البنية الحكائية في شعر فدوى طوقان(التبئير) انموذجاً

آريان عبدالقادر عثمان

كلية التربية الأساس –قسم اللغة العربية –جامعة صلاح الدين – أربيل / العراق

The Anecdotal Structure in Fadwa Toukans poetry

Aryan Abdulqader Othman
Department of Arabic language- College of Basic Education- Salahaddin University-Erbil - Iraq
aryan.othman@su.edu.krd

ملخص البحث

نسلط الضوء في هذا البحث على تحديد مفهوم التبئير وفاعليته الإجرائية من خلال رصد تطوره التأريخي وأصوله المعرفية منذ نشأته الأولى ..ثم تطوره ونضوجه على يد الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) بوصفه بديلا لمصطلح الرؤية و وجهة النظر في الدراسات ما قبل السردية . وانطلاقا من رصدنا لأهمية المصطلح (التبئير) بوصفه مفهوما إجرائيا حيويا متعلقا بالسارد وبنشاطاته السردية ، وحضوره الطاغي في الدراسات السردية ، تولد لدينا فضول معرفي لتحديد مدلوله وسبر جدواه ، ورصد التطور التأريخي للمفهوم ، ومن ثم تطبيق جدواه الإجرائية من خلال نصوص قصائد فدوى طوقان القصصية. **الكلمات المفتاحية: التبئير ، البنية ، القصصية ، الحكاية ، فدوى .**

Abstract

In this research , We highlight the definition of the concept of justification and its Procedural effectiveness by monitoring its historical development and cognitive origins Since its inception. It was then developed and rimmed by the French critic (Gerard Genet) as an alterntive to the term vision and Point of view in pre – narrative studies. Based on our monitoring of the importance of the term (AI-Tabeer) as a vital Procedural concept related to the sard and its narrative activities, and its overwhelming presence in narrative studies, we generate a cognitive curiosity to determine its significance and probe its usefulness,monitor the historical development of the concept, and then apply its procedural feasibility thtough the text of Fadwa Toukan

Keywords Al- tab3eer, Structure , Anecdotai, TheTale , Fadwa

المقدمة

الحمدلله ، والصلاة والسلام على رسول الله ، وعلى آله وصحبه ومن والاه ، أمّا بعد إن توسع الأجناس والأنواع الأدبية ، وانفتاحها الشديد واقتراب لغة الشعر وهيئته من الواقع ومفرداته وموضوعاته قد خففت الطابع الغنائي (الشعري) للقصيدة وجعلت متنها يتكيف بشكل صحي و سليم ، ليقبل استضافة آليات السرد وإجراءاته. وقد أختصت السردية أو علم السرد بدراسة الخطاب السردي في شتى مستوياته وأشكاله ، فأتي بمفاهيم وتقنيات سردية عديدة ، أسهمت إسهاماً كبيراً في مجال تطور النقد الروائي ونضوجه ، ويندرج مفهوم التبئير ضمن تلك المفاهيم السردية ، والذي صاغه جيرارجينيت مستخلصاً إياّه من مصطلحات النقاد السابقين له ، ويقصد به تقليص حقل الرؤيه عند السارد وحصر معلوماته ، إذ يجري السرد من خلال بؤرة تحْصُرعملية السرد ضمن إطار محدد ، فأصبح التبئير مفهوماً أساسياً من مفاهيم الخطاب السردي ، واستطاع أن يحلّ محلَّ المفاهيم الأخرى ، مثل الرؤية و وجهة النظر والبؤرة والموقع ، بوصفِهِ مفهوماً إجرائياُ حيوياً متعلقاً بالسارد وبنشاطاته السردية فإذا نظرنا إلى بنية الخطاب السردي ، وجدناها تركز على تفاعل أركان السرد الثلاثة المتمثلة في (السارد ، والمسرود، والمسرود له) ، ونرى بأنّ الركن الأول له أهمية استثنائية لأنه هو الذي يكون المسرود بما فيه من أحداث و وقائع وأفعال ، وهو بمثابة حلقة وصلٍ بين الركنين الآخرين . وهذا ما تحاول هذهِ الدراسة أن تجده وهي تبحث في فاعلية (التبئير السردي في شعر فدوى طوقان) بعد أن رصدت القصائد القصصية التي تمثلت التبئير السردي في شعرها ، وتكمن أهمية هذهِ الدراسة ، بوصفهِ مفهوماً حداثياُ أكثر دقةً و وضوحاً بالمقارنة مع المفاهيم المشابهة له في مجال تحليل السرد ، ممّا يُعطي موضوع البحث ميزة الجدَّة والحداثة ، هذا بالإضافة إلى إمكانية التنافذ بين الأجناس إذ تتسم بعض هذهِ الأجناس من خصائص بعضها الآخر دون أن تفقد هويتها التي كانت عليها كما هي حال القصيدة الغنائية في تمثلها للعناصر السردية ، فهو يجعلها أكثر عمقاً وتأثيراً ويشعر عندها المتلقي بأثر فنين في آن واحد هما القصة والشعر . أما إختيار الشاعرة الفلسطينية (فدوى طوقان) فتعود إلى طبيعة قصائد الشاعرة وجمالياتها ، وتعبيرها الدقيق عن واقع الشعب الفلسطيني المضطهد ونضالها وكفاحها من أجل الحرية للأرض المحتلة ، عبر منظورات فنية جمالية متعددة . لقد اشتغلت هذهِ الدراسة (البنية الحكائية في شعر فدوى طوقان(التبئير) انموذجاً) في هيكل إجرائي تتألف من مفردات خطة قامت على مقدمة و مبحثين إثنين . جاء المبحث الأول تحت عنوان (مفهوم التبئير في منظور النقاد وأصوله المعرفية) ، وفيه ركّز البحث على مدخل تنظيري لمفهوم التبئير لغة وإصطلاحاً ، ثم المراحل التي مّربها ، قبل أن يستعمله جيرار جينيت لأول مرة في كتابه (خطاب الحكاية) ، و يؤسِسَ له مفهوماً إجرائياً مهماً في تحليل الأعمال الأدبية . ثم بعد ذلك أكدنا على أنماط التبئير السردي الثلاثة (الصفري و الداخلي والخارجي) . في حين درس المبحث الثاني، الذي هو أصل الدّراسة أنماط التبئير السردي في قصائد فدوى طوقان القصصية ، أما الخاتمة فقد جاءت مشتملة على حصيلة النتائج التي خرجت بها الدراسة.

المبحث الأول / مفهوم التبئير في منظور النقاد واصوله المعرفية

-مفهوم التبئير لغة وإصطلاحاً

١- التبئير لغة / جاء في لسـان العرب بَأَرْتُ أَبْأَرُ بَأْراً حفرت بؤرة يطبخُ فيها والبؤرة موقد النار ومنه البئر مكان تجتمع فيه المياه ، وكلها معاني تدل على الجمع والحصر (ابن منظور، ٢٠٠٨، صفحة ٢٨٥/ ج٣)

أما في معجم العين فترد كلمة بأر بمعنيين : " بأرت الشـيء وأبتأرته وائتبرته، أي خبأته... وبأرت بؤرة أي حفرة انا ابأرها بأرا ، وهي حفرة صغيرة للنار توقد فيها (الفراهيدي، ٢٠٠٣، صفحة ١٠٩/ج١) .

٢- التبئير إصطلاحاً / "هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته ، وسميَ هذا الحصر بالتبئير لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصـره" (بولعسل، ٢٠١٨) فمن خلال المعنى الاصـطلاحي يتبين لنا ، أن التبئير يدل على المركز أو الزاوية التي ينبعث منها شعاع نظر الرائي صوب المرئي ، وقد ذكر (حميد لحمداني) " أن التبئير هو تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدرأما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راوياً مفترضاً لاعلاقة له بالاحداث " (لحمداني، صفحة ٤٦) والتبئير السردي هو المنظور الذي تعرض الوقائع المسـرودة من خلاله، ويرتبط في وجوده بالسـارد وبالموقع الذي يحتلّه في عرض الأحداث (جينيت، ١٩٨٩، صفحة ٦٠)

-نبذة تأريخية عن التبئير السردي في منظور النقد الأدبي

لقد أضاءت النظرية السردية العتمة في الفعل التواصلي في دائرة أبحاثها في المستويات السردية الخيالية في النص القصصي عندما أنصب الاهتمام على مكونات الخطاب السردي (السارد ، المسرود، المسرود له) فعنت لها بالاستقصاء والدراسة (إبراهيم، ١٩٩٢، صفحة ١٤) لانه كما هو معلوم يقوم السرد على دعامتين ، أولها أن يحتوي على قصـة وثانيهما أن يتم بطريقة تحكي تلك القصـة وتُسمى هذهِ الطريقة سرداً (لحمداني، ٢٠٠٠، صـفحة ٤٥). وهذا يؤدي بالضـرورة لوجود طرفين هما ، شـخص يحكي وآخر يحكي له ، فالأول يدعى راوياً أو ساردا والثاني مروياً له أو المسرود له أو القاري ـ ويرتبط السارد بالمسرود من خلال رؤية تؤطر عملية الحكي ، هذه الرؤية تسمى في علم السرد بالتبئير .وبما أن السارد يشكل أحد هذه المكونات الرئيسة بوصفه منتجاً النص السردي وما يقع فيه من أحداث و وقائع . لهذا يرتبط تعريف التبئير بالسارد وبكيفية المعلومات المقدمة وكميّتها (زيتوني، ٢٠٠٢، صفحة ٤٠) لأن " القصة لاتحدد فقط بمضمونها ، ولكن أيضـا بالشكل أو الطريقة التي يقدّم بها ذلك المضـمون " (لحمداني، ٢٠٠٠، صـفحة ٤٦)وعلى هذا الأساس أصـبح هذا المفهوم من أهمّ مسائل علم السرد في القرن العشرين الذي تناولته النظريات السردية المختلفة ، والتي أطلقت عليه عدة مصـطلحات مثل المنظور السردي ، و وجهة النظر السردية ، والموقع أو الرؤية السردية ، والتبئير السردي ، فكل هذهِ المصـطلحات النقدية نجدها في النقد الروائي الحديث و المعاصر (آمنة ، ١٩٩٧، صفحة ٣٣). وكلها تدور حول المحور نفسه وهو علاقة السارد بالمسرود له ، وفقاً للنظرة القائلة بأن الفنان هو ((ذلك الإنسان الذي يرى)) (أبو لبن، ٢٠٠٤، صـفحة ٢٨٧). إلا أن مصـطلح التبئير هو الذي شـاع واستقر في الدراسات السردية الحديثة ، ويعود هذا المصطلح في الاساس إلى (جيرار جينيت) ، فهو أول من استعمله في كتاب (خطاب الحكاية) (جينيت، ١٩٩٧، صـفحة ٢٠١). إلا أن الإرهاصـة الأولى التي أنطلقت بموجبها الاهتمام بالسـارد، يعود الفضـل فيها إلى الناقد والروائي (هنري جيمس) من خلال أعمالهِ وكتاباته النقدية فجرت وعياً جديداً بأسـاليب الصـياغة وإختلاف طرق تقديم المادة القصـصـية على تعقدها وتشعبها" (سيزا، ١٩٨٤، صفحة ١٦٤) لقد تعددت التصنيفات التي قدمها النقاد والباحثون بعد (جيمس) بشأن هذا المصطلح ، وتجسدت بذورها بما أشـار إليه (لوبوك) – على نهج جيمس – من أن ثمة تقديمين للأحداث : تقديم مشـهدي وتقديم بانورامي وقد حاول (لينتفلت) توضيح ذلك من خلال تحديده ثلاثة أشكال سردية هي

١- البانوراما : الذي يكون فيه السارد مهيمناً على جميع الأحداث وعالماً بكل شيء .

٢-المشهد : هو لذي يغيب فيه السارد ، وتكون الأحداث ممسرحة وماثلة أمام أنظار القارئ .

٣-اللوحة أو الرسم : حيثُ ترى الأحداث والمواقف إماّ عبرالسارد أو إحدى الشخصيات (جينيت، ١٩٨٩، الصفحات ١٢-١٣) .

ثم جاء الناقد (نورمان فريدمان) ليقدم تصـنيفاً آخراً أكثر تنظيماً ، ذهب فيه إلى أن ثمة نوعين من السـارد العليم ، الأول : هو ذلك السارد الذي لا يتدخل ضمناً في صلب النص ، والثاني على عكس الأول فهو يتدخل في مجريات الأحداث . وبالشكل ذاته ثمة نوعين من السـارد المستخدم لضـمير الأنا ، أولهما : الأنا / شـاهداً ، وثانيهما : الأنا / بطلاً . وعندما يكون للقصـة أكثر من سـارد، فعندئذ ستكون الرؤية فيها متنوعة لأنها تنبثق عن عدة شخصيات ، أما إذا كانت القصة ذات سارد واحد فإن الرؤية فيها ستكون منفردة أو أحادية .وأخيراً ثمة نمطان للعرض ، الاول : هو النمط الدرامي الذي تقدم فيه أفعال الشـخصـيات وأقوالها فقط ، والثاني : هو نمط (الكاميرا) الذي تنقل

كل ماتراه دون أختيار أو تمييز (يونس، ١٩٩٧، صفحة ٦٢)وما يمكن ملاحظة في هذا التصنيف أنه جاء مفصلاً وشاملاً في نفس الوقت ، كونه تضمن أشكالاً عديدة اتضحت فيها أنماط السارد على الكيفية التي يروم اتخاذها إزاء نصه السردي مما يدل دلالة بينة على أنه يمتلك زمام التحكم بتحديد شكل رؤيته الفنية ولـ (واين بوث) أيضاً فضل إهتمام بهذه التقنية من خلال دراسته لوجهة النظر بالتمييز بين السرد والعرض ، ويرى أنّ هناك طريقتين يعتمد عليها السارد سواءً أكان بضمير المتكلم أو الغائب ، وهما (المشهد والملخص) (يقطين، ٢٠٠٠، صفحة ١٧٦) وتمثل جهود النقاد الفرنسيين إنعطافة مهمة لمفهوم التبئير السردي ، لأنهم ركزّوا عليه أكثر ، فأصبح المفهوم عندهم من أهم مسائل علم السرد التي تناولوها في دراساتهم السردية. (جينيت، ١٩٨٩، صفحة ٢٨) فطرأ تغيير على المصطلح في كتاب (جان بويون) وذلك باستخدامه مصطلح (الرؤية) ، فهو يقترح تصنيفاً للرؤى ، يحدد فيه ثلاثة أنماط يمكن عدها معياراً لقياس العلاقة بين السارد والشخصيات ، وهذه الأنماط هي

١- الروية من الخلف : وفيها تكون معرفة السارد أكثر من معرفة الشخصية .

٢- الروية مع : وهي رؤية شخصية من شخصيات الرواية تُرى من خلالها الشخصيات ، والأحداث ، والمواقف .

٣- الرؤية من الخارج : وفيها تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية (يقطين، ٢٠٠٠، صفحة ٢٨٨)

وقد أثرت آراء بويون في النقاد الذين جاؤا بعده أمثال (تودوروف و توما شفسكي و جيرار جينيت) . فعلى سبيل المثال ينحاز تودوروف إلى تقسيم (بويون) لكنه اختزل الرؤى الثلاث في شكلين أساسيين يتمثلان " بالرؤية من الداخل والرؤية من الخارج ، ففي الحالة الأولى لا تخفى الشخصية شيئاً عن السارد ، وفي الحالة الثانية فإن هذا الأخير يستطيع أن يصف لنا أفعال الشخصية ولكنه يجهل أفكارها ولا يحاول أن يتنبأ بها" (تودروف، ١٩٨٢) وبالتمييز بين السرد الموضوعي والسرد الذاتي يشير (توماشفسكي) إلى نوعين فقط من أنواع السارد هما : السارد العليم الذي يتسم سرده بالموضوعية ، والسارد الذي يقدم الأحداث من خلال رؤيته الشخصية لها ، أي التي تكون مصحوبة بتأويلات معينة يبثها عبر نظام سرده القصصي ، ليغدو بذلك سرداً ذاتياً. (الحمداني، صفحة ٤٧) ولقد تتابع وتجدد البحث حول الرؤية ووجهة النظر حتى بلغ ذروة اكتماله عند (جيرار جينيت) في كتابه (خطاب الحكاية) فهو ينتقد معظم النظريات النقدية التي تناولت مسألة وجهة النظر السردية ، أو الرؤية السردية ـــ أو المنظور السردي ، وذلك لأنهم حسب رأيه خلطوا بين الصيغة والصوت ـــ أو بين السؤال من يرى ؟ والسؤال من يتكلم ؟ في الرواية . (جينيت، ١٩٩٧، صفحة ١٩٨) فميّز تمييزاً واضحاً بين مفهومي الصيغة والصوت ، أي التمييز بين من يرى ؟ ومن يتكلم ؟ في السرد ، فعرض مفهوم التبئير بديلاً عن المصطلحات المطروحة قبل ذلك في النظريات النقدية ، وذلك تحاشياً لما يراه جينيت في هذه المصطلحات من مضمون بصري بالغ ، وإنّه يختار مفهوم التبئير لما يمتاز بهِ من تجريد من جهة ، ولكونه يتجاوب مع تعبير بروكسي ووارين(بؤرة السرد) من جهة أخرى. (يوسف, بن رياض، ٢٠٢٠، صفحة ١٣) ويصنّف جينيت ثلاثة أنماط من التبئير السردي هي :

١-**التبئير في درجة الصفر** : ويعبر عنه بالسارد كلي العلم ، والرؤية من خلف عند بويون ، ويرمز له بـــ (الراوي الشخصية) عند تودوروف ، حيث أن الراوي لا يبأر حكيه ولايأخذ فيه بزاوية رؤية محدّدة ، فيتقدم في روايته كلّي الحضور ، له حرية واسعة في تناول الأحداث والشخصيات ، لا يعترضه أيّ حاجز في رؤية الوقائع وخلفياتها ، يدخل أذهان الشخصيات وقلوبها لاستبطان أفكارها و مشاعرها . فيسرد عنها أحيانا أكثر مما تعرف هي عن نفسها ، يسرد لنا ما نسيته ، وما لم تسمعه ، وما سوف تلقاه في مستقبلها ، وهذه الرؤية المطلقة يستحيل أن تتم بواسطة شخصيّة معيّنة (بولعسل، ٢٠١٨). (بل يتركها تجري من تلقائها ، كأن الرواية تُسرد بقوتها الذاتية لا بلسان ساردها (زيتوني، ٢٠٠٢، صفحة ١٣٩). ويكون أسلوب السرد في هذا النمط أسلوب السرد الموضوعي ، ويكون الضمير السردي المعتمد في السرد الضمير (هو) ، دون أن يعني ذلك اقتصار المعرفة الكلية على هذا الضمير ، بل قد يكون السارد متحدثا بالضمير (أنا) ولكنّه يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات الأخرى ، ولكنّ الضمير الغالب هو الضمير

(هو) (آمنة ، ١٩٩٧، صفحة ٦٠)

٢-**التبئير الداخلي** : يكون التبئير داخليا " إذا انحصر علم الراوي بما تعرفه الشخصية او تراه أو تسمعه او تفهمه ، فتكون هذه الشخصية مصدر المعرفة الوحيد لما يجري من دون ان توفر الرواية وسيلة أخرى " (زيتوني، ٢٠٠٢، صفحة ٤١) () ، وهومتعلق بالترهين السردي وتكون الرؤية فيه مقتصرة على الشخصية ، أي تعبير عن وجهة نظر شخصية فردية ثابتة أو متحركة ، وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية ، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلاّ بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها (زيتوني، ٢٠٠٢،

صفحة ٤٢). ويسميه (بويون) بـ (الرؤية مع) ويرمز له عند تودوروف ب(السارد = الشخصية) . إذ تكون المعلومات السردية محدودة ومقيدة ، ويكون المبئر جزءا من العالم المسرود ، لايمكنه الإحاطة بكل التفاصيل فيه ، والضمير السردي الأكثر اعتمادا هو ضمير المتكلم ، ويستخدم ضمير الغائب أيضا ولكن مع الأحتفاظ بالتبئير الداخلي ، (لحمداني، صفحة ٤٨) .وعلى هذا الأساس ينقسم هذا النمط إلى :

١–التبئير الداخلي الثابت : الذي تجري أحداث السرد فيه من خلال منظورشخصية واحدة .

٢–التبئيرالداخلي المتغير : الذي تتناوب في البؤرة السردية شخصيتان .

٣– التبئير الداخلي المتعدد : الذي يركز على حدث واحد مرات متعددة من خلال منظور شخصيات متعددة (دةركةلةيي، ٢٠١٥، صفحة ٢٨)

٣– **التبئير الخارجي:** في هذا النمط الراوي أو القارئ يعرف أقل من الشخصية التي يروي عنها ، كما يعتمد فيه كثيراً على الوصف الخارجي ، والراوي لا يعرف ما يدورفي خلد الشخصيات ، فهو يقدم لنا الشخصية متلبسة بالحاضر دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها وأفكارها (جينيت، ١٩٩٧، الصفحات ٢٠١–٢٠٢). وهو ما يسميه (بويون) بـ (الرؤية من الخارج) ، ويرمز له تودوروف بـ (السارد < الشخصية) ، وتكون البؤرة في هذا النوع من التبئير خارجة عن الشخصية المروي عنها ، فلا يعرف السارد إلا ما يمكن للمراقب ان يدركه من أفعال وأقوال ،وقد ارتبط استخدام هذهِ التقنية برغبة الكاتب في اشاعة جو من التشويق وإحاطة الشخصية بالغموض من خلال كتم المعلومات المتعلقة بها أو في بعض الأحيان لتقديم عرض موضوعي للأحداث ورسم للشخصيات دون آراء مسبقة تؤثر في نظرة القارئ (بولعسل، ٢٠١٨). بالإضافة إلى أن من جماليات هذا النمط من التبئير ووظائفه أنه يسهم في إشراك القاريء في عملية إنتاج العمل الإبداعي من خلال القراءة ، وهذا يعني أن النص السردي يترك فراغات من اجل إسهام القاريء في ملئها ، وكشف جوانب خفية ودلالات مستورة وتتبنى دراستنا في هذا البحث هذه الانواع من التبئير، وبالأخص التبئير في درجة الصفر أو اللاتبئير ، والتبئير الداخلي ، ناسبين لهما قصائد التبئير الصفري وقصائد التبئير الداخلي .

المبحث الثاني : التبئير في شعر فدوى طوقان

الحديث عن التبئير يتضمن الحديث عن الكيفيات التي يدرك بوساطتها السارد الأحداث من خلال تنقلاته الموقعية فمرة ينظر من هذا الموقع وأخرى يدرك من موقع آخر. وملاحظة مدى تأثير هذهِ التنقلات الموقعية على الرؤية البصرية . فالسارد يتخذ مواقع متعددة ومختلفة داخل القصة فتارة يكون السارد شخصا خارجا عن نطاق الحدث، وتارة يكون أحد شخصوص العمل القصصي ، حيث يقدم لنا تفسيراته وتأويلاته من خلال وجهة نظرته الشخصية (خالد، ١٩٨٦، صفحة ٨٥). إن تغيير السارد لموقعه ، تؤدي إلى تعددية زوايا النظر " إذ تختلف مساحة الرؤية المتاحة للعين باختلاف الموقع الذي منه ينطلق النظر باتجاه المرئي " (الراوي، ١٩٨٦، صفحة ١١٦). وتبعاً لهذه التعددية في زوايا النظر يتعدد الرواة بسبب "أنفتاح موقع الكاتب الراوي في علاقته بما يروي". (الراوي، ١٩٨٦، صفحة ١٢٠) ومهما يكن حال السارد وتشكله فلابد أن ينطوي على تبئير خاص إذ أننا وحسب ما يقول تودروف " في الادب لا نواجه أحداثاً أو أموراً في شكلها الخام ، وإنما نواجه أحداثاً معروضة بطريقة ما ، وتتحدد مظاهر أي شيء بالرؤية التي تقدم لنا عنه " (تودروف، ١٩٨٢، صفحة ١٢). التي هي الطريقة التي اعتبر بها السارد الأحداث عند تقديمها . فالحديث عن السارد لا يكون مكتملاً مالم يشفع بالحديث عن رؤية السارد ، إذ هما وحدة متكاملة لا يمكن فصل إحداهما عن الآخرفهما " متدخلان ومرتبطان ، وكل منهما ينهض على الآخر فلا رؤية بدون راوٍ ولا راوٍ بدون رؤية" (إبراهيم, عبدالله، ١٩٨٧، صفحة ١٤).() فالتبئير أو زاوية النظر الذي يدرك من خلاله السارد الأحداث يشكل وحدة آلية مهمة يقوم عليها النص الروائي ، حيث تترشح من خلالها مكونات عالم الرواية . ويلاحظ (جينيت) أن عبارة التبئير لاتنصب دائما على عمل أدبي بأكمله ، بل على قسم سردي محدد ، يمكن أن يكون قصيرا جدا (يوسف, بن رياض، ٢٠٢٠، صفحة ١٣). إن صورة السارد في القصيدة القصصية تأتي بأحد هذه الصور فإما أن يعود الضمير إلى (إبراهيم، ١٩٩٢، الصفحات ١٠–١١)

١– الشخصية (التاريخية ، الاسطورية ، والدينية ....) التي بنيت عليها القصيدة .

٢– شخصية الشاعر وقد تلبس الشخصية .

٣– يمثل الأنا الشعرية التي تقابل (الأنا) القصصية في الروايات ، وهذا ما سوف نوضحه من خلال الأنماط الموجودة من التبئير في شعر فدوى طوقان .

تقول فدوى طوقان في قصيدتها (نبوءة العرافة): (طوقان، ١٩٧٨)

حيثُ بلغت عامي العشرين

قالت : لي العرافة الدهريّة

تنبّئني عنك الرياح في هبوبها،

تقول:

تعويذةُ الشرّ المحيق ههنا

ببيتك المهلهل المشطور

معقودةً تظلّ لا تزول

حتى يجيء الفارس المكرس المنذور

إننا هنا إزاء ســـاردٍ عليم هو (العرافة الدهرية) يحمل وجهة نظر التبئير في درجة الصـــفر ، فليس هناك أحد أعلم بأحوال الناس و تقلبات الاحداث مثل الدهر، والدهر في هذا السياق يأتي بمعنى مدة بقاء الدنيا من ابتدائها إلى انقضـائها . إن الشـاعرة تسـتحضـر هذهِ العرافة الدهرية المطلعة على الغيب ، بطريقة الكشـف أو العرض لتروي أحداثاً غامضـة ، حيث أنها – العرافة– تطرق باب العاشـقة (فلسـطين) التي فقدت فارسـها الذي سـقط شـهيدا ، فهي تحمل النبؤة المسـتقبلية لما سـياتي من أحداث و المكان هو فلسـطين والزمان هو المستقبل الذي سيبعث فيه ويعود الفارس إلى الحياة من جديد... إذ تستزيدها فدوى بالحوار والعرافة تستقرئ المستقبل من نفث الرياح وهي تعقد شراً مستطيراً لبلاد الشاعرة ، فأرض الشاعرة (فلسطين) عاشقة تنظر الفارس المنقذ لها من (الشر المحيق) وتخشى عليه حتى من الضياء أن يشي بهِ وتحذر عليه من الإخوة السبعة –: (طوقان، ١٩٧٨، الصفحات ٥٩١–٥٩٢)

متى يجيءُ الفارسُ المنذور؟

حين يصيرُ الرفض

محرقة مجلجلة

تلفظه أحشاءُ هذي الأرض

من جسمها بُضعة

لكنّما الرياحُ في هبوبها

تقول حاذري

إخوتك السبعة

يتحول صـــوت الســـارد إلى صـــوت داخلي في ذات الشـــاعرة ويتحول التبئيرإلى التبئير الداخلي ، ويتكرر مرتين دلالة على اســتغراق المونولوج وتصـــديق العرافة في نبوءتها . إن الســـارد أو العرافة الدهرية تروي الوقائع التي حدثت و ســـتحدث .... ولأنها ســـاردٍ أزلي فقد شـهدت أول حادث قتل في التاريخ وهي جريمة قتل الأخ أخاه أو قتل قابيل لهابيل ، ويؤكد السـارد أن هذهِ الجريمة سـتسـتمر وأنه موجود في كل زمان((الحمداني ، ٢٠٠٥، صـفحة ٧٧)، والأرض إمراة يتنازع عليها الإخوان ، فيربط السارد الأحداث الماضية بالحاضر ، ليدل على إحاطته الشاملة بالأحداث :

قابيلُ الأحمرُ منتصبٌ في كلّ مكان

قابيلُ يدقّ على الأبواب

على الشرفات

على الجدران

يتسلّقُ يقفزُ يزحفُ ثعباناً وينفخ

بألف لسان

قابيلُ يعربدُ في الساحات

يلفّ يدور مع الإعصار، يسدّ–

مسالك

ويشــرعُ أبواباً لمهالك (طوقان، ١٩٧٨، الصــفحات ٥٩٧-٥٩٨) يتحول التبئير مرة أخرى إلى التبئير في درجة الصــفر، حين يؤكد الســارد من خلال التناص في قصــة (قابيل وهابيل) القرآنية وقصــيدة (نبوءة العرافة) إن جريمة القتل بدأت بفرد ثم تتحول إلى ســلوك جماعي ... فالقصــة القرآنية تتحدث عن بني إســرائيل ثم تأتي بقصــة قابيل وهابيل وكيف يتوعد الله بني إســرائيل من فعل القتل بعد أن ضــرب ذلك مثلاً لهم ؛ لأنهم عرفوا بقتل الانبياء وشــيوعه بينهم . وبنواإســرائيل كما يخبرنا العرافة أو الســارد العليم يبحثون عن مكان كالأفاعي ويتسورون الأبواب والشرفات والجدران ليسكنوا أرضاَ هي لغيرهم لأن الأفاعي لا تبني بيوتاً،وبعد أن يسكنوا يتحصنون ويسدون المسالك إليهم جميعاً كما هم يفعلون الآن ببناء الحصون والجدر وفعلوه قديماً ، بعد أن يقتلوا ويدمروا وينشروا الفساد في الأرض .ومن خلال تبئير داخلي ، نرى بأن الســارد أو العرافة الدهرية تنذر في إســتباقها ونبوءتها عن الدمار الذي ســيلحقه (الموت وقابيل الأحمر في كل مكان) في حين تُصغي لها الأرض ، العاشقة لفارسها الموعود أن يأتي لكنه يبقى حلماً تسلمه للرياح ، فالتبئير الداخلي هنا من النوع الثابت الذي تجري أحداث السرد فيه من خلال منظور شخصية واحدة . (زيتوني، ٢٠٠٢، صفحة ٤١) تقول الشاعرة:

وقلتُ يا رياح

هذي شظاياه ابذريها

في السفوح والقنن

وفي السهول، في ثنايا الغور

في مسارب النهر.

خُذيه وانثريه عبر كلّ ساحة الوطن

.....(طوقان، ١٩٧٨، الصفحات ٦٠٠-٦٠١)

يرتبط الحضور المكاني والمعلومات المقدمة عنه عبر التبئير الداخلي الثابت بالشخصيات وبالزمن أيضا، وقد ركزَ السارد في خطاب فدوى طوقان الســردي على الشــعور الذي تكنَه الشــخصــيات تجاه المكان، فالمكان " يتلون بألوان التجربة الإنســانية " (الكردي، ١٩٩٦، صــفحة ١٣٠)، فيتمخض عنه الشــعور بالعداء تجاه المكان أو التآلف معه إن الرياح هنا تحمل دلالة التغيير والتجدد ولذلك تحاول العرافة أو السارد أن تقنع بنبوءتها عن الارض (فلسطين) وأنه سيأتي حبيبها المنقذ لها من دموية (قابيل الأحمر) فالرياح تبدأ بالحركة في أيلول ويتمخض عنها عودة الغائب في آذار .(الكردي، ١٩٩٦، صفحة ٦٠١)

ولم تزل عرّافة الرياح

تطرقُ بابي الحزين كلّما تنفّس الصباح

تقول لي:

"حين تتمّ دورة الفصول

تُرجعه مواسم الأمطار

يُطلعُه آذار

في عربات الزهر والنوّادر."

وفي قصيدة (مرثية فارس) نرى بأن الشاعرة تعود مرة أخرى إلى الفارس المنقذ ، ولكن هذه المرة أتى الفارس بيد أنه اختطفته يد المنية قبل أن يكمل المشوار. ولكنها تستبق أيضاً أنه سيأتي ، فهي تؤمن " بالبعث وتجدد الحياة وإستمرار الثورة والمقاومة إلى أن يتحقق الأمل القومي في النصــر والحرية " (كحول, بوزيد، ١٩٨٥، صــفحة ٣١٤). وفي كلا القصــيدتين (نبوءة العرافة) و(مرثية فارس) تســتخدم الشاعرة لفظة الريح للتبشير بقدوم الفارس المنقذ :

"قالت الريح : سيأتي

موته الميلاد لابد سيأتي

في يديه الشمس . ذات الشمس . في

مقلتيه الوجد . ذات الوجه والعشق

المعنى

من جراح الأرض يأتي

من سنين القحط يأتي

من رماد الموت يأتي

موته الميلاد لابد سيأتي. (طوقان، ١٩٧٨، صفحة ٦٠٥)

وفي نصٍ آخر تواصل الشاعرة من خلال إيمانه بالبعث والانتصار على الموت وهي تروي بطولة (منتهى) ، فالشاعرة في هذه القصيدة (سارد عليم) تحمل وجهة نظر(التبئير في درجة الصفر) ، ومن مميزات هذا النوع من السارد هي الإحاطة الزمانية والمكانية الشاملة التي تمكنه من الانتقال بكل حرية ويسر ، ويعرف ماضي الشخصيات وحاضرها ومستقبلها (دةركةلةيي، ٢٠١٥، صفحة ٣٥). فهي تروي خروج منتهى في الصباح إلى مدرستها وهي تريد مواجهة العدو الإسرائيلي، بيد أن أمها المتعبة تحذرها من هذا الفعل :

"فعرفتها أمها المتعبة

تلملم أوراقها المدرسية :

حذارِ العِدى يا بنيه

فعين (العدو تصيب)

وما كذب القلب ، كان عدو الحياة يطاردها في المسيرة و ينشب في عنقها مخلبه" (طوقان، ١٩٧٨، صفحة ٥٦٢)

ففي هذا النص الشعري يتعرف القارئ على مشاعر (الأم) من خلال كلام السارد وما تنتابها من مشاعر الخوف والقلق تجاه إبنتها (وما كذب القلب) ، والسارد يعرف ما ستؤول إليه مصير منتهى من خلال تشبيه الموت (عدو الحياة) بوحش ينشب مخلبه في عنق منتهى ... فنحن هنا أمام سارد عليم يعلم كل شيء وهو ما يُسمى بالتبئير الصفري .وظفت الشاعرة – في صياغة هذه القصيدة القصصية – قصة صلب المسيح ، كما صورها القران الكريم ، فتصبح منتهى مسيحاً جديداً ، يتعالى على الموت ، ويحيا في قلوب الأهل ، وفي سماء الوطن. (كحول, بوزيد، ١٩٨٥، صفحة ٣١٥)

تقول فدوى طوقان :

وما قتلوا منتهى وما صلبوها

ولكنما خرجت منتهى

تعلق أقمار أفراحها في السماء الكبيرة

وتعلن أن المطاف القديم انتهى

وتعلن أن المطاف الجديد ابتدأ . (طوقان، ١٩٧٨، صفحة ٥٦٣)

نرى هنا بأن الشاعرة تتناص في روايتها عن إستشهاد (منتهى) مع القصة القرآنية ، في أن بنى اليهود قد قتلوا المسيح عيسى (عليه السلام) في قولها : (وما قتلوا منتهى وما صلبوها) مع الآية القرآنية ": (ينظر سورة الاحزاب أية ٢٦)وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ" (النساء، أية ١٥٧).وهذا يرجع إلى ثقافة الشاعرة الدينية ، وواقعية الاحداث والفداء . هذا بالاضافة إلى أن العدو نفسه الذي قتل المسيح هو العدو نفسه الذي قتل منتهى ويقتل أبناء أرض الشاعرة . وهكذا قررت الشاعرة ان تبدأ من جديد (ان المطاف الجديد ابتدأ) ، وأن تمسح غبار الحزن عن نفسها ووطنها ، وتتهيأ للمرحلة الجديدة ، لكي لاتكون أسيرة الماضي المؤلم ، وبذلك تمتاز نهاية القصيدة بالانفتاح نحو الحياة والتجدد والاستمرارية ، فالسارد كلي العلم أنهى القصيدة بالحياة وتحقيق الأماني بعدما وجدنا بدايتها استهلت بالموت والانتهاء ، وذلك في إشارة من السارد بقدوم عصر جديد يتمتع فيه الفلسطيني بحريته.

أما في قصيدة (الفِدائي والارض) القصصية تروى لنا الشاعرة حكاية الفِدائي (مازن) ذلك الفتى الذي لا يرى في الكلمة جدوى ولا في الكتابة حماية لأهله وبلده وشعبه :

"في بهرة الذهول والضياع

أضاء قنديل إلهي حنايا قلبه

وشع في العينين وهج جمرتين

وأطبق المفكرة .

وهب ، مازن ، الفتى الشجاع

يحمل عبء حبه

وكل هم أرضه وشعبه

وكل أشتات المنى المبعثرة!! (طوقان، ١٩٧٨، صفحة ٥٠٥).

إن السارد هنا كما في القصيدة القصصية السابقة ، سارد عليم يحمل وجهة نظرالتبئيرفي درجة الصفر، فهو يعلم نوايا هذا الفتى الشجاع مازن ، وما كان يفكربهِ وما عزم عليه ، لكنه ينسحب قليلا ليضعنا امام مشهد حواري قصير يترك الشخصية (مازن) تتحدث بلسانها بضمير (أنا) سرداً ذاتياً ، أراد بذلك السماح بدخول صوت سردي آخر إلى النص ، فتتحول التبئير إلى التبئير الداخلي ولكنه سرعان ما يسترد موقعه ويواصل عملية السرد بالهيمنة ذاتها والحضور ذاته ، ليؤكد سيطرته الكلية على عالم مسروده ، فيرجع السارد ويدخل في تفاصيل اللقاء الأخير ليؤكد بذلك الحضور مرة أخرى :

- **"ماضٍ أنا أماه**

ماضٍ مع الرفاق

لموعدي

راضٍ عن المصير

أحمله كصخرة مشدودةٍ بعنقي

فمن هنا منطلقي

وكلُّ ما لديّ ، كلّ النبض

والحبّ والإيثار والعبادة

أبذله لأجلها ، للأرض

مَهْراً ، فما أعزُّ منكِ يا

أماهُ ، إلا الأرض "! (طوقان، ١٩٧٨، الصفحات ٥٠٥-٥٠٦)

إن الشاعرة تترك السرد للشخصيات ، فنلاحظ راويين ممسرحين هما مازن وأمه يرويات بالحوار، فهو يروي لأمه الأحداث التي تنتظره في ساحات الجهاد ، وقد اعتمدت الشاعرة إلى الاستعاضة عن أفعال القول بوضع علامات مثل الخط (–) أو النقاط (...) للإشارة إلى وجود شخصيات متحاورة في القصيدة . ثم يعود السارد العليم يسرد عنها بضمير الغائب:

يا ولدي

اذهب!

وحوّطته أمه بسورتي قرآن

اذهبْ!

وعوذته بسم اللهِ والفرقان

كان مازن الفتى الأمير سيد الفرسان

كان مجدها وكبرياءها وكان

عطاءها الكبير للأوطان! (طوقان، ١٩٧٨، صفحة ٥٠٧)

نرى بأن السارد يبعث بصيصا من الأمل في الخلاص، فربما استقبال (مازن) للموت برحابة صدر، وبقايا صرخته العالقة بشفتيه وهو يموت ستكون بداية المشوار في طريق الحرية ... فتركيز السارد على كيفية استقبال الشخصية للموت واستبطان اعماقه ورصد معنوياته العالية في هذا الوقت العصيب ، إذ يواجه الموت برحابة الصدر ، ليستدل على العمل البطولي والفدائي الذي يكون أساسا لبداية التحدي.

وما تجدر الإشارة إليه هو أنه من النادرأن يلتزم الراوي في قصة واحدة أو قصيدة واحدة بتبئير سردي أُحادي ، ففي الغالب تتنوع التبئير السردي داخل الخطاب القصصي الواحد (زيتوني، ٢٠٠٢، صفحة ٤١). ففي قصيدة (حمزة) القصصية تمسرح الشاعرة نفسها ، وهي في الوقت ذاته سارد تختلف وجهة نظرها وتتقاطع مع من تروي عنه وهو الشخصية الرئيسة في هذه القصيدة كما تصفه الشاعرة :

كان حمزه

واحدا من بلدتي كالآخرين

طيبا يأكل خبزه

بيد الكدح كقومي البسطاء الطيبين

قال لي حين التقينا ذات يوم

وأنا اخبط في تيه الهزيمه:

اصمدي، لا تضعفي يا ابنة عمي

هذه الأرض التي تحصدها

نار الجريمة

والتي تنكمش اليوم بحزنٍ وسكوت

هذه الأرض سيبقى

قلبها المغدور حياً لا يموت (طوقان، ١٩٧٨، صفحة ٥٤٢)

يختلط نظام الحكي السردي بين التبئير في درجة الصفر و التبئير الداخلي، فقد كان الحكي بضمير الغائب (هو) والسارد مطلع على كل شيء حتى الأفكار السرية للشخصيات. ثم يتلبس السارد شخصية (المسرود) فيروى بضمير (أنا) . فنتتبع الحكي من خلال عيني السارد. لأن السارد الشاهد " عين تلتقط وتتابع المشهد المتحرك ليس اعتماده او توسله مجرد اعتماد او توسل او تفنن او تزويق بل هو اعتماد وظيفي، أي له معنى إنه في الرواية الحديثة منسق مع وضعية الشخصيات في عالمها، مع معاناتها، أي مع تشيؤئها في عالم تماسك بآلية نظامه القوية، الطاغية وربما الطاحنة " (الراوي، ١٩٨٦، صفحة ١٢٦) . هذا بالإضافة إلى ان التقديم غير المباشر للشخصية (حمزة) يسهم في تكوين تصوَر إيجابي حولها، ثم التعاطف معها من قبل القارىء. ليقرَ بذلك في ذهن القارىء الصورة الإيجابية عنه ومن ثم الانحياز نحوه .ثم يعود السارد كلي العلم (التبئير في درجة الصفر) ليروي عن حمزة وابنه وما فعل بهما الاحتلال وهو في غرف التعذيب ، وقد هدموا دار أبيه (حمزة) ، فنرى أن السارد العليم يدرك ما لا تدركه الشخصية نفسها ، فنراه يعلل ويفسر لفعل ما ، رابطا الأسباب بالمسببات ، دون الإشارة إلى المصدر الذي استقى منه تلك المعلومة :

فتّح الشرفات حمزة

تحت عين الجند للشمس وكبّر

ثم نادى :

"يا فلسطين اطمئني

أنا والدار وأولادي قرابين خلاصك

نحن من أجلك نحيا ونموت"

وسرت في عصبة البلد هزَّة

حينما ردَّ الصدى صرخة حمزة

وطوى الدار خشوعٌ وسكوت (طوقان، ١٩٧٨، صفحة ٥٤٥).

نرى السارد هنا قد انهى القصيدة بنهاية مأساوية، فجعلت القارىء يتعاطف معه، وخصوصا عند المأساة الأخيرة " وسرت في عصبة البلد هزَة – حينما ردَ الصدى صرخة حمزة – وطوى الدار خشوع وسكوت " إذ أثارت هذه الحالة شفقة القارىء وتعاظم تعاطفه معهم.

يحتم السرد أحيانا الانتقال من التبئير الصفري إلى التبئير الداخلي، ومن ثم الانتقال بالضمير السردي من الغائب إلى المتكلم، وذلك " للتعبير عن حالات نفسية شديدة الاتصال بالشعور الذاتي لدى الشخصية " (دةركةلةيي، ٢٠١٥، صفحة ١٠٤) نرى ذلك في قصيدة (

كوابيس الليل والنهار) القصصية تسرد لنا الشاعرة أحداثاً تجري في الليل والنهاربعين الكاميرا من خلال تبئيرين : الأول في درجة الصفر ، إذ تظهر لنا بانوراما لحركة المدينة المحتلة وخلو شوارعها إلا من الجند والأشباح الخائفة التي تتوارى بظل الحيطان والاشجار والشوارع العارية . فالاحتلال الإسرائيلي يعري كل شيء. أما التبئير الداخلي: فإن السارد يمثل عين الكاميرا وهي مركبة على عين شخصية تنظر من خلال منظورها:

وا خجلي اختي عارية

والجارة عاريةٌ

وأنا لا يسترني ثوبٌ

لا يستر أهل الحي دثار

عاريةٌ حتى الأشجار

الدوّامات الوحشيه

حصدت حتى ريش الأطيار

طرقات الجند على بابي

وتهرول اختي مذعورة :

الجند الجند !(طوقان، ١٩٧٨، الصفحات ٥٨٢-٥٨٣)

إن المعلومات المقدمة في التبئير الداخلي لن تكون وافية بسبب محدوديتها، لأنها تعتمد على زاوية أحادية، إلا في السرد بالمونولوج الداخلي (جينيت، ١٩٨٩، صفحة ٦٣). لما فيه من إفساح المجال أمام الشخصيات في التعبير عن ذواتها، والافصاح عن مكبوتاتها النفسية، فتمكن القارىء من الاطلاع عليها مباشرة .تتلبس الشاعرة شخصية السارد لتسرد (بمونولوج درامي) في ظل القهر والانهزام والاحتلال فترى نفسها (عبلة) المحاصرة تنتظر الفارس والشاعر العربي المنقذ . فهنا الشاعرة وظفت الاسطورة كمعادل فني، يعالج الواقع الذي يضج بالكبت والتوتر :

-يا عبلة يا سيدة الحزن خذي زهرة قلبي الحمراء

صونيها أيتها العذراء

-الجند على بابي ويلاه ! (طوقان، ١٩٧٨، الصفحات ٥٨٣-٥٨٥)

فالتبئير هنا داخلي لأن الشاعرة (السارد) تحاور نفسها لوحدها، وإن مصدر المعلومات المقدمة هو وعيها، وإدراكها بالحالة التي هي فيها، فتظهر الشخصية مستقلة عن هيمنة السارد وسيطرته، لأن كل ما ينقل إلينا ينحصر في حدود معرفتها بنفسها وما حولها .

أما في قصيدة (يتيم وأم) فإن الراوي يحمل وجهة نظر (التبئير في درجة الصفر) فهو يعلم الأوصاف الخارجية لليتيم وأمه ويكشف أفكارهما ومشاعرهما وردود أفعالهما وينقل حواراتهما، ثم التعليقات التي أنتهت بهما القصيدة ثم تقرير وحكمة تختتم بها القصيدة .

هاضه الوهن وأعياه الألم		**وسطا الضعف عليه والسقمْ**
خاشع الأطراف من إعيائه		**ما بهِ يقلب كفاً أو قدم**

(طوقان، ١٩٧٨، صفحة ١٢٥)

بدأت القصيدة بالوصف وجعل السارد نصفها وصفاً ثم كان بعد ذلك الحوار بين الطفل وأمه ... (طوقان، ١٩٧٨، صفحة ١٢١)

نظر الطفل إليها صامتاً وبعينيه حديث وكلم..

ليت شعري، ما به؟ ما يبتغي أ بنفس الطفل سؤل مكتتم؟

لو أراد النجم لاحتالت له كل سؤل هين، مهما عظم

وحنت تسأل عن طلبته فرنت عين له، وافترّ فم..

قال: يا أمي، ترى أين أبي لم لا يرجع من حيث اعتزم؟!

ناشديه، واسألية رجعةً فلكم يفرح قلبي لو قَدِم

ثم تنتهي القصيدة بروح من التشائم وهو ماقصده السارد ليطبع القصيدة بظلال البؤس الذي يحياه اليتيم (طوقان، ١٩٧٨، صفحة ١٢٢)

ليس في الدنيا ولا في ناسها		فهو يحيا في وجودٍ كالعدم

أما في قصيدة (في المدينة الهرمة) فهي تسرد بأسلوب التداعي ، ذلك أن " التمزق النفسي يوائمه أسلوب المونتاج وتيار الوعي اللذان يتحققان من خلال الصور والانتقالات المفاجئة من صورة إلى أخرى ومن مكان إلى آخر " (ابو اصبع, صالح، ١٩٧٩، صفحة ٣٢٧). ، وهذهِ التقنيات الحديثة في فني الرواية والسينما أفاد منها الشاعر المعاصر فهو " يتوسل باسلوب المونتاج في شعره ، بالتقاط مجموعة من الصور غير المترابطة ويكون حشدها بهدف خلق إنطباع عام أو تصوير موقف للتعبير عن أحوال معينة وإيقاعات وسرعات مدمرة على حسب تعبير هاوزر " (ابو اصبع, صالح، ١٩٧٩، صفحة ٣٢٧) إن ما يبرر للشاعر المعاصر أن يستعين بأسلوبي تيار الوعي والمونتاج في القصيدة القصصية هو أنه لم يعد بالإمكان الاعتماد على السرد التقليدي، بل عندما نتحدث عن الراوية الجديدة فلا بد من أن نقارنها بالشعر والموسيقى أو بالتصوير وبفن الهندسة ... (التكرلي، ١٩٨٥، الصفحات ٧٠-٧١) فأصبح السارد في الرواية كما هو الشعر يستعين بإسلوب التداعي وتدمير التسلسل الزمني ، لأن السارد يجعلنا نتتبع الحركة النفسية والزمنية في القصيدة ، نراها تبدأ سرداً في الحاضر ثم ترجع إلى الماضي . فتنقل صوراً جزئية تحكي التمزق النفسي وتتداخل الأزمنة كالحلم وقد لا يستغرق التداعي إلا زمن الحلم. ... (التكرلي، ١٩٨٥، صفحة ٧١) في هذه القصيدة (في المدينة الهرمة) القصصية الشاعرة أو السارد تسرد لنا رحلة تداع " تجري بين شوارع أكسفورد في لندن وسوق العطارين في نابلس، الرحلة تبدأ عند إشارة الضوء الأحمر وتنتهي عند إشارة الضوء الأخضر " (طوقان، ١٩٧٨، صفحة ٥٧٣). (كحول, بوزيد، ١٩٨٥، صفحة ٢٨٥) مثلما تنقسم الراوية إلى أجزاء وفصول، فإن هذه القصيدة يمكن تقسيمها إلى ثلاثة فصول كما يرى بوزيد كحول، ففي الفصل الأول تسرد لنا الشاعرة بعين الكاميرا، مشهدا عاما بمظهره وديكوره، فتطالعنا صور تحكي ضياع الشاعرة في مدينة الضباب (لندن) تائهة بين شوارعها وأرصفتها التي تموج بمدٍ بشري لا يعرف التوقف أو الهدوء. وفي وسط هذا الضياع تحس الشاعرة بنوع من النفي والاغتراب والتمزق والخوف من هذه المدينة الهرمة، التي ستبتلعها وهي تراها وحشا مرعبا ... فهي تموج مع المائجين فيها لكنها تبقى على السطح بغير تماس أو تواصل معهم، ومع انها حاضرة وقريبة هناك إلا أن حضورها كالغياب، وقد حاول السارد من خلال المساحات البيضاء المتروكة في القصيدة مشاركة وتحفيز القارئ ليستخلص **غايات وأهداف متضمنة في عرض السارد :**

وتلقفني في المدينة هذي الشوارع

والأرصفة

مع الناس، يجرفني مدّها البشريّ

أموج مع الموج فيها، على السطح أبقى

بغير تماس

هنا الاقتراب بغير اقتراب

هنا اللاحضور، ولا شيء إلا

حضور الغياب

.....

.....(طوقان، ١٩٧٨، الصفحات ٥٧٣-٥٧٤)

وبعد أن رأينا السارد يسرد بعين الكاميرا وهو يحمل وجهة نظر التبئير الخارجي لينقل لنا شريحة من الحياة كما هي في الواقع. ينتقل عبر التداعي إلى سارد عليم يحمل وجهة نظر التبئير في درجة الصفر. ففي الفصل الثاني من القصيدة تبدأ رحلة التداعي عند وقوفها أمام إشارة

المرور الحمراء. وفجأة وعبر رحلة التداعي ترجع الشاعرة إلى مدينتها الحبيبة (نابلس) وتختار ذاكرتها سوق العطارين " هو مكان ارتبطت بهِ نفسياً وفكرياً بفعل التجارب المرة التي عاشتها هناك ، فظلت تحفر في اعماقها الباطنة ، وتلح عليها لتذكرها بوضعها المأساوي الحزين الذي يعكس انسجامها وضعفها أمام مؤامرات الأعداء الرامية إلى إخضاع الشعب الفلسطيني وإذلاله بأساليب مختلفة " (كحول, بوزيد، ١٩٨٥، صفحة ٨٦). ويعتمد التبئير السردي هنا على عناصر مكانية تحمل دلالات إيحائية ' فنتلمس تناقضا واضحا بين المدينتين ، إذ يمكن ان يتحول المكان إلى أداة للتعبير عن موقف السارد من الكثير من القضايا السياسية ، بحيث لا يستخدم لإضفاء الواقعية الحسية على الأحداث والمواقف فحسب ، إنما لأداء وظيفة أخرى ربما تكون أكثر أهمية ، بحيث يمكن للقارئ أن يستخلص رؤى وافكارا ، وذلك يجعل المكان وسيلة افصاح عن الفكر والموقف للواقع الاجتماعي والسياسي للشخصيات . (لحمداني، ٢٠٠٠، صفحة ١٧٣)

تقول فدوى طوقان -:

ويحمرُّ ضوء الإشارة والمدّ يرتدُّ

تعود الخفافيش للذاكره

ونصف مزنجرة تعبر السوق، أفسح

فيه مكاناً لتعبر، إنّي تعلّمت

ألاَّ أعرقل خطَّ المرور....

وعن ظهر قلب حفظت دروس

نظام المرور

هنا كان سوق النخاسة، باعوا هنا

والدي وأهلي

فقد جاء وقتٌ سمعنا الذي منع

الرِقَّ والبيع نادى على الحر: من يشتري !

وهذي أنا اليوم جزء من الصفقة

الرابحة (طوقان، ١٩٧٨، الصفحات ٥٧٤-٥٧٥)

هنا نرى بعض المفردات التي اعتمد عليها السارد في عملية التداعي وهي (المدّ يرتد، الخفافيش للذاكرة ، ويحمرضوء الأشارة) وهي تشع دلالات على نسيج القصيدة كلها . فلفظتا (المدّ يرتدّ) تنبيء بـــ (الارتجاع الفني) ولفظتا (الخفافيش للذاكرة) يدل على التمزق النفسي والفكري والفزع الذي يخلفه الاحتلال في صورليلية مخيفة أما لفظة (يحمر ضوء الإشارة) فهي تختزن في ذهن السارد أكثر من دلالة منها السكون الجامد الذي استوقف الشاعرة. أما الدلالة الثانية، أنها أيقظت في الشاعرة ناقوس الخطر الذي يحياه الفلسطيني في يومياته من صور الموت والخوف والعذاب. (الحمداني ، ٢٠٠٥، صفحة ٩٤) وينطوي قول السارد (باعوا هنا والديّ وأهلي) على " المساومة التي جرت في لندن بين الانجليز وزعماء الصهيونية على فلسطين، حيث ظفر هؤلاء الزعماء بوعد بلفور وحيث خلق الانتداب البريطاني في فلسطين والتي أدت فيما بعد إلى قيام إسرائيل." (طوقان، ١٩٧٨، صفحة ٨١) إن شخصية السارد تتطابق صورته مع صورة الشاعرة في هذه العبارة أي أن (الأنا) الشعرية تتطابق مع صورة (الأنا) القصصية . وتحاكم الشاعرة نفسها خلال رحلة المد والجزر في التداعي، إذ كيف تكون فلسطينة وهي في شوارع تلك المدينة مستسلمة لما **يجري في وطنها المحتل وتسمع أصوات أنين الشهداء**

أمارس حمل الخطيئة، معصيتي أنني

غرسة أطلعتها جبال فلسطين.. مَنْ

مات أمس أستراح ! (طوقان، ١٩٧٨، صفحة ٥٧٥)

والشاعرة تسمع صوت الأحياء ورسائلهم التي بقيت على مكتبها منهم عائشة، الفدائية الفلسطينية التي لا تَخيفها ظلمة السجن وقسوته فيشرف في نفس الشاعرة تفاؤلًا و أملاً، يتضاد مع المشهد السابق المعبّر عن الانسحاق والهزيمة. تقول :

رسالة عائشة تستريح على مكتبي

ونابُلسُ هادئة والحياة تسير كماء

النهر ...

ولكن عندما يخضر ضوء الإشارة تنحسر الذكريات و تتلاشى إذ (يجرفها المدُّ وتهرب ذاكرتها، والخفافيش تهوي إلى قاع بئر عميقة) ثم يبدأ الفصل الثالث في القصيدة، إذ تلتقي السارد بشخص غريب فيجري بينهما حوار عن الفن والمستقبل والمدينة الهرمة **المتداعية، تقول**

ويخضرُّ ضوء الإشارة، يجرفني المدَّ

تهرب ذاكرتي، والخفافيش تهوي إلى

قاع بئر عميقة

يغير ظل طريقه

يتابع ظلي يوازيه، يمتدّ جسر :

-لعلك مثلي غريبة (طوقان، ١٩٧٨، صفحة ٥٧٨)

رسالة عائشة واللون الأخضر في ضوء الأشارة يجعلانها مفعمة بالأمل ثم تلتحم بالحياة اللندنية، وعندما تتماس مع صديق لها تحاوره ويحاورها فتمسرح نفسها (راوياً متضمناً) تسرد بالحوار مع صاحبها شيئاً من قصة الأمبراطورية التي لاتغيب عنها الشمس تلك الحضارة التي تلاحقها لعنات حتى من أبنائها الأدباء * .ثم تحاول الشاعرة في سردها لمشاهد المدينة من خلال سارد عليم يحمل وجهة نظر التبئير في درجة الصفر، أن تبحث عن إنسانية هذهِ المدينة.. فلا تجد إلا العبثِ وخلو المدينة من كثير من الصفات الإنسانية، فصاحبها يشكو الوحدة ويدعوها إلى صحبتها إلى حانوت خمر ولكنها ترفض مؤكدة إنها كبرت على الطيش وأن الحزن صيرها (بنت مئات السنين).. كما يشكو صاحبها الوحدة ويطلب الصحبة فلا يفلح، فأن سيدة تمرّ ولا تجد صاحبا لها إلا الكلب وهي تشكو له وتبث ألما من (وخزعرق النسا و التهاب **المفاصل) تقول :**

هنالك في العطفة الجانبية حانوت خمر

وفي النزل ذوق وتدفئة مركزيه ....

-سدىً ما تحاول

وتعبر سيدة لندنية

تبثُ وتشكو إلى كلبها وخز

عرق النسا والتهاب المفاصل

-سدى ما تحاول

-ألست ابنة العصر؟

-كبرت عن الطيش صيرني الحزن

بنتٌ مئات السنين. (طوقان، ١٩٧٨، الصفحات ٥٧٩-٥٨٠)

وفي نهاية هذه القصيدة القصصية، نرى بأن السارد أراد التعبير عن الاختلال والتمزق النفسي والفكري، كما بدا في أول القصيدة وأنه " لا تواصل في حياتها المعاصرة، نحن نعيش ونموت ونحزن في ظل الوحدة والانفصال في عالم عقيم تجمدت عواطفه وقست قلوبه، وفقدت العلاقات الإنسانية وفقد الحب عذوبته، لأن كل شيء يقوم الآن على علاقات سطحية واهية، تتحكم فيها الاهواء والأنانية والمصالح المتعارضة .." (كحول, بوزيد، ١٩٨٥، صفحة ٢٦١) وهكذا نجد أن الشاعرة تسرد أحداثاً تمثل حالتها النفسية المأزوقة والمتمزقة، فهي تختتم القصيدة بمطلعها وهذا يعني أن الحركة دائرية لاستمرار السارد في السرد ....

وتلقفنا في المدينة هذي الشوارع

والأرصفة

مع الناس يجرفنا مدّها البشريّ

نموج على السطح فيها

بغير تماس

.....

.....

.....(طوقان، ١٩٧٨، صفحة ٥٨١)

الخاتمة

توصل البحث إلى جملة من النتائج، نستطيع تلخيصها في النقاط الآتية :

-وعت الشاعرة أهمية الشكل الحكائي للقصيدة المعاصرة وإفادتها من الفنون المجاورة ، وتجلى ذلك في قصائدها القصصية التي انطوت عليها هذه الدراسة

-إعتمدت خطاب الشاعرة فدوى طوقان السردية بالدرجة الاولى على التبئير الصفري ، ثم الداخلي ، وبدرجة أقل منهما على التبئير الخارجي

-اتخذت التبئيرات من (فلسطين) وطن الشاعرة فضاءاً سردياً لمجريات الأحداث السردية في القصائد ، ليعبر بذلك عن مبادئ معينة تخدم فكرة الانتماء إلى الارض .

-إنَّ الضمير السردي الأكثر أعتماداً في التبئير الداخلي كان ضمير المتكلم (أنا).

-تتغير أنماط التبئير من قصيدة لأخرى ، مع إمكانية تنوعها في القصيدة الواحدة .

-ترك السارد في التبئيرالخارجي مساحات من أجل مشاركة القارئ وإسهامه في عملية إنتاج الدلالة في الخطاب السردي

-السارد في الكثير من القصائد القصصية لفدوى طوقان شخصية محورية لاغنى عنها تتميز بالكثير من الميوعة والقدرة على الحركة وتبديل المواقع دون قيد أو شرط

-سرعة الانتقال من ضمير إلى آخر بين مقاطع النصوص الشعرية ، واحياناً بين أسطر المقطع الواحد .

-انحياز الشاعرة وتعاطفها مع شخصياته بفاعلية شديدة وحسٍ عالٍ بهمومها وأحلامها وبساطة تفكيرها وتطلعاتها نحو المستقبل ، مما ينبأ عن رؤيته العالمة بكل شؤونها الحياتية .

مصادر

القران الكريم

ابن منظور . (٢٠٠٨). *لسان العرب* (تحقيق: خالد رشيد لقاضي). الجزائر: دارالابحاث ط١.

أمنة , يوسف. (١٩٩٧). تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. الاذقية – سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط١.

بختيار خدر دةركةلةيي. (٢٠١٥). التبئير السردي في روايات تحسين كرمياني. تموز للطباعة والنشر.

بوزيد, كحول. (١٩٨٥). البناء الفني في شعر فدوى طوقان، رسالة ماجستير / جامعة قسنطينة ، معهد الاداب والثقافة العربية. الجزائر.

تزفتان تودروف. (١٩٨٢). الإنشائية الهيكلية ، ترجمة : مصطفى التواتي. مجلة الثقافة الاجنبية ، عدد ٣.

جينيت, جيرار. (١٩٩٧). خطاب الحكاية – بحث في المنهج.ترجمة محمد معتصم وعبدالجليل الأزديو عمر الحلي، القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة ، ط١

جينيت, جيرار (١٩٨٩). نظرية السردية من وجهة النظر إلى التبئير. الدار البيضاء: ترجمة ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي ، ط١.

حميد لحمداني. (٢٠٠٣). بنية النص السردي من منظور النقدي الأدبي. بيروت –لبنان: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر/ ط٣.

الخليل بن أحمد الفراهيدي. (٢٠٠٣). كتاب العين (ترتيب وتحقيق د.عبدالحميد هنداوي). بيروت – لبنان: دارالكتب العلمية ط١.

رياض, بن يوسف. (٢٠٢٠). التبئير في السردين القرآني و التوراتي. مجلة إشكالات في اللغة والادب ،مجلد ٩، عدد ٢.

زياد أبو لبن. (٢٠٠٤). فضاء المتخيل ورؤيا النقد(قراءات في شعر عبدالله رضوان) عمان : الطبعة العربية .

السعيد بن بولعسل. (يونيو, ٢٠١٨). مصطلح / مفهوم التبئير. مجلة الكلمة، العدد ١٣٤.

سعيد يقطين. (٢٠٠٠). تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد– التبئير) . بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط٣.

سيزا, قاسم. (١٩٨٤). بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. القاهرة: الهئية المصرية للكتاب.

صالح ابو اصبع. (١٩٧٩). *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ط١* . بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عبدالرحيم الكردي. الراوي والنص القصصي . (١٩٩٦). القاهرة – مصر: دار النشر للجامعات ط٢.

عبدالله إبراهيم. (١٩٩٢). السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي. بيروت– لبنان: الدار البيضاء ، ط١.

عبدالله إبراهيم . (١٩٨٧). وظيفية الؤرى في القصة العراقية في الثمانيات. مجلة الطليعة الأدبية ، عدد ٩–١٠

عدنان خالد. (١٩٨٦). النقد التطبيقي التحليلي. بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة.

فاضل إبراهيم محمد الحمداني . (٢٠٠٥). البنية السردية في شعر فدوى طوقان، أطرحة دكتواه . جامعة الموصل .

فدوى, طوقان. (١٩٧٨). ديوان فدوى طوقان. بيروت: دار العودة، ط١.

لطيف زيتوني. (٢٠٠٢). معجم مصطلحات نقد الرواية – عربي – انكليزي– فرنسي. بيروت – لبنان: دار النمار للنشر، ط١.

مهند, يونس. (١٩٩٧). مستويات السرد بين التيئير الخارجي والتيئبر الداخلي. مجلة الأقلام، عدد ٥–٦.

نهاد التكرلي. (١٩٨٥). الرواية الفرنسية الجديدة ، ج١. دار الشؤون الثقافية العامة .

يُمنى العيد الراوي. (١٩٨٦). *الموقع والشكل – بحث في السرد الروائي* . بيروت: مؤسسة الابحاث العربية ، ط١.