصارات الخليفة على أعدائه، محاولاً غرس جذور الثقة بينه وبين المسرود له من خلال ذكره لتلك البلدان التي شهدت معارك مروان وانتصاراته في فلسطين، وتدمر، وحمص، ودمشق، والكوفة، متماهيًا في الوقت ذاته مع الخليفة وجنده، تنسحب عليه انتصاراتهم وبطولاتهم، تلك البطولات التي كانت عونًا للسارد في تضخيم أناه وعلو نبرته في السرد، بطريقة تحقق للذات الساردة مكانًا في الحدث السردي، يقول:

أَباحَت دِمَشقاً خَيلُنا حينَ أُلجِمَت ... وَآبَت بِها مَغـــــرورَ حِمصٍ نَوائِبُه
وَنالَت فِلِسطيناً فَعَـــرَّدَ جَمعُها ... عَنِ العارِضِ المُستَنِّ بِالمَوتِ حاصِبُه
وَقَد نَزَلَت مِنّا بِتَدمُـــــرَ نَوبَةٌ ... كَذاكَ عُـــــروضُ الشَرِّ تَعرو نَوائِبُه
وَبِالكوفَةِ الحُبلـــى جَلَبنا بِخَيلِنا ... عَلَيهِم رَعيـــــــلَ المَوتِ إِنّا جَوالِبُه
أَقَمنا عَلـــى هَذا وَذاكَ نِساءَه ... مَآتِمَ تَدعـــــــــــو لِلبُكا فَتُجاوِبُه
بَكَينَ عَلى مِثلِ السِنانِ أَصابَهُ ... حِمـــــــامٌ بِأَيدينا فَهُـــنَّ نَوادِبُـــه

(١) راجع: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص ١٢٩. و السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ص١٧١.

(*) ولطالما حاول بشار وتمنى أن يحظى لدى حكام بني أمية بمكانة يرضاها. يفسر ذلك غضبه من سليمان بن هشام بن عبد الملك. راجع الأغاني٣/١٥١- ١٥٢.

فَلَمّا اِشتَفَينا بِالخَليفَةِ مِنهُـــمُ	وَصـــالَ بِنا حَتّـــى تَقَضَّت مَآرِبُه
دَلَفنا إِلى الضَحّاكِ نَصرِفُ بِالرَّدَى	وَمَروانُ تَدمـــــى مِن جُذامَ مَخالِبُه
مُعِدّينَ ضِرغاماً وَأَســوَدَ سالِخاً	حُتـــــــوفاً لِمَن دَبَّت إِلَينا عَقارِبُه
وَما أَصبَـحَ الضَحّاكُ إِلّا كَثابِتٍ	عَصـــــــانا فَأَرسَلنا المَنِيَّةَ تادِبُه

تكثف لغة السرد هنا من حضور السارد الممسرَح {المُشارك} في الأحداث وصناعة البطولات، فقد حرص السارد أن يكون أحد المشاركين من خلال حشده كثيرًا من الكلمات التي تدل على مشاركته في المعارك وصناعة البطولات، من مثل: (أقمنا، بأيدينا، اشتفينا، بنا، دلفنا، نصرف، معدين، إلينا، عصانا، فأرسلنا)، فكل تلك الكلمات تجعل السارد في قلب الحدث غير مكتفٍ بالوصف والسرد، وتزيد هذه الأفعال الإنجازية من ديناميكية الحدث السردي ومسرحته، ويقوم الضمير "نا" بربط وحدات السرد وانسجامها. وتدلنا كلمة "معدين" على أن النصر لم يكن صدفةً أو حظًّا، إنما هو ثمرة الأخذ بالأسباب. أي أنّ السرد هنا يرسخ لضرورة الأخذ بالأسباب، وأن النصر لا يأتي صدفة، إنما يحتاج لإعداد العُدة والتسلح بالقوة واليقظة الدائمة لما يحاك، "معدين... لمَن دبَّت إلينا عقاربه"، فمن فعل ذلك "تقضَّت مآربه" على ما فيها من مشقة وعناء.

كما يدل استعمال السارد للضمير "نا"، "نحن" على حالة من الولاء والمؤازرة من البطل وقومه للمسرود له، للخليفة مروان بن محمد، في حروبه للخارجين عليه، فـ"هو يستخدم ضمير المتكلم كأيّ شاعر قبلي"(١) بما يحيل إليه هذا الضمير من دلالة على الانتماء والولاء؛ ذلك أنّ استعمال ضمير الجمع (نا، نحن) يحوي بداخله (أنا، وأنت) أنا السارد، وأنت الخليفة، وهذا يزيد في علاقة الولاء، وليس أدل على ذلك من تلك الباء في قوله "اشتفينا بالخليفة منهم" التي تفيد المصاحبة والمؤازرة.

(١) سيد حنفي: بشار بن برد؛ دراسة في النظرية والتطبيق، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣، ص١٥٣.

ويأتي وصفه لمروان بـ"الخليفة" دليلاً على رؤيته بشرعية مروان في الحكم والخلافة، ومما يعضد ذلك تعجب السارد من فعل "ابن أغنم" و"عثمان بن سعيد" وانضمامهما للخارجين على مروان، يقول:

وَمِن عَجَبٍ سَعيُ اِبنِ أَغنَمَ فيهِمُ وَعُثمانَ إِنَّ الدَهرَ جَمٌّ عَجائِبُه

فلو لم يكن مروان، من وجهة نظر السارد، مستحقًّا للخلافة لما تعجب السارد من فعل هؤلاء الخارجين، ولما جعل خروجهم عليه من عجائب الدهر، فلا شك أن ذلك يعد استنكارًا من السارد لفعلهم. السارد هنا يضعنا بإزاء رؤىً متعارضة تعمل على تنمية حركة الصراع في الحدث السردي. ومما يعبّر عن تحيزه لمروان وصفه لهذه الشخصيات المتمردة عليه بقوله:

أَباحَت دِمَشقاً خَيلُنا حينَ أُلجِمَت وَآبَت بِها مَغرورَ حِمصٍ نَوائِبُه
تَعودُ بِنَفسٍ لا تَزِلُّ عَنِ الهُدى كَما زاغَ عَنهُ ثابِتٌ وَأَقارِبُه
دَعا اِبنَ سِمَاكٍ لِلغَوايَةِ ثابِتٌ جِهاراً وَلَم يُرشِدِ بَنيهِ تَجارِبُه
وَنادى سَعيداً فَاِستَصَبَّ مِنَ الشَقا ذَنوباً كَما صُبَّت عَلَيهِ ذَنائِبُه
وَما أَصبَحَ الضَحّاكُ إِلّا كَثابِتٍ عَصانا فَأَرسَلنا المَنِيَّةَ تادِبُه

فثابت بن نعيم "مغرور حمص" قد زاغ عن الهدى، وزاغت أقاربه، وقد دعا ابن سِمَاك للغواية، ونادى سعيدًا فاستصب من الشقا ذنوبًا، ثم كان الضحاك بن قيس كصاحبه ثابت "عصانا". وعلى العكس من ذلك فقد وصف خيل مروان وجنده بأنها "تعود بنفس لا تزلّ عن الهدى"، وهي نفس الخليفة مروان الذي لا يزيغ عن الهدى، عن الحق. فالسارد وإن لم يسمح لهذه الشخصيات بالتعبير عن رؤيتها في مروان وخلافة الأمويين، فإن أوصافه التي ذكرها تدل على معارضتهم لمروان وبني أمية؛ مما يجعلنا أمام موقفين متعارضين، ووجهتي نظر مختلفتين. ويعمل الاختلاف في وجهات النظر على تنمية الصراع في الحدث السردي، وهو أمر ضروري في السرد "يوحي بالمقابلة بين قوى متكافئة تقريبًا، كما يوحي بالفعل ورد

الفعل"(١). وذكر هذه الشخصيات التاريخية يجعل السرد أقرب إلى التوثيق، ويضفي واقعية على الحدث السردي، فيجعل المسرود له يؤمن بما يسرده ويصدقه. وأما إخفاء وجهة نظر المتمردين في مروان، وأسباب خروجهم عليه، فقد يكون تحقيرًا من السارد لوجهة نظرهم، وعدم موافقته لهم. إنه يوجه حركة السرد لإظهار بعضٍ من مواقف بشار الإيديولوجية تجاه السلطة ومعارضيها؛ "فالسارد نفسه، وكل ما هو مسرود، يدخل سوية في منظور الكاتب"(٢) كما يقول باختين. لقد تعمّد إخفاء أسباب خروج هؤلاء الثوار على مروان، ولم يسمح لهم بالتعبير عن وجهة نظرهم، ويسمى هذا النمط السردي بـ"التبئير الداخلي"(٣). ووجهة النظر التي سنشكلها كمتلقين لهذا الخطاب السردي هي خاضعة في الأصل للغة الخطاب الذي يقدمه السارد، وليس بالضرورة أن تطابق الواقع الخارجي أو التاريخي. هذه نقطة مهمة في تناول الأعمال الأدبية، فالأدب لا ينقل الواقع بقدر ما يعبر عن رؤية الأديب ووجهة نظره في عالم الواقع وحوادثه.

٢: ٣: السرد الموضوعي/ المشفر:

هو "سرد يتميز بموقف السارد المستقل عن المواقف والوقائع المروية"(٤)، في هذا النوع يكون السارد خارجًا عن أحداث القصة التي يسردها، يسرد أحداثًا خارجةً عنه، ولا يكون شخصًا ضمن القصة المحكية. السارد هنا من نوع "السارد غير الممسرح" عند واين بوث، يحكي قصة أو موقفًا وقعت عليه عيناه ورصدته،

(١) رينيه ويلك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، ١٩٩٢. ص٢٩٩.

(٢) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧، ص٨٣.

(٣) انظر جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص٨٦،-٨٨.

(٤) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص١٦٣.

"هو عين تلتقط وتتابع المشهد المتحرك"(١)، هو أشبه بعين الكاميرا التي ترصد لنا بعض المشاهد بصورة محايدة خالية من الذاتية. يقدم السارد الموضوعي سرده معتمدا على ضمير الغائب "هو" الذي يفصل "النص السردي فصلاً عن ناصه الذي نصه"(٢)؛ ليضفي على خطابه نوعًا من الموضوعية على نحو يقربه من العالم الواقعي، خاصة أنه يقدم قصة من القصص المتداولة في التراث الأدبي، وهي قصة حمار الوحش وصائده، يتفاعل في هذا السرد الواقعي والفني على سبيل التمثيل السردي. يقول بشار:

أَمَـــقُّ غُـــــرَيرِيٌّ كَأَنَّ قُتودَهُ ... عَلى مُثلَّثٍ يَدمى مِنَ الحُقبِ حاجِبُه
غَيورٍ عَلـــى أَصحابِهِ لا يَرومُهُ ... خَليطٌ وَلا يَرجـــــو سِواهُ صَواحِبُه
إِذا ما رَعــى سَنَّينَ حاوَلَ مَسحَلاً ... يَجِـــــــــدُّ بِـهِ تَعذامُهُ وَيُلاعِبُه
أَقَبَّ نَفـــــى أَبناءَهُ عَن بَناتِهِ ... بِذي الرَضمِ حَتّــى ما تُحَسُّ ثَوالِبُه
رَعــى وَرَعَينَ الرَطبَ تِسعينَ لَيلَةً ... عَلى أَبَقٍ وَالرَوضُ تَجــري مَذانِبُه
فَلَمّا تَوَلّى الحَـــرُّ وَاِعتَصَرَ الثَرى ... لَظى الصَيفِ مِن نَجـمٍ تَوَقَّدَ لاهِبُه
وَطارَت عَصافيرُ الشَقائِقِ وَاِكتَسى ... مِنَ الآلِ أَمثالَ المُـــلاءِ مَسارِبُه
وَصَدَّ عَنِ الشَـولِ القَريعُ وَأَقفَرَت ... ذُرى الصَمدِ مِمّا اِستَودَعَتهُ مَواهِبُه
وَلاذَ المَها بِالظِلِّ وَاِستَوفَضَ السَفا ... مِنَ الصَيفِ نَتّاجٌ تَخُـــبُّ مَواكِبُه
غَدَت عانَةٌ تَشكو بِأَبصارِها الصَدى ... إِلـــــى الجَأبِ إِلّا أَنَّها لا تُخاطِبُه
وَظَلَّ عَلـــــى عَلياءَ يَقسِمُ أَمرَهُ ... أَيَمضـــــــي لِوِردٍ باكِراً أَم يُواتِبُه
فَلَمّا بَدا وَجـــــهُ الزِمــاعِ وَراعَهُ ... مِنَ اللَيلِ وَجـــــهٌ يَمَّمَ الماءَ قارِبُه
فَباتَ وَقَد أَخفى الظَلامُ شُخوصَها ... يُناهِبُها أُمَّ الهُـــــــدى وَتُناهِبُه
إِذا رَقَصَت في مَهمَهِ اللَيلِ ضَمَّها ... إِلـــــــى نَهَجٍ مِثلِ المَجَرَّةِ لاحِبُه

(١) يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل، ص ١٢٦.

(٢) عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨. ص١٥٤.

إلى أَن أَصابَت في الغَطاطِ شَريعَةً مِنَ الماءِ بِالأَهـــوالِ حُفَّت جَوانِبُه

يبدأ هذا السرد بما عُرف في البلاغة ب"حسن التخلص"، حيث ينتقل من الحديث عن الجَمل الذي كان وسيلة البطل في النجاة من أهوال الليل والنهار، على ما تبين سابقًا، إلى الحديث عن الحمار عبر تقنية التشبيه؛ ليترك الحديث عن الجمل إلى حمار الوحش وأتنه.

أمقُّ غريريٌّ كأن قتودَه على مُثلِثٍ يَدْمَى من الحَقْبِ حاجبُه

إذن هي قصة سردية جديدة، أو هي سرد داخل سرد، فهي تتوسط السرد الذاتي. وعلى المستوى الشكلي، فإن هذا السرد قد وقع بين السرد عن الذات المقهورة في بداية النص والذات المتعالية بالبطولة في آخره، وكأن السارد هنا أراد أن يتناسى ذاته المقهورة من خلال استراحة سردية عن آخر خارج عنه، وأن يُنسي المسرود له تلك الصورة السلبية عن الذات الأولى، وما يعضد ذلك أنه افتتح السرد عن الذات الجديدة بقوله: "يخاف المنايا إن ترحلت صاحبي"، وصاحبه هنا هو صورة من خليليه اللذين ظهرا في السرد الأول، في قوله: "خليلي لا تستنكرا لوعة الهوى". واستدعاء الصاحب في السرد الجديد استدعاء مقصود؛ ليعرض عليه السارد صورة الذات في إهابها الجديد.

ويمدنا السارد الموضوعي، العليم، ببعض صفات هذا الحمار الخُلقية والنفسية، فهو: "غيور على أصحابه"، يحرص على تدبير أمرهم. ثم ينقلنا السارد إلى جوانية الحمار فيطلعنا على حيرته وهو يتدبر أمر أُتنه وقد انقضى الربيع، وجفت عيون المياه حتى "غدت عانة تشكو بأبصارها الصدى"، فأخذ هذا الحمار "يقسم أمرَه: أيمضي لوردٍ باكرًا أم يواتبه"، هل يسرع في هذا الليل الأليل بأتنه "وقد أخفى الظلام شخوصها" بحثًا عن الماء أم ينتظر حتى الصباح. والنفوذ إلى داخل شخوص السرد من أهم ميزات السارد العليم، إنه، كما أشار تودوروف، "يدرك

رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم"(١).

ويظهر من قصة الحمار وأتنه أنهم تعرضوا لمحنة وشدة بعد رخاء العيش ورغده، هذه المحنة كانت في دخول الصيف الذي بدل هناءتهم وسعادتهم وقد "رعى ورعين الرطب تسعين ليلة"، فتحولت أمورهم وساءت حيث "أقفرت ذُرى الصمد مما استودعته مواهبه". هنا كان على الحمار أنْ يتحمل مسؤولية أتنه، فسار بها ليلاً؛ بحثًا عن مورد آخر للعيش، فرحلوا في ظلمة الليل "يناهبها أم الهدى وتناهبه"؛ خوفًا من حرارة الصيف الذي "اعتصر الثرى... من نجم توقَّد لاهبه". وقد نجحت خطة الحمار في الوصول بأتنه إلى موضع الماء:

إلى أن أصابت في الغطاط شريعة من الماء.....

لكن الوصول إلى الماء الذي هو سبيل النجاة من "لظى الصيف"، كان ذلك بداية النهاية لهذا الحمار؛ إذ إن الماء "بالأهوال حُفَّت جوانبه"، إنه ماء مرصود من قبل الصائدين. ولعل الحمار كان يشعر ببعض هذا الخطر؛ لذلك قدم أتنه للماء "فأقبلها عُرض السَّرِيّ"، وظل هو يلتفت "وعينه ترود"؛ حراسةً وخوفًا من الطلب والرصد. فهل نفعه هذا الحذر؟

يؤجل السارد الإجابة ويرحلها؛ تشويقًا وإثارة لوعي المسرود له فينتقل إلى الحديث عن الصائد الذي ترصد للحمار "وفي الناموس مَن هو راقبه"، وقد أعد الصائد عُدته:

أخو صِبغَةٍ زُرْقٍ وصفراءَ سمحةٍ يُجاذبُها مُسْتَحْصِدٌ وتُجاذبُه

ويستطرد السارد العليم في وصف جانب من حياة الصائد الاجتماعية، فله زوجة وبنتان "يؤول إلى أم ابنتين"، وهذه الزوجة شديدة المخاصمة للصائد إذا ما

(١) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩١. ص٤٧.

أخفق في صيده، "... يؤوده إذا ما أتاها مُخْفقًا أو تصاخبه"، وهو فقير معدم يعيش على ما كسبته يداه من صيده:

كأنَّ الغِنَى آلَى يَمِينًا غَلِيظَةً عليهِ خَلا ما قَرَّبتْ لا يُقاربُه

لقد أدار السارد الأحداث بدرامية عالية؛ حين وضعنا بإزاء مشهد يتصارع طرفاه من أجل الفوز بالحياة، ويجعلنا مشدودين إلى متابعة السرد، بل إنه يجعلنا منقسمين عاطفيًّا أمام طرفي الصراع، مَن ينجو في هذا الصراع؟ أينجو الحمار بأتنه من هذا الصائد، أم ينجح الصائد في مهمته فيخلص من مخاصمة زوجته له وتستقيم له قناتها؟ ثم يأتي الجواب من خلال ما ذكره السارد في قوله:

رَمَى فَأَمَرَّ السهمُ يمسحُ بَطْنَه ولبّاتِه فانْصاَع والموتُ كارِبُه

ينتهي الصراع بمقتل الحمار وفوز الصائد، وهي نهاية مهّد السارد لها منذ اللحظة الأولى للسرد، حين جعل الدماء تسيل من حاجبي الحمار. وتضعنا جملة "يمسح بطنه" أمام مشاعر السارد تجاه هذا الحمار؛ حيث يبدو السارد متعاطفًا مع هذا الحمار وتجربته، ويبدو أنّ هذه التجربة قد حازت إعجاب السارد فلم يفجع الحمار في مقتله، حين جعل السهم يمسح بطنه ولم يشُقها. ويقدم لنا هذا السارد العليم السبب في مقتل الحمار برغم حذره الذي ذكره سابقًا؛ فقد ضعف الحمار أمام شهوة الماء، نزعة الحياة، وغره ذلك، فكانت نهايته:

فَلَمّا تَدَلّى في السَرِيّ وَغَرَّهُ غَليلُ الحَشا مِن قانِصٍ لا يُواثِبُه

وكأن السرد يؤطر لفكرة أنّ الغفلة طريق الهلاك، وأنه لا بدّ من دوام الحذر وعدم الاغترار بما يتحقق من إنجازات.

يقدم السارد في هذه القصة حكاية رمزية لما يدور في عصره من صراع بين مروان وخصومه، ولذلك رأينا الدماء تسيل في هذه القصة من بدايتها، "يدمى من الحَقْب حاجبُه"، وهذا الدم قد يكون ناتجًا عن عض المداعبة كما ذهب إلى ذلك

الطاهر بن عاشور(١)، وقد يكون ناتجًا عن الممانعة وضرب الأتان للحمار بحافرها إعراضًا عنه وامتناعًا، امتناع الأتن عن الحمار لحملها، بدليل قوله بعد ذلك: "وصدَّ عن الشَّوْلِ القريعُ"، وهي صورة مألوفة في قصة حمار الوحش(٢). السرد في القصيدة كلها يقوم على فكرة الالتواء والممانعة وإقحام الصعوبات أمام البطل؛ لاختبار مدى كفاءته وحسن تصريفه للأمور. ولذلك جمع له السارد ألوانًا من هذه الصعوبات: كالحر الذي اعتصر الثرى فهاجت العصافير، وتساقطت الأوراق عن الشجر، واكتست الجبال بالآل، وصدَّت عن الشول القريع، وغدت عانة تشكو بأبصارها الصدى، وأقفرت ذرى الصمد، ولاذ المها بالظل... إلخ. كل هذه الصعوبات هي اختبار حقيقي وتَحِدٍ لإثبات الكفاءة والقدرة على تحمل المسؤولية، فبعد أنْ عاش الحمار مع أتنه تسعين ليلةً في ربيع الخير والرَّفه "رعى ورعين الرَّطبَ تسعين ليلةً"(*)، وبعدما قضى حاجته من أتانه عضًّا وملاعبةً "يجدُّ به تعذامُه ويلاعبه"، كان عليه أن يواجه اختبار كفاءة أو "تحسّ ثوالبه" فيكون غير كفء لصواحبه.

الحمار هنا رمز سردي مشفر، يكتسب قيمة مهمة في العمل السردي "لا من وجهة نظر صفته التشخيصية، الموضوعية، إنما من وجهة نظر قيمته التعبيرية"(٣). وصراعه مع الصائد صورة من صراع مروان مع الثوار. ويثير هذا التمثيل الرمزي عدة تساؤلات: هل كان الحمار رمزًا لمروان أم الثوار؟ وهل ينجو الثوار الذين تمردوا على مروان وخرجوا عليه أم ينجح مروان في القضاء عليهم وتستقيم له الرعية؟ أوَ يهلك مروان الذي تحيطه الأخطار من كل حدب وصوب

(١) انظر: الديوان: ١/ ٣٢٧- ٣٢٨.

(٢) راجع: السيد إبراهيم: الرمز والفن، مدخل الأسلوبية والسيميوطيقا إلى الدرس الثقافي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٧ ، ص١٩.

(*) وقد جعلها تسعين ليلة؛ لأنّ الثورات التي ذكرها الشاعر على مروان بدأت بعد ولايته بثلاثة أشهر. انظر: الطبري: تاريخ الأمم والملوك، ص ١٤٢٧.

(٣) ميخائيل باختين: تحليل الخطاب الروائي، ص٤١.

وينجح الثوار في ثورتهم؟ و"الشفرة أو الصوت الذي يتم وفقًا له بناء سرد أو جزء منه كمسار من السؤال أو الأحجية إلى الجواب المحتمل أو الحل، كل فقرة يمكن أن يكون لها دلالة وفقًا للشفرة التأويلية"(١) بما تطرحه هذه الشفرة من تساؤلات تثير ذهن المتلقي بحثًا عن تأويلها وما يُفهم منها.

ومن سمات السرد الموضوعي أنه "يترك الحرية للقارئ؛ ليفسر ما يحكى له ويؤوله"(٢)، فالحمار قد يكون رمزًا للثوار الذين أمهلهم مروان {الصائد} فترة؛ حتى يعودوا إلى طاعته، فأبوا واغتروا بما حققوه من انتصارات وما ضموه من بلدان(٣)، فظنوا أنهم قادرين على تحقيق الانتصار على مروان:

رَمَى فَأَمَرَّ السهـمُ يمسحُ بَطْنَه ولبّاتِه فانْصـــاَع والموتُ كارِبُه
فَلَمّا تَدَلّى في السَرِيّ وَغَـــرَّهُ غَليلُ الحَشا مِن قانِصٍ لا يُواثِبُه

وهذا التفسير المباشر القريب لهذا الرمز الشعري يناسبه ما ذكره السارد بعد ذلك من انتصار مروان على هؤلاء الثوار، وما أعقب ذلك من مآتم تنوح فيها نساؤهم:

أَقَمنا عَلى هَذا وَذاكَ نِساءَها مَآتِمَ تَدعو لِلبُكا فَتُجاوِبُه

هذا البكاء صورة من صخب المستوفضات الذي جاء في قصة الحمار(٤)، فيكون ذلك مناسبًا لسياق المدح الذي قيلت فيه القصيدة.

وينفتح هذا الرمز على تأويل مغاير تمامًا للتأويل السابق؛ فالغالب عندي أنّ

(١) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص١٠٥.
(٢) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص٤٧.
(٣) راجع أحداث ١٢٧هـ. في: الطبري: تاريخ الأمم والملوك، ص١٤٢٩.
(٤) في قوله: الديوان ٣٣١/١.
بها صخب المستوفضات على الولى كما صخِبَت في يوم قيظٍ جنادبه

الحمار رمز لمروان(*)، وفي النص كثير من الإشارات ترجح هذا التأويل، من ذلك قوله وهو يصف حيرة الحمار في شدته:

وظلَّ علَى عَلْياءَ يَقْسِمُ أَمْرَهُ .....

إذ تشير كلمة علياء إلى المكانة العالية التي أرادها السارد للحمار، يناظر بها مكانة الخليفة العالية. ومما يناسب هذه المكانة ما ذكره السارد في مقتل الحمار حيث جعله واقفًا مستندًا بحجارة:

ووافقَ أَحْجارًا ردَعْنَ نَضِيَّهُ .....

ومن صور التشابه أيضًا ما جاء في وصف الحمار:

أَقَبَّ نَفــى أَبناءَهُ عَن بَناتِهِ بِذي الرَضمِ حَتّى ما تُحَسُّ ثَوالِبُه

فنفي الحمار أبناءه عن بناته يشبه ما فعله مروان من قفزه على كرسي الخلافة(١) وخلعه لإبراهيم بن الوليد بن عبد الملك، ولم يكن مروان وليًّا للعهد.

ومن صور التشابه أيضًا صورة الحمار الذي يضم أتنه إذا تفرقت في سيرها:

إِذا رَقَصَت في مَهمَهِ اللَيلِ ضَمَّها إِلى نَهَجٍ مِثلِ المَجَرَّةِ لاحِبُه

(*) ولا نغفل أنه كان لقبًا لمروان؛ لبأسه وشدته. راجع: شمس الدين الذهبي: سير أعلام النبلاء، ج٦، تحقيق حسين الأسد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢. ٦/ ٧٤.

(١) بعد تفكك البيت الأموي وانقسام بعضه على بعض، وكان يومئذٍ واليًا على أرمينيا وأذربيجان، فأظهر البيعة ليزيد بن الوليد، وهو يضمر نقمته عليه، فلما مات يزيد وبويع لأخيه إبراهيم، شق مروان الطاعة طالبًا بدم الوليد بن يزيد والبيعة لابنَي الوليد الحكم وعثمان، وقد اضطره ذلك إلى محاربة جند الخليفة إبراهيم بن الوليد بن عبدالملك، حتى انتصر عليهم، فأخذ البيعة للولدين من أهل دمشق. ثم كانت النزاعات بين إبراهيم بن الوليد ومروان وهروب إبراهيم بن الوليد من مروان ومبايعة أهل الشام لمروان بن محمد، فأخذ يولي ولاته وكان ممن ولاهم ثابت بن نعيم على فلسطين، وكان ثابت هذا ممن خرج على مروان بعد ذلك. راجع تفاصيل هذه الأخبار (أحداث ١٢٦- ١٢٧هـ) في:

- محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك، ص١٤٢٠- ١٤٢٧.
- عماد الدين بن كثير: البداية والنهاية، ١٣/ ١٨٣-٢٠٩.

وهي صورة من صور محاولة مروان لم شمل البيت الأموي.

ومن أقوى صور التشابه بين الحمار ومروان فترة ربيع الحمار، تلك الفترة التي حددها السارد بـ"تسعين ليلة"، وهي المدة نفسها التي تفصل ولاية مروان عن ثورات الخارجين عليه.

وافتتاح القصة بصورة الدماء التي تسيل من حاجب الحمار يشبه افتتاح مروان خلافته بالدماء وما أراقه منها، بل إن خلافته كانت حروبًا ودماء، حتى إنه لم يجف له لبد، كما ذكر الذهبي(١)، وكان لا يفارق الغزو(٢)؛ لهذا كله كانت الدماء لا تفارقه. وربما كانت الدماء التي تسيل من حاجبي الحمار صورة لما علق بمروان من دماء صرعاه وقتلاه. وربما كانت هذه الدماء استشرافًا(*) بمقتل مروان في النهاية؛ لكثرة المترصدين به "وفي الناموس من هو راقبه". وغيرة الحمار على أصحابه تشبه غيرة مروان على البيت الأموي(٣)، بعدما شب النزاع والصراع بين أفراده وكاد أنْ يفتك بهم ويؤذن بزوال دولتهم. وكان مقتل الوليد بن يزيد على يد ابن عمه يزيد بن الوليد أثرًا من آثار هذا النزاع(٤). فحاول مروان أنْ يعيد الاستقرار لهذا البيت مرة أخرى(٥)، وصراعه مع الثوار إحدى تلك المحاولات.

---

(١) الذهبي: سير أعلام النبلاء، ٦/ ٧٤.

(٢) ابن كثير: البداية والنهاية، ١٣/ ٢٦٣.

(*) وقد عُرف عن بشار صدق توقعاته. راجع خبره مع مروان بن أبي حفصة في الأغاني، ٣/١٥٤-١٥٥.

(٣) راجع كتابه إلى سعيد بن عبد الملك بن مروان يأمره أن ينهي يزيد بن الوليد ويكفه عما عزم عليه من قتل الوليد بن يزيد. ومما جاء فيه"... وقد بلغني أن قومًا من سفهاء أهل بيتك قد استنوا أمرًا، إن تمَّت لهم رويتهم فيه على ما أجمعوا عليه من نقض بيعتهم، استفتحوا بابًا لن يغلقه الله عنهم حتى تسفك دماء كثيرة منهم... وأنه لن ينتقل سلطان قوم قط إلا بتشتيت كلمتهم، وإن كلمتهم إذا تشتتت طمع فيهم عدوهم...". والكتاب ذكره الطبري في أحداث ١٢٦هـ في كتابه تاريخ الأمم والملوك ص١٣٩٩.

(٤) راجع: الطبري: تاريخ الأمم والملوك، ص ١٤٠٨.

(٥) حين زوج ولديه بعد أن ولي الخلافة من بنات عمه هشام بن عبد الملك، في محاولة لرأب الصدع. راجع ذلك وتفاصيل أخرى في: الطبري: تاريخ الأمم والملوك، ص١٤٢٨.

ويُعد مقتل الحمار رسالة مشفرة تحذر مروان من أنْ يغتر بهذا الانتصار الذي حققه فيغفل عن متابعة الخارجين الآخرين، وأنْ يظن أنّ الأوضاع قد استقرت؛ فتكون نهايته نهاية ذلك الحمار. أو أنّ بشارًا كان يشتَمُّ نهاية مروان بما ظهر من كثرة الفتن والثورات، وقد عُرف عن بشار صدق حدسه.

٢: ٤: تداخل الأنماط السردية:

قد يحتاج السارد أنْ يغيِّر في طريقة السرد؛ من أجل أن يوضح بعض المعلومات المهمة التي تلقي الضوء على شيء معين مهم للمتلقي أن يعرفه، فيتدخل السارد بتغيير نمط السرد؛ ليكشف بعضًا من غموض السرد. فبينما كان السرد في أواخر القصيدة بضمير المتكلم حين توحد السارد بالممدوحين (قيس عيلان ومروان بن محمد) مفتخرًا بقوتهم وشجاعتهم (وكنا إذا دبَّ العدو لسخطنا وراقبنا...)، نجد أن السارد يعدل عن ذلك إلى القص بضمير الغائب عند أمرين: الأول؛ عند التمهيد للمعركة والحديث عن جيش العدو وبيان ضخامته وقوته، كمثل هذه الصورة:

وَأَرعَنَ يَغشى الشَمسَ لَونُ حَديدِهِ وَتَخلِسُ أَبصارَ الكُماةِ كَتائِبُه
تَغَصُّ بِهِ الأَرضُ الفَضاءُ إِذا غَدا تُزاحِمُ أَركانَ الجِبالِ مَناكِبُه
كَأَنَّ جَناباوَيهِ مِن خَمِسِ الوَغى شَمامٌ وَسَلمى أَو أَجاً وَكَواكِبُه

نلاحظ هنا كثرة استعمال ضمير الغائب في الحديث عن جيش العدو، فهو يريد أن يعطينا معلومات عن هذا الجيش وضخامته، فاستخدم ضمير الغائب الذي هو صورة للسارد العليم؛ ليوسع مساحة الرؤية التي يقصر عنها السرد بضمير الأنا. ثم يعود إلى الحديث بضمير المتكلم ذي الصبغة المتعالية "نا" فيظهر من خلال هذا التعالي بطولات الممدوحين التي تنسحب بالضرورة عليه:

بَعَثنا لَهُم مَوتَ الفُجاءَةِ إِنَّنا بَنو المُلكِ خَفّاقٌ عَلَينا سَبائِبُه

هنا تتحد ذات السارد مع الممدوح، وتتعالى الذات المتكلمة وتتضخم، وتصبح شريكة في الأحداث وصانعة لها، فتحقق كيانًا بطوليًّا يتغلب على عوامل القهر التي ظهرت في مطلع القصيدة في تجربة الحب، وبهذا يمكن أنْ نعد السرد وسيلة طيعة لتحقيق الذات وتعاليها على الآخر.

والأمر الثاني الذي يستخدم فيه ضمير الغائب داخل السرد بضمير المتكلم عند بيان ما آلت إليه المعركة من القضاء على هؤلاء الأعداء فكأنهم غِيَبٌ، يقول:

فَراحوا فَريقاً في الإسارِ وَمِثْلُهُ قَتيلٌ وَمِثْلٌ لاذَ بِالبَحرِ هارِبُه

وهنا يستخدم السارد ضمير الغيبة (هم)؛ تحقيرًا لشأن هذا العدو، المسرود عنه، وليعطينا معلومات عن نتيجة المعركة وما آلت إليه من قتل فريق، وأسر آخر، وهروب ثالث، فيكون قد استوفى قسمة الفريق المنهزم(*).

وهكذا ينوع في طرق السرد وأساليبه حسب الغرض الذي يتحدث فيه، فحين يريد أنْ يوسع زاوية الرؤية ويفيض في جانب المعلوماتية يستخدم طريقة السرد الموضوعي بضمير الغيبة، وحين يريد أن يعلي من الذات ويسمو بها في لحظات التباهي والتفاخر يستخدم السرد الذاتي بضمير المتكلم الجمع (نا)، أما حين يتعلق السرد بوقوع الذات موقعًا فيه من الدونية والقهر يستخدم في سرده الذاتي طريقة السرد بضمير الغيبة؛ ليجنب الذات الحرج ويحفظ كبرياءها. وهكذا تتنوع الصياغة السردية وفقًا للموقع الذي يتخذه السارد من المسرود عنه، وكذلك وفقًا لموضوع السرد وموقفه مما يقصه ويسرده.

(*) وقد ضرب ابن رشيق المثل بهذا البيت في استيفاء القسمة فقال: "... فاستقصى جميع الأقسام، ولا يوجد في ذكر الهزيمة زيادة على ما ذكر". العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، د ت، ٢١/٢.

(٣)

المسرود له:

المسرود لـه وهو العنصر الثالث في العمل السردي، هو الذي يُلقَى عليه خطاب السارد، فالخطاب، أي خطاب، هو بالضرورة موجه إلى شخص ما، وهذا يستلزم وجود شخص يُروى له هذا الخطاب ويُسرد عليه؛ وبالتالي فهو "عنصر من العناصر الداخلية في القص، شأنه في ذلك شأن الراوي، وهو يقع في نفس المستوى الذي يقع فيه الراوي"(١). وإذا كان الراوي أو السارد هو الذي يسرد القصة، فالمسرود له هو مرافقه، كما يقول تودوروف(٢). وكلاهما خَلْقٌ متخيَّل(٣). وإذا كان حضور السارد في السرد مرهون بحضور المسرود لـه أو المروي لـه، فإن "الراوي والمروي له صوتان سرديان يُقدمان لنا من خلال الخطاب السردي"(٤). وقد يكون المسرود لـه ظاهرًا في السرد، كأن يكون أحد شخصيات القصة، وعندئذٍ يكون مُمَسْرحًا. وقد يكون غير مُمَسْرَح؛ أي غير ظاهر في السرد كأحد الشخصيات، لكنه يبقى موجودًا على كل حال في ذهن السارد.

ويُساعد حضور المسرود له في السرد على إبراز الأنساق الثقافية التي تحكم عملية إنتاج الخطاب، حتى وإن كان ذلك من خلال الاختلاف في وجهات النظر بين السارد والمسرود لـه، فإن هذا الاختلاف يجعل من المسرود لـه شخصًا إيجابيًّا في السرد؛ حيث يساهم في زيادة وتيرة الصراع. وهذا نلحظه جليًّا في الحوار التالي:

يَخافُ المَنايا إِن تَرَحَّلتُ صاحِبي كَأَنَّ المَنايا في المُقامِ تُناسِبُه

فَقُلتُ لَهُ إِنَّ العِـــــراقَ مُقامُهُ وَخيـمٌ إِذا هَبَّت عَلَيكَ جَنائِبُه

---

(١) السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ص ١٦٧.

(٢) تودوروف: الشعرية، ص٥٨.

(٣) جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه، ترجمة علي عفيفي غازي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١٢، ع ٢، صيف ١٩٩٣، ص٧٥- ٩٠. ص٧٦.

(٤) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص٣٨٤.

لِعَلَّكَ تَستَدني بِسَيرِكَ في الدُجى أَخا ثِقَةٍ تُجدي عَلَيكَ مَناقِبُه

وتدلنا كلمة "صاحبي" بما فيها من حميمية في توجيه النصيحة، وإزالة الحواجز النفسية بين السارد والمسرود له، تدلنا على قوة العلاقة بين السارد والمسرود له. ولهذا الدال "صاحبي" قيمة كبيرة في عملية إقناع المسرود له؛ لما يحمله من حميمية في الكلام، تجعل المسرود له مطمئنًا لخطاب السارد وواثقًا فيه. وتتأكد هذه الحميمية من خلال الفعل "يخاف"، فالمسرود له يخاف على صاحبه السارد من أن يتعرض للأذى أو الموت. ومن أجل هذه العلاقة نجد أن السارد في مدحه لبني عيلان ومروان يبرر له سبب الخروج والرحيل بما تربى عليه المسرود له من تقاليد وأعراف ثقافية؛ بإبراز قيمتي الكرم والشجاعة في المسرود عنهما، من ذلك قوله:

لِعَلَّكَ تَستَدني بِسَيرِكَ في الدُجى أَخا ثِقَةٍ تُجدي عَلَيكَ مَناقِبُه
مِنَ الحَيّ قَيسٍ قَيسِ عَيلانَ إِنَّهُم عُيونُ النَدى مِنهُم تُرَوّى سَحائِبُه
إِذا المُجحِدُ المَحرومُ ضَمَّت حِبالَهُ حَبائِلُهُم سيقَت إِلَيهِ رَغائِبُه
لِأَلقى بَني عَيلانَ إِنَّ فَعالَهُم تَزيدُ عَلى كُلِّ الفَعالِ مَراكِبُه
أُلاكَ الأُلى شَقّوا العَمى بِسُيوفِهِم عَنِ الغَيِّ حَتّى أَبصَرَ الحَقَّ طالِبُه
إِذا رَكِبوا بِالمَشرَفِيَّةِ وَالقَنا وَأَصبَحَ مَروانٌ تُعَدُّ مَواكِبُه
فَأَيُّ اِمرِءٍ عاصٍ وَأَيُّ قَبيلَةٍ وَأَرعَنَ لا تَبكي عَلَيهِ قَرائِبُه

إن خطاب السارد للمسرود له هنا هو خطاب برجماتي، يحكمه نسق المنفعة التي يحوزها السارد والمسرود له إذا وصلا لهؤلاء المسرود عنهم، وكأنه يدعو المسرود له أن يصحبه في تلك الرحلة، فيحوزا الخير معًا. السارد هنا كأنه يعلم ما في نفس المسرود له وما يحتاج إليه؛ لأنه صاحبه، فيقوم باستمالته من خلال خطاب إقناعي قائم على الحجاج، ويوظف أدواته اللغوية لذلك، مثل تلك الكاف الملاصقة لحرف الترجي "لعل" المشبه بالفعل في قوله: "لعلك تستدني"، ومن خلال

الكاف في "تجدى عليك"، ومن خلال هذه العبارات يشعر المسرود له أنه منتفع بتلك الرحلة إنْ صحب فيها السارد؛ فيشعر حينئذٍ أن منفعته ومصلحته فيما يقدمه السارد له من خطاب.

وقد يأتي المسرود له تعيينًا للسارد وللمسافة التي يتخذها السارد إزاء بطل حكايته، وهذا النموذج يصدق على خليليه اللذين استدعاهما في الجزء الأول من القصيدة؛ ليحدد كنه أبطال القصة، وليتمكن من سرد قصته عليهما، ويعد حضورهما حضورًا إيجابيًّا برد فعلهما الإنكاري:

خَليلَيَّ لا تَستَنكِرا لَوعَةَ الهَوى وَلا سَلوَةَ المَحزونِ شَطَّت حَبائِبُه

فهذا الإنكار مما يزيد من حدة الصراع في القصة، ويجعل السارد يبرر أفعاله لهما، فيسترسل في قصه معلّلاً سبب حزنه. إذن المسرود له (الخليلان) كانا قد لعبا دورًا إيجابيًّا في صناعة الحدث السردي، بما أضفاه حضورهما من حوارية تجلي المشهد وتجعله أكثر درامية.

وقد يكون المسرود له غير ممسرح، أو غير محدد، لكن يدل عليه ضمير الخطاب، بوصفه أحد محددات المسرود له(١).كما في قوله:

إذا كُنتَ في كُلِّ الذُنوبِ مُعاتِباً صَديقَكَ لَم تَلقَ الَّذي لا تُعاتِبُه
فَعِش واحِداً أَو صِل أَخاكَ فَإِنَّهُ مُقارِفُ ذَنبٍ مَرَّةً وَمُجانِبُه
إِذا أَنتَ لَم تَشرَب مِراراً عَلى القَذى ظَمِئتَ وَأَيُّ الناسِ تَصفو مَشارِبُه

فالمسرود له هنا مبهم غير محدد، قد يكونا خليلاه اللذين ظهرا في بداية القصيدة ينكران عليه تعلقه بالمحبوب الراحل وحزنه عليه. ونرجح أن يكون المسرود له هنا هو السارد نفسه، فضمير المخاطَب الذي يظهر في هذه الأبيات نرجح أنه يعود على السارد نفسه، على طريقة المونولوج، فالأبيات أقرب لحديث النفس للنفس؛ يطلب من نفسه أن تتحمل أذى الناس وما تلاقيه من متاعب في مخالطتهم،

(١) راجع: جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المسرود له، ص٨١.

فالعالم المثال الذي يخلو أشخاصه من المثالب والمعايب غير موجود، فلا بدّ لمن أراد الحياة أن يتغاضى عن مساوئ الآخرين. والذي يدفع إلى هذا الترجيح أن هذه الأبيات قد وردت بعد حالة الازورار الذي عانى منه السارد، وما لاقاه من قهر في مطلع القصيدة، وقبل الأبيات التي تتحول فيها ذاته من قهر إلى البطولة الفاعلة، فكأن السارد هنا قد جعل من نفسه مسرودًا له يشحذ همته، ويروضها على احتمال الأذى وركوب الأهوال.

ولا نكاد نشعر بأن هذه الأبيات وعظية مقحمة وإنما هي ذات صلة جمالية بقصة السرد؛ فهي ترسخ للفكرة الأساسية للسرد وهي أن الحياة تقوم على مبدأين متعارضين: مبدأ الالتواء والممانعة، ومبدأ الاستقامة، والنجاح يتوقف على مغالبة الالتواء وسبل الممانعة وصولاً إلى الغاية المنشودة، وفي طريقنا نتعرض لكثير من الاختبارات الشاقة، بل المميتة أحيانًا. وقد ظهر هذا المعنى بوضوح في قوله:

إذا أَنتَ لَم تَشرَب مِراراً عَلى القَذى ظَمِئتَ وَأَيُّ الناسِ تَصفو مَشارِبُه

واستعمال ضمير المخاطَب وحذف المخاطَب نفسه أو إخفاؤه، إيهام يشعر كل شخص"بأنه الشخص الذي نروي له قصته الخاصة"(١). وهي محاولة إقناعية تسيطر على عقل المسرود له، وتوجهه إلى اعتناق وجهة نظر السارد. وهنا تظهر قيمة فعلي الأمر: عِش، وصِل، في قوله: "فعِش واحدًا أو صل أخاكَ"؛ حيث يكون المسرود له هنا خاضعًا في اختياره إلى أطروحات السارد، وليس أمامه فرصة لاختيارات بديلة.

ويظل المسرود له حاضرًا في السرد الحكائي حتى وإن لم يذكر باسمه، أو بصفته، أو لم تحدده ضمائر الخطاب. وذلك حين يستعمل السارد بعضًا من

(١) ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، كتاب الدوحة، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، ٢٠١٩، ص٧٧.

ضمائر المتكلم كلفظة "نحن"، فإنّ الـ (نحن) تتضمن المسرود عليه(١)؛ لأن هذا الضمير يشتمل بداخله الـ (أنت). وقد استعمل السارد ذلك في مواضع كثيرة من القصيدة؛ حين جعل السارد متوحدًا مع بني عيلان وجند الخليفة مروان. من مثل قوله:

أَمَرنا بِهِم صَدرَ النَهارِ فَصُلِّبوا وَأَمسى حَميدٌ يَنحِتُ الجِذعَ صالِبُه
وَباطَ اِبنُ رَوحٍ لِلجَماعَةِ إِنَّهُ زَأَرنا إِلَيهِ فَاقشَعَرَّت ذَوائِبُه
وَبِالكوفَةِ الحُبلى جَلَبنا بِخَيلِنا عَلَيهِم رَعيلَ المَوتِ إِنّا جَوالِبُه
أَقَمنا عَلى هَذا وَذاكَ نِساءَها مَآتِمَ تَدعو لِلبُكا فَتُجاوِبُه

فالمسرود له هنا هو الخليفة، تحدده جملة "أَمرنا بهم"، فلا شك أنّ الذي أصدر الأمر هو مروان. وقد أدى استعمال الضمير نحن إلى إخفاء الضمير أنت ومنعه من الظهور؛ لأنه متضمنه. ولم يفصل السارد، خطابيًّا، المسرود له عن ذاته كنوع من إعلان الولاء والطاعة، ولإظهار قدراته ومهاراته في القتال. وفي مثل هذه المقاطع من السرد يكون المسرود له معظِّمًا ومُشرفًا للسارد نفسه، وقد ظهر ذلك جليًّا من خلال تضمن لغة السارد عددًا من الأفعال الإنجازية التي تدعو للتباهي بتنفيذ أوامر المسرود له.

وقد يعمد الخطاب السردي أن يقدم لنا المسرود له من طريق التجريد، بحيث لا يحدده حوار ولا ضمائر خطاب أو نداء، وهنا يصبح المسرود له شخصيةً اعتبارية، وصورةً ذهنية يفترضها السارد أو يخلقها؛ لكي يقدم لها القصة. مثل هذا يمكن أن نجده في هذه الأبيات، التي نذكرها مع تصرف يسير في ترتيبها:

وَسامٍ لِمَروانٍ وَمِن دونِهِ الشَجا وَهَولٌ كَلُجِّ البَحرِ جاشَت غَوارِبُه
وَجَيشٍ كَجُنحِ اللَيلِ يَرجُفُ بِالحَصى وَبِالشَولِ وَالخَطِّيِّ حُمْرٌ ثَعالِبُه
وَأَرعَنَ يَغشى الشَمسَ لَونُ حَديدِهِ وَتَخلِسُ أَبصارَ الكُماةِ كَتائِبُه

(١) راجع: جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه، ص٨١.

بَعَثنا لَهُم مَـــــــوتَ الفُجاءَةِ إِنَّنا بَنو المُلكِ خَفّاقٌ عَلَينا سَبائِبُه
فَراحوا فَريقاً فـــــي الإِسارِ وَمِثلُهُ قَتيلٌ وَمِثلٌ لاذَ بِالبَحـــرِ هارِبُه

وقد ساهمت "رب" المحذوفة هنا في زيادة إبهام كنه المسرود له، فالمسرود له هنا كائن مجرد غير معلوم، هو صورة ذهنية متخيلة، قد نصرفها إلى الشخصية الاعتبارية للخليفة، بوصفه الممدوح في النص، وقد نصرفها لشخصيات الثوار الاعتبارية على سبيل الشماتة، وقد نصرفها لكل مَن يفكر في الخروج على الخليفة على سبيل التحذير، وقد نصرفها إلى كل متلقٍّ لهذه القصة/ القصيدة. ومن هنا فإنّ تجريد المسرود له في الخطاب السردي يؤدي إلى انفتاحه على تأويلات متعددة.

وفي السرد الموضوعي براني الحكي، في قصة صراع حمار الوحش مع الصائد، نجد المسرود له مختفٍ غير متجلٍ في النص السردي، وليست هناك أية إشارة لغوية إليه، وكأن السارد هنا غير مشغول بالمسرود له، أو أنه "أراد أن يُسلي نفسه على حساب المروي عليه"(١) بتعبير جيرالد برنس. فتصبح وظيفة المسرود له هي إشباع رغبة السارد في الحكي وإظهار براعته في الوصف والاسترسال. وقد يكون إخفاء المسرود له بغرض تعميم الفائدة المأخوذة من القصة المحكية، بغض النظر عن مسرود له بعينه. ويكون هذا في السرد المُشفّر، حيث يهتم السارد بالرسالة المشفرة ومغزاها أكثر من اهتمامه بتحديد مسرود له بعينه، فيكون الانتفاع بالمغزى أعم وأكثر جدوى. هذا ما يمكن أن نستشفه من خلال قصة الصراع بين الحمار والصائد، التي أراد السارد أن يجعل العبرة منها عامة، والمنفعة أوسع، خاصة أنه لم يُشر، ولو في موضع واحد من هذه القصة، صراحة إلى مسرود له بعينه. لكنه، بلا شك، يعرف هذا العالم المسرود عنه، وعلى خبرة بعناصره؛ فـ "كل تشبيه يحدد بوضوح أكثر نمط العالم المعروف للمروي عليه"(٢). وفي كل الأحوال

(١) جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه، ص٨٢.
(٢) جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه، ص٨٤.

فإنّ المسرود له عنصر فاعل في الخطاب السردي، ولا يمكن للتحليل السردي أنْ يغفل دوره في عملية إنتاج الخطاب، بل وتلقيه.

الخاتمة والنتائج

قدم هذا البحث تحليلاً سرديًا لقصيدة "جفا وده" لبشار بن برد، مركزًا على الأنماط السردية لكلٍّ من السارد والمسرود له، من خلال ما أظهره الخطاب السردي في القصيدة. وقد انتهى البحث إلى جملة من النتائج، على النحو التالي:

١. يقوم السرد في القصيدة على فكرة الالتواء والممانعة ومغالبتهما، وهذه الفكرة كانت الأساس في صناعة الصراع وتنامي حركة السرد.

٢. يستخدم السارد السرد وسيلة لإشباع الرغبة في التخلص من شتى ألوان القهر والعجز وأسبابهما، فكان السرد في القصيدة انتصارًا لغريزة البقاء والتعلق بأسبابه، مؤكدًا قيمة العزيمة وأهمية الإرادة الصلبة في مجابهة الصعاب ومشقاتها.

٣. كان الفشل في التأقلم الاجتماعي والعاطفي وراء استخدام السارد لتقنية السرد بضمير الغائب في حديثه عن الذات في مطلع القصيدة بدلاً من ضمير المتكلم؛ ليتحرر من نظرة الكراهية والدونية التي كان ينظر بها المعاصرون للبطل، فجعل السارد يُلبس بطله ثوب الضحية المقهورة اجتماعيًّا وعاطفيًّا.

٤. عدل السارد عن السرد الذاتي بضمير المفرد (تاء الفاعل أو أنا المتكلم) إلى ضمير المتكلم الجمع "نا" في معرض المدح؛ تعظيمًا لذاته ورفعًا لشأنها، وإعادة بنائها من جديد بعد أن ظهرت مقهورة في مطلع القصيدة.

٥. كان وقوع السرد الموضوعي في قصة "حمار الوحش" بين طرفي السرد الذاتي انعكاسًا لرغبة السارد في تناسى ذاته المقهورة، من خلال استراحة سردية عن آخر خارج عنه، وأن يُنسي المسرود له تلك الصورة السلبية عن الذات الأولى؛ حتى يعيد بناءها من جديد.

٦. مثلت قصة الصراع بين حمار الوحش والصائد شفرةً سردية ترمز إلى صراع مروان والثوار، مفادها أن الغفلة والغرور يؤديان إلى نتائج وخيمة.

٧. كشف السرد بضمير المتكلم الجمع "نا/نحن" عن ولاء بشار لمروان بن محمد ومشايعته، واستنكاره فعل الخارجين عليه.

٨. عمد السارد إلى حشد أكبر قدر ممكن من الأفعال الحركية التي تجعل الحدث السردي أكثر ديناميكية. بل إنه استعمل الجملة الاسمية في مواضع كثيرة وهي تدل على تكرار الحدث.

٩. يمثل حضور المسرود له ممسرحًا في السرد تحولاً في مستوى لغة الخطاب السردي عند بشار بن برد، فحين استحضر صديقه مسرودًا له جعل حديث السارد بضمير المفرد المتكلم "أنا، تاء الفاعل"، وحين استحضر الخليفة وبني عيلان مسرودًا لهما جعل حديثه بضمير المتكلم الجمع "نا، نحن"؛ مما يعني أن المسرود له يؤثر في لغة الخطاب السردي للسارد.

١٠. استعمل السارد أسلوب الحجاج في مواضع من سرده؛ لإقناع المسرود له بوجهة نظره.

١١. تعددت وظائف المسرود له في القصيدة، فأحيانًا يأتي تمريرًا للأنساق الثقافية، وأحيانًا يأتي لإظهار رؤية السارد في مسألة ما، كالصداقة، وأحيانًا يأتي لتعيين موقع السارد ومسافته من أبطاله، ويأتي أحيانًا تعظيمًا وتشريفًا للسارد نفسه، وهذا حين يكون المسرود له ممسرحًا. أما حين يكون مجردًا غير ممسرح؛ فإنه يعين السارد على بث الخطاب وإشباع الرغبة في الحكي، أو أن يكون بغرض تعميم الفائدة المأخوذة من القصة المحكية، بغض النظر عن مسرود له بعينه.

المصادر والمراجع:

مصدر الدراسة:

- بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، تحقيق الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة الجزائرية، ٢٠٠٧.

المراجع والدراسات العربية:

١.إبراهيم عبد القادر المازني: بشار بن برد، مطبوعات دار الشعب، القاهرة، ١٩٧١.
٢.ابن الأثير: الكامل في التاريخ، راجعه وصححه محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧.
٣.حسام سعدي عبد الرازق: السرد في شعر بشار بن برد، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مجلد١٣، العدد ٢، ٢٠٢٣. ص ٨٤٧: ٨٧٨.
٤.أبو الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، د ت.
٥.حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩١.
٦.خليفة بن خياط: تاريخ بن خياط، تحقيق مصطفى فواز وحكمت فواز، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٥.
٧.سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٧.
٨.ـــــــــ : السرديات والتحليل السردي (الشكل والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠١٢.
٩.السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي لمعالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨.
١٠.ـــــــــ : الرمز والفن، مدخل الأسلوبية والسيميوطيقا إلى الدرس الثقافي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٧ .
١١. سيد حنفي: بشار بن برد، دراسة في النظرية والتطبيق، دار الثقافة للنشر والتوزيع،

القاهرة، ١٩٨٣.
١٢. شمس الدين الذهبي: سير أعلام النبلاء، تحقيق حسين الأسد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.
١٣. طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، ط١٧، ٢٠١٩م.
١٤. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.
١٥. عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨.
١٦. عماد الدين بن كثير: البداية والنهاية، تح عبد الله بن عبد المحسن التركي، مركز البحوث والدراسات العربية والإسلامية بدار هجر، ١٩٩٨.
١٧. أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨.
١٨. محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك اعتنى به أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، الأردن والسعودية، د ت.
١٩. محمد النويهي: شخصية بشار، در الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧١.
٢٠.محمود الضبع: السردي في الشعر والشعري في السرد، مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديد، كتاب الأبحاث، الدورة ٢٨، ٢٠٠٨.
٢١. يمنى العيد: الراوي؛ الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦.

المراجع والدراسات المترجمة:

٢٢. تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٠.
٢٣. ـــــــــ: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سبحان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، ١٩٩٢/ ١، الرباط، المغرب، ١٩٩٢.
٢٤. جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، ضمن كتاب طرائق التحليل السردي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، ١٩٩٢/ ١،

الرباط، المغرب، ١٩٩٢.
٢٥. جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط٢، ١٩٩٧.
٢٦. جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه، ترجمة علي عفيفي غازي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١٢، ع ٢، صيف ١٩٩٣، ص٧٥- ٩٠.
٢٧.ـــــــــ : المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٣.
٢٨. رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٨.
٢٩. رينيه ويلك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، ١٩٩٢.
٣٠. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧.
٣١. ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، كتاب الدوحة، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، ٢٠١٩.
٣٢. يان مانفريد: علم السرد؛ مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، سوريا، ٢٠١١.