

# جَمَالِيَةُ السُّرْدِ فِي شِعْرِ الْمُرْقَشِ الْأَكْبَرِ

إعداد:

د/ سامية بنت عبدالله العمري

أستاذ الأدب والنقد المساعد

بجامعة الملك عبدالعزيز بجدة / قسم اللغة العربية وآدابها



## المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على النبي الأمين،  
المبعوث رحمة للعالمين وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم  
الدين. وبعد:

فما يزال الأدب العربي القديم بحرا لا ينضب، ومجالا صالحا للدرس  
الأدبي، إذ تعد نماذج ذلك الأدب وعاء قابلا لتحمل كل أنواع الدراسات  
النقدية بما يمكن معه مد الجسور التي تربط الماضي المتمثل في هيئة  
التراث الأدبي شعر ونثرا، والحاضر المليء بالدراسات الأدبية والنقدية التي  
تسبر أغوار النصوص، وتكشف عن كنهها بأدوات ومناهج ونظريات  
جديدة.

وقد أشار شوقي ضيف إلى أنه وجدت عند العرب ألوان وبالرغم من  
تميز الشعر العربي بطابع الغنائية إلا أنه بقي خاضعا في الدرس للذائقة  
العربية المتناسبة مع البيئة التي أنتجته، بيد أن "هناك جانبا مهما في الشعر  
العربي أهمله الدرس النقدي ولم يعره اهتماماً مناسباً إلا في العصر  
الحديث، وهو حضور الجانب القصصي ورواية الأحداث، وإدارة الحوار  
على أسنة الشخصيات المتفاعلة في عالم النص الشعري بما قد يكون  
حواراً حقيقياً أو متخيلاً، وهذا الجانب مازال لم يدرس كاتجاه عام قائم  
بذاته إلا في نطاق ضيق محدود، بما لا يتناسب والحضور الإبداعي

للظاهرة، والآفاق التي يمكن أن يفتحها للنص الشعري"<sup>(١)</sup>.  
مختلفة من القصص والخطابة والأمثال وسجع الكهان، وأنهم شغفوا  
بالقصص شغفا شديدا وساعدتهم على ذلك أوقات فراغهم الكبيرة في  
الصحراء"<sup>(٢)</sup>.

وقد تنوع التراث القصصي عند العرب في "صيغته ومحتواه، فهناك  
قصص الأمثال... وهناك الأسمار والأساطير والخرافات... وهناك القصص  
العاطفي... وهناك قصص أخرى عديدة للشعراء العرب في الجاهلية"<sup>(٣)</sup>.  
وقد برزت ظاهرة الحضور القصصي في الشعر العربي قديما كالمعلقات  
وغيرها بيد أنها لم تحظ بكثير من النقد وإن وجدت بعض الإرهاصات عند  
بعض النقاد العرب القدامى لكنها بقيت قاصرة عن كشف كل تجليات  
وأبعاد ذلك الحضور، ومنها إشارة أبي العباس ثعلب إلى (اقتصاص  
الأخبار) عند حديثه عن قواعد الشعر الأربع ثم تفرع تلك الأصول إلى  
مدح وهجاء ومراث واعتذار وتشبيه وتشبيب واقتصاص أخبار<sup>(٤)</sup>، وأشار  
بعده ابن طباطبا إلى ما يسمى بالحكايات في أكثر من موضع في كتابه  
كقوله: "فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه

(١) البنية السردية في الفن الشعري متداخل الأجناس، ص ١٤٥.

(٢) ينظر: العصر الجاهلي، ص ٣٩٩.

(٣) تطور النثر العربي في العصر الحديث، ص ٢٥٩ - ٢٦٧.

(٤) ينظر: قواعد الشعر لثعلب، ص ٣٦.

يقبول، أو حكاية تستغريها، فابحث عنه ونقر عن معناه"<sup>(١)</sup>.

ولمّا كان المرقش الأكبر من الشعراء المجيدين في الأدب العربي القديم جداً، ولما امتاز به شعره من طابع القص والحوار، فقد وقع الاختيار عليه لدراسة جمالية السرد في ديوانه، من خلال محاولة تقديم رؤية جديدة تستند إلى الدرس النقدي المعاصر، القائم على كشف تجليات السرد بمحاورة الخمسة (المكان والزمان والأحداث والشخصيات والراوي) لبلوغ جوهر الرؤية الشعرية التي لا يكتمل جمالها إلا من خلال التلاحم التام بين تلك الفضاءات في النص.

### **منهج البحث:**

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي القائم على تتبع مواضع البنية السردية وتحليلها تحليلًا أدبيًا.

### **خطة البحث:**

يتكون البحث من مقدمة، وتمهيد فيه: نبذة عن المرقش الأكبر، ومفهوم الجمالية ومفهوم السرد، وأربعة مباحث: السرد الزماني، والسرد المكاني، وسرد الأحداث، والشخصيات والراوي، يتلوها خاتمة، وثبت بالمصادر والمراجع.

---

(١) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي ج١، ص ١٦ وورد ذكر الحكايات أيضا في ص ٢٤.

## التمهيد

أ- المرقش<sup>(١)</sup> الأكبر:

تردد المؤرخون في اسم المرقش الأكبر - ولعل السبب في ذلك هو غلبة اللقب عليه- فقال بعضهم: عمرو<sup>(٢)</sup> وقال آخرون: عوف<sup>(٣)</sup> ، وتردد ابن قتيبة بين عمرو وربيعة<sup>(٤)</sup> ، أما المرزباني فقال: عمرا وحرملة وسفيان<sup>(٥)</sup>.  
ووالده سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة الحصن بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل<sup>(٦)</sup> ، وأمه قلابة بنت الحارث بن قيس بن الحارث بن ذهل اليشكري<sup>(٧)</sup> ، ويظهر من سلسلة نسبه أنه جد لطفة بن العبد شاعر المعلقات المشهور، والمرقش لقب غلب عليه بقوله<sup>(٨)</sup> :

---

(١) المرقش بضم الميم وفتح الراء وتشديد القاف وكسرهما والشين المعجمة. الإكمال ١٨٣/٧، والرقش أصل يدل على خطوط مختلفة، والترقيش: التسطير في الصحف. القاموس المحيط (رقش).

(٢) ينظر: جمهرة النسب ٢٥٧/٢ وألقاب الشعراء ٣/٣٢٠ والمؤتلف والمختلف ٢٨١ وجمهرة الأمثال ١/٢٨٣ والإكمال ١٨٣/٧ والحماسة البصرية ٢/٢٤٩ ونزهة الألباب في الألقاب ١٧١/٢.

(٣) ينظر: العمدة ١/١٩١.

(٤) ينظر: الشعر والشعراء ١٣٣.

(٥) ينظر: معجم الشعراء ١٠.

(٦) ينظر: الأغاني ٦/١٣٦.

(٧) ينظر: جمهرة النسب ٢/٢٥٧.

(٨) ينظر: السابق نفسه.

الدار قفر والرسوم كما رقص في ظهر الأديم قلم ثم قيل له المرقش الأكبر  
تميزا له من المرقش الأصغر.

واختلفت الروايات في صلته بالآخر والأغلب أن الأكبر عم  
الأصغر<sup>(١)</sup>.

والمرقش الأكبر من بني قيس بن ثعلبة، وأرخ بعض الباحثين لوفاته  
فقال: توفي نحو عام اثنين وخمسين وخمسة للميلاد<sup>(٢)</sup>، وقيل: عام  
خمسين وخمسة للميلاد<sup>(٣)</sup>.

وهو من أقدم شعراء الجاهلية الذين رويت لهم الأشعار فهو من أوائل  
شعراء ربعة في الجاهلية<sup>(٤)</sup>، وقد ادعت بكر أولية الشعر له ولعمرو بن  
قميئة<sup>(٥)</sup>، وهو أحد عشاق العرب المشهورين<sup>(٦)</sup> وأحد المتممين<sup>(٧)</sup>. وجعله  
الأصمعي من فحول الشعراء<sup>(٨)</sup>.

(١) ينظر: الأغاني ١٣٦/٦ والعمدة ١٩١/١ ونشوة الطرب ٦٢٤ والتعريف في الأنساب

والتنويه لذوي الأحساب ١٠٩ ومعاهد التنصيص ٨٤ / ٢.

(٢) ينظر: شعراء النصرانية ٢٨٢/١.

(٣) ينظر: الأعلام ٩٥/٥٠ وإتمام الوفاء في معجم ألقاب الشعراء ١١٣.

(٤) ينظر: طبقات فحول الشعراء ٤٠/١.

(٥) ينظر: المزهر ٤٤/٢.

(٦) ينظر: الشعر والشعراء ١٣٤.

(٧) ينظر: الأغاني ١٣٦/٦ ومعاهد التنصيص ٨٥ / ٢.

(٨) ينظر: فحولة الشعراء ١٢.

ب- الجمالية:

الإبداع جوهر الشعر، وهو الوسيلة الأولى التي يستطيع من خلالها الشاعر أن يعبر بقوة مؤثرة في الآخرين عن أحاسيسه ومشاعره، محققا من خلال ذلك غاية جمالية تحاكي عاطفة المتلقي كما حاكت من قبل عاطفة الشاعر، وهذا الانفعال العاطفي هو أحد أهم المقومات في خلق الجمال الفني الذي يعد "جزءا أصيلا له أهميته في العملية الإبداعية من خلال الموقف الجمالي، وموقف الفنان والمتلقي أثناء حاجات الاستجابة من خلال وعي جمالي للمدركات الجمالية قبل وأثناء وبعد العملية الإبداعية"<sup>(١)</sup> والجمال مفهوم من أقدم المفاهيم التي أشار إليها المفكرون والفلاسفة، يقول أرسطو: "والأمر العجيب يلذ ويكفي لإثبات ذلك أن كل من يروي قصة يضيف إليها بعض العجائب ليسر السامعين"<sup>(٢)</sup> وكلمة (جمالي) تعني "تلك الخصائص التي توفر للقارئ متعة أثناء القراءة بغض النظر عن المضمون، تلك الخصائص المتأتية عن طريقة استعمال اللغة"<sup>(٣)</sup>، ثم استحال هذا الجمال مصطلحا نقديا عرف باسم النقد الجمالي، وهو "مصطلح شائع في دراستنا للأدب منذ أمد بعيد وهو يمثل بصورة ما تداخلا مع مصطلح النقد الجديد، بل إن البعض يعده مع النقد الجديد شيئا واحدا، لأن غايته هي النص من داخله وليس من خارجه... والنقد

(١) فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ص ٦٩.

(٢) فن الشعر، أرسطو، ص ١٣٨.

(٣) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص ١١٠.



الجمالي يرتكز أساسا على ناحية جمالية تستهدف المتعة واللذة من خلال قراءة النص أو الاستماع إليه"<sup>(١)</sup>

ج- السرد:

لغة: مقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض، متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا: إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه. وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، والسرد المتتابع<sup>(٢)</sup>.

اصطلاحا: "فعل لا حدود له يتسع ليشمل كل الخطابات أدبية أو غير أدبية، يبدهه الإنسان أينما ولد وحيثما كان"<sup>(٣)</sup>. وقيل: هو الطريقة التي تتكون بها القصة أو الحكاية المروية<sup>(٤)</sup>.

ويرتبط السرد بأي نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلياته

بحسب

النظام الذي وضع فيه، وقد قدم العرب أشكالا وأنماطا سردية مختلفة منذ القدم تضمنت الخطاب اليومي والشعر ومختلف الخطابات

(١) النقد الأدبي الحديث بداياته وتطوراتها، ص ٢٤١.

(٢) ينظر: لسان العرب (سرد).

(٣) الكلام والخبر "مقدمة للسرد العربي"، ص ١٩.

(٤) ينظر: في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، ص ٢.

التي أنتجوها<sup>(١)</sup> ، ويشير سعيد يقطين نقلا عن رولان بارت: بأن فعل السرد حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والأمثولة والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والملهاة وغيرها<sup>(٢)</sup>.

والسرديّة فرع من أصل كبير هو الشعريّة. والشعريّة كما عرفها تزفنان تودوروف في كتابه "الدلالة والنظرية الأدبية"، هي نظرية الأدب<sup>(٣)</sup> ، وإذا كانت السرديّة فرع من أصل الشعريّة فإنها "تهدف إلى كشف النظم الداخليّة التي تكون بنية أي عمل أدبي وإظهار العلاقات بين العناصر المكوّنة لهذا النتاج الأدبي"<sup>(٤)</sup>.

وهذه الدراسة تقوم على استقراء ديوان المرقش الأكبر كاملا وتسليط الضوء على مواضع السرد عنده من خلال توافر عناصر السرد الخمسة (الزمان - المكان - الأحداث - الشخصيات - الراوي).

(١) ينظر: الكلام والخبر ١٩ .

(٢) ينظر: السابق نفسه.

(٣) ينظر: المتخيل السردى: مقاربات نقدية في التناسخ والرؤى والدلالة، ص ٤٨ .

(٤) السابق نفسه.

## المبحث الأول: السرد الزمني

مثل الزمان بمختلف أنماطه (ماض وحاضر ومستقبل) حضوراً كبيراً في الشعر العربي منذ بداياته، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من استحضر الزمان، بالحديث عن ذكريات راحلة أو حاضر مؤرق، أو استشراف مستقبل لم يأت بعد، ولعل في صورة الوقوف على الأطلال واستدعاء الماضي في نظام موروث اعتمده القصيدة العربية القديمة ما يؤكد قوة حضور الزمان في الشعر العربي.

والزمن حقيقة وجودية ترتبط بحياة الإنسان منذ ولادته، ويعيش في كنفه حتى موته، وعليه فإن الحركات النفسية، والتحويلات التي يعيشها المرء ماهي إلا انعكاس لتلك التحويلات الزمنية وما تحدثه من تغييرات ومستجدات في حياته.

ويمثل الزمن فاعلية كبيرة في السرد، فهو من الركائز الأساسية التي تعتمد عليها العملية السردية، ودراسة الزمن في النص السردي هي التي تكشف عن القرائن التي يمكن من خلالها الوقوف على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي<sup>(١)</sup>.

وقد اصطلح كثير من علماء النحو العرب على تقسيم الزمن إلى ماض وحاضر ومستقبل، وأن الحاضر عبارة عن فترة انتقالية تربط بين الماضي

(١) ينظر: بنية الشكل الروائي، ص ١١٣.

والمستقبل<sup>(١)</sup>. وكان لعنصر الزمن ملامح تجلت في قصائد المرقش الأكبر من خلال تعبيره عن تجاربه العاطفية والاجتماعية التي تداخلت فيها الأزمنة بشكل فني حقق غايات جمالية وإبداعية.

وقد أورد جيرار جينت أربعة أنواع من السرد الزماني بحسب القصة وهي: السرد اللاحق، والسرد السابق، والسرد المتواقت، والسرد المقحم<sup>(٢)</sup>.

وباستقراء قصائد المرقش الأكبر التي غلب عليها الطابع القصصي تبين أنها تمثلت أنواع السرد التي أشار إليها جيرار جينت، بل وتداخلت تلك الأنواع في معظم القصائد، مما منح القصيدة تميزاً في السرد الزماني، وتجدر الإشارة إلى تعريف أنواع السرد الزماني قبل التطبيق على قصائد الشاعر على النحو التالي:

#### أولاً: السرد التابع:

وهو الذي يقص علينا أحداثاً جرت في الماضي<sup>(٣)</sup>، ويطلق عليه جيرار جينت السرد اللاحق "وهو الموقع الكلامي للحكاية بصيغة الماضي ولعله الأكثر تواتراً بما لا يقاس"<sup>(٤)</sup>، "والسرد التابع يقوم فيه الراوي بذكر الأحداث التي حصلت قبل زمن السرد، أي أحداث قصة ماضية بعد

(١) ينظر: الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص ١٥٥.

(٢) ينظر: خطاب الحكاية، ص ٢٣١.

(٣) عناصر القصة في الشعر العباسي، ص ١٦٣.

(٤) خطاب الحكاية ٢٣١.

وقوعها... أي استعمال الألفاظ الدالة على زمن الماضي البعيد"<sup>(١)</sup>.

ثانيا: السرد المتقدم: "وهو الحكاية التكهنية بصيغة المستقبل  
عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر"<sup>(٢)</sup>، وقد سماه  
جينت بالسرد السابق.

ثالثا: السرد الآني: وهو المتواقت أو المتزامن، ويمثل "الحكاية  
بصيغة الحاضر المتزامن للعمل"<sup>(٣)</sup>.

وعادة ما يرد السرد الآني في صيغة الحاضر معاصرا بذلك الأحداث  
الروائية عن طريق تقريب الديمومات، أو جعل تواقف بين السرد ومجموع  
الأفعال والأحداث، بحيث يبدو هناك تناغم كلي بينهما، ويحدث أن تكون  
المسافة بين السرد والحركة، بينه وبين الفعل مسافة محدودة محددة، إن لم  
تكن في الدرجة الصفر، أي بالتقليل الأقصى للمدة الزمانية الفاصلة بين  
الوقائع وبين لحظة تجسيدها سرديا"<sup>(٤)</sup>.

رابعا: السرد المدرج: ويسمى المقحم "بين لحظات العمل"<sup>(٥)</sup> إذ  
تتداخل فيه الحكاية بالسرد بحيث يؤثر السرد على الحكاية، ويظهر متمثلا

(١) فنون النثر العربي الحديث: أساليبه وتقنياته، ص ٩٤.

(٢) خطاب الحكاية ٢٣١.

(٣) السابق.

(٤) ينظر: السرد ووهم المرجع، ص ١٢٧.

(٥) خطاب الحكاية ٢٣١.

في الرواية القائمة على تبادل الرسائل بين الشخصيات المختلفة<sup>(١)</sup>.  
وتمثلت تلك الأنواع في شعر المرقش الأكبر، ففي الحديث عن  
ذكرى

المحبوبة المتردد على الشاعر بين الحلم والحقيقة، يستحضر  
وجودها، واصفاً ذلك الوجد والألم الذي أقض مضجعه:<sup>(٢)</sup>

سَرَى لِيلاً خَيْالٌ مِنْ سُلَيْمِي فَأَرْقَنِي وَأَصْحَابِي رُقُودُ  
فَبْتُ أَدِيرُ أَمْرِي كُلَّ حَالٍ وَأَرْقُبُ أَهْلَهَا وَهُمْ بَعِيدُ

بدأت الحركة السردية بالسرد الزماني التابع من خلال استخدام الفعل  
الماضي (سرى)، ثم تلاحق الأفعال الماضية (فأرقني) (فبت) مع فاء  
العطف التي منحت معنى الترتيب لتلك المشاعر المتلاحقة، لكنه ما يلبث  
أن ينتقل موسعا المدى الحركي للأفعال من الماضية للمضارعة عندما يصف  
ترقبه وخبوط الأمل التي مايزال متمسكا بها في قوله (وأرقب).

ثم ينتقل المرقش الأكبر من الحركة النفسية إلى الحركة المادية  
واصفاً منازل محبوبته التي يراها عن بعد:

عَلَى أَنْ قَدْ سَمَا طَرْفِي لِنَارٍ يُشَبُّ لَهَا بِذِي الْأَرْطَى وَقُودُ<sup>(٣)</sup>  
حَوَالِيهَا مَهَاءً جُمُّ التَّرَاقِي وَآرَامٌ وَغُزْلَانٌ رُقُودُ

(١) ينظر: السابق نفسه.

(٢) ديوان المرقشين ص ٥١.

(٣) الأرتى: شجر يطول قدر قامة له نور الخلاف ورائحته طيبة. لسان العرب (أرط).

نَوَاعِمُ لَا تُعَالِجُ بؤْسَ عَيْشٍ أَوَانِسُ لَا تُرَاحُ وَلَا تَرُوذُ<sup>(١)</sup>  
يَزُحْنَ مَعاً بِطَاءِ الْمَشْيِ بُدًّا عَلَيْنَهُنَّ الْمَجَاسِدُ وَالْبُرُودُ<sup>(٢)</sup>

ويواصل الشاعر السرد منتقلا من السرد التابع إلى السرد الآني  
المزامن له بصيغة الحاضر المستمر، فهو يعاني من استمرار ذلك الواقع  
المرير قائلا:

سَكَنَ بِيَلَدَةٍ وَسَكَنْتُ أُخْرَى وَقَطَّعَتِ الْمَوَاتِقُ وَالْعُهُودُ  
فَمَا بَالِي أَفِي وَيُخَانُ عَهْدِي وَمَا بَالِي أَصَادُ وَلَا أَصِيدُ

ثم يعود المرقش الأكبر إلى الوصف من خلال سرد توهم الحكاية  
الذي بدأ باستهلال سردي حكائي معتمدا على فعل الحكاية (سرى) ، ثم  
لم يلبث أن يخرج إلى عموم الخطاب الشعري المعتمد على وصف المكان  
وشخصه<sup>(٣)</sup> ، ثم العودة للسرد المتواقت ومن ثم الخروج إلى وصف  
المحبوبة في قوله:

وَرُبَّ أَسِيلَةَ الْخَدَّيْنِ بِكُرٍ مُنَعَمَةً لَهَا فَرْعٌ وَجِيْدٌ  
وَذُو أُشْرٍ شَتِيَتِ النَّبْتِ عَذْبٌ نَقِيٌّ اللَّوْنِ بَرَّاقٌ بَرُودُ<sup>(٤)</sup>

(١) جارية آنسة: إذا كانت طيبة النفس تحب قربك وحديثك. لسان العرب (أنس).

(٢) المجاسد: جمع مجسد وهو القميص المشبع بالزعفران. لسان العرب (جسد).

(٣) البنية السردية في النص الشعري، ص ٣٥.

(٤) أشر الأسنان: التحريز الذي يكون فيها حلقة ومستعملا.. الشئيت: المتفرق. لسان

العرب (أشر - شئت).

ويختم قصيدته بتقنية الاسترجاع<sup>(١)</sup> مستعيدا حاله مع تلك المحبوبة التي قضى معها زمنا من شبابه وحظيت بغزله فيم لم يحظ منها إلا بالعناء:  
لَهُوْتُ بِهَا زَمَانًا مِّنْ شَبَابِي وَزَارَتْهَا النَّجَائِبُ وَالْقَصِيدُ  
أُنَاسٌ كُلَّمَا أَخْلَقْتُ وَصَلًا عَنَانِي مَنَّهُمْ وَصَلٌ جَدِيدُ  
ويتضح التداخل السردى للزمن عند المرقش الأكبر في قصيدته التي يخاطب فيها أسماء مفتحة القصيدة بالسرد المتقدم الذي استعان فيه بفعل الأمر قل<sup>(٢)</sup> :

قُلْ لِأَسْمَاءَ أَنْجِزِي الْمِعَادَا وَأَنْظُرِي أَنْ تَزُوْدِي مِنْكِ زَادَا  
ثم ينتقل إلى السرد الآني المتزامن بصيغة الحاضر مثبتا تأثير المحبوبة في إحياء أي بلد تنزله:  
أَيْنَمَا كُنْتِ أَوْ حَلَلْتِ بِأَرْضٍ أَوْ بِلَادٍ أَحْيَيْتِ تِلْكَ الْبِلَادَا  
ثم يسترجع الماضي الذي فارقت فيه المحبوبة ديارها، خارجا من السرد الآني إلى التابع قائلا:  
إِنْ تَكُونِي تَرَكْتِ رَبْعَكَ بِالشُّبَا مِمْ وَجَاوَزْتِ حَمِيرًا وَمُرَادَا  
ويأتي جواب الشرط بزمن سردي متقدم متكهننا بما قد يحصل أو ما يتمنى حصوله:

(١) الاسترجاع: عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي وصل إليها السرد. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص ١٧.

(٢) الديوان ص ٤٦.



فَارْتَجِي أَنْ أَكُونَ مِنْكَ قَرِيبًا فَاسْأَلِي الصَّادِرِينَ وَ الْوَرَادَا  
ويستمر الشاعر باستشراف<sup>(١)</sup> المستقبل، في شكل من أشكال  
الانتظار أو التطلع<sup>(٢)</sup> وهو يخاطب محبوبته ويتنبأ لها بما سيلقاه بعد  
فراقها:

وَإِذَا مَا رَأَيْتِ رَكْبًا مُخِيبًا نَ يَفُودُونَ مُقْرَبَاتٍ جِيَادَا<sup>(٣)</sup>  
فَهُمْ صُحْبَتِي عَلَى أَرْحَلِ الْمِي سِ يُزَجَّوْنَ أَيْنَقَا أَفْرَادَا  
وَإِذَا مَا سَمِعْتِ مِنْ نَحْوِ أَرْضٍ بِمُحِبِّ قَدْ مَاتَ أَوْ قِيلَ كَادَا  
فَاعْلَمِي غَيْرَ عِلْمِ شَكِّ بَأَنِّي ذَاكَ وَابْكِي لِمُصْفَدٍ أَنْ يُفَادَى<sup>(٤)</sup>  
أَوْ تَنَاءَتْ بِكَ النَّوَى فَلَقَدْ قُذِّتِ فُؤَادِي لِحَيْنِهِ فَانْقَادَا

ويختتم قصيدته ملتفتا من الاستشراف إلى الاسترجاع مستعينا بالسرد  
التابع الذي كان سببا فيما سيحدث مستقبلا وما أشارت إليه الأبيات  
السابقة قائلا:

ذَاكَ أَنِّي عُلِّقْتُ مِنْكَ جُوى وَلَيْدًا فَزِدْتُ سِنًا فَزَادَا  
لقد استطاع المرقش الأكبر في هذه القصيدة أن يحتفي بالمستقبل

(١) الاستشراف في الزمن النحوي هو: ما لم يكن له وجود بعد، بل يكن زمن الإخبار عنه

قبل زمن وجوده. شرح مفصل الزمخشري، ج٧، ص٤.

(٢) ينظر: بنية الشكل الروائي، ص١٣٣.

(٣) الخبب: ضرب من العدو، وجاءوا مخبين: تحب بهم دواهم. لسان العرب (خبب).

(٤) مصفد: مقيد وموثوق. لسان العرب (صفد).

ويستشرفه كما احتفى بالماضي مسترجعا إياه، وبذلك استطاع المستقبل أن يشكل حضورا في الذات الفاعلة نصيا.

ويتجلى السرد الحكائي<sup>(١)</sup> بكامل عناصره في قصيدة هند، منطلقا من الزمن السردى الآني المتزامن مع الحكاية وهو يفتتحها بمخاطبة الصاحبين على عادة الجاهليين<sup>(٢)</sup>:

خَلِيلِي عُوْجَا بَارَكَ اللهُ فِيكُمْمَا      وَإِنْ لَمْ تَكُنْ هِنْدُ لَأَرْضِكُمَا قَصْدَا  
وَقُولَا لَهَا لَيْسَ الضَّلَالُ أَجَازَنَا      وَلَكِنَّا جُزْنَا لِنَلْقَاكُمْ عَمْدَا

ثم يعود قليلا إلى الماضي القريب ليتذكر حضور هند الدائم في مخيلته وهو يهيب لها عود الأراك متمنيا أن يصلها:

تَخَيَّرْتُ مِنْ نُعْمَانَ عُوْدَ أَرَآكَةِ      لِهِنْدٍ فَمَنْ هَذَا يُبَلِّغُهُ هِنْدَا  
وَأَنْطَيْتُهُ سَيْفِي لِكَيْمَا أُقِيمَهُ      فَلَا أَوْدَا فِيهِ اسْتَبَنْتُ وَلَا خَصْدَا

ويستمر السرد الحكائي باستشراف المستقبل بالسرد الزمني المتقدم من خلال التكهن بما سيبلغ هنداً من عاشقها:

سَتَبْلُغُ هِنْدَاً إِنْ سَلِمْنَا قَلَائِصُ      مَهَارِي يُقَطِّعَنَّ الْقَلَاةَ بِنَا عَمْدَا  
لكن الشاعر يعود بالزمن للماضي في ممازجة بديعة بين السرد التابع

(١) السرد الحكائي الذي يعتمد على صوت الراوي الذي يتشكل وفق منظور النص والحكاية، وبؤرة الحدث وتشكيلات الزمن والمكان والشخصيات المتحدثة أو المتخاطبة.

بناء الرواية، ص ٣٢.

(٢) الديوان ص ٤٨.

والسرد المدرج، الذي تتداخل فيه الحكاية بالسرد من خلال تبادل الأحاديث والمشهد الدرامي بين الشاعر ومحبوبته قائلاً:

فَلَمَّا أَنْخَا الْعَيْسَ قَدْ طَالَ سَيْرُهَا      إِلَيْهِمْ وَجَدْنَا هُمْ لَنَا بِالْقَرَى  
فَنَاولَتْهَا الْمَسَوَاكَ وَالْقَلْبُ خَائِفٌ      وَقَلْتُ لَهَا يَا هِنْدُ أَهْلَكْتِنَا وَجَدَا  
فَمَدَّتْ يَدًا فِي حُسْنِ كِلِّ تَنَاوَلًا      إِلَيْهِ وَقَالَتْ مَا أَرَى مِثْلَ ذَا يُهْدَى  
وَأَقْبَلْتُ كَالْمُجْتَازِ أَدَى رِسَالَةٍ      وَقَامَتْ تَجْرُ الْمَيْسِنَانِيَّ وَالْبُرْدَا<sup>(١)</sup>  
تَعَرَّضُ لِلْحَيِّ الَّذِينَ أُرِيدُهُمْ      وَمَا التَّمَسَّتْ إِلَّا لِتَقْتُلَنِي عَمْدَا

لقد تشكلت معالم السرد الحكائي كاملة في هذه القصيدة من خلال توافر جميع العناصر، الراوي أو السارد وهو الشاعر، والحدث منذ بدايته وتناميه من خلال لقاء الشاعر بهند، وتشكيلات الزمان والمكان، ثم الشخصيات المتحدثة (الشاعر وهند) فضلاً عن أن السرد المدرج يقوم مع "السرد اللاحق على خلق نواة سردية واحدة تسوق التنويع إلى مدارات تجريبية تخصب الحكى وتعطي للتطور وضوحاً وجلاءً يعكس ما يريد النص قوله"<sup>(٢)</sup>.

وكما حفلت قصائد المرقش الأكبر الغزلية بالتداخل الزمني فقد عمد أيضاً إلى اختيار زمن واحد في بعض قصائده منتظماً به القصيدة، كاختياره

(١) الميسناني: نسبة إلى ميسان بلد من كور دجلة بسواد العراق. لسان العرب (ميس).

(٢) سيميائية الخطاب السردى العماني - رواية سيدات القمر لأديبة جوخة الحارثي

أتمودجا-، ص ٢١.

للسرد الآني الذي غلب عليه المنولوج الداخلي في قوله<sup>(١)</sup> :  
أَغَالِبُكَ الْقَلْبُ اللَّجُوجُ صَبَابَةً      وَشَوْقاً إِلَى أَسْمَاءٍ أَمْ أَنْتَ غَالِبُهُ  
يَهَيِّمُ وَلَا يَعِيَا بِأَسْمَاءٍ قَلْبُهُ      كَذَلِكَ الْهَوَى إِمْرَارُهُ وَعَوَاقِبُهُ  
أَيُّلَحِي أَمْرُؤُ فِي حُبِّ أَسْمَاءٍ قَدْ      بَغَمَزٍ مِنَ الْوَاشِينَ وَازُورَ جَانِبُهُ  
وَأَسْمَاءُ هُمُ النَّفْسِ إِنْ كُنْتَ عَالِمًا      وَبَادِي أَحَادِيثِ الْفَوَادِ وَغَائِبُهُ  
إِذَا ذَكَرْتَهَا النَّفْسُ ظَلَّتْ كَأَنِّي      يُرْعَزُّعُنِي قَفْقَفٌ وَرِدٍ وَصَالِبُهُ<sup>(٣)</sup>

النزم المرقش في هذه القصيدة الزمن الآني ليدل على أن تأثير أسماء لا يزال حاضرا، بل وأكد ذلك بتكرار اسم اسماء في كل بيت من أبيات القصيدة ماعدا البيت الأخير الذي اكتفى فيه بالضمير العائد إليها، مما يدل على أن أسماء هي محور الذاكرة التي تكونت منها هذه اللوحة النفسية القائمة على السرد الذاتي<sup>(٤)</sup> إذ جعل الشاعر من نفسه محورا للنص، متحولا من راو فقط إلى متلق أيضا من خلال ذلك المونولوج الداخلي.

(١) الديوان ٤٣ .

(٢) اللجوج: المتماذي في الشيء فلا ينصرف عنه.. الصبابة: الشوق وقيل رفته ومرارته. لسان العرب (لجج- صبب).

(٣) القفقفة: الرعدة من الحمى. لسان العرب: (قفف).

(٤) السرد الذاتي "يجعل الشاعر من نفسه محورا للنص، فصار هو المخبر الوحيد عنها، الذي ينمي حركة النص، أو يشبثها؛ حيث يتحول الشاعر هنا إلى راوٍ ومتلقٍ في آنٍ واحد، ويكون الحدث (السرد) النابع من ذاته هو محور الحركة" البنية السردية في النص الشعري، ص ٥١،٥٠.

وفي قصيدته الأخيرة التي كتبها على رحل الغفلي وزوجته تكهن المرقش الأكبر فيها بما سيحل عليه، فنظمها على الزمن المتقدم الذي امتزج بداية بصيغة الحاضر مخاطبا الصاحبين<sup>(١)</sup> :

يا صاحبي تلوّما لا تعجلا      إن الرّحيل رهين ألا تغذلا<sup>(٢)</sup>  
فعلّ بطأكما يفراط سبيّا      أو يسبق الإسراع سبيّا<sup>(٣)</sup>  
ثم ينطلق في السرد المشهدي<sup>(٤)</sup> المتقدم ليتنبأ بما سيحدث له مطالباً بالأخذ بثأره من قاتليه:

يا راكباً إمّا عرّضت فبلّغن      أنس بن سعدٍ إن لقيت وحرّملا  
لله درّكّما ودّر أيبكّما      إن أفلت الغفلي حتى يقتلا  
من مبلغ الأقبام أن مرقشاً      أضحى على الأصحاب عيناً مثقلاً  
ذهب الذئاب بأنفه فتركنه      أعشى عليه بالجبال وجيئلاً<sup>(٥)</sup>

(١) الديوان ٦٣.

(٢) التلوم: التريث والانتظار. لسان العرب (لوم).

(٣) الفراط: الأمر الذي يفراط فيه صاحبه، أي يضيع. السيب: العطاء. لسان العرب (فراط - سيب).

(٤) السرد المشهدي: ؛ يعتمد فيه الشاعر على التصوير المشهدي كأساس سردي للنص ويستثمر عناصر اللغة كالتشخيص والوصف والحوار وغير ذلك من مستويات الخطاب البنوية السردية في النص الشعري، ص ٥٦.

(٥) الأعشى: الضبع الكبير. الجيأل: الضبع وقيل الضخم من كل شيء. لسان العرب (عشا - جأل).

جمالية السرد في شعر المرقش الأكبر - د. سامية بنت عبد الله العمري

---

وكأنَّما تَرُدُّ السَّبَّاعُ بِشَلْوِهِ إِذْ غَابَ جَمْعُ بَنِي ضُبَيْعَةَ مِنْهَا

لقد انتظم السرد المتقدم حتى بلغ ذروته في التعبير عن ذلك  
الاغتراب الذي يعانيه الشاعر من خلال وجوده في مكان لا يعرفه  
واستشرافه لزمن مستقبل لن يكون فيه.

## المبحث الثاني: السرد المكاني

إذا كان الزمان يمثل الركن الأول من أركان السرد، فإن المكان يمثل الركن الثاني، ولا يمكن للعملية السردية أن تحدث إلا معتمدة على هذين الركنين اعتماداً حتمياً، و" يتمتع المكان بأهمية استراتيجية وسميائية في تشكيل الخطاب السردى عبر تحايثه مع المكونات السردية الأخرى"<sup>(١)</sup>، فالمكان هو الفضاء الذي تدور فيه الأحداث بفعل الشخصيات في أزمنة معينة، وعليه فإن المكان عنصر تلازمي في تشكيل البنية السردية، لأن عملية انتقاء المكان في القصيدة تستلزم بالضرورة انتقاء الزمان أيضاً، إذ إن الزمان لن يجد في غير المكان ما يمكن أن ينسج عليه وقائعه، وكل ما يؤثر في النص من ذوات فاعلة هي بالتأكيد على علاقة وطيدة بالمكان.

وارتبط وجود الإنسان بالمكان منذ الأزل ارتباطاً وجودياً، وأحدث فيه آثاراً كبيرة على المستوى العام، أما على المستوى الأدبي فكان للمكان أثر في حياة المبدعين موهل في القدم ولا سيما في الأدب العربي القديم، وما كان الوقوف على الأطلال، ووصف الأماكن والديار إلا خير دليل على تعبير شعراء الجاهلية عن أماكنهم وتأثرهم بها، وبقي الشعراء متعلقين بأماكنهم كل منهم يعبر عنها ويوظفها في شعره بطريقته وأسلوبه، ويرى د. شاكر عبد الحميد بأن الشعراء والقصاصيين وغيرهم من الفنانين والمبدعين قد استخدموا الصور الخاصة بالمكان من أجل إثارة أو تكوين حالات

(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد خياط نموذجاً)، ص ٧٨.

نفسية خاصة داخلنا<sup>(١)</sup>.

وقد تآزر الزمان بالمكان فأحدثا نمطا سرديا جميلا في قصائد

المرقش

الأكبر، واحتل المكان مساحة كبيرة من شعره، مع ثراء وتنوع في

التوظيف.

أنواع المكان السردى:

"علاقة الإنسان بالمكان ذات أبعاد متعددة، تستحضر الواقعي

والخيالي والوهمي ويكفي أن الشاعر يعيش في المكان على مستوى الوجود

الحقيقي ويسبح في المكان في عالمه الشعري، فيستحضر المكان من

المعرفة الثقافية، وقيم لنفسه وجودا فيه أو يعدل من صورة المكان

الحقيقي، كما يخترع المكان في الفن ويحتله بالوجود"<sup>(٢)</sup>.

وينقسم المكان في شعر المرقش الأكبر من خلال علاقته به إلى

قسمين: المكان المادي والمكان المعنوي

١- المكان المادي:

هو الذي يعمد فيه الشاعر إلى ذكر المكان لخدمة القصيدة والعملية

السردية وهو غالبا ما يخلو من انفعالات واضحة أو مباشرة من الشاعر، ولا

ترتبط شخصية الشاعر بذلك المكان ارتباطا مباشرا، ويتمثل ذلك في بعض

المقدمات الطللية التي تأتي فقط تأسيا بنمط القصيدة الجاهلية، ويغلب

(١) ينظر: الوعي بالمكان ودلالته في قصص محمد العمري، ص ٢٢٩.

(٢) شاعرية المكان، ص ١٠.



عليها التقليد. وتمثل المكان المادي في قصيدة الفخر التي بدأها بالوقوف على الأطلال متسائلاً عن أظعان النساء ومسالكتها في البادية<sup>(١)</sup> :

لَمَنِ الظُّننِ بالضُّحى طَافِيَاتٍ      شَبَّهَهَا الدَّوْمُ أَوْ خَلَايَا سَفِينٍ<sup>(٢)</sup>  
 جَاعَلَاتٍ بَطْنِ الضُّبَاعِ شِمَالاً      وَبِرَاقِ النَّعَافِ ذَاتِ الْيَمِينِ<sup>(٣)</sup>  
 رَافِعَاتٍ رَقْمًا تُهَالُ لَهُ الْعَيْدُ      نُّ عَلَى كُلِّ بَازِلٍ مُسْتَكِينٍ<sup>(٤)</sup>  
 أَوْ عِلَاةٍ قَدْ دُرِّبَتْ دَرَجَ الْمَشْرِ      يَةَ حَرْفٍ مِثْلِ الْمَهَاةِ ذُقُونِ<sup>(٥)</sup>  
 عَامِدَاتٍ لِيَحْلَّ سَمْسَمَ مَا يَنْ      ظُرْنَ صَوْتًا لِحَاجَةِ الْمَحْزُونِ<sup>(٦)</sup>

(١) الديوان ٧٨.

(٢) الظعن: الإبل بموادجها فيها النساء. الدوم: نوع من الشجر. الخلية هي السفينة التي تسير من غير أن يسيرها الملاح، وقيل: هي التي يتبعها زورق صغير أو العظيمة من السفن. لسان العرب (ظعن - دوم - خلا).

(٣) بطن الضباع: اسم واد، البراق: جمع برقة وهو طين وحصى ورمل يجتمع، النعاف: ما ارتفع من مسيل الوادي وانحدر عن الجبل. الديوان ٧٨.

(٤) الرقم: ضرب من البرود مخطط من الوشي وقيل الخز. لبازل: البعير إذا استكمل السنة الثامنة وطقن في التاسعة وفطر نابه. لسان العرب (رقم - بزل).

(٥) العلاة: الناقة الصلبة وأصلها سندان الحداد. الحرف: الناقة الضامر. الذقون: التي رفعت رأسها في الحطام والزمام. الديوان ٧٩.

(٦) الخل: الطريق النافذ بين الرمال المتراكمة لسان العرب (خلل). سمس: موضع في بلاد بني ضبيعة قيس بن ثعلبة معجم ما استعجم ٣/٨٥٤.

بدأ بالسؤال عن ظعن النساء في وقت الضحى مستعينا بالتصوير ليتعلق الزمان بالمكان من خلال ذكر الأماكن التي تجاوزتها الأظعان بين الأودية والطرق (بطن الضباع) و (براق النعاف) و (خل سمس) ، وهذه الأماكن جاءت في معرض الدلالة على حدث الارتحال، فهي ذات دلالة موضوعية استعان فيها الشاعر بالسرد التصويري الخارجي ليشير إلى كينونة استمرار الحركة الدائبة للرحل، ولم تكشف الأبيات عن علاقة الشاعر بهذه الأماكن إذ اتخذ دور السارد المصور للمشهد بطريقة فوتوغرافية فقط.

## ٢- المكان المعنوي:

هو المكان الذي يعبر عن المدلولات النفسية من خلال رصد الأثر النفسي الذي تتركه الأماكن في الشاعر، ومن ثم ينتقل ذلك الأثر إلى المتلقي ليتجاوز المكان بذلك مدلوله الواقعي الحسي الحقيقي إلى مدلول نفسي أكثر عمقا وتأثيرا لأن "سطوة المكان تتعدى في الواقع ما يبدو على السطح من تأثيراتها وفعاليتها المباشرة إلى أعماق التكوين النفسي للشخصيات"<sup>(١)</sup>.

وقد شكلت قصائد المرقش الأكبر تصورا يكشف عن رؤيته الخاصة بالأمكنة، من خلال الدلالات المتنوعة التي أثرت المكان، ونقلته بفعل الحالة الشعورية للشاعر من الشعور السلبي تجاه أمكنة معينة، إلى الشعور الإيجابي تجاه أمكنة أخرى.

(١) الحدائثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، ص ١٧٢.

ولعل فراق المحبوبة والحنين إليها من خلال الوقوف على أطلالها  
الدارسة من أبرز الانفعالات التي شكلت المكان بصورة حزينة بائسة كقول  
المرقش الأكبر في ديار أسماء<sup>(١)</sup> :

هل تعرف الدار عفا رسمها      إلا الأثافي ومبنى الخيم<sup>(٢)</sup>  
أعرفها داراً لأسماء فالـ      دمغ على الخدين سح سجم  
أمت خلاء بعد سكانها      مفررة ما إن بها من إرم<sup>(٣)</sup>  
إلا من العين ترعى بها      كالفارسيين مشوا في الكم<sup>(٤)</sup><sup>(٥)</sup>

فالسؤال عن دار المحبوبة مفردة دون الإشارة إلى ما حولها من دور،  
ثم وصفها بالعفاء إلا من أحجار القدور وآثار الخيم، أعقبه رد سريع من  
الشاعر نفسه جاء أكثر انفعالا لامتزاجه بحالة البكاء الشديد، وتكرار لفظ  
الدار مفردة للعناية بمدلولها النفسي الذي دفع الشاعر إلى تتبع وصفها بعد  
رحيل سكانها، وتأكيد الشاعر تصوير دار المحبوبة وما حولها بعد الرحيل  
كل ذلك تضافر لخدمة الحالة الشعورية المؤلمة التي انبعثت من ذلك  
المكان.

(١) الديوان ص ٧٣.

(٢) الأثافي: هي الحجارة التي تنصب ويوضع القدر عليها. لسان العرب (ثفا).

(٣) سح الدمع والمطر: سال من فوق واشتد انصبابه. سحمت العين الدمع سحمانا: هو

قطران الدمع وسيلانه. لسان العرب (سحح- سجم).

(٤) الإرم: الحجارة تنصب علما في المفازة. لسان العرب (أرم).

(٥) الكم: كم القميص، وقيل الكمة القلنسوة. لسان العرب. (كمم).

وتتمازج فكرة البكاء والألم والحنين مرة أخرى عند ذكر ديار  
أسماء<sup>(١)</sup> :

الدارُ قَفْرٌ والرسومُ كَمَا رَقَّشَ فِي ظَهْرِ الْأَدِيمِ  
ديارُ أسماءِ التي تَبَلَّتْ قَلْبِي فَعَيْنِي مَأْهُهَا

مكررا المصطلحات الدالة (الدار - القفر - الرسم - السجم) لمدلول  
واحد وهو المكان المقفر من أسماء، وتأثيره الوجداني المؤلم، بل إنه يعمق  
فكرة الأثر النفسي الذي أحدث أثرا جسديا سيئا بقوله: تبلت قلبي.

وفي موضع آخر يشير فيه إلى فراق المحبوبة بقوله<sup>(٢)</sup> :

سَكَنَ بِلدَةٍ وَسَكَنْتُ أُخْرَى وَقُطِّعَتِ المَوَاتِقُ والعهودُ

يظهر أثر الاغتراب المكاني الذي أحدث اغترابا نفسيا بعد انقطاع  
كل المواتق والعهود بينه وبين المحبوبة، فالشاعر يعاني ذلك الاغتراب  
المستمر حتى وإن كان بين أهله وفي بلده.

وإن كان المرقش الأكبر لم يذكر مع أسماء مواضع بعينها  
ومسمياتها، فإنه مع خولة يحدد تلك المواضع بأسمائها، ولعل اهتمامه  
بمحبوبته أسماء صرفه عن ذكر الأمكنة بمسمياتها، فيما يأتي ذكر خولة  
مجازا عن المحبوبة ولذلك ينصرف للعناية أكثر بتحديد الأمكنة قائلا<sup>(٣)</sup> :

(١) الديوان ٦٧.

(٢) الديوان ٥٢.

(٣) الديوان ٨٣.

سَفَهَا تَذْكُرُهُ خُوْبِلَةً بَعْدَمَا      حَالَتْ قُرَى نَجْرَانَ دُونَ لِقَائِهَا  
وَاحْتَلَّ أَهْلِي بِالكَثِيبِ وَأَهْلُهَا      فِي دَارِ كَلْبٍ أَرْضِهَا وَسَمَايْهَا<sup>(١)</sup>

لقد اتخذت الأمكنة أهميتها في هذه الأبيات من كونها السبب المحوري الذي حال بين الشاعر و محبوبته فأحدثت تلك المعاناة الداخلية بتقاطع (قرى نجران والكثيب ودار كلب) مع الانفعالات النفسية للشاعر، مؤطرة تلك الأمكنة بسياج من البؤس والحزن وفقدان الأمل في اللقاء.

ويتعاضم الشعور بالاغتراب المكاني بل والنفور منه عند الشاعر في قوله<sup>(٢)</sup> :

وَمَنْزِلِ ضَنْكِ لَا أُرِيدُ مَبِيَّتَهُ      كَأَنِّي بِهِ مِنْ شِدَّةِ الرَّوْعِ آنَسُ

فتعبيره عن المنزل - بقوله ضنك فيه إشارة إلى تأزم الشاعر النفسي وتحول المنزل من مفهومه الواقعي - وهو الملاذ ومصدر الراحة للإنسان - إلى مفهوم مناقض تماما بعد فراق المحبوبة، إذ أصبح يكتنفه الضيق والانغلاق بل والخوف الشديد.

إن هذا التضاد المعنوي في مفهوم المنزل وانتقاله من فضاء الألفة إلى فضاء النفور لدليل على أن طبيعة علاقة الإنسان بالأماكن تشكلها وتحكمها الحالة النفسية، والمكان الذي كان المأوى بالأمس هو ذاته

(١) الكثيب: رمل مشرف على السُّلِّيِّ. بلاد العرب. ٣٠٨.

(٢) الديوان ٥٦.

المكان المرفوض اليوم، فعلاقة الإنسان بالمنزل متأرجحة بين حب وكره،  
وبين احتماء به أو نفور منه.

والمكان المليء باليأس والمحفوف بالآلام إن كان يدعو للنفور فإنه  
قد يودي بحياة ساكنه إلى الموت، وقد سيطرت هذه الحالة الشعورية  
البائسة على المرقش الأكبر فقال<sup>(١)</sup> :

وَإِذَا مَا سَمِعْتِ مِنْ نَحْوِ أَرْضٍ بِمُحِبِّ قَدْ مَاتَ أَوْ قِيلَ كَادَا  
فَاعْلَمِي غَيْرَ عِلْمِ شَكِّ بَأَنِّي ذَاكَ وَابْكِي لِمُصْفَدٍ أَنْ يُفَادَا

لقد استحالت الأرض بكل أطرافها موضعا لموت الشاعر، فهو لا  
يحدد مكاناً بعينه بل يجعل الأرض كلها مسرحاً لمشهد موته، وهذا التعميم  
أيضاً يسير في نسق التضاد المعنوي بتحول معنى المكان (الأرض) من  
مفهوم النماء والخصب إلى مفهوم الهلاك والفناء.

وبالرغم من غلبة الانفعالات الحزينة التي اكتست بفعلها الأمكنة في  
قصائد المرقش الأكبر لونا قاتماً، وخرجت من مدلولاتها الواقعية إلى  
مدلولات مناقضة، فإن الدلالات المشرقة كانت تظهر بين الحين والآخر،  
وإن كان الشاعر قد خلع على المكان مفهوم الفناء فقد ألبسه في موضع  
آخر من القصيدة مفهوم الحياة والنماء بفعل وجود المحبوبة في ذلك  
المكان الذي بعث في نفس الشاعر معنى الرجاء قائلاً<sup>(٢)</sup>:

(١) الديوان ٤٧ .

(٢) الديوان ٤٦ .

أينما كُنْتَ أو حَلَلْتَ بِأَرْضٍ      أو بلادٍ أُحْيَيْتَ تِلْكَ الْبِلَادَا  
إن تكوني تركتِ ربَعَكَ بالشَّا      م وجاوزتِ حَمِيرًا ومُرَادَا  
فارتجي أن أكونَ منكِ قريبا      فاسألِي الصَّادِرِينَ وَالسُّورَادَا

وبذلك استطاع المرقش الأكبر في قصيدة واحدة أن يستدعي للمكان (الأرض) مفهومين متناقضين: الأول الموت والثاني الحياة، مما يدل على أن " المكان يتشكل دائما ويتلون وفق الحالة الإنسانية"<sup>(١)</sup> فوجود أسماء على أي أرض معادل للحياة، بينما فراقها عن أي أرض معادل للموت.

وتكتسب الأمكنة دلالات أخرى عندما يخرج الشاعر من معرض النسب والغزل إلى الفخر، فتشتد عرى العلاقات بالمكان والانتماء إليه، وتظهر قيم إيجابية جديدة كالكرم والتفوق، يقول المرقش الأكبر<sup>(٢)</sup>:

المُطْعَمُونَ إِذَا هَبَّتْ شَامِيَةٌ      وخيرُ نادٍ رآهُ النَّاسُ نادِينَا

وقد استدعي الشاعر المكان الواحد ليرمز به لغرضين متناقضين كما فعل المرقش الأكبر وهو يصف أرض المعركة مفتخرا بقوة قومه وانتصارهم على العدو قائلا<sup>(٣)</sup>:

(١) ابن خفاجة وتشكيل النص، ص ١٩٤.

(٢) الديوان ٦١.

(٣) الديوان ٥٤.

فَمَا شَعَرَ الْحَيُّ حَتَّى رَأَى بِيَاضَ الْقَوَانِسِ فَوْقَ الْغُرُرِ

فأرض المعركة التي عبر عنها ب (الحي) جاءت رمزا للقوة والعزة،  
لكنه عندما ينتقل إلى هجاء القتلى من العدو يحيل ذلك الرمز إلى نقيضه  
تماما من

الضعف والذلة بقوله:

وَكَايْنِ بِجُمُرَانَ مِنْ مُزْعِفٍ وَمِنْ رَجُلٍ وَجْهُهُ قَدْ غُفِرَ<sup>(١)</sup>

---

(١) جمران: جبل أسود منفرد شاهق، يتراءى للناظرين من بعيد وهو غرب. المجاز بين  
اليمامة والحجاز. ١٧٧.



### المبحث الثالث: سرد الأحداث

الأحداث هي "السلسلة من الوقائع المسرودة سردا فنيا والتي يضمها إطار خاص"<sup>(١)</sup> وهي من العناصر الأساسية الفاعلة في عملية البناء السردية، بل إن الأحداث تمثل مركز البنية السردية التي تتوالد منها بقية العناصر فهي موضوع القصة التي سيدور حولها الصراع، ومع الأحداث تتكون "أسس الحكاية ثم تبلغ الحوادث قمة تأزمها ثم تصير إلى الخاتمة في النهاية"<sup>(٢)</sup>. وقد حدد جيرار جينت السرد بأنه: "عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية عرض بواسطة اللغة وبصفة خاصة عرض بواسطة لغة مكتوبة"<sup>(٣)</sup>، ويعتمد السرد بالدرجة الأولى على الحكوي ولا يمكن له أن يأخذ شكله الحقيقي إلا من خلال الحكوي، إذ تتكون الصورة الكلية من "حكاية حدث أو أحداث متعددة تتسلسل في ترتيب معقول وتتابع واضح سواء في الأحداث أم التصوير"<sup>(٤)</sup>.

وقد اتخذت أغلب قصائد المرقش الأكبر شكل القصة بأحداثها وشخصياتها، وهذا النسيج الشعري له بذوره في ديوان العرب قديما، إذ جاءت كثير من القصائد وفق البناء السردية أو الحكائي، وسواء أكانت

(١) الأدب وفنونه، ص ١٥٩.

(٢) النقد الأدبي الحديث، ص ٥٤٤.

(٣) حدود السرد، ص ٧١.

(٤) جماليات القصيدة المعاصرة، ص ٢٠.

الأحداث قد اتخذت طابعها الهرمي بالبداية ثم التأزم ثم العقدة فالحل، أم أن الشاعر اكتفى بعرض مشهد من أحداث قصة استطاع من خلالها وصف حالة أو التعبير عن شعور وجداني، فقد بلغ هدفه إذ " ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهتم وإنما الكيفية التي أطلعنا السارد على تلك الأحداث"<sup>(١)</sup>.

والاحداث في قصائد المرقش الأكبر تمثلت بحركات السرد الأربع التي أشار إليها جيران جينت<sup>(٢)</sup>، وتتعلق بسرعة السرد من خلال حركتي الخلاصة (المجمل) والحذف، وبطء السرد من خلال حركتي المشهد والوقف، على النحو الآتي:

أولاً: تسارع الأحداث:

أ- الخلاصة (المجمل) :

تعتمد الخلاصة على سرد الأحداث والوقائع التي " جرت في ساعات أو أيام أو شهور أو سنين، مختزلاً إياها في كلمات قليلة، أو أسطر محددة، أو صفحة من دون الخوض في تفصيلاتها"<sup>(٣)</sup>.

وقد اتسمت قصيدة الشيب عند المرقش الأكبر بالميل إلى تقنية تسريع الحدث من خلال التركيز على زمن الشيب وتجاوز كل سنوات الشباب دون الخوض في تفاصيل تلك المرحلة الزمنية الطويلة، واكتفى

(١) مقولات السرد الأدبي، ص ٤١.

(٢) ينظر: خطاب الحكاية، ص ١٠٩.

(٣) بنية النص السردى من منظور النقد الادبي، ص ٧٦.

الشاعر بالإشارة إلى آثارها التي تركتها على مفرق رأسه. قائلا<sup>(١)</sup> :

هَلْ يَرْجِعَنَّ لِي لِمَتِّي إِنْ خَضَبْتُهَا      إِلَى عَهْدِهَا قَبْلَ الْمَشِيبِ خِضَابُهَا  
رَأَتْ أَقْحَوَانَ الشَّيْبِ فَوْقَ خَطِيطَةٍ      إِذَا مُطِرَتْ لَمْ يَسْتَكِنَّ صُؤَابُهَا<sup>(٣)</sup>  
فِي أَنْ يُظْعِنَ الشَّيْبُ الشَّبَابَ فَقَدْ تَرَى      بِهِ لِمَتِّي لَمْ يُرْمَ عَنْهَا غُرَابُهَا<sup>(٤)</sup>

فاختزل زمن الشباب في الإشارة إليه مرة بلفظه، وأخرى بتشبيهه بالغراب في سواد شعره. وهذا الاختزال في سرد الأحداث بأن يجعل " زمن القص أقصر من زمن الوقائع"<sup>(٥)</sup> أدى إلى تأكيد الفكرة الأساسية والتركيز عليها وهي أثر الشيب بعد الشباب.

ب- الحذف:

الحذف هو التقنية الثانية في تسريع سرد الأحداث بمعنى "إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى من أحداث أو وقائع"<sup>(٦)</sup>.

(١) الديوان ٤٤.

(٢) اللمة: شعر الرأس. الخضاب: ما يخضب من حناء وكتم ونحوه (لم - خضب).

(٣) الأقحوان: من نبات الربيع دقيق العيدان له نور أبيض. الخطيطة: هي الأرض التي لم

تمطر بين أرضين ممطورتين. الصؤاب: بيض البرغوث والقمل. لسان العرب (قحا -

خطط - صأب).

(٤) يظعن: يركب. لسان العرب (ظعن).

(٥) تقنيات السرد الروائي، ص ٨٤.

(٦) بنية الشكل الروائي، ص ١٥٦.

ولعل آخر قصائد المرقش الأكبر التي كتبها وهو يصارع الموت على رحل الغفلي وزوجته قد اعتمدت أسلوب الحذف إذ تجاوز الشاعر المدة الزمنية التي قضاها وهو يعاني المرض ويستحضر الموت، لأن ما يعنيه هو الأخذ بثأره من قاتليه وليس الخوض في تفاصيل موته ومدتها فقال<sup>(١)</sup> :

يا صَاحِبِي تَلَوَّمَا لَا تَعَجَلَا      إِنَّ الرَّجِيلَ رَهِينٌ أَلَّا تَعْدِلَا  
فَلَعَلَّ بُطْأَكُمَا يُفَرِّطُ سَيِّئًا      أَوْ يَسْبِقُ الْإِسْرَاعُ سَيِّبًا مُقْبِلَا

يبدأ سرد الأحداث بخطابه للغفلي وزوجه، مطالباً إياهما بالتريث وعدم الاستعجال في تركه للموت، لكنه ينتقل سريعاً لمخاطبة الراكب لأن خطابه الأول لم يجد نفعا:

يا رَاكِبًا إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلَّغْنِي      أَنَسَ بِنَ سَعْدٍ إِنْ لَقَيْتَ وَحَرَمَلَا  
لِللَّهِ دَرَكُمَا وَدَرُّ أَبِيكُمَا      إِنْ أَفَلَّتِ الْعُقْلِي حَتَّى يُفْتَلَا  
مَنْ مُبْلِغُ الْأَقْوَامِ أَنْ مُرْقَشًا      أَضْحَى عَلَى الْأَصْحَابِ عَيْبًا مُثْقَلَا

لقد أشار الشاعر إلى خيانة خادمه وزوجته، بيد أنه تجاوز ذكر المدة الزمنية التي قضاها معهما، كما تجاوز التفصيل في وقائع تلك الخيانة، واكتفى بالإشارة إليها بقوله (أضحى على الأصحاب عيباً مثقلاً) ثم يتسارع سرد الأحداث بوصف حالته بعد الموت واستحالة جثته طعاماً سائغاً للسياح قائلاً:

(١) الديوان ٦٣.

ذَهَبَ الذَّنَابُ بِأَنْفِهِ فَتَرَكْنَهُ      أَعْنَى عَلَيْهِ بِالْجِبَالِ وَجِيئًا  
وَكَأَنَّمَا تَرُدُّ السَّبَاعُ بِشِلْوِهِ      إِذْ غَابَ جَمْعُ بَنِي ضُبَيْعَةَ

وبذلك يترك المرقش الأكبر لأخويه وللسامع بعد ذلك فرصة استنتاج ما حدث له من خلال تسريع القص وعدم التعمق في تفاصيله.

ثانيا: تباطؤ الأحداث:

أ- الوقفة:

تقنية تعمل على تعطيل زمن السرد وتعليق أحداث القصة لفترة تطولاً وتقتصر<sup>(١)</sup>، وتشترك الوقفة مع عنصر الوصف الذي يؤدي دروا هاما في عملية بناء الحدث السردي فيسهم في "عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوارات المجردة من الغاية"<sup>(٢)</sup>، ويعمد الشاعر إلى "الوصف الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، فيظل الزمن يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئا أو مكانا أو شخصا"<sup>(٣)</sup>.

وقد وردت الوقفة في بعض المواضع السردية في شعر المرقش الأكبر، فهو إذ يتحدث عن محبوبته ويسرد قصة سهره مع خيالها ما يلبث أن يوقف الزمن ليخرج من الإطار السردى الزمانى إلى المكانى مستعينا

(١) ينظر: بنية الشكل الروائى، ص ١٧٥.

(٢) بناء الرواية، ص ٥٦.

(٣) السرد الرسائلى، قراءة في (سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح) لمحمد صابر ص ١١٢.

بآلية الوصف والتصوير قائلًا:

سرى ليلًا خيالٌ من سُليمي      فأرقتني وأضحابي زُفودُ  
فبتُّ أديرُ أمري كُلَّ حالٍ      وأزقُبُ أهلها وهمُ بعيدُ  
على أن قد سَمَا طَرْفي لِنَارٍ      يُشَبُّ لها بذي الأَرطى

فيبدأ الشاعر بسرد الأحداث منذ أن بدأ طيف المحبوبة وخيالها يورقه، وكيف بات يرقب ديار أهلها البعيدة فاستطاع بصعوبة أن يلمح آثار نارهم، ثم يتوقف السرد هنا لتبدأ عملية الوصف والتصوير التي استغرقت الشاعر قائلًا:

حواليها مهأً جُمُ التراقي      وآرامٌ وغزلانٌ زُفودُ  
نواعمٌ لا تُعالجُ بؤسَ عيشٍ      أوأنسٌ لا تُراحُ ولا تروُدُ  
يزحَنُ معاً بطاءَ المشي بُدًا      عَلَيْنَهِنَّ المَجَاسِدُ والبُرودُ  
سَكَنَ بِلدَةٍ وَسَكَنْتُ أُخرى      وَقَطَّعَتِ المَوَاتِقُ والعُهُودُ  
فَمَا بَالِي أَفي وَبِحَانَ عَهدي      وَمَا بَالِي أَصَادُ وَلَا أَصِيدُ  
وَرُبَّ أَسِيلَةَ الخَدَّينِ بِكُرٍ      مُنَعَمَةٍ لَهَا فَرَعٌ وَجِيدُ  
وَدُو أَشْرٍ شَتِيَتِ النَّبْتِ عَذْبُ      نَقِيُّ اللَّوْنِ بَرَّاقٌ بَرُودُ

لقد استرسل المرقش الأكبر في وصف المكان وحيوانه، ثم وصف المحبوبة وصفًا اجتماعيًا مشيرًا إلى تنعمها ولباسها، ووصفًا جسديًا جاء فيه على مشيتها وجسمها وخديها وجيدها وفمها وأسنانها، فضلًا عن وصف حالته النفسية التي يعانيتها بفعل بعده عنها أولاً، ثم وفاته الذي لم يحظ إلا

بالخيانة، وهذه التفاصيل الجزئية التي استوقفت الشاعر وأخرجته من سرد الأحداث إلى وصف المكان بكل ما يحتويه بدقة بالغة أسهمت في لفت انتباه القارئ حتى ليكاد يخرج من التأثير السردى للحدث منفعلًا بدقة الوصف والتصوير، لينهي المرقش قصته في آخر القصيدة ملتفتًا إلى عملية السرد مرة أخرى قائلاً:

لَهَوْتُ بِهَا زَمَانًا مِّنْ شَبَابِي وَزَارْتَهَا التَّجَائِبُ وَالْقَصِيدُ  
أُنَاسٌ كُلَّمَا أَخْلَقْتُ وَصَلًا عَنَانِي مَنَّهُمْ وَصَلٌ جَدِيدُ

وفي رثاء ابن عمه ثعلبة بن عوف يبدأ بسرد حادثة موته قائلاً<sup>(١)</sup> :  
لَمْ يُشَجِّ قَلْبِي مِلْحَوَادِثُ إِلَّا صَاحِبِي الْمَتْرُوكُ فِي تَغْلَمٍ<sup>(٢)</sup>  
ثم يتوقف لرثاء ذلك الميت بذكر صفاته و الاسترسال في أبيات العزاء وحقيقة الحياة:

تُعَلَّبُ صَرَّابُ الْقَوَانِسِ بِال سَيْفٍ وَهَادِي الْقَوْمِ إِذَا أَظْلَمَ  
فَازْهَبْ فِدَى لَكَ ابْنُ عَمِّكَ لَا يَخْلُدُ إِلَّا شَابَابَةٌ وَأَدَمٌ<sup>(٣)</sup>  
لَوْ كَانَ حَيٌّ نَاجِيًا لَنَجَا مِنْ يَوْمِهِ الْمُرْتَمُّ الْأَعْصَمُ<sup>(٤)</sup>

(١) الديوان ٦٨.

(٢) تغلم: جبل وهما تغلمان، قال يعقوب: تغلم بين نخل وبين الطرف دون المدينة بمرحلة.

معجم ما استعجم ٢٣٦/١.

(٣) شابة: موضع بنجد. لسان العرب (شوب) أدام: واد أسفله لكنانة. بلاد العرب ٢٢.

(٤) المنزل: الوعل، الأعصم: الوعل في ذراعه بياض. لسان العرب (زلم-وعل).

فِي بَادِخَاتٍ مِّنْ عَمَائَةٍ أَوْ يَرْفَعُهُ دُونَ السَّمَاءِ خَيْمٍ<sup>(١)</sup>

ويستمر المرقش الأكبر منقطعاً عن سرد الأحداث بذكر حقيقة الحياة، وأنه لن يبقى من الأحياء إلا جبلاً شاباً وأدم، ولو أن شيئاً في الحياة استحق الخلود والبقاء لاستحقه ذلك الوعل الذي في يديه بياض و يسكن البادخات من الجبال الطوال كعماية وخيم.

وهكذا ينقطع الشاعر من سرد الأحداث إلى الوصف ليمنح القارئ القدرة على مشاركته العزاء من خلال تصور حقيقة الحياة  
ب- المشهد:

"هو حالة من التوافق التام بين الزمنين، زمن القصة وزمن الخطاب، وذلك عبر الأسلوب المباشر، وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب"<sup>(٢)</sup>، ويطلق مصطلح المشهد على "مواضع القص المفصل الذي قد ينطوي على الوصف المباشر أو الحوار في مقابل السرد المجمل الذي يختصر الأحداث غير الهامة في القصة"<sup>(٣)</sup>.

ولعل تقنية المشهد من أكثر التقنيات الواردة في سرد الأحداث في قصائد المرقش الأكبر، إذ اعتمد الحدث عنده غالباً على الحوار الذي يشعر بتوافق زمن القصة وزمن القصيدة من خلال الأسلوب المباشر كما في

(١) العماية: السحابة الكثيفة المطبقة. لسان العرب (عمي).

(٢) زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، ص ٨٧.

(٣) معجم السرديات، ص ٣٩٤.



قوله<sup>(١)</sup>:

فُلٌ لِأَسْمَاءَ أَنْجِزِي الْمِعَادَا      وَأَنْظُرِي أَنْ تَزُودِي مِنْكَ زَادَا  
أَيْنَمَا كُنْتِ أَوْ حَلَلْتِ بِأَرْضِ      أَوْ بِلَادٍ أَحْيَيْتِ تِلْكَ الْبِلَادَا  
إِنْ تَكُونِي تَرَكْتِ رُبْعَكَ بِالشَّا      مَ وَجَاوَزْتِ حَمِيرًا وَمُرَادَا  
فَارْتَجِي أَنْ أَكُونَ مِنْكَ قَرِيبًا      فَاسْأَلِي الصَّادِرِينَ وَ الْوَرَادَا

لقد حرص الشاعر بداية ومنذ استهلال القصيدة على سرد المشاهد التصويرية التي تمثل حركة رحيل المحبوبة بتفاصيلها، مقابل إحساس الشاعر الداخلي بمرافقة المحبوبة وجدانيا وقربه منها، إذ إن اعتماد المشهد على الصورة الحركية "تقليد قريب جدا لما يحدث في الحياة"<sup>(٢)</sup>.

ويستمر الشاعر في سرد الأحداث بطريقة مشهدية معتمدا ضميري (أنا - أنت) ليمنح المشهد صفة الحوار وإن تغلب صوت الشاعر بيد أن حضور المحبوبة كان طاغيا:

وَإِذَا مَا رَأَيْتِ رُكْبًا مُخَيِّبًا      نَ يَقُودُونَ مُقَرَّبَاتٍ جِيَادَا  
فَهُمْ صُحْبَتِي عَلَى أَرْحُلِ الْمَيْ      سِ يُزَجُّونَ أَيْنُقَا أَفْرَادَا  
وَإِذَا مَا سَمِعْتِ مِنْ نَحْوِ أَرْضِ      بِمُحِبِّ قَدْ مَاتَ أَوْ قِيلَ كَادَا  
فَاعْلَمِي غَيْرَ عِلْمِ شَكِّ بَأَنِّي      ذَاكَ وَابْكِي لِمُصْفَدٍ أَنْ يُفَادَا

(١) الديوان ٤٦.

(٢) أسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال و الجنون، ص ٨.

ويتمثل المشهد بصورة أوضح في قصيدة هند التي اعتمد المرقش الأكبر فيها الوصف والحوار وهما من أبرز أدوات المشهد الذي يكون " في الحوار ويكون في الوصف الذي يسبق الحوار أو يتخلله أو يتلوه، ولكن الشيء الذي لا يمكن تجاوزه هو أن الحوار يؤدي إلى توقف السرد وكذلك المشهد الوصفي، فالسرد يتمثل في رواية الخبر في حين أن المشهد يتضمن تلاسن الشخص أو وصف المكان أو الأشخاص وتبعاً لذلك يمثل المشهد استراحة للسارد"<sup>(١)</sup>.

وقد تمثل ذلك كله في قول المرقش الأكبر<sup>(٢)</sup> :

خَلِيلِيَّ عُوْجًا بَارَكَ اللهُ فِيكُمْ      وَإِنْ لَمْ تَكُنْ هِنْدٌ لَأَرْضِكُمْ قَصْدًا  
وَقُولًا لَهَا لَيْسَ الضَّلَالُ أَجَازَنَا      وَلَكِنَّا جُزْنَا لِنَلْقَاكُمْ عَمْدًا

فيبدأ المشهد بحديث يوجهه للصاحبين ويستحضر فيه ذكر المحبوبة كاشفاً عن شعوره وحالة ترقبه للقائهما وماذا أعد لذلك اللقاء:

تَخَيَّرْتُ مِنْ نُعْمَانَ عُوْدَ أَرَاكَةِ      لِهِنْدٍ فَمَنْ هَذَا يُبَلِّغُهُ هِنْدَا  
وَأَنْطَيْتُهُ سَيْفِي لِكَيْمَا أُقِيمَهُ      فَلَا أَوْدًا فِيهِ اسْتَبْنْتُ وَلَا خَصْدَا

فما زال صوت الأنا مسيطراً على الحدث، إذ يسعى لتأكيد عنايته بلقاء هند، بل وماذا أعد لذلك اللقاء، فيعمد إلى وصف السواك بدايةً بالمكان الذي تخيره منه، ثم تعريض ذلك السواك لسيفه حتى يقيم عوجه،

(١) المشهد في المعجم والمصطلح - دراسة المشهد السردية للتلاقيات الروائية -، ص ٨

(٢) الديوان ٤٨.

وكل تلك التفاصيل جعلت المشهد يتوقف مع الزمن ليعود بعد ذلك  
مستدركا بذكر المحبوبة:

سَتَبْلُغُ هِنْدًا إِنْ سَلِمْنَا قَلَائِصَ مَهَارِي يُقَطِّعْنَ الْفَلَاةَ بِنَا عَمْدَا

ومن هنا يعود لسرد الأحداث المشهدية والحوار الذي دار بينه وبين

هند:

فَلَمَّا أَنْخَا الْعَيْسَ قَدْ طَالَ سَيْرُهَا إِلَيْهِمْ وَجَدْنَا هُمْ لَنَا بِالْقَرَى حَشْدَا  
فَنَاوَلْتُهَا الْمَسْوَاكَ وَالْقَلْبُ خَائِفٌ وَقَلْتُ لَهَا يَا هِنْدُ أَهْلَكْتِنَا وَجَدَا  
فَمَدَّتْ يَدًا فِي حُسْنِ كِلِّ تَنَاوَلًا إِلَيْهِ وَقَالَتْ مَا أَرَى مِثْلَ ذَا يُهْدَى  
وَأَقْبَلْتُ كَالْمُجْتَازِ أَدَى رِسَالَةً وَقَامَتْ تَجُرُّ الْمَيْسَانِيَّ وَالْبُرْدَا  
تَعَرَّضُ لِلْحَيِّ الَّذِينَ أُرِيدُهُمْ وَمَا التَّمَسَّتْ إِلَّا لَتَقْتُلَنِي عَمْدَا  
فَمَا شَبِهَ هِنْدَ غَيْرُ أَدْمَاءَ خَاذِلٍ مِنْ الْوَحْشِ مُرْتَاعٍ تُرَاعِي طَالًا فَرْدَا<sup>(١)</sup>  
وَمَا نُظْفَةِ مَنْ مُزْنَةٍ فِي وَقِيعةٍ عَلَى مَتْنِ صَخْرٍ فِي صَفَا خَالَطَتْ شَهْدَا  
بَأَطْيَبِ مَنْ رِيًّا غَلَالَةَ رَيْقِهَا غَدَاةَ هِضَابِ الْطَلِّ فِي رَوْضَةٍ تَنْدَى

يبدأ مشهد اللقاء بهند منذ إناخة الإبل المتعبة من طول المسير  
محددًا مكان اللقاء (القرى) ثم يقوم بعملية استرجاع لذكر ذلك السواك  
الذي هياه للقاء هند في مشهد تمثيلي استطاع أن يعبر فيه عن حالته  
النفسية وما اعتراه من خوف حين لقاءها، ثم التعبير لها عما يعاينيه من

(١) الأدمة في الضباء: لون مشرب بياضا والجمع أدماء. لسان العرب (أدم).

فراقها، لكنها لم تجبه وإنما قبلت ذلك السواك وإن عبرت عن شيء من السخرية بقيمة هذه الهدية لينتهي مشهد اللقاء بمغادرتها للمكان مما جعل الشاعر يشبه نفسه بحامل البريد الذي أدى رسالة دون فائدة، ويستمر بعد ذلك في وصف هند ولباسها ومفسرا لتصرفها، إذ عمدت إلى التنقل أمامه في الحي لتغيظه بل ولتقتله كما عبر، ثم يعود مسترسلا في وصفها فهي جديرة بذلك الحب وإن كان مضنيا.

لقد استطاع المرقش الأكبر من خلال مجموعة من الأدوات أن يخرج الأبيات في لوحة مشهدية رائعة مستعينا بالوصف، والحوار، وضمير الأنا، والاسترجاع، والزمان والمكان، والحالة النفسية والشعورية للشاعر ومحبوته، كل تلك الأدوات تضافرت فأخرجت المشهد الشعري.

"ويتميز المشهد بخصيصة الأولى: تصوير الأحداث بتفاصيلها الكاملة ونقل خطاب الشخصيات بحذافيره، والثانية خلق وهم التمثيل"<sup>(١)</sup>، وإن كانت القصيدة السابقة قد خلقت مشهدا تمثيلا، فقد استطاع المرقش أن يصور الأحداث بتفاصيلها الكاملة في سينيته التي وصف فيها ارتحاله على ناقته ثم جلوسه مع أصحابه وقصته مع الذئب في تفاصيل دقيقة لتلك الأحداث<sup>(٢)</sup>:

وَدَوِيَّةٍ عَبْرَاءَ قَدْ طَالَ عَهْدُهَا      تَهَالِكُ فِيهَا الْوَرْدُ وَالْمَرْءُ نَاعِسٌ<sup>(٣)</sup>

(١) معجم السرديات ٣٩٤.

(٢) الديوان ٥٦.

(٣) الورد: الإبل الواردة. لسان العرب (ورد).

قَطَعْتُ إِلَى مَعْرُوفِهَا مُنْكَرَاتِهَا      بَعِيْهَامَةَ تَنْسَلُ وَاللَّيْلُ دَامِسُ<sup>(١)</sup>  
تَرَكْتُ بِهَا لَيْلًا طَوِيلاً وَمَنْزَلاً      وَمَوْقِدَ نَارٍ لَمْ تَرْمِهِ الْقَوَابِسُ  
وَتَسْمَعُ تَرْقَاءً مِنَ الْبُومِ حَوْلَنَا      كَمَا ضُرِبَتْ بَعْدَ الْهُدُوِ النُّوَابِسُ  
فِيصْبِحُ مَلَقَى رَحْلَهَا حَيْثُ      مِنَ الْأَرْضِ قَدْ دَبَّتْ عَلَيْهِ الرُّوَامِسُ

بدأ بوصف المكان المتمثل في الصحراء المقفرة التي تتسارع فيها الإبل، وقد استعان بناقته العيهامة القوية ليقطع من تلك الصحراء أماكنها المعروفة وأوديتها المجهولة في ليل دامس مظلم، ويخلف وراءه ليلاً طويلاً ومنزلاً وموقد نار لم يستطع أحد الوصول إليه، ولا يكفي المرقش بتصوير المشهد بتفاصيل الزمان والمكان صورة بصرية، بل يعزز تلك الصورة بالصورة السمعية المنبعثة من صياح البوم الذي كسر هدوء المكان كما يكسر الناقوس هدوء المدينة، لتكتمل الرحلة بيزوغ الصباح، وتلقي الناقة رحلها في مكان قد دفنت الرياح آثاره، فتصبح تلك الناقة كالأرجوحة التي علق زمامها في شعب مليء بالجواري الحسان.

لقد بدأ المرقش الأكبر سرد الأحداث بوصف متناهٍ دقيق، استعان فيه بالصورة البصرية والسمعية والمكان والزمان والحيوان والرياح وكل ما من شأنه أن يجلي المشهد في أدق تفاصيله، وبعد أن تمكن من ذلك انطلق إلى لوحة تالية لوحة الاستقرار بعد الرحيل فهو إن بدأ قصيدته بلوحة

(١) العيهامة: السريعة من الإبل وقيل: الطويلة العنق الضخمة الرأس. لسان العرب (عهم).

(٢) التعريس: النزول أول الليل. لسان العرب (عرس).

متحركة صور فيها مشهد الرحلة فإنه ينتقل منها إلى أخرى مستقرة، يصور فيها مشهد جلوسه ليلا لمسامرة أصحابه قائلا:

وقدّر ترى شُمنطَ الرجالِ عيالها لها قَيمٌ سهْلُ الخليفةِ أنسُ<sup>(١)</sup>  
ضحوكُ إذا ما الصَّحْبُ لم ولا هو مضابُّ على الزادِ عابسُ<sup>(٢)</sup>

هذا الرجل القائم على طعامهم بصفاته الخلقية والخلقية كان نقطة انتقال الأحداث في المكان من موضع لقاء المحبوبة إلى موضع مسامرة الصحب، وفي الزمان من النهار إلى الليل، وفي الحركة من الارتحال في الصحراء إلى السكون والثبات للتسلية والشواء، بل وحتى في الحالة النفسية والشعورية.

ويستمر في سرد الأحداث بتفاصيلها الدقيقة فيصور لوحة الذئب

وهو يشتم رائحة الشواء:

ولمّا أضّأنا النارَ عند شوائنا عرانا عليها أطلّسُ اللّونِ بئسُ  
نبذتُ إليه حُرّةً من شوائنا حياءً وما فُحشي على من أجالسُ  
ففاضَ بها جذلانٌ ينفُضُ رأسه كما آب بالتهبِ الكميّ المُحالسُ

لقد اكتملت أحداث المشهد بتفاصيله مع صورة الذئب الذي اقترب

(١) الشمط في الشعر: اختلافه بلونين من سواد وبياض. لسان العرب (شمط).

(٢) الاجتواء: الكره. أضب على مافي يده: أمسكه. لسان العرب (جوا - ضبب).

(٣) الكمي: الشجاع المتكمي في سلاحه لأنه كمي نفسه أي سترها بالدرع والبيضة.

الحلس: الشجاع الذي لازم قرنه. لسان العرب (كمي - حلس).

من موضع النار فبادره الشاعر سريعا بقطعة لحم أخذها مكتفيا وعاد مسرورا كالشجاع الذي لا يبرح مكان الحرب حتى ينجز هدفه.

واستعان الشاعر بأدوات متعددة لسرد الأحداث المشهدية مفصلة للسامع، مصورا لون الذئب وحركته في الاقتراب من موضع الشواء، ثم حركة الشاعر في إعطائه قطعة اللحم، لينتهي المشهد بوصف دقيق لحركة مغادرة الذئب بعد أن حصل على غايته اعتمد فيه التشبيه.

لقد أجاد المرقش الأكبر سرد الأحداث سردا مشهديا خرج به من لوحة إلى أخرى مع الربط الدقيق بينها.

### المبحث الرابع: الشخصيات والراوي

الشخصية من أهم العوامل المؤثرة في العمل الأدبي ولاسيما السرد، في القصة النثرية أو الشعرية أو الرواية، إذ تعد "العمود الفقري للقصة، أو هي المشجب الذي تعلق عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى، وهي التي تبث عنصر الحركة والحيوية في مسار الحدث"<sup>(١)</sup>، وإذا كانت الأحداث هي أساس القصة والعملية السردية، فإن الشخصية أو الشخصيات هي التي تأخذ على عاتقها إنجاز تلك الأحداث ولا يمكن للحدث أن يتحقق بلا وجود الشخصيات. وللشخصيات في عملية السرد مسميات وأنواع مختلفة وأقسام متعددة منها:

الشخصية الرئيسية أو المحورية، وتقابلها الشخصية الثانوية أو المساعدة، وهناك الشخصية النامية المعقدة، وتقابلها الشخصية المسطحة الثابتة، وبجانب تلك الشخصيات يظهر الراوي الذي يشكل بدوره أنواعا متعددة بحسب عمله في النص السرد، وبالنظر إلى شخصيات قصائد المرقش الأكبر في ديوانه اتضح أنه اعتمد شخصيتين رئيسيتين في أغلب قصائده، هما شخصية الشاعر التي تتقاطع دائما مع شخصية المحبوبة فهما في عملية تواتر مستمر، وخلفهما تظهر الشخصيات الثانوية، فيظهر الشاعر العاشق بجانب أسماء<sup>(٢)</sup>:

(١) دراسات في النقد والرواية، ص ١٧٥.

(٢) الديوان ٤٣.



أَغَالِبُكَ الْقَلْبُ اللَّجُوجُ صَبَابَةً      وَشَوْقًا إِلَى أَسْمَاءِ أُمِّ أَنْتَ غَالِبُهُ  
يَهِيمٌ وَلَا يَعِيَا بِأَسْمَاءِ قَلْبُهُ      كَذَاكَ الْهَوَى إِمْرَارُهُ وَعَوَاقِبُهُ  
ويتكرر وجود أسماء كشخصية فاعلة في أحداث القصيدة السردية  
مقترنة بالشاعر<sup>(١)</sup>:

قُلْ لِأَسْمَاءِ أَنْجِزِي الْمِعَادَا      وَانظُرِي أَنْ تَزُودِي مِنْكَ زَادَا  
حتى يقول:

وَإِذَا مَا سَمِعْتِ مِنْ نَحْوِ أَرْضٍ      بِمُحِبِّ قَدْ مَاتَ أَوْ قِيلَ كَادَا  
فَاعْلَمِي غَيْرَ عِلْمِ شَكِّ بَأَنِّي      ذَاكَ وَابْكِي لِمُصْفَدٍ أَنْ يُفَادَى  
ويتكرر ذكر أسماء في مواضع عدة كأهم الشخصيات النسائية في  
ديوان الشاعر<sup>(٢)</sup>:

ذَكَرْتُ بِهَا أَسْمَاءَ لَوْ أَنَّ وَلِيهَا      قَرِيبٌ وَلَكِنْ حَبَسْتَنِي الْحَوَابِسُ  
وفي موضع آخر<sup>(٣)</sup>:

دِيَارُ أَسْمَاءَ الَّتِي تَبَلَّتْ      قَلْبِي فَعَيْنِي مَاؤُهَا يَسْجُمُ  
ويكرر ذكر ديار أسماء مؤكدا حضور هذه الشخصية دائما كما هي  
حاضرة في وجدانه وشعوره<sup>(٤)</sup>:

(١) الديوان ٤٦ .

(٢) الديوان ٥٥ .

(٣) الديوان ٦٧ .

(٤) الديوان ٧٣ .

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ عَفَا رَسْمُهَا      إِلَّا الْأَثَافِي وَمَبْنَى الْخَيْمِ  
أَعْرِفُهَا دَاراً لِأَسْمَاءَ فَالْـ      دَمَعُ عَلَى الْخَدَّيْنِ سَحٌّ سَجَمِ

لقد كانت شخصية أسماء من أبرز الشخصيات المحركة للمشهد، فهي أساس ومنطلق الحس الوجداني الذي يعبر عنه الشاعر في كل مرة. ويتنوع ذكر المرأة كشخصية فاعلة في سرد الأحداث في ديوان المرقش الأكبر، ولعل أبرز ما يلفت النظر هو ترسيخ فاعلية الضمير العائد على المحب المتكلم (الشاعر) الذي يسير في جدلية مع شخصية المحبوبة وهي موضوع التكلم في النص مهما اختلف اسمها، فهي هند مرة<sup>(١)</sup>:

تَخَيَّرْتُ مِنْ نُعْمَانَ عُوْدَ أَرَآكَةِ      لِهِنْدٍ فَمَنْ هَذَا يُبَلِّغُهُ هِنْدَا  
سَبَلِغُ هِنْدَا إِنْ سَلِمْنَا قَلَائِصُ      مَهَارِي يُقَطِّعَنَّ الْقَلَاةَ بِسَا عَمْدَا

ومرة سليمي<sup>(٢)</sup>:

سَرَى لِيَاً خِيَالٌ مِنْ سُلَيْمِي      فَأَرْقَنِي وَأَصْحَابِي رُقُودُ

وأخرى خويلة<sup>(٣)</sup>:

سَفَهَا تَذَكَّرُهُ خُوَيْلَةَ بَعْدَمَا      حَالَتْ قُرَى نَجْرَانَ دُونَ لِقَائِهَا

وبهذا تغدو المرأة المتجسدة في وعي الشاعر، و الحاضنة للشجن

(١) الديوان ٤٩ .

(٢) الديوان ٥١ .

(٣) الديوان ٨٣ .

الوجداني متقاطعة دائما مع الأنا المنيثقة من داخل النصوص، والتي تفصح في كل مرة عن مأساوية الحرمان التي تحظى بها دون أن تجني ثمارا لذلك العشق، لذلك تظهر تلك الأنا في حالة من الشكوى والبكاء والألم مقترنة كثيرا بفكرة الموت والهلاك.

وإن كانت العملية السردية تقتضي وجود راو، فإن المرقش الأكبر قد تمثل - في جل قصائده - دور ذلك الراوي، وعليه غلب استخدام ضمير المتكلم، وهو أكثر الضمائر قدرة على الكشف عن مكونات النفس، وسبر أغوارها، والتعبير عن رغباتها وتطلعاتها، ومن أمثلة ذلك قوله: (بزعزعي قفقاف ورد وصالبه) (لهوت بها زماناً من شبابي) (لتبصر عيني إن رأني مكانها) (قطعت إلى معروفها منكراتها) (تركت بها ليلاً طويلاً ومنزلاً) وأمثلة كثيرة يطول المقام بذكرها اعتمد فيها الشاعر ضمير المتكلم بالمفرد كما تقدم ولاسيما عند اقترانه بذكر المحبوبة، أو بالجمع خاصة في مواضع الفخر كقوله<sup>(١)</sup>:

يا ذاتَ أجوارنا قُومي فَحَيِّينا      وإن سَقَيْتِ كرامَ الناسِ فاسقينا  
وإن دعوتِ إلى جُلَى وَمَكْرُمَةٍ      يوماً سَرَاةَ خِيارِ الناسِ فادعينا

وهكذا تستمر القصيدة حتى نهايتها معتمداً فيها الشاعر ضمير المتكلم الجمعي.

(١) الديوان ٨٠.

وفي موضع فخر آخر يقول مخاطبا المحبوبة<sup>(١)</sup> :

هَلَّا سَأَلْتِ بِنَا فَوَارِسَ وَائِلٍ      فَلَئِنْ أُسْرِعْتُهَا إِلَى أَعْدَائِهَا  
وَلَنْحُنُّ أَكْثَرُهَا إِذَا عُدَّ الْحَصَى      وَلَنَا فَوَاضِلُهَا وَمَجْدُ لَوَائِهَا

وتعدد ذكر الشخصيات ذات المرجعيات المختلفة للشاعر، كان من أبرزها شخصية المحبوبة وهي تمثل المرجعية العاطفية عند الشاعر، كما ظهرت شخصيات بعض الأقارب ممثلة للمرجعية الأسرية، فاستحضر شخصية ابن عمه ثعلبة قائلا<sup>(٢)</sup> :

أَبَاتُ بَثْعَلْبَةَ بِنِ الْخُشَا      مِ عَمْرٍو بِنِ عَوْفٍ فِزَاحِ الْوَهْلِ<sup>(٣)</sup>  
دَمًا بَدِمٌ وَتُعَفَّى الْكُلُومُ      وَلَا يَنْفَعُ الْأَوْلِيْنَ الْمَهْلُ

وأشار في رسالته عند وفاته لأخويه أنس وحرملة قائلا<sup>(٤)</sup> :

يَا رَاكِبًا إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلَّغْنِ      أَنْسَ بِنِ سَعْدٍ إِنْ لَقَيْتَ وَحَرْمَلَا  
كَمَا اسْتَدَعَى ذَكَرَ ابْنِ عَمِّهِ ثَعْلَبٍ      فَقَالَ فِي رِثَائِهِ<sup>(٥)</sup> :

لَمْ يُشْجِ قَلْبِي مِلْحَوَادِثِ إِ      لِأَصَاحِبِي الْمَشْرُوكِ فِي تَغْلَمِ

(١) الديوان ٨٤.

(٢) الديوان ٦٢.

(٣) باء فلان بفلان إذا قتل به وصار دمه بدمه. الوهل: الضعف والعجز والجبن. لسان

العرب (بوا - وهل).

(٤) الديوان ٦٤.

(٥) الديوان ٦٨.

تَعَلَّبُ صَرَّابُ الْقَوَانِسِ بِال سَيْفٍ وَهَادِي الْقَوْمِ إِذَا أَظْلَمَ  
واعتمد المرجعية الاجتماعية عندما تحدث عن بعض الشخصيات  
المحيطة به، كان من أبرزها خادمه الغفلي وزوجه إذ تأمرا لقتله فقال مخاطبا  
أخويه<sup>(١)</sup>:

لِلَّهِ دَرَكُكُمْ وَدَرُّ أَبِيكُمْ إِنْ أَفَلَتَ الْغُفْلِيُّ حَتَّى يُفْتَلَا  
مَنْ مَبْلُغُ الْأَقْوَامِ أَنَّ مُرْقَشًا أَضْحَى عَلَى الْأَصْحَابِ عِبْنًا مُثْقَلًا  
"وعلى عادة القدماء ورغبة الشاعر في أن ينوع في لغة الحوار حاور  
الشاعر صاحبين واختار كلمة (خليلي) المستخدمة عند كثير من الشعراء  
السابقين لتكون المركز الذي يبدأ منه حوارهم وينتهي عنده"<sup>(٢)</sup>.

خَلِيلِي عُوْجَا بَارَكَ اللهُ فِيكُمْ وَإِنْ لَمْ تَكُنْ هِنْدٌ لِأَرْضِكُمْ قَصْدَا  
وقد يشير إليهما بلفظ الصاحبين أو الصحب<sup>(٣)</sup> :

يَا صَاحِبِي تَلَوَّمَا لَا تَعَجَلَا إِنْ الرَّحِيلَ رَهَيْنَ أَلَّا تَعْدَلَا  
وقوله<sup>(٤)</sup> :

وَإِذَا مَا رَأَيْتَ رُكْبًا مُخِيًّا نَ يَقُودُونَ مُقَرَّاتٍ جِيَادَا  
فَهُمْ صُحْبَتِي عَلَى أَرْحَلِ الْمِيِّ سِ يَزَجُّونَ أَيُّنْفَا أَفْرَادَا

(١) الديوان ٦٤.

(٢) البناء الدرامي في الشعر العربي القديم، ص ١١٩.

(٣) الديوان ٦٣.

(٤) الديوان ٤٧.

وقوله<sup>(١)</sup> :

سَرَى لَيْلًا خَيَالٌ مِنْ سُلَيْمِي فَأَرْقَنِي وَأَصْحَابِي رُقُودٌ

لقد استطاع المرقش الأكبر - وهو يقوم بدور الراوي- أن يكشف عن شخصيات قصائده ويرسم ملامحها بالمقدار الذي يساعد على بناء الحدث، واستيفاء الفكرة، وقد اتكأ الشاعر كثيرا على آلية الحوار من خلال حوار مع ذاته كثيرا، أو حوار مع الآخر، " وللحوار وظيفة فنية في سبر أغوار النفسية الإنسانية وإضفاء الحيوية على السرد القصصي الذي قد يكون مملا إذا كان وصفا باهتا، فضلا عن أن الحوار مجال لإبراز عناصر الصراع الخارجي والداخلي بين الشخصيات"<sup>(٢)</sup>

والحوار " أنواع وفنون، ولكن أصله أن يكون ثمة طرفان يتداولان الحديث حول مسألة ما أو قضية فيجري بينهما كلام حول تلك المسألة أو القضية هذا الكلام هو الحوار أيا كان موضوعه أو أطرافه، إنه عملية لغوية تواصلية"<sup>(٣)</sup> وهذا النوع من الحوار هو ما يسمى بالحوار الخارجي "وهو الحوار الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، أو المشاركة مع الآخرين في الحوار، إذ ينطلق الكلام موجهًا من شخصية لأخرى في سياق حدث القصة وحبكتها"<sup>(٤)</sup>.

(١) الديوان ٥١.

(٢) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص ١٧٩.

(٣) أبحاث في النحو والدلالة، ج ١، ص ١٢٥.

(٤) الحوار القصصي تقنيات وعلاقات السردية، ص ٤١.

وتمثل هذا الحوار بين المرقش الأكبر ومحبوته هند<sup>(١)</sup>:  
فَلَمَّا أَنْخَا الْعَيْسَ قَدْ طَالَ سَيْرُهَا إِلَيْهِمْ وَجَدْنَا هُمْ لَنَا بِالْقُرَى  
فَنَاولَتْهَا الْمَسْوَاكَ وَالْقَلْبُ خَائِفٌ وَقَلْتُ لَهَا يَا هِنْدُ أَهْلَكُنَا وَجَدَا  
فَمَدَّتْ يَدًا فِي حُسْنِ كِلِّ تَنَاوَلًا إِلَيْهِ وَقَالَتْ مَا أَرَى مِثْلَ ذَا يُهْدَى  
جاء الحوار هنا سريعاً، ولكنه اختزل في كلماته القليلة معاني كبيرة  
أفصحت عن تلك العلاقة المستحيلة بين الشاعر ومحبوته، واستطاع من  
خلال تمازج الحوار بالوصف أن يرسم لوحة مشهدية متكاملة، إذ جاء  
العرض هنا في "صيغة مشهدية مجسدة للشخصيات وهي في حالة الكلام  
وتظهر علامات ردود الأفعال من خلال دلالة المفردات المتداولة في  
الحوار... فمع الحوار ينشئ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردى  
والجزء القصصي حالة من التوازن، بمعنى أن الجزء القصصي هنا يساوي  
الحوار في المشهد"<sup>(٢)</sup>.

ومما يلفت النظر أن هذه الأبيات تفردت في ديوان الشاعر بالحوار  
المعتمد على الطرفين، إذ شغل الحوار الداخلي معظم الديوان، والحوار  
الداخلي أو غير المباشر هو الحوار مع الذات أو النفس، فالكلام فيه ليس  
موجهاً لأشخاص آخرين بل هو حديث المرء لنفسه وهو "يمثل الصدق

(١) الديوان ٤٩.

(٢) الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، ص ٤٢.

والاعتراف والبوح"<sup>(١)</sup> وأطلق عليه أحيانا مصطلح المناجاة أو المونولوج، إذ "يحقق المونولوج فكرة الحوار الذاتي الفردي في كونه حوارا دائريا ترجيعيا، ينطلق من الذات ويعود إليها مباشرة، فهو من هذه الناحية متكامل مكتف بذاته، البطل فيه يتساءل ولا حاجة به إلى الجواب، إلا أن يجيء ذلك من تلقاء نفسه ومن الداخل أيضا"<sup>(٢)</sup>.

وقد انقسم هذا الحوار الداخلي في ديوان المرقش الأكبر إلى قسمين، الأول حوار مع الذات ثم رجع صدى ذلك الحوار، والثاني حوار الداخلي مع أشخاص غائبين فهو لا ينتظر منهم جوابا وإنما يسلي نفسه:<sup>(٣)</sup>

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ عَقَا رَسْمُهَا      إِلَّا الأَثَافِي وَمَبْنَى الخَيْمِ  
أَعْرِفُهَا دَاراً لِأَسْمَاءَ فَالْ —      دَمَّعْ عَلَى الخَدَّيْنِ سَحُّ سَجَمِ

أقام الشاعر حوارا مع ذاته يسأل ثم يجيب و، كأنه يناجي نفسه في حديث ذاتي مسموع يعبر فيه عن هاجسه وألمه، ويظهر تأثير هذا الحوار الداخلي في إجابة السؤال التي أفصحت عن أثر تلك المعرفة بديار أسماء. وقد تأتي تلك المناجاة مع الذات مطلقة بسؤال دونما جواب، فالألم أكبر واللوعة أشد<sup>(٤)</sup> :

(١) في نظرية الرواية، ص ١٣٨.

(٢) الحوار القصصي وعلاقاته السردية، ص ١١١.

(٣) الديوان ٧٣.

(٤) الديوان ٤٣.



أَغَالِيكَ الْقَلْبُ اللَّجُوجُ صَبَابَةً      وَشَوْقًا إِلَى أَسْمَاءَ أُمَّ أَنْتَ غَالِبُهُ  
يَهِيْمُ وَلَا يَعِيَا بِأَسْمَاءَ قَلْبُهُ      كَذَاكَ الْهَوَى إِمْرَارُهُ وَعَوَاقِبُهُ  
وقوله (١) :

فَمَا بَالِي أَفِي وَيُخَانُ عَهْدِي      وَمَا بَالِي أَصَادُ وَلَا أَصِيدُ

وقد يعمد المرقش الأكبر إلى حوار داخلي آخر، ليس مع ذاته وإنما مع طرف آخر ليس موجودا، ولا ينتظر منه ردا، كحواره مع المحبوبة الغائبة إذ التزمت القصيدة كاملة الحوار من طرف الشاعر فقط في غياب أسماء التي وجه لها حوارها قائلا<sup>(٢)</sup>:

إِنْ تَكُونِي تَرَكْتِ رِبْعَكَ بِالشَّا      م وَجَاوَزْتِ حِمِيْرًا وَمُـرَادَا  
فَارْتَجِي أَنْ أَكُونَ مِنْكَ قَرِيْبَا      فَاسْأَلِي الصَّادِرِينَ وَالْوَرَادَا  
وَإِذَا مَا رَأَيْتِ رَكْبًا مُخْبِيْبًا      نَ يَقُوْدُونَ مُقْرَبَاتٍ جِيَادَا  
فَهُمْ صُحْبَتِي عَلَى أَرْحَلِ الْمِي      سٍ يُرَجَّوْنَ أَيُنْقَاءَ أَفْرَادَا  
وَإِذَا مَا سَمِعْتِ مِنْ نَحْوِ أَرْضٍ      بِمُحِبِّ قَدْ مَاتَ أَوْ قِيْلَ كَادَا  
فَاعْلَمِي غَيْرَ عِلْمِ شَكِّ بِأَنِّي      ذَاكَ وَابْكِي لِمُصْفَدٍ أَنْ يُفَادَا

لقد أدار المرقش حوارا كاملا مع محبوبته في ظل غيابها، بيد أنه يأنس بهذا الحوار الذي يفصح فيه عن حقيقة ألمه وصدق شعوره حيالها.

(١) الديوان ٥٢.

(٢) الديوان ٤٦.

وكذلك في معرض الفخر يستعين بحوار الجاره ليستدعي من خلاله  
صفات الفخر قائلا<sup>(١)</sup>:

يا ذات أجوارنا فُومي فحِينا      وإن سَقَيْتِ كرامَ الناسِ فاسْقِينا  
وإن دعوتِ إلى جُلَى ومَكْرُمَةٍ      يوماً سِراةَ خيارِ الناسِ فادْعِينا  
وقوله أيضا مخاطبا المحبوبة مفتخرا<sup>(٢)</sup> :

هَلاً سَأَلتِ بنا فوارسَ وائلٍ      فلنحْنُ أسْرَعُها إلى أعدائِها

ومنه أيضا حوار الصاحبين الذي اعتمد طرفا واحدا فقط وهو صوت  
الشاعر<sup>(٣)</sup> :

خَلِيلِي عُوْجًا بَارَكَ اللهُ فِيكُما      وإن لَمْ تَكُنْ هِنْدُ لَأَرْضِكُما قَصِدا  
وَقُولَا لَهَا لَيْسَ الضَّلَالُ أَجَازَنَا      وَلَكِنَّا جُزْنا لِنَلْقَاكُمُ عَمِدا  
وقوله<sup>(٤)</sup> :

يا صَاحِبِي تَلَوَّما لا تَعَجَلَا      إنَّ الرِّحِيلَ رَهِينَ أَلَّا تَعْدِلَا  
فَلَعَلَّ بَطَأَكُما يُفَرِّطُ سَئِئاً      أو يَسْبِقُ الإسْرَاعُ سَئِئاً مُقْبِلا  
يا رَاكِباً إمَّا عَرَضتَ فَبَلِّغْ      أنسَ بِنِ سَعْدٍ إنْ لَقِيتَ وَحَرَمِلا

وتكرر هذا الحوار الداخلي المعتمد على طرف واحد وهو الشاعر

(١) الديوان ٨٠.

(٢) الديوان ٨٤.

(٣) الديوان ٤٨.

(٤) الديوان ٦٣.

كثيرا في ديوان المرقش الأكبر، فالشاعر لا يهدف منه إلى المعنى الحقيقي من الحوار وهو القائم على تبادل الحديث بين طرفين وإنما هو تعبير عن أفكار الشاعر الباطنية "واستغوار في أعماق وعي الذات لا يعرف حدودا يقف عندها ضمن مجال حركة تصنعها لغة خاصة بالوعي الذهني والنفسي هي مزيج منهما معا"<sup>(١)</sup>.

---

(١) الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، ص ١٠٩.

## الخاتمة

وختاماً فقد جاءت هذه الدراسة للكشف عن جمالية السرد في شعر المرقش الأكبر، وهو شاعر سجل حضوره في عالم شعراء الغزل المتيمنين في الأدب العربي القديم، وقد خلصت هذا الدراسة إلى الكشف عن أن النص الجاهلي نص منفتح على كل القراءات، ووعاء قابل لكل الدراسات والمقاربات الحديثة بوجه عام، وأن المرقش الأكبر استطاع أن يغني ديوانه بمكونات سردية من (زمان ومكان وأحداث وشخصيات وراو) ناقلاً النصوص الشعرية من دائرة الغنائية فقط، إلى السردية القصصية مع احتفاظ تلك النصوص بجماليات اللغة والتصوير والموسيقى، فاكتملت من تلك المزوجة استرسالاً وجمالاً فنياً.

أما عن أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج فجاءت على النحو التالي:

١- تجلت أنماط الزمن السردية في شعر المرقش الأكبر، وتمثلت الأنواع الأربعة التي أشار إليها جيرار جينت، وتداخلت تلك الأنواع في القصيدة الواحدة مما منح السرد الزماني ثراءً جميلاً، وقدرة على الانتقال بالزمن كيفما يتوافق مع الحالة الشعورية للشاعر، مستعينا في بعض المواضع بتقنياتي الاسترجاع والاستشراق، فضلاً عن التزام الشاعر في بعض قصائده نوعاً واحداً من أنواع السرد حسبما يقتضيه الجو العام للقصيدة.

٢- منح المرقش الأكبر للسرد المكاني في ديوانه قيمة كبيرة وارتبط بعري وثيقة بالسرد الزماني، وتمثل في خصائص واضحة، انقسمت بين المكان المادي الذي غلب عليه التقليد القديم لبناء القصيدة الجاهلية،

وقد جاء بنسبة ضئيلة مقابل المكان المعنوي الذي أضفى عليه المرقش الأكبر من روحه وانفعالاته وتجاربه الشعورية وآلامه الوجدانية، مانحا المكان قيما ودلالات متفاوتة بتفاوت رؤيته النفسية له.

٣- وردت الأحداث في ديوان المرقش الأكبر متفقة بحركات السرد الأربع التي أشار إليها جيران جينت، منقسمة بين تسارع الأحداث المتمثل في الخلاصة والحذف، وتباطؤ الأحداث المتمثلة في الوقفة والمشهد الذي يعد الأكثر حضورا من الحركات الثلاث الأخرى.

٤- تضافرت الشخصيات مع الأحداث والزمان والمكان فأخرجت لوحات مشهدية سردية متكاملة وبديعة، واستأثرت شخصية الشاعر ومحبوبته بالحضور غالبا مع تداخل بعض الشخصيات الثانوية بين الفينة والأخرى، وتعددت مرجعيات الشخصيات فكان من أكثرها حضورا المرجعية العاطفية التي مثلتها المحبوبة دائما، واعتمد الشاعر الحوار كتقنية أساسية للتواصل بين الشخصيات في السرد الشعري، منوعا ومكثفا لآلياته مما دل على قدرة المرقش الأكبر في تحريك شخصيات قصائده وتوجيهها وإقامة العلاقات بينها بقدره بالغة.

٥- قام المرقش الأكبر بدور الراوي وبطل القصيدة والشخصية المحورية غالبا، معبرا عن وجهة نظره، مفصحا عن مكنوناته الوجدانية، وإن تقاطعت معه المحبوبة حضورا بيد أنها كانت لا تأتي إلا من خلاله، وبالعلاقة معه، وكذلك باقي شخصيات القصيدة.

### فهرس المصادر والمراجع

- ١) أبحاث في النحو والدلالة، السيد خضر، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩م، ط ١.
- ٢) إتمام الوفاء في معجم ألقاب الشعراء، سامي مكى العاني، مكتبة لبنان، ١٩٩٩م، ط ٣.
- ٣) الأدب وفنونه، عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٦م، د. ط.
- ٤) أسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال و الجنون، ليون سمرليون، ترجمة ميادة نور الدين، مجلة الثقافة الاجنبية، ع ١، السنة الرابعة و العشرون، بغداد ٢٠٠٣.
- ٥) الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٤.
- ٦) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، شرح علي مهنا، دار الفكر للطباعة، بيروت، ط ٢٠.
- ٧) الإكمال، علي بن هبة الله بن أبي نصر بن ماکولا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١١هـ، ط ١.
- ٨) ألقاب الشعراء، ابن حبيب أبي جعفر محمد بن حبيب البغدادي، ت حقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٢م، ط ٢.
- ٩) بلاد العرب، الحسن بن عبدالله الأصفهاني، تحقيق: حمد الجاسر، منشورات دار اليمامة، الرياض، د. ت، د. ط.
- ١٠) البناء الدرامي في الشعر العربي القديم، د. عماد حسيب، شمس للنشر والإعلان، د. ت، د. ط.

- ١١) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد الحمداني، بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر، د. ت، د. ط.
- ١٢) بنية الشكل الروائي، حسن بحراني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م، ط ١.
- ١٣) البنية السردية في الفن الشعري متداخل الأجناس، د. محمد عروس، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد ١٠، ديسمبر، ٢٠١٦م
- ١٤) البنية السردية في النص الشعري، د. محمد زيدان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤م، د. ط.
- ١٥) بناء الرواية، د. سيزا أحمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ط ١،
- ١٦) ابن خفاجة وتشكيل النص، علي الشرع، مجلة دراسات، ع ٣، مج ١٨، الجامعة الأردنية، عمان.
- ١٧) تطور النثر العربي في العصر الحديث، حلمي محمد القاعود، دار النشر الدولي، الرياض، ٢٠٠٨م، ط ١
- ١٨) التعريف في الأنساب والتنويه لذوي الأحساب، أحمد بم محمد الأشقري القرطبي، تحقيق سعد ظلام، دار المنار، القاهرة، د. ت، د. ط.
- ١٩) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٧م، د. ط.
- ٢٠) تقنيات السرد الروائي، اليمنى العيد، سلسلة دراسات نقدية دار

- الفارابي، ١٩٩٠، د. ط.
- ٢١) جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، دار المعارف القاهرة، ١٩٩٤ م، ط ٣.
- ٢٢) جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد أبو الفضل، دار الفكر، ١٩٨٨ م، ط ٢.
- ٢٣) جمهرة النسب، هشام بن محمد بن السائب الكلبي، تحقيق محمد فردوس العظم، دار اليقظة، دمشق، د. ت، د. ط.
- ٢٤) الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، صبري حافظ، فصول. عدد ٤، ١٩٨٤ م.
- ٢٥) حدود السرد، جيرار جينيت، ترجمة بنعيسى بو حمالة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ١٩٩٢ م، ط ٢.
- ٢٦) الحماسة البصرية، صدر الدين علي بن الحسن البصري، تحقيق مختار الدين أحمد، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٣ هـ ط ١.
- ٢٧) الحوار القصصي تقنياته وعلاقات السردية، فاتح عبدالسلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩ م، ط ١.
- ٢٨) خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة والإعلام، ١٩٩٧ م، ط ٢.
- ٢٩) دراسات في النقد والرواية، وادي طه، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٩٤ م.



- ٣٠) ديوان المرقشين الأكبر والأصغر، تحقيق كارين صادر، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م، ط ١.
- ٣١) الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، محمد أيوب، دار سندباد للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١، ط ١.
- ٣٢) زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، فريدة إبراهيم بن موسى، ١٤٣٣هـ، د. ط.
- ٣٣) السرد ووهم المرجع، السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٥، ط ١.
- ٣٤) السرد الرسائلي، قراءة في (سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح) لمحمد صابر عبيد، محمد مطلق الجميلي، المنهل، ١٤٣٧هـ، د. ط.
- ٣٥) سيميائية الخطاب السردى العماني - رواية سيدات القمر لأديبة جوخة الحارثي أنموذجا-، محمد سيف الإسلام بو فلاقة، كلية الآداب، جامعة عنابة، الجزائر، دار جنان للنشر والتوزيع، د. ت، د. ط.
- ٣٦) شاعرية المكان، د. جريدي منصور الشبتي، شركة دار العلم للطباعة والنشر. المملكة العربية السعودية، ١٤١٢هـ، ط ١.
- ٣٧) شرح مفصل الزمخشري، ابن يعيش، إدارة الطباعة المنيرة، القاهرة، د. ت، د. ط.
- ٣٨) شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد خياط أنموذجا)، خالد حسين، مؤسسة الإمامة الصحفية، ١٤٢١هـ، د. ط.

- ٣٩) الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري<sup>٢</sup> تحقيق مفيد قميحة، منشورات دار ببيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢١هـ، ط ١.
- ٤٠) شعراء النصرانية، لويس شيخو، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت. ١٨٩٠م، د. ط.
- ٤١) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، شرح محمود شاكر، دار المدني، جدة، د. ت، د. ط.
- ٤٢) عناصر القصة في الشعر العباسي، منتصر عبد القادر الغضنفر، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١١، د. ط.
- ٤٣) العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد قرقران، دار المعرفة، بيروت، ١٤٠٨، ط ١
- ٤٤) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق عبدالعزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠١٠، د. ط.
- ٤٥) فحوالة الشعراء، أبو سعيد عبد الملك الأصمعي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٣٨٩م، ط ١
- ٤٦) فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مصطفى عبده، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٩م، ط ٢
- ٤٧) في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد"، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الرسالة، الكويت، ١٩٩٨م، د. ط.
- ٤٨) فنون النشر العربي الحديث: أساليبه وتقنياته، عمر إبراهيم توفيق،

- المنهل، ٢٠١٣م، ط ١
- ٤٩) فن الشعر، أرسطو، ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ت، د. ط.
- ٥٠) قواعد الشعر، لأبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، حققه د. رمضان عبدالنواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٥، ط ٢.
- ٥١) الكلام والخبر "مقدمة للسرد العربي"، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧ ط ١
- ٥٢) لسان العرب، ابن منظور، تصحيح أمين عبدالوهاب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٦هـ، ط ١
- ٥٣) المؤلف والمختلف، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى، تحقيق عبدالستار فراج، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٣٨١هـ، د. ط.
- ٥٤) المتخيل السردى: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، حزيران ١٩٩٠، ط ١
- ٥٥) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، شلتاغ عبود شراد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩٨م، ط ١
- ٥٦) المزهر في علوم اللغة، جلال الدين عبدالرحمن السيوطي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ط ١.
- ٥٧) المشهد في المعجم والمصطلح - دراسة المشهد السردى للثلاثيات الروائية-، أسماء بوبكري، جامعة أحمد دراية، مجلة الممارسات اللغوية

جامعة مولود معمري، ٢٠١٦.

٥٨) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، عبدالرحيم العباسي، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، مصر، ١٣٦٧هـ، د.

ط

٥٩) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر،

تونس، ٢٠١٠م، ط ١

٦٠) معجم الشعراء، أبو عبدالله محمد المرزباني، صححه د. ف. كرنكو،

دار الجيل، بيروت، ١٤١١هـ ط ١.

٦١) معجم ما استعجم، عبدالله بن عبدالعزيز البكري الأندلسي، تحقيق:

مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٣هـ، ط ٢٣

٦٢) مقولات السرد الأدبي، تيزفيتان تودوروف، ترجمة الحسين سبحان،

وفؤاد صفا، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط ١، ١٩٩٢

٦٣) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديفد ديتشس. ترجمة محمد

يوسف نجم، دار صادر بيروت، ١٩٦٧م

٦٤) نزهة الألباب في الألقاب، أحمد بن علي العسقلاني، تحقيق

عبدالعزيز السديري، مكتبة الرشد، الرياض، ١٩٨٩م، ط ١

٦٥) نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، ابن سعيد الأندلسي، تحقيق

نصرت عبدالرحمن، مكتبة الأقصى، بيروت، ١٩٨٢م، د. ط

٦٦) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، لبنان،

بيروت، ١٩٨٢م، ط ١.

٦٧) النقد الأدبي الحديث بداياته وتطوراته، د. حلمي القاعود، دار النشر

الدولي، الرياض، ٢٠٠٦م، ط ١

٦٨) الوعي بالمكان ودلالته في قصص محمد العمري، شاعر عبد الحميد،

مج فصول، عدد ٤، ١٩٩٤

## فهرس الموضوعات

|                                 |         |
|---------------------------------|---------|
| المقدمة                         | - ٤٦٩ - |
| منهج البحث:                     | - ٤٧١ - |
| خطة البحث:                      | - ٤٧١ - |
| التمهيد                         | - ٤٧٢ - |
| المبحث الأول: السرد الزماني     | - ٤٧٧ - |
| المبحث الثاني: السرد المكاني    | - ٤٨٩ - |
| المبحث الثالث: سرد الأحداث      | - ٤٩٩ - |
| المبحث الرابع: الشخصيات والراوي | - ٥١٤ - |
| الخاتمة                         | - ٥٢٦ - |
| فهرس المصادر والمراجع           | - ٥٢٨ - |
| فهرس الموضوعات                  | - ٥٣٦ - |