العددِ 20 شباط 2026
المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
No.20 Feb.2026 Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN2790-1254

الراوي والمروي له في بائية بشر بن أبي خازم الأسدي

الباحث الأول
م.م. مارلين صبري يوحانا
جامعة الحمدانية
كلية التربية للعلوم الإنسانية

الباحث الثاني
أ.د.خليل شكري هياس
جامعة الحمدانية
كلية التربية للعلوم الإنسانية

الملخص باللغة العربية:

تحاول دراستنا التركيز على انفتاح جنس الشعر على جنس السرد في مسعى منها للوقوف على الأعراف التي يكرسها هذا الانفتاح، وما يتمخض عنه من شعرية خاصة، مكن معه الشعر للإفادة من طرائق السرد وأساليبه، إفادة قصوى مع المحافظة على هويته الأجناسية، وتعيّن من أجل ذلك رصد حركة وفاعلية الراوي والمروي له ودورهما في تشكيل الرؤية القرائية للمروي في بائية بشر بن خازم الأسدي بوصفها مثالًا شعرياً حياً من التراث الشعري العربي يجسد حالة من التلاقح مع جنس السرد، وهذا يعني أن موضوع التلاقح الأجناسي ليس وليد الأدب الحديث كما يُروجُ له ظاهرًا أو ضمنًا بعض الدراسين، وبناءً على ذلك ستقوم الدراسة على محورين هما: الراوي، والمروي له، أما المروي فلم نفرد له مساحة للدراسة، لأنه سيتشكل لدينا قرائياً من الرؤية القرائية والتحليلية الناتجة من العلاقة التفاعلية بين الراوي والمروي له، أما منهجياً فتشتغل الدراسة في دائرة المنهج البنيوي السردي التي تتعامل مع النص على وفق منظور رؤيوي نصيَّ تنسجم مع تتطلعات الدراسات السردية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: (الراوي، المروي له، البنية السردية، القصيدة الجاهلية، بشر بن أبي خازم الأسدي).

"The Narrator and the Narratee in the *Baʾiyyah* of Bishr ibn Abi Khazim al-Asadi"

First Researcher
Asst. Lecturer Marleen Sabri Youhana
Al-Hamdaniya University
College of Education for Human Sciences College of Education for Human Sciences

Second Researcher
Prof. Dr. Khalil Shokri Hayas
Al-Hamdaniya University
College of Education for Human Sciences College of Education for Human Sciences

Abstract

This study focuses on the openness of the poetic genre to the narrative genre, with the aim of identifying the conventions this openness establishes and the distinctive poetics it generates. Through this process, poetry can benefit fully from narrative techniques and methods while preserving its generic identity. To this end, the study examines the movement and effectiveness of the narrator and the narratee and their role in shaping the reader's interpretive vision of the narrated discourse in the *Baʾiyyah* of Bishr ibn Abi Khazim al-Asadi., regarded as a vivid poetic example from the Arabic poetic heritage that embodies a state of intergeneric interaction with narrative discourse. This indicates that intergeneric hybridity is not a product of modern literature alone, as some scholars explicitly or implicitly suggest. Accordingly, the study is structured around two main axes: the narrator and the narratee. The narrated discourse itself is not examined independently, as it emerges interpretively through the analytical and reading

perspective resulting from the interactive relationship between the narrator and the narratee. Methodologically, the study operates within the framework of structural narratology, which approaches the text from a textual-visionary perspective consistent with the aspirations of contemporary narrative studies.

Keywords: Narrator; Narratee; Narrative Structure; Pre-Islamic Poetry; Bishr ibn Abi Khazim al-Asadi.

أولاً/ المنصة النظرية:

لما كانت الرؤية هي المكون المنبثق من المروي، والناتج من العلاقة التفاعلية بين الراوي والمروي له، لذا لا يمكن الحديث عن الراوي والمروي له والمروي من دون الحديث عن الرؤية، فإذا كان (الراوي) هو الشخص الذي يروي السرد فإن (الرؤية) هي (الطريقة) التي ينظر بها الراوي إلى الأحداث عند تقديمها أو هي (وجهة نظره) بعد مشاركتها إياه مع المروي له الذي يسهم هو الآخر مع الراوي في بلورتها على المادة المروية، ومن هنا تلازمَ هذان المصطلحانِ (الراوي والرؤية) وتداخلا : فلا راوٍ من دون رؤية، ولا رؤية من دون راوٍ"[1] فالرؤية – إذن- تدل على موقع خارجي ينطلق منه الراوي في إرسال الحكي، والإرسال يتوقف على علاقة الراوي بالمروي له وعلى المشترك الإرسالي الذي يجمع بين الاثنين لصالح موقف قرائي مشترك، وبذلك يكون الراوي والمروي له هما الواقعان الإجرائيان لتعيين الرؤية، مع رجحان واضح لكفة الراوي في تعيين الرؤية، لأنَّ تمظهر الأخيرة يقترن بالكيفية التي يتمظهر بها الراوي في النص، فكل تحديدات الرؤية تتمركز "على الراوي، الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه، وعلى الكيفية التي من خلالها أيضاً – في علاقته بالمروي – تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي".[2]

من هذا المنطلق جاء تقديمنا للراوي على المروي له، لأن الأول هو صانع النص/ الرسالة بعد المؤلف، والثاني هو المستقبل الأول لهذا النص/ الرسالة.

1- الراوي:

يشكل الراوي مكونًا أساسًا من مكونات الخطاب السردي وركنًا من الأركان الثلاثة التي يتشكل منها الخطاب بمعية كل من المروي والمروي له، وجزءًا حيويًا مهمًا في المبنى الحكائي الذي يشكل خطًا موازياً للمتن الحكائي المجسد لمجموعة من الأحداث التي تقوم بها الشخصيات في إطار زمكاني محدد، أي القصة كما وقعت في الواقع، في حين أن المبنى الحكائي يجسد الطريقة التي يتم بواسطتها إيصال القصة إلى المتلقي أو هو أسلوب عرضها، وطرائق أدائها على نحو يحسن فيها الأديب التعامل مع مكونات البناء السردي، بمعنى أخر هو الخطاب الذي يقابل القصة كما وقعت في الواقع.[3]

والراوي مفهوم إجرائي لا أساس له إلا في أرض النص، هو كائن ورقي من صنع المؤلف الذي يسند إليه بمحض إرادته مهمة الروي، فـ "يقوم بمهمة سرد الحوادث، ووصف الأماكن، وتقديم الشّخصيات، ونقل كلامها، والتّعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها"[4]، من هذا المنطلق يكون حضوره في النص السردي حتميّا وعلى مداره؛ لذا يوليه المؤلف أهمية قصوى، لأن نجاح النص من قوة حضور الراوي فيه، والرّاوي قد يتعدد ويتنوع في النص، على وفق رؤية المؤلف ونوع الدور الذي

---

(1) شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1،دمشق، 2005 : 91-92 .

(2) تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط2 ، بيروت، دار البيضاء، 1993: 284 .

(3) تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير): 169-170، وينظر: بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، الدار البيضاء، 1993: 45-46.

(4) بناء الرواية : دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، 1984: 158.

يعطيه للراوي، فنراه مرة شخصية محايدة لا يتدخل في النص ومرة شخصية مشاركة وفاعلة في النص، ومرة شخصية متخفية تكتفي بروي كل شيء من خلف ستار النص، وليست هناك ضوابط تُحتم على المؤلف أن يتخذ طريقة واحدة أو نمطًا واحدًا في السرد.[5]

من هذه العلاقة الوشيجة بين الراوي والرؤية انطلق النقاد في تحديد زوايا الرؤية وأنواع الراوي التي تعددت وتنوعت بشكل كبير، ولضيق مساحة البحث سنقف على ما يخدم دراستنا نحن، ولعل من أهم تلك الأنواع تصنيف بويون لزاوية الرؤية الذي صنفها في ثلاثة تشكيلات هي:

1- الرؤية مع: وتتساوى فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصية المركزية .

2- الرؤية من الخلف: ويكون فيها الراوي عليماً بكل شيء، أي يعرف أكثر من الشخصية المركزية،

3- الرؤية من الخارج: وفيها تقتصر معرفة السارد على المظاهر الخارجية من الشخصية دون التغلغل إلى أعماقها.[6]

ولا يبتعد تودوروف وجيرار جينيت في تصنيفهما للرؤية كثيرًا عن بويون، إذ نراهما يستعيدان هذا التصنيف للرؤية، مع بعض التعديلات لذا سنتجاوزهما إلى أنواع الراوي من خلال تمركزه في موقع الحدث وسرده، وهو على نوعين:[7]

أ- الرّاوي الخارجي الذي يصف الشّخصيات والأحداث من الخارج، وفيه يقتصر مهمته على مجرد واصف للأحداث ولا يتعمق فيما يدور داخلها، ويكون السّرد هنا موضوعيًا دائمًا.

ب- الرّاوي الدّاخلي، وهذا النوع يسمح للرّاوي بالدخول إلى بواطن النفس الإنسانية ليتحدث عن خلجات النّفس وما يعتمل فيها من مشاعر.

أما وظائف الراوي فلا شك أنها منذ انطلاقتها الأولى عند فلاديمير بروب تنوعت وتعددت بشكل واسع تماشيا مع تنوع الراوي وتعدد موقعه في النص، وأيضًا تنوع زاوية رؤيته وأن الدارسين لم يحددوا عددًا ثابتًا لها وأعطوا الأولوية لمعرفتها فضلًا عن التركيز على بعضها من دون بعضها الآخر،[8] لأهميتها في التحليل السردي وفهمه ، وبيان سلطة الخطاب المدروس وما يشتمل عليها من رؤى ووجهات نظر،[9] ونظرًا لذلك سنكتفي بالوظائف المهمة ومنها التي حددها جيرار جينيت بوصفها الأكثر حضورًا في النص السردي وهي: الوظيفة السّردية، والوظيفة الايديولوجية، ووظيفة الإدارة، ووظيفة الوضع السّردي، والوظيفة الانتباهية أو التّواصلية،[10] ويمكن أن نضيف عليها الوظيفة الوصفية، والتأصيلية، والتوثيقية.[11]

هذا التنظير العام للراوي وحضوره في النص السردي الذي يتخذ شكلًا أخر من الحضور في النص (الشعر- سردي) الذي يختلف في مساحته الكتابية وطرائق كتابته ومرتكزاته وعناصره ورؤاه عن النص السردي، وإذا كانت الانتقائية في اختيار محتوى النص هو العامل المشترك بين النصين (الشعر-سردي) والسردي فإن هذه الانتقائية تبدو على أشدها في النص الأول، إذ تصل أحياناً إلى ما يعرف بظاهرة التشتيت، بوصف هذا النص لا ينتظمه ناظم زمني واقعي، وذلك لأنه محكوم بأمرين أساسيين :

الأول : إن الراوي في النص الشعري يبدو أكثر اختراقاً للترتيب الزمني، لأن مقياسه هو مدى ارتباط الأحداث المنفصلة زمنياً أو المتباعدة بالمحور الدلالي.

---

(5) الرّاوي والنّص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، ط2، القاهرة، 1996: 141.
(6) تحليل الخطاب الروائي: 288-290، وينظر: شعرية الخطاب السردي: 93، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، 1994: 173-174.
(7) الرّاوي والنّص القصصي: 132.
(8) خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997: 265.
(9) وظائف الراوي في السيرة الذاتية: سيرة أمواج لعبد الله إبراهيم أنموذجاً، رغد خضير حسان عسكر ومحمد رضا عبد الستار الألوسي، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، مج: 15، ع: 3، 2023: 113.
(10) خطاب الحكاية: 264- 265- 266.
(11) شعرية الخطاب السردي: 87.

والآخر: إن مبدأ الإفادة القائمة على الانتقاء والاختيار، يستدعي تصفية الحدث المروي من أية زيادة أو استطرادٍ يمكن أن ينعكس سلباً على بنية النص الشعري وخصائصها الفنية[12]. كما أن الانتقائية في النص الشعري، تخضع في مرحلة أخرى إلى إعادة صياغة من لدن عنصر الخيال الفني، الذي يعمل على تعميق الحدث وتشكيله تشكيلاً فنياً، يتلاءم مع متطلبات النص الشعري.[13]

وهذا يعني أن حدود حركة الراوي في النص الشعري مقيدة إذا ما قيست بحدود حركة الراوي في النص السردي القصصي – ليس القصير جدًا- والروائي، الأمر الذي يصعب معه على القارئ رصد هذه الحركة وبيان مقصدياتها الدلالية.

2- المروي له

وهو المكون الثاني من مكونات الخطاب السردي وحضوره مرهون بحضور الراوي أولًا والمروي ثانياً ليحضر هو ثالثًا في النص، " فإذا كان الراوي أو السارد هو قناة الإرسال أو المتبني سرد أحداث العمل السردي فإن المروي لـه هو قناة الاستقبال, وهو الذي يوجه إليه السرد داخل النص القصصي ذاته"[14], وبما أن حضور الراوي حضور ورقي في النص بعد خلقه من قبل المؤلف فأن المروي له كائن ورقي أيضًا انطلاقًا من أن أي خطابٍ نصي يفترض حضورًا للمخاطِبِ والخطاب والمخاطَب، وجدير بالذكر أن الدراسات النقدية السردية لم تعطِ الأهمية الكافية للمروي له إذ سلطت الضوء على الراوي والمروي على حساب المروي له، وكثيرًا ما خلطت الرؤية القرائية النقدية بين المروي له وبين القارئ، الذي ترسخ حضوره بشكل فاعل مع نظرية القراءة فما عادت تقرأ النص بمعزل عن قارئه ورأت أن كل قارئ للنص هو منتج جديد له، مع أن المروي له يتمتع بحضور واضح ولافت للنظر في المدونة العربية القديمة منها ألف ليلة وليلة التي تحضر فيها شخصية شهريار بوصفها مروياً له تستقبل المروي من لدن راوٍ هو شخصية شهرزاد،[15] فهو إذن كيان نصي مستقل يخلقه المؤلف مثلما يخلق الراوي في النص السردي، فهما وسيطان نصيان يسهمان في إنتاج النص وتكون العلاقة بينهما علاقة جدلية، وغالبًا لا تبرز صورة المروي له إلا بطريقة غير مباشرة من خلال مناداة الراوي له،[16] وهما في الوقت نفسه ركيزتان مهمتان في العملية التواصلية التي حدد جاكبسون محتواها: مرسِل يقابل الراوي، ورسالة يقابل المروي، ومرسلٍ إليه يقابل المروي له في الخطاب السردي، ووجود كل من الركائز الثلاثة حتمي في الخطاب ولا يمكن الاستغناء عنها؛ "لأنّ المُرسِل لا يكتب لنفسه رسالة، ولا يسرد لنفسه أحداثًا؛ لذلك يجب أن يكون المُرسِل من جنس المُرسَل إليه نفسه، ويحمل الصفات الفسيولوجية نفسها، وينتميان إلى عالم مرجعي واحد سواءً كان وهميًا أم حقيقيًا؛ لأنّه سيتلقى منه الحَكي ويستمع له"،[17] انطلاقًا من هذه الرؤية يمكن تقسيم نوعين من الخطاب القرائي، الأول الخطاب الموجه من المؤلف إلى القارئ عبر الرسالة، والثاني الخطاب الموجه من الراوي إلى المروي له عبر المروي، الأول خارج نصي، والثاني داخل نصي، ويمكن تمثيلهما بالخطاطة الآتية:

الخارجي نصي

الخارج نصي

---

(12) سيرة الغائب سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، شكري المبخوت، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 1992: 69.

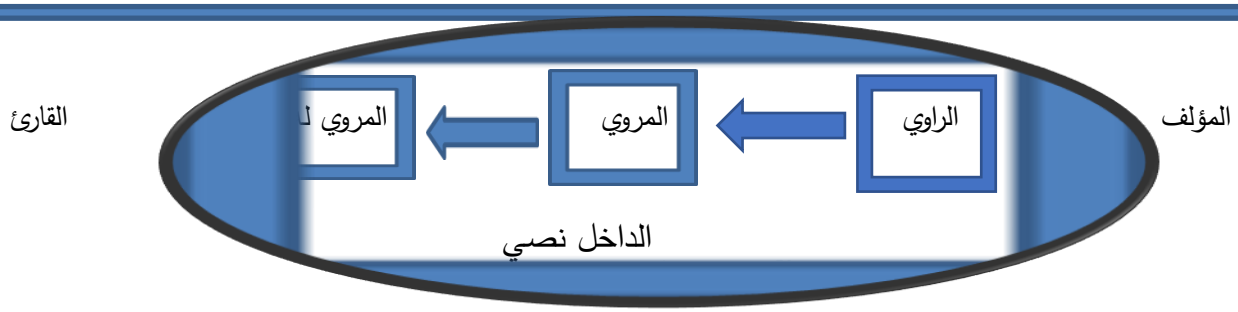
(13) السيرة الذاتية الشعرية : قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، محمد صابر عبيد، دائرة الثقافة والأعلام، ط1،الشارقة، 1999: 20.

(14) المروي له ودوره في التلقي والتأويل : (قراءة في نصوص روائية معاصرة، د. أحمد عزي صغير، موقع الأدباء والمبدعون العرب، تاريخ النشر: 6/ 5/ 2012. https://almolltaqa.com

(15) شعرية الخطاب السردي: 85.

(16) مقتضيات النص السردي الأدبي، جاب ليمنتفلت ، ترجمة: رشيد بنحدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، رولان بارت وآخرون، ترجمة عبد الحميد عقار وآخرون، اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992: 88.

(17) التشكيل السردي في الرواية الرسائلية مدينة الله لحسن عبد الحميد اختيارًا، مظفر حسين عبد الله، رسالة ماجستير، بإشراف: أ.د. خليل شكري هياس، جامعة الحمدانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، 2024: 57



وهذا المخطط يظهر لنا الفارق الواضح بين المؤلف والراوي من جهة، والفارق بين المروي له وبين القارئ من جهة ثانية، المؤلف كائن واقعي حقيقي خارج نصي يخلق راويه ويسلمه قيادة دفة النص، يقابله قارئ واقعي حقيقي خارج نصي يختلف عن المروي له الذي لا وجود له إلا في النص، يخلقه النص ليستمع للراوي وهو يسرد عليه تفاصيل المروي، فالقارئ يقرأ الكتاب بينما المروي له يسمع الحكاية، وقد يقرأه دفعة واحدة، أو بدفعات، يبدأ من أوله أو من خاتمته، بينما المروي له يسمع الحكاية كما يقررها الرّاوي، فهو المُتحكم بها،[18] وهنا تظهر لدينا ضرورات ملحة أيضًا هي التفريق بين المروي له وبين القارئ الضمني، مع أنهما كائنين غير حقيقيين يتجسد حضورهما في النص، فالقارئ الضمني كائن مُتخيل يولَد لحظة كتابة النّص، بينما المروي له يتجسد حضوره أثناء قراءة النص ومن خلال قيامه بدور إحدى الشّخصيات في العمل السّردي، أو دور المستمع،[19]وهنا يظهر جلياً الفرق بين القارئ الضمني وبين القارئ الحقيقي، مع التنويه بالفارق بين قارئ عام غير معني بالعملية التواصلية داخل النص الجاري بين الراوي والمروي عبر مروي داخلي، لأنه يمارس فعل القراءة الخارجية ويتلقى النص من المؤلف مباشرة، وبين قارئ مختص مدرك تمامًا للعملية التواصلية الداخلية، ويرصد عن قرب تحركات الرواي وهو ينسج مرويه ويرسله إلى المروي له وصولًا إلى المقصديات الدلالية العميقة للنص، وفي هذا الصدد حري بنا أن نميز أيضًا بين المؤلف الحقيقي وبين المؤلف الضمني، فالأخير يختلف عن المؤلف الحقيقي المثبت اسمه على غلاف كتاب ورقي، وهو خارج النص، في حين أن المؤلف الضمني يقع داخل النص، وتتشكل صورته في ذهننا عن طريق أسلوب السرد وطريقته وبمساعدة عناصر الحكاية المنقولة إلينا،[20] فالمؤلف الضمني كائن وهمي يقع على عتبة النص السردي، ينتمي إلى داخل النص من دون تشخيص مباشر، فهو لا يعبر عن نفسه بشكل مباشر أو صريح،[21] ويتميز عن الراوي، في أنه يمثل المهندس المعماري المشرف على تشكيل الهيكل العام للنص، ويعطي صورة أيديولوجية للمؤلف الحقيقي، وهو لا يحكي مواقف ووقائع ولكنه مسؤول عن اختيارها وتوزيعها.[22]

وكما أن للراوي أنواع وأشكال عدة تظهر في النص السردي فإن للمروي له أيضًا أنواع وأشكال عدة، اختلف الدارسون والنقاد في تصنيفها، ومنها هذا التصنيف[23]:

---

(18) معجم مصطلحات نقد الرّواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 2002: 150.

(19) دليل النّاقد الأدبي، د. ميجان الرويلي و سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء ، ط3 ،المغرب ، 2002: 284.

(20) نظريات السرد الحديثة، ولاس مارتن، ترجمة : حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط1 ،القاهرة ، 1982: 178.

(21) مقتضيات النص السردي الأدبي: 88

(22) المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1، القاهرة، 2003: 111 وينظر: البنية السردية في الرواية، عبد المنعم زكريا القاضي، عين الدراسات والبحوث الإنسانية، ط1، الكويت، 2009: 151-237 .

(23) المروي له: الشكل – الموقع والوظيفة، رزوقي عباس مبارك، رسالة ماجستير، بإشراف: أ.د. شجاع مسلم العاني، جامعة البصرة، كلية الآداب، 1994: 43.

1- المروي له الظاهري: ويتجلى في إحدى شخصيات العمل القصصي إذ يتماهى معها تماهياً كلياً ويقف مقابلًا للراوي يتلقى عنه.
2- المروي له غير الظاهري: وهو كائن متخيل ليس له وجود فعلي ولا ملامح محددة .
3- المروي له شبه الظاهر وهو الذي يتجه إليه الراوي مباشرةً بالخطاب من خلال أحد الضمائر الدالة عليه.

وهناك تصنيفات يمكن أن نلحقها بالتصنيف الأول تشكل مكملًا له وهي:[24]
1- المنادى المُعلن، وهو المُستمع المُعلن عليه الذي يوجه النّداء إليه في كل مرة في الخطاب السّردي، والعبارات التي توجه إليه منها أيها الآباء...، يا سامعًا...الخ.
2- المروي له المُنزوي، ويكون موجودًا في زاوية معينة من زوايا النّص، فهو مستتر لكنّه موجود، فهو غير موصوف بصفة معيّنة، وليس له اسم معين ولا هوية، ويُعرَف من الرّموز والإشارات.
3- المروي له من الدّرجة الصّفر، ويمتاز هذا النّوع بأنّه يعلم الكثير عن النّص المروي، وله ذكاء حاد؛ لأنّه قادر على أن يتذكر الأحداث بسرعة فائقة، ويمشي على خطى الرّاوي، وهذا المفهوم قدّمه (برنس) واستمدّه من (رولان بارت).
4- المروي له المُخصص ، وهذا النّوع يظهر في المروي؛ لأنّ الرّاوي يتعمّد ذلك فهو الذي أنشأ النّص لأجله، ويرد في بعض العبارات منها أستاذ، طبيب، مهندس، عزيزي، صديقي...، أي بتخصيصه من قبل الرّاوي وتحديده.
5- المروي له المتعدد والمنفرد، في كل عملية تواصلية يوجد مروي له واحد أو مروي له متعدد، وهذا التّنوع يأتي من حاجة الرّوائي عند صُنع شخصياته في المَروي.
6- المروي له الرّئيس، ويُحدد من خلال درجة حضوره في النّص ويسمى البطل، فيكون حاضرًا من أوّل النّص إلى آخره يُعلمه الرّاوي بالأحداث وتفاصيلها فهو مُشارك دائمًا.
7- المروي له المُستمع والقارئ، ويتعلق بطريقة تلقي النّص، فالمتلقي هو الذي يتلقى النّص سواء كان مخاطبًا أم قارئًا للنّص المكتوب أو مستمعًا أو مشاهدًا....الخ.

ومثلما رأينا أن للرواي وظائف متعددة ومتنوعة تبعًا لتنوع الراوي وتعدد موقعه في النص، وأيضًا تنوع زاوية رؤيته، فإن للمروي له أيضًا تنوعه وتعدده تبعًا لطبيعة لخطاب الراوي وموقعه وزاوية رؤيته، ومنها: وظيفة التّوسط، ووظيفة التّمييز، ووظيفة التّشخيص، ووظيفة المراقبة، والوظيفة الايديولوجية.[25]

ثانيًا/ المنصة الإجرائية:

تقتضي المقاربة الاجرائية، إجراء مسح شامل للعينة الشعرية المنتخبة واخضاعها لآليات الدرس السردي في التحليل، وذلك بالاعتماد على تشخيص مواقع ومواضع تمظهر الراوي والمروي له، وتحديد هيئة كل منهما، استنادًا الى الثنائية السردية المعروفة، وهي الخارج حكائي والداخل حكائي، كما تتضمن المعالجة التحليلية، بيان نوعية الضمائر المستعملة في تنفيذ هذين العنصرين السرديين نصيًّا، فضلاً عن الكشف عن طبيعة الوظائف التي أدياها وما انتجاه من دلالات ارتبطت بهما، لذلك سيتخذ مسار العمل هنا اعتماد ثلاثية اجرائية في التحليل، الأولى ستكون متعلقة بالشكل والصيغة، والثانية للكشف عن التموضع داخل النسق الشعري، والثالثة مرتبطة بالوظيفة والدلالة.

يضعنا مطلع قصيدة بشر بن أبي خازم وتحديدًا في شطره الأول/ صدر البيت، أمام مواجهة مفاجئة تضمّنها المفتتح السردي الأولي، إذ شكّل مؤشرًا واضحًا وفعالاً على حضور عناصر أو مكونات

---

[24] ينظر: الرّاوي والمروي له في رواية "زعيم الأقلّية السّاحقة" عبد العزيز غرمول، خديجة بو غرارة، إشراف: يمنى بن سويكي، رسالة ماجستير جامعة العربي بن مهيدي، 2010: 92-93-94.

[25] التشكيل السردي في الرواية الرسائلية مدينة الله لحسن عبد الحميد اختيارًا، مظفر حسين عبد الله، رسالة ماجستير، بإشراف: أ. د. خليل شكري هياس، جامعة الحمدانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، 2024: 49 .

البنية السردية الثلاثة (الراوي- المروي- المروي له)، فقد كشف المقطع الشعري الأول **(أسائلة عميرة عن أبيها)** عن حضور لراوٍ خارجي افتتح السرد بكلمة (أسائلة)، التي تشير إلى وجود صوت شعري يستفهم عن شيء ما أو أمر ما، كما أنه يحدد طرفي الاستفهام والتساؤل، المُستفهِم والمستفهم عنه (عميرة+ أبيها)، فالمتأمل لهذا المقطع الافتتاحي، يشعر بوجود هذا الصوت المتكلم الذي يوحي أنه يمتلك معلومات أو قصة أو واقعة ما، يروم نقلها أو سردها، ولذلك فهو يقول: هل يوجد مَنْ يسأل عنها؟، لتأتي الكلمة الثانية (عميرة) التي تشير صراحة الى حضور المروي له بوصفها (سائلة) تنتظر أجوبة، لذلك ستكون مستمعة ومصغية لها، أما الكلمة الثالثة في هذا المفتتح السردي، (عن أبيها) فتشير جليًّا إلى حضور (المروي / المستفهم عنه)، أي أنه ثمة قصة أو حادثة أو واقعة ستروى لاحقًا- عبر راوٍ يحتل موضعاً خارج حكائي- لمروي له (عميرة) بوصفه مُستفهِمًا مستقبليًا جاهلاً بالمتن الحكائي (القصة) الذي وقع وتحقق في الماضي، والذي ينتظر مبنىً حكائيًّا (خطاب)، كي ينتظم فيه زمنيًّا وحكائيًّا وحدثًا وشخصيةً، كما يستلزم طريقة معينة لتقديمه.

تنتمي بائية بشر بن أبي خازم الأسدي إلى ما يعرف بالتداخل أو التلاقح الاجناسي، إذ يتداخل فيها السردي مع الشعري في صيغة تعبيرية واحدة، فالقصيدة تحكي لمرويها ولقارئها قصة مقتل صاحبها وهو الشاعر نفسه (بشر بن أبي خازم)، لذلك نجد أن عناصر الخطاب السردي الأخرى تصطف إلى جانب مكونات البنية السردية لينتجا معًا المدونة السردية التي تحتوي على عنصر الشخصية، إذ سجلت حضورًا مباشرًا ومحوريًّا لشخصية الشاعر/ الراوي الداخلي (بشر بن أبي خازم)، كما اعلنت عن وجود شخصيات ثانوية مساندة، مثل شخصية (الوائلي) التي كانت فاعلة ومشاركة في الأحداث مباشرة، وكذلك شخصية (القارظ العنزي) بوصفها شخصية غائبة عن الحدث، لكنها مستدعاة من العمق التراثي الشعبي لتكون علامة على (استحالة العودة) بوصفها مثلاً متداولاً لهذا المعنى، فضلاً عن حضور بعض الشخصيات الهامشية وبصيغة جمعية (الناس- الأبطال- القوم). كذلك احتوت هذه القصيدة السردية على عنصر الحدث الذي تراوح بين نمطيه المعروفين، الحدث الرئيس الذي يتمثل في حادثة أو واقعة مقتل البطل/ الشاعر بشر بن أبي خازم على يد الغلام الوائلي، وكذلك بعض الأحداث الثانوية والفرعية التي غذّت الحدث الرئيس، مثل حدث التقاء الشاعر بالوائلي وحدث الأسر وحدث اطلاق السهم...إلخ . كما تضمّن هذا النص الشعري، استعمالاً لبعض الأمكنة العامة والخاصة استكمالاً لشروط سرديته، مثل (القبر- اللحد) فضلاً عن بعض الأمكنة المستوحى حضورها من خلال حضور أسماء الشخصيات التي شغلتها، فالدلالة المكانية المترشحة من بعض أسماء الأقوام العربية والقبائل مثل (نمير- كلاب- كعب- بنو سعد...إلخ)، تشير ضمنيًّا إلى الأمكنة التي سكنوها وخاضوا المعارك والوقائع فيها .

كذلك نلاحظ أن القصيدة بوصفها مدونة سردية، فقد اعتمدت على تقانة الاسترجاع الزمني في سرد أحداثها، لأن النص تمت كتابته بعد انتهاء الحدث والقصة، ويمكن القول تحديدًا: إن الشاعر نظمها في فترة احتضاره، إذ طلب إلى نفر من صَحبِه، ايصالها ونقلها أو سردها على ابنته بوصفها (وصية)، لذا طغت الأفعال الماضية على بنائها، وإلى جانب الاسترجاع الزمني المهيمن على زمن النص، نجد كذلك تقانة الاستباق الزمني، التي تتراءى للقارئ عبر وصايا الشاعر لابنته (عميرة) فجاءت بصيغة أفعال الأمر (فرّجي- انتظري- اذري- انتحبي) وهي تحمل دلالة الزمن المستقبل-كما هو معلوم- فالقصيدة استعملت المفارقة الزمنية بنوعيها .

أولاً/ الراوي:

تجدر الاشارة أولاً - قبل الشروع بمعالجة الراوي وأشكاله- إلى أن التداخل الاجناسي الواقع في هذا النص بين السردي والشعري، حمل صفة التفاوت بين الحضور والغياب، إذ نجد تزاحمًا بين البنية الوصفية المتصلة بجنس الشعر وبين البنية السردية المتعلقة بجنس السرد، ففي أحيان كثيرة تنسحب إحدى البنيتين، لتفسح المجال امام البنية الأخرى للظهور، مع ملاحظة أن البنية السردية بما احتوته من عناصر ومكونات، جاءت متضمنة ومندسة داخل البنية الوصفية بوصفها الإطار العام الحاوي والمميز لجنس الشعر. وعمومًا يمكن أن نعثر على نوعين أو شكلين لحضور الراوي في بائية بشر بن أبي خازم، وكما يأتي:

أ- الراوي الخارج حكائي:

لعل أول سؤال يتراءى لنا في تحليل هذا الشكل يتعلق بعلّة توظيف هذا النوع من الراوي المسمى بالراوي الخارج حكائي الذي يكون غريبًا عن الحكاية، بمعنى أنه يفتقر إلى عنصر المشاركة والمفاعلة فيها، فهو يكتفي بدور الشاهد على ما حدث ويقوم بنقله وروايته بموضوعية وحيادية، على نحو يمكن تشبيهه بالعين الخارجية التي تستقصي تفاصيل الأحداث وتكون عليمة بها، ومن ثم ترويها للقارئ من الخارج، وربما يكون السبب وراء استحضار هذا الراوي وتكليفه بمهمة سرد واقعة حربية شهدت مقتل الشاعر نفسه **(بشر)**، هو أن الشاعر أراد لقصته وحكايته، توثيقًا عيانيًّا بأن يكون له شهودٌ على حادثة مقتله. إن هذا التبرير لحضور هذا الراوي الخارجي، جاء استنادًا إلى مناسبة وظروف كتابة هذه القصيدة، إذ تخبرنا المصادر الشعرية القديمة، أنه ثمة نفرٌ من أصحاب الشاعر وقومه قد حضروا ساعة احتضاره فأصبحوا شهودًا على قول هذه الأبيات، كذلك فإن الشاعر بدوره أراد منهم إيصالها إلى ابنته **(عميرة)** بوصفه **(وصية)**، ووفقًا لهذه الرواية فقد اختار الشاعر راويًا خارجيًّا لقصيدته، هذا ما نجده في كتب الأدب، اذ يكشف النص الآتي عن هذا الاختيار بوضوح: " كان غلام من الأبناء رمى بشر بن أبي خازم بسهم فأثخنه والأبناء: وائلة ومُرّة ومازن وغاضرة وسلول بنو صعصعة، فكل ولد صعصعة غير عامر يسمون الأبناء.[...] والغلام من بني وائلة بن صعصعة وإن بشرًا أسر الوائلي، ثم ايقن بشر أنه ميت، فأطلق الغلام في بعض الطريق، وقالوا: انطلق فأخبر أهلك أنك قتلت بشرَ بن أبي خازم، ثم اجتمع إليه أصحابه فقالوا له: أوصي، فقال هذه القصيدة وهو يجود بنفسه.

تكشف لنا هذه الرواية التاريخية، بمعية المستهل الشعري أن الراوي الخارج حكائي كان في الأصل مرويًّا له جمعياً، استمع إلى أبيات القصيدة وما فيها من أحداث مسرودة على لسان الشاعر، ثم كلف بنقلها وإيصالها إلى المروي له الخاص والمشخص في النص **(عميرة)**، وبذلك تحول إلى دور الراوي. ويتجلى حضور الراوي الخارج حكائي في مواضع عديدة للسرد ضمن مجموعة الابيات الآتية:

" أ سائِلَةٌ عُمَيرةُ عن أبيها... خِلالَ الجيْشِ تَعْتَرِفُ الرِّكابَا
فَـــإنَّ أباكِ قَدْ لاقَى غُلاماً... مِنَ الأبْناءِ يَلْتَهِبُ الْتِهابَـــا
مَضَى قَصْدَ السّبِيلِ، وَكلُّ حَيٍّ... إذا يُدْعَى لِمِيتَتِهِ أجَابَا
وَطــالَ تَشَاجُرُ الأَبْطَــالِ فِيهِا... وَأَبْدَتْ ناجِذاً مِنْها ونَابَا
ولمّــا تَلْتَبِسْ خيْلٌ بِخَيْلٍ... فَيَطَّعِنُوا وَيضْطَرِبُوا اضْطِرابَـا
هُمُ جَدَعُوا الانُوفَ فَأَوْعَبُوها... وهُمْ تَرَكوا بَنِي سَعدٍ يَبَابَا"[26]

إن الشاعر في هذه الأبيات أوكل مهمة سرد حادثة مقتله إلى راو خارج حكائي حرص على استعمال صيغ متنوعة للضمير السردي، ففي البيت الأول استعان هذا الراوي الخارجي بصيغة ضمير الغائب المستتر للمؤنث **(هي)**، وتحديداً في لفظة **(أسائلة)** مستعيناً بأسلوب استفهامي بلاغي يعود على المروي له، ابنة الشاعر **(عُميرة)**، وقد اختار الراوي هذا الاسلوب في الاستهلال من أجل تحفيز القارئ ولفت انتباهه إلى وجود حدث مهم يريد السارد إيصاله إلى مرويه وقارئه معاً، وهو خبر الموت المحتوم والمصير المأساوي الذي انتهت إليه الشخصية المتحدث عنها**(الشاعر نفسه)**، لذلك جعل واحداً من القوم الذين شاهدوا وعاينوا موته يروي هذا الخبر الأليم، فهو هنا يقرّ بحقيقة موته في ذكره وتوظيفه لهؤلاء الشهود، على الرغم من أن بداية البيت توحي وكأن ابنته هي التي تبحث عن أبيها وتسأل عن مصيره، الأمر الذي شكل التفاتة بلاغية شعرية جميلة جمع الشاعر فيها بين مكونات البنية السردية الثلاثة في سياق شعري واحد.

كذلك نجد حضوراً ثانياً للراوي الخارج حكائي في البيت الثاني بواسطة ضمير المخاطب المتصل **(الكاف)** في لفظة **(أباكِ)**، اذ توجه الراوي هذه المرة بشكل مباشر إلى مرويه الحقيقي بخطابه ناقلاً به حدث موت الأب لابنته من بداية ملاقاته للغلام الذي قام بقتله، كما نلاحظ هنا، انتقال الراوي من صيغة

(26) ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة والارشاد القومي في الإقليم السوري، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، ، د.ط، دمشق، 1960 : 76، 77، 78، 79، 80. جدعوا: صدعوا، اوعبوها: استأصلوها، اليباب: الخراب .

الغائب في البيت الأول إلى صيغة المخاطب المباشر، ليوضح حقيقة الموقف الذي وضعه الشاعر فيه ليروي عنه ويجيب عن سؤال ابنته في البيت الأول **(أسائِلةٌ عُميرة)**، بعد ذلك يعود الراوي إلى استعمال صيغة ضمير الغائب المستتر للمذكر**(هو)**، ليستعين به في سرد واقعة المواجهة والملاقاة التي تمت بين الشاعر **(الأب)** والغلام وتحديداً في قوله: **(لاقى غلاماً)** الذي يصفه الراوي بالبأس والقوة والشجاعة، فهو يلتهب ويشتعل كالنار الشديدة **(يلتهبُ التهاباً)**، وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدلّ على أنّ موت الشاعر لم يكن على يد شخص ضعيف؛ لأنه واجه خصمًا شديدًا وقويًّا وشجاعًا. أما في قوله: **(مضى قصد السبيل)** في البيت الثالث، فيستعمل الراوي أيضاً ضمير الغائب المستتر للمذكر **(هو)**، لأنه هنا في صدد توظيفه لحتمية طبيعية، وهي خضوع الأنسان لسلطة الموت، فضمير الغائب المستتر المتعلق بالفعل الماضي **(مضى)** أعطى معنى الشمول والعمومية، فهو ينسجم مع هذه الحقيقة التي لا مفرّ منها. كذلك نرى حضوراً آخر للراوي الخارج حكائي في البيت الرابع مع الجملة الفعلية **(وطال تشاجر الأبطال فيها)** فهو هنا يقدم لنا الأحداث المتعلقة بظروف وأجواء الحرب عبر سرد يصف فيه طول واحتدام الصراع بين المقاتلين مع الإحالة بضمير الغائب الظاهر للمؤنث **(الهاء)** في كلمة **(فيها)** العائد على الحرب، وكذلك استخدم ضمير الغائب المستتر للمؤنث **(هي)** في الشطر الثاني من البيت مع قوله: **(وأبدت ناجذاً)**، ويبدو الوصف المسرود حقيقياً وصادقاً على نحو يشعر القارئ أن الراوي وكأنه شارك هؤلاء المقاتلين في الحرب . أما في البيت الخامس، فأن الراوي خارج حكائي يستعمل شكلاً مغايراً للضمير السردي الذي استخدمه في الأبيات السابقة، إذ اعتمد هذه المرة على ضمير الجماعة الظاهر **(الواو)** المقترن بالفعل المضارع، وذلك عند قوله: **(فَيَطْعِنُوا وَيضْطَرِبُوا اضْطِرابَـا)**، لأنه يتحدث هنا عن الحرب وهي فعل جماعي مشترك، إذ يسرد لنا ما يدور فيها من ضرب وطعن وكّر وفّر، كما يصف اثناء سرده التقاء الخيل بالخيل في إشارة الى الطرفين المشتركين في القتال، متخذاً موقع المشاهد والراصد والموثق لما يراه من صور للمعركة والحرب.

إن توالي الأفعال يرسم لنا مشهدًا جماعيًّا متحركًا يزيد من واقعية الحدث وحيويته، كذلك استعمل الراوي الخارجي صيغة ضمير الرفع المتحرك الغائب للجمع **(هم)** مرتين، في سرده لحركة الشخصيات داخل حدث الحرب أيضاً، ففي قول الشاعر: **(هُمُ جَدَعُوا الانُوفَ فَأَوْعَبُوها... وهُمْ تَرَكوا بَنِي سَعدٍ يَبَابَا)**، نلاحظ تدفق الأفعال الماضية في هذا المشهد **(جدعوا- أوعبوا- تركوا)** الأمر الذي أعطى حركية وفاعلية متلاحقة في ايقاع السرد عكست معها شراسة المعركة وضراوتها كما ابرزت قوة وتماسك القوم بوصفهم حالة واحدة يجمعهم هدف جمعي مشترك، إذ أنهم كلهم قد شاركوا في الحرب وجميعهم وقعت عليهم مسؤولية الدفاع عن القبيلة والأرض، فالموضوع حمل همّاً جماعياً لذا قام السارد الخارج حكائي بروايته بواسطة ضمير سردي جمعي .

إن أهم ما يمكن ملاحظته في كل ما سبق، انتقالات الراوي بين ضمائر متنوعة في سرد الأحداث من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع، وذلك من خلال التلاعب في صيغ الضمائر المستعملة في الأبيات الشعرية، إذ نجد إنه استعمل صيغة الضمائر المفردة الغائبة والمخاطبة، لأنه راوٍ خارجي يكتفي بالمراقبة والمشاهدة من بعيد لينقل الأحداث بموضوعية وحيادية . أمّا فيما يخص استعمال الضمائر الغائبة للجمع، فإن الراوي الخارجي أراد من خلالها إبراز وإيضاح الفعل الجماعي للقبيلة بوصفها الآصرة التي يرتبط بها الجميع فهي تمنحهم شعوراً بالكثرة والقوة والتكاتف والتفوق والمصير الواحد، فالقصيدة وإن عالجت مسألة فردية شخصية بوصفها عبارة عن رسالة أو **(وصية)** موجهة من الشاعر لابنته، إلا أنها انفتحت على رؤية جمعية عامة مشتركة ربما يكون الشاعر قد أدان من خلالها موضوعة الحرب وما ينتج عنها من ويلات وازمات .

ب- الراوي الداخل حكائي:

تضعنا بائية بشر بن أبي خازم، أمام حضور قوي وفعال لهذا الشكل من الرواة، فأغلب تفاصيل الحدث الشعري المسرود قد انيطت به، فقد اسهم محورياً في إدارة دفة السرد وتوجيهه وفقًا لرؤيته، فهو راوٍ داخلي عليم بكل ما يجري، لأنه الشخصية الرئيسة في مسرود هذه القصيدة، كما أنه يتساوى في الدلالة مع الراوي المشارك والمتجانس والفاعل وهو الشاعر نفسه، وقد اعتمد صيغة ضمير المتكلم في

حضوره الداخلي، لذا يعدّ راويًا ذاتيًّا غير محايد بامتياز، وهذا أمر ليس بغريب، بل العكس فهو حالة سردية مألوفة وشائعة، إذ غالبًا ما يكون الشاعر القديم هو الراوي الرئيس لأحداث قصته؛ لأن الشعر العربي القديم في مجمله، شعر غنائي قائم على التعبير الذاتي والبوح الفردي .

ثمّة خصوصية استحوذت على حضور هذا الراوي الداخلي في هذه القصيدة، وهو ما يمكن تسميته بتطابق الأنوات الثلاثة، فالشاعر هنا يروي عن نفسه وعن تفاصيل معركته ومقتله، ومن ثم فهو (البطل) أو الشخصية المحورية لهذا السرد، لذلك يمكن القول: إن الشاعر والراوي والشخصية في هذا المتن الشعري، شخص واحدٌ امتلك وجودًا حقيقيًّا وتاريخيًّا ولم يكن مجرد كائن ورقي أو حالة متخيلة، وعليه حصل هنا تطابق بين أنا الشاعر وأنا الراوي وأنا **(الشخصية المركزية)**، ومتى ما وقع هذا التطابق الثلاثي لمادة مسرودة، فنحن أمام نص سير ذاتي وبالفعل فإن هذه القصيدة تلخص حدثًا سيريًّا ذاتيًّا للشاعر بشر وهو حادثة أصابته واحتضاره وموته، وقد افصح هذ الراوي عن نفسه في الأبيات الشعرية الآتية :

" تُؤَمِّلُ أَنْ أَؤُوبَ لها بِنَهْبٍ ... وَ لَمْ تَعْلَمْ بِأَنَّ السَّهْمَ صابَا
وإِنَّ الوائِلِيَّ أَصابَ قَلْبِي ... بِسَهْمٍ لَمْ يَكُنْ يُكْسَى لُغابَا
فَرَجِّي الخَيْرَ وانْتَظِرِي إِيابِي ... إِذا ما القارِظُ العَنَزِيُّ آبَا
ثَوَى فِي مُلْحَدٍ لا بُدَّ مِنْهُ ... كَفَى بِالمَوْتِ نَأْياً وَاغْتِرابَا
رَهِينَ بِلًى، وَكلُّ فَتًى سَيَبْلَى ... فَأَذْرِي الدَّمْعَ وَانْتَحِبِي انْتِحابَا
فَإِنْ أَهْلِكْ عُمَيْرَ فَرُبَّ زَحفٍ ... يُشَبَّهُ نَقْعُهُ عَدْواً ضَبابا
سَمَوْتُ لهُ لِأَلْبِسَه بِزَحْفٍ ... كَما لَفَّتْ شَآمِيَةٌ سَحَابَا
فَعَزَّ عَلَيَّ أَنْ عَجِلَ المَنَايا ... و لمّا أَلْقَ كَعْبًا أَو كِلابَا
ولمّا أَلْقَ خَيْلاً مِنْ نُمَيْرٍ ... تَضِبُّ لِثَاتُها تَرْجُو النِّهابَا
فَيا لَلنّاسِ إِنَّ قَنَاةَ قَوْمِي ... أَبَتْ بِثِقافِها إِلاّ انْقِلابَا"[27]

تعلن هذه المجموعة من الأبيات عن حضور شكل آخر من أشكال الراوي، إذ لجأ منتج النص إلى تفعيل دور الراوي الداخل حكائي مستعينًا به في سرد تفاصيل الواقعة التاريخية بمصداقية أعلى وبرؤية ذاتية داخلية نابعة من وجود ميزتين، الأولى أن الراوي هنا هو نفسه الشاعر والشخصية التي تقوم بفعل الحدث، لأن القصيدة في أصل تكوينها تحمل طابعًا سير ذاتيًّا، أما الثانية فمرتبطة بالأولى، إذ إن هذا الراوي الداخلي المشارك هو كلي العلم بالأحداث ومجريات الواقعة، نظرًا لتطابقه مع الذات المؤلفة والشاعرة.

امتاز السرد مع الراوي الداخلي بالتنوّع في استعمال الضمير السردي، ففي البيت الأول استعمل ضمير الرفع للمتكلم المستتر تقديره **(أنا)** في قوله: **(أَنْ أَؤُوبَ)**، إذ يُجري الراوي الداخل حكائي اتفاقًا مؤجلاً مع المروي له، وذلك بأن يأتي لها بغنائم، إلا أن القدر كان كفيلاً بإنهاء هذا الاتفاق من دون إدراك المروي له، لأن السهم قد أصاب قلب الراوي/ الشاعر. نلحظ أيضًا أن الراوي الداخلي قد أحدث توازنًا زمنيًّا جميلاً بين ثلاثة أزمنة، الأول زمن استباقي يستنتج من كلمة **(تؤمّلُ)**، لأن الأمل مناط بتحقيقه في المستقبل، فالمروي له يتوقع من راويه أن يجلب له الغنائم في المستقبل، أما الثاني فهو زمن استرجاعي عاد به الراوي إلى حادثة مقتله **(السهم صابا)**، أما الزمن الثالث فهو زمن التكلم الآني داخل النص الشعري . أما البيت الثاني فقد كان حضور الراوي الداخل حكائي من خلال ضمير ياء المتكلم الظاهر**(قلبي)** الذي يقدر بضمير منفصل مساوٍ له في الرتبة **(أنا)**، إذ يحكي الراوي هنا مباشرة حادثة إصابته مكرّرًا إياها لأجل توثيق الحدث وتأكيده في إشارة واضحة إلى سير ذاتية النص، وعلى الرغم من أزمة الصوت الشعري إلاّ أن الراوي الداخلي استطاع أن يجد فسحة زمنية ليقدّم توصيفًا للسهم الذي أصابه **(لم يكن يكسى لغابا)**، لدعم التوثيق الأول وإقرار ما حدث له.

يوحي البيت الثالث بأزمة نفسية للراوي داخل حكائي وذلك عندما يُخبر ابنته عميرة باستحالة عودته، لأن الأمر قد نفذ، إذ يستعمل هنا ضمير جر متصل ظاهر (الياء) في قوله: **(انتظري إيابي)** وعبر أسلوب المفارقة، فهو يطلب منها انتظار عودته، وفي الوقت نفسه يذكّرها بحكاية القارظ العنزي التي

(27) الديوان: 76، 77، 78، 79 .

أصبحت مثلاً يُضرب على الشخص المفقود الذي لا يرجع أبدًا، ومن ثمّ فالمروي له سيفهم من سياق التوظيف الشعري لحكاية المثل الشعبية، أن الشاعر/ الراوي لن يعود أبداً . ونجد في البيت الرابع حضورًا مغايرًا للراوي داخل حكائي، فقد استعمل ضمير الغائب بدلاً من ضمير المتكلم في التفاتة فنية للإحالة إلى نفسيته المأزومة، إذ كان يتوقع منه استعمال ضمير الرفع للمتكلم **(ثويتُ)**، لكنه استبدله بالضمير السردي للغائب **(ثوى في مُلحَدٍ)**؛ لأن الشاعر هنا كان يرثي نفسه استباقًا، فالموت أصبح أمرًا محتومًا لا خلاص منه. وهكذا الحال في البيت الخامس الذي لجأ فيه أيضًا إلى استبدال الضمائر بقوله: **(رهينَ بلى)** والذي يقدّر بضمير رفع منفصل **(هو)** قاصدًا نفسه أيضًا وللسبب ذاته، مع ملاحظة أن الراوي الداخلي هنا وظّف سياقًا حكميًّا في شكل **(أمثولة)** داخل المتن الشعري تؤكد على حقيقة فناء الإنسان ونهايته الحتمية **(وكلّ فتى سيبلى)**.

أما البيت السادس فإن الراوي داخل حكائي استعمل ضمير الرفع المتحرك المستتر المقدّر بـ**(أنا)** في لفظة **(أهلِك)**، إذ يحاول التعويض عن الحدث المأساوي الذي ألمّ به وذلك عبر أسلوب تعزية النفس بالأمل الجمعي الذي سيعوض عن أزمة فقدان الشاعر من خلال ردّ فعل ثأري جمعي ستقوم به قبيلته، إذ تعدّ جيشًا كبيرًا ليزحف باتجاه العدو ويحقق النصر، لذا استعمل الراوي الداخلي أسلوب الشرط في هذا البيت لدعم هذه الغاية **(فإن أهلِك عُميرَ فرُبّ زحفٍ)**. كما يؤكّد الراوي الداخلي في البيت السابع عِبرَ استعمال ضمير الرفع المتصل الظاهر للمتكلم **(سموتُ)**، على رسم لوحة الصراع الفردي المباشر، فالشاعر/ الراوي يصوّر نزاله مع الوائلي بوصفه سموًّا في القتال **(سموتُ له)**، إذ يشبّه انقضاضه عليه بأنقضاض الريح على السحاب، ليُظهر أمرين: الأول جسامة المعركة وضراوتها، الثاني براعته في القتال وأسلوبه الرشيق في الطعن.

يؤكد الشاعر/ الراوي الداخلي في البيت الثامن على الفكرة المحورية **(الموت)** انسجامًا مع موضوع القصيدة **(رثاء الذات)**، فالراوي يشعر بغصة كبيرة؛ لأن المنية قد وافته قبل أن يلاقي بني كعبٍ أو كلاب لذلك استعمل الضمير المتصل الظاهر للمتكلم **(الياء)** في قوله: **(فعزَّ عليَّ)**، وكذلك استعمل الضمير المنفصل المستتر للرفع الذي تقديره **(أنا)** في قوله: **(ولمَّا ألقَ)**. إن استعمال الراوي الداخلي لضمير سردي متضاد **(ظاهر- مستتر)** ينسجم مع دالة الحضور والغياب الموازية لطبيعة الموقف الشعري للراوي، فهو يحاول تسجيل حضور في المعركة، لكنّ المنية العاجلة عجّلت بغيابه.

وفي السياق نفسه أيضًا يأتي البيت التاسع الذي كرر فيه الراوي الداخلي الفعل نفسه **(لمّا ألقَ)** مستكملاً بذلك لوحة المعركة التي افترض وقوعها بعد موته بوصفها حدثًا استباقيًّا مُضيفًا إليها هذه المرة عنصرًا متحركًا من عناصر الحرب **(الخيل)** مستثمرًا به الرمزية التي يحملها في ذاكرة الثقافة العربية حول موضوعة **(الحرب)**. أما البيت العاشر فنجد تجلياً آخر لصوت الراوي الداخل حكائي عِبرَ ضمير جر متصل ظاهر للإضافة **(الياء)** في قوله: **(قناةَ قومي)**، فالراوي هنا حرص توثيق انتمائه إلى هويته القومية لقبيلة أسد، فقد وصفهم هنا بشدة البأس والاقتدار وقدرتهم على مقارعة الأعداء ومواجه الصعاب، فالشاعر/ الراوي يعلم تمامًا طبيعة قومه ومزاياهم فهو منهم واليهم.

لقد تمكن هذان الراويان **(الخارجي والداخلي)** من تأدية الوظيفة السردية الأساسية المناطة بهما، إذ أعلن هذا المتن الشعري عن تمركزهما لإدارة دفة السرد وتوجيهه، فقد حرصا على عرض الحدث وتقديم الشخصيات ونسج حبكة الحكي، من أجل إيجاد مساحة لاشتغالهما وسط البنية الشعرية، لذلك لو جمعنا مفاصل السرد في الأبيات وحاولنا تلخيص مجرياته، فإنه يمكننا القول: إن الراوي الخارج والداخل حكائي، اشتركا وتناوبا على سرد أحداث مقتل بِشِر، والمواجهة المباشرة التي حدثت مع الغلام، وإصابته بسهم قاتل منه، كما أسهما أيضاً في اخبار المروي له **(عُميرة)** بما وقع من أحداث مأساوية للشاعر، إذ نلحظ أن افتتاح السرد كان بواسطة الراوي الخارجي عندما وجه خطابه السردي صوب **(عُميرة)** بقوله: **(أسائلةٌ عميرة عن أبيها)**، ممهّداً بذلك سرد تفاصيل القصة ومعلناً نقطة الشروع، لينسحب بعدها مفسحاً المجال أمام الراوي الداخلي ليشاركه الفعالية السردية، وهنا نجد تحولاً في الضمير السردي من الغائب إلى المتكلم للإشارة إلى حضور الصوت الداخلي في الحكي الذي شرع بممارسة دوره السردي في نقل وقائع الحادثة إلى المروي له نفسه، وذلك مع قوله: **(تؤمّل أن أؤوب لها بنهب)**، ليتنحى بعد ذلك جانباً معطياً الدور للراوي الخارجي كي يستأنف السرد مرة أخرى، لذا نجده يخبر**(عميرة)** بأن أباها قد نازل

غلامًا محترفًا في القتال من أبناء الوائلي من خلال قوله: **(فإن أباكِ قد لاقى غلاماً)** ثم ينسحب من المشهد السردي، ليأتي دور الراوي الداخلي مرة ثانية ويتولى مهمة السرد ليكمل ما بدأه الراوي الخارجي في ذكر تفاصيل منازلة الشاعر لهذا الغلام، إذ يعلم المروي له عن اصابته بسهم قاتل في قلبه من الوائلي من خلال استعماله لضمير المتكلم الذي يوحد بينه وبين الشاعر فهو يقول: **(وإن الوائلي قد أصاب قلبي بسهم)**، ويستمر الراوي الداخلي في اشغال وظيفته السردية مع البيت الشعري التالي موجهاً الخطاب أيضاً للمروي له المؤنث، فيقول: **(فرجّي الخير وانتظري إيابي)** لينسحب بعدها من السرد، فيمسك الراوي الخارجي بزمام السرد مرة ثالثة وهكذا تستمر عملية المناوبة السردية وتشاطر الروي بين الراويين إلى نهاية النص، مع ملاحظة تسجيل أفضلية في مساحة السرد لصالح الراوي الداخلي؛ لأن القصيدة تعالج موضوعاً ذاتياً فردياً متعلقاً بواقعة مقتل الشاعر نفسه وضمن غرض شعري ينسجم مع طبيعة وخصوصية الراوي الداخلي وهو غرض **(رثاء الذات)**.

لا يكتفي هذان الشكلان من الراوي بأداء الوظيفة السردية الأساسية لهما، بل نجدهما يحققان وظائف أخرى، فعلى صعيد نظرية الإبلاغ والتواصل، فإن هذين الراويين حرصا على تفعيل الوظيفة الإنتباهية أو التواصلية لمسرودهما الشعري، فالراوي الخارج حكائي لجأ إلى استعمال اسلوب الاستفهام بواسطة صيغة السؤال المباشر بالهمزة في مطلع القصيدة في قوله: **(أسائلة عميرة عن أبيها)**، وهو بذلك يشّد انتباه المروي له وحفزه على التواصل مع الخبر المسرود، كما أن سؤال الراوي المباغت والمفاجئ للمروي له، خلق صدمة شعورية لديه دفعته إلى إدامة التواصل والانتباه لغرض استبيان حقيقة ما جرى للشخصية المسرود عنها، ويبقى تأثير هذه الوظيفة قائماً من خلال التواصل في استدعاء ضمير الخطاب **(الكاف)** في لفظة **(أباكِ)**، ليبقى المروي له **(عُميرة)** في حالة من الانتباه واليقظة لسماع الخبر.

أما الراوي الداخل حكائي فهو الاخر استعان ببعض الطرق والاساليب اللغوية لإدامة التواصل مع الطرف الثاني من العملية السردية، اذ نجده يستعمل أسلوب الأمر الصريح في توجيه خطابه صوب المروي له خالقاً بذلك تحفيزاً داخلياً لديه على الانتباه والاصغاء جيداً لما سيتم سرده بما يضمن تحقيق التواصل والتفاعل بين الطرفين، فقد وجه الراوي الداخلي أمراً حقيقياً يستلزم التنفيذ من المروي له؛ لأنه أمر صادر من مرتبة أعلى إلى أدنى، من الأب إلى ابنته، يتمثل ذلك في قوله: **(فَرجّي الخيْرَ وانْتَظِري إيابي)**، ففعلا الأمر هنا كانا أداة فاعلة في لفت انتباه المروي له وتحريضه على التواصل. كذلك لجأ الراوي الداخلي أيضاً الى أسلوب التصغير في مخاطبة المروي له وهو قوله: **(فإنْ أَهْلِكْ عُمَيْرَ)** لتحقيق الوظيفة الانتباهية والتواصلية ليس مع المروي له، فحسب بل مع القارئ أيضاً، ذلك أن استعمال اسلوب التصغير في مناداة ومخاطبة إنسان معين، فأنه يحمل مدلول التحبب، وأن المخاطب قريب جداً لنفس المتكلم، لذا عملت هذه الصيغة التعبيرية على إثارة الانتباه وديمومة فعل التواصل في النص .

لقد سعى كلا الراويين الى تضمين مسرودهما الشعري، رؤية معينة تجسد معها تحقيق الوظيفة الإيديولوجية، فعلى الرغم من فردية الموضوع والحدث المسرود في القصيدة، الا أن الراويين الخارجي والداخلي استطاعا أن يجدا منفذاً دلالياً لتمرير رؤيتهما التي جاءت معبرة ومنسجمة مع الرؤية الجمعية لمفهوم البطولة والفروسية العربية الأصيلة التي نقلتها وحفظتها لنا الذاكرة الثقافية للقبيلة العربية، فقد تجلى مفهوم البطولة المتوارث بوصفه عقيدة أيديولوجية عبر فعل مواجهة الموت ببسالة وشجاعة وإقدام من دون تردد أو خوف، إذ نجد في قول الراوي الخارجي إعلاناً صريحاً لهذا التصور: **(فَـــإنَّ أباكِ قَدْ لاقَى غُلاماً - وَكلُّ حَيّ... إذا يُدْعَى لِميتَتِهِ أجَابَا)**، نلاحظ هنا أن المواجهة الفردية التي خاضها الشاعر أصبحت رمزاً جمعياً لقبيلة بني أسد كلها اختصرت فيها كل معاني العزة والفخر والدفاع عن القبيلة وشرفها، كذلك ظهرت فاعلية هذه الوظيفة عبر تعزيز صور الفروسية والمنازلة وصراع الابطال التي بدورها تتمفصل دلالياً ضمن نسق البطولة العربية، واستغرق الراوي كثيراً في رسم ملامح هذه البطولة تعزيزاً لهذه الوظيفة ضمن مساحة نصية تجاوزت أربعة ابيات شعرية، فجاءت هذه الصور تباعاً من قول الراوي: **(ولمّـا تَلْتَبِسْ خيْلٌ بِخَيْلٍ - وطال تشجر الأبطال فيها - وهم جدعوا الأنوف فأوعبوها)** . أما الراوي الداخلي/الشاعر فاسهم أيضاً في رسم ملامح الوظيفة الايديولوجية كونه الشخصية الفاعلة في الحدث، لذا نجده يروي عن منازلته بالروح البطولية نفسها التي استلهمها من النسق الثقافي المتوارث لمفهوم البطولة للقبيلة العربية، فهو شجاع مقدام وماهر في فنون المنازلة وتراه دائماً مقبلاً غير مدبر في

القتال، كما أنه مستسلم لقدره وقضائه، لقد أكّد الراوي الداخلي على اخراج مدلولات البطولة هذه في صور شعرية متلاحقة بدأت بتشكيل وتوصيف فردي ثم انتقلت إلى أوصاف جماعية للخيل والمعركة والجيش والمقاتلين، إذ يقول تباعاً: **(سَمَوْتُ لهُ لِأَلْبِسَه بِزَحْفٍ ...- فَعَزَّ عَلَيَّ أنْ عَجِلَ المَنَايا...- ولمّا أَلْقَ خَيْلاً مِنْ نُمَيْرٍ...- رَهينَ بِلى، وَ كلُّ فَتًى سَيَبْلَى...)**.

لقد تضافرت مسرودات كلا الراويين في تأدية الوظيفة التأصيلية والوظيفة التوثيقية معاً بشكل مشترك، وذلك راجع إلى الظرف التاريخي الذي قيلت فيه القصيدة، وكذلك إلى طبيعة ونوع المصدر الذي استقى منه الشاعر متنه الشعري، فالنص هنا لا يحكي لنا عن تجربة متخيلة من انتاج مخيلة المؤلف، وإنما يروي لنا عن واقعة تاريخية حقيقية وحدث واقعي تم تقديمه في قالب شعري تقليدي اعتمد طريقة القصيدة العمودية بضوابطها المعروفة، كما استعمل غرضاً شعرياً مألوفاً **(رثاء الذات)**. لقد اشترك الراويان الخارجي والداخلي في تحقيق هاتين الوظيفتين من خلال تتابع زمني شطر زمن النص إلى زمنين يكمل أحدهما الآخر: الأول زمن انتاج النص المقيد تاريخياً بالفترة الجاهلية والذي مكن الراويان من أداء الوظيفة التأصيلية أولاً بوصفها محطة أولى، إذ عملا على ترسيخ الحدث الشعري المسرود وتثبيته وتأصيله في ذاكرة المروي له الفردي المباشر والمشخص داخل النص بوصفه متلقياً آنياً ومشاركاً للواقعة **(مقتل الاب/ الشاعر على يد الغلام الوائلي)** كونه واقعاً تحت تأثير وجداني كبير لفعل استجابته هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فأن الوظيفية التأصيلية ترشحت عبر فعل جمعي للتلقي مباشر وآني أيضاً تمثل بذاكرة واستجابة القبيلة التي ينتمي إليها الشاعر لهذا الحدث المأساوي المتصل شعورياً بضمير الجماعة الذي حول الهزيمة والانكسار والألم إلى قيم الشجاعة والبطولة والانتصار.

أما الزمن الثاني فهو زمن قراءة النص المفتوح حاضراً ومستقبلاً الذي منح الراويين إمكانية زمنية للتوثيق التاريخي مؤدياً بذلك الوظيفة التوثيقية التسجيلية التي تمظهرت من خلال توثيق النص الشعري لحدث تاريخي في لحظة تاريخية معينة يمكن العودة إليها لاحقاً والاعتماد على ما تم توثيقه من أحداث ولاسيما المعركة التي وقعت بين قبيلة أسد وقبيلة طي وما جرى من ملابسات في هذه الواقعة من انتصارات أو انهزامات، **(هُمُ جَدَعُوا الانُوفَ فَأَوْعَبُوها... وهُمْ تَرَكوا بَنِي سَعدٍ يَبَابَا)**، لذا فأنه يمكن عّد هذه القصيدة- في ضوء المسرود التاريخي الذي قام به الراويان الخارجي والداخلي- وثيقة تاريخية حية وشاهدة على ما حدث، ووسيلة لفهم أعمق للواقعة التاريخية التي نقلت شعرياً إلى الأجيال اللاحقة .

أما فيما يتعلق بالوظيفة الوصفية، فإن كلا الراويين الخارجي والداخلي حرصا على جعلها صنواً للوظيفة السردية، فهما يدركان أهميتها ودورها في تشكيل السرد وتأطيره، إذ يعد الوصف وسيلة سردية ساندة مهمة للسرد، فالشخصية أو الحدث او المكان المسرود عنه، لا يحقق تأثيره التواصلي والاخباري المطلوب، إلا إذا تم توصيفه بالقدر الذي يستوعبه ويحتاجه، ومن هنا كان الوصف تقانة ملحة في عموم النص السردي، فقد لجأ الراوي الخارج حكائي إلى توظيفه في مساحات عديدة ضمن منطقة مسروده، فمثلاً نراه يصف الغلام الوائلي كونه **(يلتهب التهابًا)** وهذا وصف يحيل دلالياً على مواصفات القوة والصلابة والبأس والمهارة والخفة والسرعة في القتال، كذلك نجده يصف لنا أجواء المعركة أثناء سرده لوقائعها، إذ يقول: **(وَطــالَ تَشَاجُرُ الأَبْطــالِ فِيها... وَأَبْدَتْ ناجِذاً مِنْها ونَابَا)**، كما يصف أفعال المعركة وصور الاقتتال ومشاهد الالتحام والاشتباك، فهو يقول: **(ولمّــا تَلْتَبِسْ خيْلٌ بِخَيْلٍ... فَيَطْعَنُوا وَيضْطَرِبُوا اضْطِرابَــا)**. إن هذا التوصيف والتصوير للمعركة يرسم لوحة بصرية متحركةً تبدو وكأننا أمام مشهد واقعي وحي، وأيضًا فإن الراوي الخارج حكائي يصوّر لنا النتيجة النهائية لتلك المعركة وما خلفته من خراب عبر مشاهد حسيّة **(جدعوا الأنوف- أوعبوها- يبابا)**، حملت معها مصداقية النص وتوثيقه.

أما الراوي الداخل حكائي فبدوره أسهم في اضفاء توصيفات على شخوصه وأمكنته وأحداثه التي قام بسردها منحتها تشخيصاً أدق، فمثلاً يصف السهم الذي أصاب قلبه بقوله: **(بِسَهْمٍ لمْ يكُنْ يُكْسَى لغابَا)**، أي لم يكن عليه ريش ليعدل من استقامته وتصويبه، كما يصف الجيش المتوقع أن يتم تجهيزه إثر مقتله على يد الوائلي بقوله: **(فَرُبَّ زَحفٍ ... يُشَبَّهُ نَقْعُهُ عَدْواً ضَبابا)** فبهذا الوصف يرسم صورة شعرية تشير إلى عدده الكبير، وأن الغبار الذي سيثيره في سيره كأنه الضباب الذي يملأ الأرض عند حدوثه، كذلك نراه

يطيل من وصف فرسه محدثاً بذلك إيقافاً للسرد ليفسح المجال أمام البنية الوصفية كي تأخذ دورها في تحقيق هوية النص الشعرية، إذ يقول:

"عَلى رَبِذٍ قَوائِمُهُ إِذا ما شأَتْهُ الخيْلُ يَنْسَرِبُ انْسِرابَا
شَدِيدِ الأَسْرِ يَحْمِلُ أَرْيَحيّاً أَخا ثِقَةٍ إِذا الحَدَثانُ نابَا
صَبُورًا عِنْدَ مُخْتَلَفِ العَوَالِي إذا ما الحَرْبُ أَبْرَزتِ الكَعَابَا"[28]

هكذا نرى أن الوظيفة الوصفية تشتغل بطاقة شعرية عالية تقدم من خلال راوٍ داخل حكائي يصف من داخل مجريات الحدث ما يرى ويعيش، وهو في وصفه إنما يقف عند أوصاف دقيقة عن الموصوف يمزجها بين الرؤية النفسية **(شديد الأسر)**، وبين القيم الشخصية فهو أخو ثقة، وصبور في الشدائد، وثابت الموقف والعزيمة في الحرب.

ثانياً/ المروي له

لا تقل أهمية المروي له عن أهمية الراوي، لأنه العنصر السردي الذي يكمل المنظومة السردية الثلاثية **(الراوي- المروي- المروي له)**، فهو يعمل بوصفه محركًا لاستمرارية السرد، من خلال استجابته لما يتلقاه من أحداث وصور وانفعالات بواسطة الراوي. لقد تعددت وتنوعت أشكال المروي له، كما اختلفت توصيفاته، لكن على العموم يذهب أغلب النقاد إلى تقسيمه على شكلين أساسين بناءً على اختلاف نسبة حضوره داخل النص السردي:

الأول: المروي له الظاهري، المحدد، المعلن، المشخص، الممسرح، الداخل حكي.

الثاني: المروي له، الخفي، الخارج حكي، المنزوي، غير الممسرح.

فضلاً عن تقسيمات أخرى ثانوية تكون متعلقة بخصوصية النص السردي المدروس[29].

أمّا فيما يتعلق بطبيعة المروي له في نص بائية بشر بن أبي خازم، يبدو إنه اكتسب تفرُّدًا خاصًّا، فهو ليس مجرد كائن متخيل أو ذات افتراضية مستمعة، بل هو عبارة عن كائن حقيقي، شخصية أو مجموعة شخصيات يمكن أن توصف أنها تاريخية بحكم البعد بين زمن انتاج النص الشعري المقيد، وزمن تلقيه المفتوح . وعموماً يمكن مشاهدة شكلين من المروي له في هذه القصيدة وكما يأتي :

أ- المروي له الظاهري/المعلن:

إن هوية هذا المروي له واضحة ومشخصة بشكل معلن وظاهري ومحدد في هذا النص الشعري، والمتمثل بشخصية داخل الحكي يوجه إليها السرد المتضمن في الشعر، إذ تعمل بوصفها مستقبلة ومستمعة له، وهي شخصية **(عُميرة)** ابنة الشاعر المرسل إليها الخطاب والممسرحة بشكل صريح ومباشر داخل النص. وسنسعى في هذه الدراسة إلى اثبات حضوره داخل المتن وطريقة تمظهره، وكذلك بيان أهميته ودوره في تركيب النص وبنائه، أي بوصفه مشغلاً وعنصرًا محفزًا لدفع السرد وضمان تدفقه، والملاحظ وجود مثل هذه الأهمية في بائية بشر، ذلك أن المروي له هنا خاص جدًا، فالراوي الداخلي/ الشاعر يوجه خطابه الشعري نحو ابنته **(عميرة)**، وعليه فالعامل النفسي سيكون محركًا فاعلاً للسرد نتيجة للصلة الخاصة التي جمعت بين الراوي والمروي له **(صلة الأبوة والبنوة)**، وسيكون محفّزًا للراوي بدفعه نحو الانجاز السردي، " فمن الواضح أن عميرة تسكن في بؤرة الشعور العاطفي في قلب بشر ليجعلها ذلك تظهر في واجهة النص عندما أراد بشر أن يرسل رسالة الوداع الأخيرة في حياته، مما يؤكد خصوصية العلاقة المتوطدة بين بشر وابنته"[30]، فالعلاقة بينهما ليست عادية أو عابرة، بل هي علاقة عميقة جدًا، أضف إلى ذلك صعوبة وحساسية الموقف السردي، فالشاعر الراوي، يلفظ أنفاسه الأخيرة وهو في لحظة وداع وفراق أبوي مع مرويه **(عميرة)** لذلك فإن مشاعر الأسى والحزن تكون في أعلى درجاتها بالنسبة للراوي والمروي له معًا.

---

[28] الديوان: 80.

[29] ينظر: المروي له في الروايات العربية، علي عبيد، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2003: 173.

[30] شعر بشر بن أبي خازم- دراسة اسلوبية -، سامي حماد الهمص، رسالة ماجستير بإشراف: الدكتور محمد صلاح زكي أبو حميدة، جامعة الأزهر- غزة، كلية الآداب، 2007، 84.

اتخذ حضور المروي له الظاهري/المعلن في بائية بشر، صيغتين أو شكلين، تمثل الشكل الأول بالحضور المباشر عبر دال الاسم الصريح والمثبت تاريخيًّا، سواء أكان في المدونة الشعرية أم في المدونة التاريخية، لذا ظهر المروي له باسمه الصريح في البيتين الأول والعاشر في قوله:

أ سائلَةٌ عُمَيرةُ عن أبيها... خِلالَ الجيْشِ تَعْتَرِفُ الرِّكابَا"
فإنْ أَهْلِكْ عُمَيْرَ فَرُبَّ زَحفٍ ... يُشَبَّهُ نَقْعُهُ عَدْواً ضَبابا"[31]

أول ملاحظة يمكن تسجيلها على حضور هذا المروي له، هي تقاسم الراوي الخارج والداخل حكائي، فعل مخاطبته وتوجيه الكلام إليه، ففي المطلع تولى الراوي الخارج حكائي هذه المهمة، إذ كشف بشكل واضح ومعلن عن مرويه **(عُميرة)** وهو إعلان مبكّر نوعًا ما، وتعمّده الراوي قاصدًا به تحفيز القارئ ولفت انتباهه إلى ما سيتم سرده لاحقًا، معززًا هذا الإعلان بالإشارة إلى طبيعة المادة أو الموضوع المسرود المرتبط بالشخصية الفاعلة **(الشاعر/الأب)**، وذلك في قوله: **(عن أبيها)** ليخلق بذلك زخمًا سرديًّا في إقامة التواصل وإدامته مع المروي له منذ اللحظة الشعرية الأولى.

أمّا الإعلان الثاني عن حضور المروي له الظاهري، فجاء في البيت العاشر**(عميرُ)**، لكن هذه المرة على لسان الراوي الداخل حكائي أو الشاعر نفسه، وحمل هذا الكشف، تعزية وحكمة للمروي له من جهة، كما تضمّن إعادة للتوازن النفسي بالنسبة إلى الراوي الداخلي المأزوم من جهة ثانية، لأن ثمّة شيء سيعوض عن هلاكه وفقدانه، وهو فعل الثأر أو الانتقام المشار إليه كنائيًّا عبر قوله: **(فرُبّ زحف يُشبه نقعه عدوًا ضَبابا)**، فهذه الجملة الكنائية وفق تركيبها الانزياحي، حملت تدعيمًا دلاليًّا نفسيًّا أسهم في تعزيز موقف الراوي والمروي له معًا وذلك بتعويضهما معنويًّا لتجاوز الأزمة.

أمّا الشكل الثاني لحضور المروي له الظاهري أو شبه الظاهري، فكان بواسطة **(الضمير)** العائد على المروي له **(عُميرة)**، فقد استعان الشاعر بالضمير المؤنث الظاهر والمستتر وفق صيغتي الغائب والمخاطب في ثمانية مواضع ضمن خمسة أبيات داخل مدونته الشعرية ووفق آلية التناوب نفسها بين الراوي الخارجي والداخلي، وهذه الأبيات تباعًا هي:

"أسائلَةٌ عُمَيْرةُ عَنْ أبيها خِلالَ الجَيْشِ تَعْتَرِفُ الرِّكابَا
تُؤَمِّلُ أَنْ أَؤُوبَ لها بِنَهْبٍ وَلَمْ تَعْلَمْ بِأَنَّ السَّهْمَ صابَا
فَإِنَّ أباكِ قَدْ لاقَى غُلاماً مِنَ الأبْناءِ يَلْتَهِبُ الْتِهابَا
فَرَجِّي الخَيْرَ وَانْتَظِرِي إيابي إذا ما القارِظُ العَنَزِيُّ آبَا
رَهِينَ بِلًى، وكلُّ فَتًى سَيَبْلَى فَأَذْرِي الدَّمْعَ وَانْتَحِبي انْتِحابَا"[32]

يمكن استقراء حضور المروي له الظاهري أو شبه الظاهري في هذه الأبيات عبر الألفاظ الشعرية المرتبطة بالضمير المؤنث العائد إليه، ففي البيت الأول، نجد في لفظة **(أبيها)** أن الضمير الظاهر للغائب **(الهاء)** يحيل بوضوح تام على المروي له **(عُميرة)**، وفي البيت الثاني نجد أيضًا الضمير نفسه مع حرف الجر**(اللام)** في قوله: **(أؤوب لها)**، أما البيت الثالث، فنلاحظ استعمال ضمير الكاف الظاهر للمخاطبة في قوله: **(أباكِ)**، أما البيت الخامس فلجأ الشاعر إلى استعمال ضمير ياء المخاطبة مع قوله: **(فرجّي الخير- انتظري إيابي)**، وكذلك فعل مع البيت الثامن في قوله: **(فأذري الدمع وانتحبي).**

لقد تضمن الإعلان أو الكشف عن المروي له شبه الظاهري بواسطة الضمائر، مدلولات متنوعة شكّلت نسقًا مقصديًّا أراده المؤلف لنفسه من خلال ربطه سياقيًّا بالظرف الخارجي للنص **(واقعة مقتل الشاعر)**، فاستعمل الراوي الخارجي الضمير الهاء في **(أبيها)** والكاف في **(أباكِ)**، هو إعلان صريح ومباشر عن زجّ المروي له داخل الحدث وعدّه جزءًا منه بوصفه فاعلاً آخر في بنية الحدث المسرود، إذ ستقع عليه تبعات ومسؤوليات مستقبلية في استقبال خبر الموت أولاً ومحاولة تجاوزه والإرتفاع عنه ثانيًّا، ومحاولة تعويضه نفسيًّا ثالثًا، هذه المهام الثلاث المناطة بالمروي له، التي ترشحت دلاليًّا من بنية النص ومن الواقعة السياقية المقدمة، يتم تأكيدها وإعادة انتاجها مرة ثانية بواسطة الراوي الداخلي وعبر ضمير **(ياء المخاطبة)** المقترن بمجموعة من أفعال الأمر الموجهة من الشاعر/ الأب إلى ابنته**(عُميرة)** بوصفها

---

(31) الديوان: 76، 79.
(32) الديوان: 76، 79.

مفعولاً به هذه المرة، ذلك أن الأثر المباشر والأكثر شدة وقسوة سيقع عليها لاحقًا بعد معرفة خبر مقتل والدها، لذلك فإن الراوي/ الشاعر يطلب منها أو بصيغة أخرى يأمرها، لأن الطلب هنا من أعلى إلى أدنى، بأن يكون ردّ فعلها كبيرًا ومؤثرًا ليساوي قدر وحجم الحدث المأساوي أو النكبة التي ستصاب بها، مع الإشارة إلى أن رد الفعل هذا اتخذ نمطين من الاستجابة الوجدانية والعاطفية، الأول: نمط مراوغ اعتمد أسلوب المفارقة، إذ يأمر الشاعر ابنته برجاء الخير وانتظار العودة **(فرجّي الخير وانتظري إيابي)**، مع إدراك الشاعر تمامًا إنه لا عودة ولا خير يترجى وذلك لأجل استيعاب وتقبّل الخبر المفاجئ والمؤلم شيئًا فشيئًا، من المروي له. أمّا النمط الثاني، فهو أمر مباشر وفوري بإعلان حالة الحداد والحزن والأسى، لأنه أصبح أمرًا واقعًا لا مفر منه، وذلك في قوله: **(فأذري الدمع وانتحبي انتحابا)**، ولأجل ذلك كله لم يكن حضور المروي له بصيغتيه أو بشكليه **(الاسم الصريح- الضمير)**، مجرد حضورٍ شكلي، بل كان عنصرًا محفّزًا ومشغّلاً للسرد.

ب- المروي له الخفي / الضمني:

إن قراءة بائية بشر بن أبي خازم بوصفها نصًّا شعريًّا منقطعًا ومفصولاً عن سياقاته الخارجية، لا تسعفنا في إدراك ووجود هذا الشكل من المروي له، لأن حضوره لا يتضح إلا بالعودة إلى السياق الخارجي لهذا النص، وتحديدًا المناسبة أو الظرف التاريخي والاجتماعي الذي كتب فيه، وكما رأينا فإن هذه القصيدة قالها الشاعر/ الراوي في حضور ثلّة من صحبه في ساعة موته، هذه الثلّة شكّلت المروي له الخفي غير الظاهر في النص، فالأبيات الشعرية لا تحمل أي حضور مباشر وصريح على حضور هذا المروي له الجمعي، كما هو موجود مع المروي له الظاهري المعلن، لكن هناك اشارات وايحاءات نصية تدل على وجوده تمكن القارئ من تمثله تمثّلاً ضمنيًّا مخفيًّا، كذلك نجد أن لدى هذا المروي له الخفي، علاقة خاصة جمعته مع الرواي/ الشاعر، وهي علاقة الصداقة وربما القرابة **(صلة الدم)** أيضًا، لأن المروي لهم هنا، لم يكونوا اناسًا بعيدين عن الشاعر، بل كانوا أصحابه وأبناء قومه مع الذين ألقى هذه القصيدة على مسامعهم، فضلاً عن الدور الذي قاموا به في إيصال الأخبار والأحداث التي حملتها القصيدة إلى المروي له الظاهري الخاص **(عميرة)**، فتحولوا من موقع المروي لهم إلى موقع الراوي الخارجي .

إن توصيف هذه القصيدة على أنها **(وصية)**، يراد إيصالها من الراوي/ الشاعر إلى المروي له المعلن **(عُميرة)**، من خلال وسيط سردي يكون ناقلاً لمضمون هذه الوصية- يساعدنا في تلمُّس واستيضاح مواطن حضور هذا النوع من المروي له، واستظهارها، وذلك بالاعتماد على بعض الإشارات والإيحاءات النصيّة الكامنة في المتن الشعري، لأجل استدعائها وتوجيهها دلاليًّا صوب مسار المسرود له الجمعي الذي يفترض ويتوقع حضوره وفقًا لما تم نقله تاريخيًّا وتوثيقيًّا عن مناسبة هذه القصيدة، إذ اشرنا سابقًا إلى أن المصادر التاريخية تخبرنا أن نفرًا من أصحاب الشاعر وربعه قد تجمعوا حوله أثناء إلقائه لهذه الأبيات، وبذلك احتلوا موقع المروي لهم الخارج نصي، ولعل أولى هذه الإشارات النصيّة، ما جاء في البيت السادس من قول الشاعر:

"فَمَنْ يَكُ سائِلاً عن بَيْتِ بِشْرٍ فَإِنَّ لَهُ بِجَنْبِ الرَّدْهِ بابَا"[33]

إن طبيعة التركيب اللغوي والصياغة اللفظية لهذا البيت توحي بوجود مستمع مباشر أمام الراوي/ الشاعر، وإلاّ لماذا افترض وفقًا لأسلوب الشرط، أن ثمّة مَن يسأل عنه وعن بيته **(ومَنْ يكُ سائلاً عن بيت بشر)**، فهذا السائل الافتراضي المتخيّل يتوقع حضوره مع مجموعة المروي لهم، أو ربما هو فعل صاغه الراوي بصيغة **(المفرد)** وأراد به صيغة **(الجمع)** أي جميع الأصحاب الذين حوله، أو ربما يكون فعلاً استباقيًّا ستتم تأديته بواسطة أي إنسان يسمع بحادثة مقتل بشر وموته، لذا يمكن القول: إن هذه اللفظة **(سائلاً)** تموضعت سرديًّا في موقع المروي له الخفي بناءً على مبدأ الاختيار والانتقاء، بين مجموعة مستمعين مروي لهم، كما أنها انفتحت دلاليًّا على تغييرات متعددة ومتنوعة، وما يدعم هذا التأويل، هو أن الشاعر استعملها **(سائلاً)** بصيغة التنكير لا التعريف، لتكون حرّة في الإطلاق والتعميم على أي إنسان أو كائن سائل.

---

(33) الديوان: 78.

أمّا الإشارة النصيّة الثانية التي تشي بوجود مروي له قابع أو متواري خلق بنية لفظية داخل هذا النص، فكانت في البيت الثامن والتاسع على التوالي في قوله:

"رَهِينَ بِلىً، وكلُّ فَتًى سَيَبْلَى فَأَذْرِي الدَّمْعَ وَانْتَحِبِي انْتِحابَا
مَضَى قَصْدَ السَّبِيلِ، وَكلُّ حَيٍّ إذا يُدْعَى لِمِيتَتِهِ أَجَابَا"[34]

يشترك هذان البيتان في إشارة أو تلميح نصّي مترادف في صياغته ومعناه، وتحديدًا في قوله: **(وكل فتى سيبلى)** و**(كل حي إذا يدعى لميتته أجابا)** والمقصود بهذا أن الراوي/ الشاعر قد لجأ إلى استعمال أسلوب تعبيري اعتمد فيه الإقرار بحتمية طبيعية أو ثنائية منطقية حاكمة لطبيعة وماهية الوجود نفسه، وهي ثنائية **(الحياة-الموت)**، إذ يضع الراوي الداخلي، قارئه أمام قدرية مطلقة عامة **(كل فتى سيبلى/ كل حي سيموت)** وهو ما سيدفع بالقارئ إلى استنتاج حضور مروي له مخفي أو متواري عن الأنظار، تفترض تمثّله آلية تركيب المشهد الشعري في هذين البيتين، لأن لجوء الراوي إلى هكذا إقرار نهائي وتسليم حتمي، يعدّ أمرًا بديهيًّا ومتوقعًا في تلك اللحظة الشعرية الزمنية العصيبة التي كان يمرّ بها، وهي لحظة الاحتضار والموت، عندها يدرك القارئ أن هذا الخطاب القيمي القدري، كان موجهًا ومرسلاً من الشاعر إلى مَنْ التفّ حوله من صحبه، وذلك على سبيل الموعظة والعبرة والتذكير بالنهاية الحتمية لكل إنسان وكائن، ومن ثم يمكننا تصور أن ثمة مروي له جمعي كان حاضرًا في تلك اللحظة الشعرية، واستقبل خطاب الراوي القدري من دون أن يفصح عن حضوره صراحةً وعيانًا، إذ كان مستترًا خلف دالة التعميم والإطلاق **(كل)**، ودالة الجدل الوجودي بين الحياة والموت **(فتى/ حي ≠ الفناء/ الموت)** .

كذلك تحمل بائية بشر بن أبي خازم، إشارة نصية أخرى توحي بحضور المروي له الجمعي المخفي، وذلك في البيت التاسع عشر في قوله:

"فَيا لَلنّاسِ إنَّ قَنَاةَ قَوْمِي أَبَتْ بِثِقافِها إلاّ انْقِلابَا"[35]

لقد توارى المروي له الجمعي هنا وراء بنية لغوية استعانت بأسلوب النداء التعجبي للاستغاثة والتنبيه، إذ نلاحظ أن الراوي/ الشاعر استغاث بالناس متعجب منهم في قوله: **(فيا للناس)**، ليثير مشاعرهم ويلهب حماسهم وليحرضهم على الحرب وذلك بعد أن وصفهم في بيت آخر بأنهم خير مَنْ يطعن بالرماح ويضطرب بالسيف **(فيطعنوا ويضطربوا اضطرابا)**، والملاحظ هنا أن الاسغاثة والتنبيه لا تكون لمستقبل غائب بعيد عن صوت النداء، لكنه يكون عادة حاضرًا وقريبًا من هذا الفعل، هذه الفرضية تدعم وجود المروي له الجمعي الخفي، لأن الشاعر لولا وجود أصحابه وقومه حوله، لما ناداهم مستغيثًا بهم، ومن ثم فإن حضورهم بوصفهم مستمعين أو مروي لهم أو مُستغاثٌ بهم، يعد أمرًا منطقيًّا ومفروغًا منه، فنداء الشاعر واستغاثته بالناس لم تكن مطلقة عامة هذه المرة، لكنها كانت محددة ومشخصّة بمن كان معه من قومه الذين حضروا ساعة موته وسمعوا منه روايته عن نزاله ومقتله على يد الفتى الوائلي، كما كانوا شهودًا على وصيته الشعرية لابنته، فكان اشغالهم لموقع المروي له، عاملاً مهمًّا ومحوريًّا في استكمال حلقة السرد ونقلها بين الأصوات السردية.

الخاتمة

خرج البحث بمجموعة من النتائج يمكن إجمالها بالنقاط الآتية:

1. يمكن النظر إلى بائية بشر بن أبي خازم بوصفها نموذجًا للقصيدة السردية، إذ احتوت على العناصر السردية بشكل واضح كالشخصيات الرئيسة والثانوية ومستويات الحدث بنوعيه الرئيس والثانوي، فضلاً عن حضور عنصري الزمان والمكان مؤطرًا كل ذلك بنسيج سردي أداه الراوي واستقبله المروي له.
2. يمكن توصيف الراوي الخارج حكائي في هذه القصيدة، على أنه راوٍ محايد وغير مشارك في الأحداث، إذ اكتفى بسرد الأحداث والمواقف وتقديمها إلى القارئ بالعين الكامراتية المطلعة على كل شيء.

---

(34) الديوان: 79.
(35) الديوان: 81.

3. امتاز الراوي الخارج حكائي بتحولات في بنيته التركيبية، فقد حضر أولاً بوصفه مرويًا له داخل نسق المروي له الجمعي المستمع إلى واقعة بشر، ثم انفرد بتقمص دور الراوي الفردي الخارجي المحايد والمكلف بسرد هذه الواقعة.
4. يمكن توصيف الراوي الداخل حكائي في هذا المتن الشعري، أنه راوٍ عليم بكل ما يجري حوله من أحداث، كما أنه مشارك فيه بوصفه الشخصية الرئيسة التي تدير الحدث وتشغله، فضلاً عن تماهيه مع موقع أو دور المؤلف/الشاعر، فاصبح بذلك معادلاً للأنوات الثلاثة (أنا المؤلف/ أنا الشخصية/ أنا الراوي)، لذا نستطيع القول: إن هذه القصيدة تنتمي إلى حد كبير إلى جنس السيرة الذاتية.
5. تفوق الراوي الداخل حكائي على نظيره الخارج الحكائي في مساحة السرد، إذ استحوذ على أغلب تفاصيل سرد الحدث ونقله كونه راويًا عليمًا مشاركًا داخلاً في كل تفاصيل الواقعة.
6. سجل الراويان الخارج/ الداخل حكائي، حضورًا متنوعًا في استعمال صيغ الضمير السردي، إذ نجد انتقالات كثيرة بين صيغ الغائب والحاضر والمخاطب وتحولات بين الضمير المذكر والمؤنث وبين الظاهر والمستتر وبين المفرد والجمع، الأمر الذي يمنح السرد حيوية وحركية تنسجم مع طبيعة الحدث المتحرك المسرود.
7. تضافر الراويان الخارج/ الداخل حكائي على تأدية الوظائف السردية المناطة بهما، كل حسب طبيعة الوظيفة التي يؤديها والتي جاءت في مجملها متنوعة وشاملة، وهي الوظيفة السردية والتواصلية والأيديولوجية والتأصيلية والتوثيقية والوصفية.
8. اتخذ المروي له في هذه القصيدة، تمظهرين محوريين: الأول التمظهر المعلن/ الظاهر الذي بدوره اتخذ صيغتين هما الاسم الصريح المباشر والضمير المحيل إلى المروي له، أما التمظهر الثاني فقد كان حضورًا خفيًّا أو ضمنيًّا تجلى من خلال فرضية حضور مروي له جمعي يتوقع حضوره مع زمن كتابة النص.
9. حمل المروي له الحقيقي (عميرة) خصوصيات أهمها: أنه مروي له واقعي/ تاريخي وليس شخصية متخيلة من انتاج الراوي، كذلك جمعته مع الشاعر علاقة خاصة جدًا وهي علاقة الأب بابنته فضلاً عن كونه مرويًّا له أنثويًا على خلاف ما كان متعارفًا عليه في زمن انتاج النص .

المصادر والمراجع

أولاً/ المراجع:

1. بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة ،1984.
2. البنية السردية في الرواية: عبد المنعم زكريا القاضي، عين الدراسات والبحوث الإنسانية، ط1، الكويت، 2009 .
3. بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، بيروت، 1993.
4. تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط2 ، بيروت-دار البيضاء، 1993.
5. خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، ط2 ، 1997.
6. دليل النّاقد الأدبي، د. ميجان الرويلي و سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط3، المغرب، 2002.
7. ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة والارشاد القومي في الإقليم السوري، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، د.ط، دمشق، 1960 .
8. الرّاوي والنّص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، ط2، القاهرة، 1996.
9. السيرة الذاتية الشعرية : قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، محمد صابر عبيد، دائرة الثقافة والأعلام، ط1، الشارقة، 1999.
10. سيرة الغائب سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، شكري المبخوت، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 1992.
11. شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط1، دمشق، 2005 .
12. المروي له في الروايات العربية، علي عبيد، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس ، 2003.

13. المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1 ،القاهرة ،2003.
14. معجم مصطلحات نقد الرّواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان ، 2002.
15. مقتضيات النص السردي الأدبي، جاب ليمنتفلت ، ترجمة: رشيد بنحدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، رولان بارت وآخرون، ترجمة عبد الحميد عقار وآخرون، اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط ، 1992.
16. نظريات السرد الحديثة، ولاس مارتن، ترجمة : حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط1 ،القاهرة ، 1982.
17. البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد،1994.

ثانيًا/المجلات والدوريات:

1. وظائف الراوي في السيرة الذاتية: سيرة أمواج لعبد الله إبراهيم أنموذجاً، رغد خضير حسان عسكر ومحمد رضا عبد الستار الألوسي، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، مج: 15، ع: 3، 2023.

ثالثًا/ الرسائل والأطاريح الجامعية:

1. التشكيل السردي في الرواية الرسائلية مدينة الله لحسن عبد الحميد اختيارًا، مظفر حسين عبد الله، رسالة ماجستير، بإشراف: أ.د. خليل شكري هياس، جامعة الحمدانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، 2024 .
2. الرّاوي والمروي له في رواية "زعيم الأقلّية السّاحقة" عبد العزيز غرمول، خديجة بو غرارة، رسالة ماجستير،بإشراف: يمنى بن سويكي، جامعة العربي بن مهيدي، 2010.
3. شعر بشر بن أبي خازم- دراسة اسلوبية -، سامي حماد الهمص، رسالة ماجستير، بإشراف: الدكتور محمد صلاح زكي أبو حميدة، جامعة الأزهر- غزة، كلية الآداب، 2007 .
4. المروي له: الشكل – الموقع والوظيفة، رزوقي عباس مبارك، رسالة ماجستير، بإشراف: أ.د. شجاع مسلم العاني، جامعة البصرة، كلية الآداب، 1994.

رابعًا/ شبكة الأنترنيت:

1. المروي له ودوره في التلقي والتأويل : (قراءة في نصوص روائية معاصرة، د. أحمد عزي صغير، موقع الأدباء والمبدعون العرب، تاريخ النشر: 6/ 5/ 2012. https://almolltaqa.com .

Sources and References

First / References:

1. The Construction of the Novel: A Comparative Study in Naguib Mahfouz's Trilogy, Seza Ahmed Qasim, Literary Studies Series, Egyptian General Book Organization, First Edition, Cairo, 1984.
2. Narrative Structure in the Novel: Abdel Moneim Zakaria Al-Qadi, Ain for Human Studies and Research, First Edition, Kuwait, 2009.
3. The Structure of the Narrative Text: From the Perspective of Literary Criticism, Dr. Hamid Lahmdani, Arab Cultural Center, Casablanca, First Edition, Beirut, 1993.
4. Analysis of Narrative Discourse (Time - Narrative - Focalization), Saeed Yaqtin, Arab Cultural Center, Casablanca, Second Edition, Beirut, 1993.
5. The Discourse of Narrative, Gerard Genette, translated by: Mohamed Moatasem and others, National Translation Project, Second Edition, 1997.
6. The Literary Critic's Guide, Dr. Megan Al-Ruwaili and Saad Al-Bazai, Arab Cultural Center, Casablanca, Third Edition, Morocco, 2002.
7. The Diwan of Bishr ibn Abi Khazm Al-Asadi, edited by: Azza Hassan, Ministry of Culture and National Guidance in the Syrian Region, Publications of the Directorate of Revival of Ancient Heritage, First Edition, Damascus, 1960.
8. The Narrator and the Narrative Text, Abdel Rahim Al-Kurdi, University Publishing House, Second Edition, Cairo, 1996.
9. The Poetic Autobiography: A Reading in the Autobiographical Experience of Arab Modernist Poets, Mohamed Saber Obeid, Department of Culture and Information, First Edition, Sharjah, 1999.
10. The Biography of the Absent, the Biography of the Coming: Autobiography in Taha Hussein's Book Al-Ayyam, Shukri Al-Mabkhout, Dar Al-Janoub for Publishing, First Edition, Tunisia, 1992.

11. The Poetics of Narrative Discourse, Mohamed Azzam, Publications of the Arab Writers Union, First Edition, Damascus, 2005.
12. The Narrated in Arabic Novels, Ali Obeid, Mohamed Ali Publishing House, First Edition, Tunisia, 2003.
13. Narrative Terminology, Gerald Prince, translated by: Abed Khazandar, Supreme Council of Culture, First Edition, Cairo, 2003.
14. Dictionary of Novel Criticism Terms, Latif Zeitouni, Lebanon Library Publishers, 1st edition, Lebanon, 2002.
15. Requirements of the Literary Narrative Text, Jabb Le Menthefelt, translated by Rashid Benhaddou, in the book Methods of Literary Narrative Analysis, Roland Barthes and others, translated by Abdelhamid Aqqar and others, Union of Moroccan Writers, 1st edition, Rabat, 1992.
16. Modern Narrative Theories, Wolas Martin, translated by Hayat Jassim, Supreme Council of Culture, National Translation Project, 1st edition, Cairo, 1982.
17. Artistic Structure in the Arabic Novel in Iraq (Narrative Structure), Dr. Shuja Muslim Al-Ani, Public Cultural Affairs House, undated edition, Baghdad, 1994.

Second/ Journals and Periodicals:

1. Functions of the Narrator in the Autobiography: The Biography of Amwaj by Abdullah Ibrahim as a Model, Raghad Khudair Hassan Askar and Muhammad Reda Abdul Sattar Al-Alousi, Lark Journal of Philosophy, Linguistics, and Social Sciences, Vol: 15, No: 3, 2023.

Third/ Theses and Dissertations:

1. Narrative Formation in the Epistolary Novel City of God by Hassan Abdul Hamid Ikhtiyar, Muzafar Hussein Abdullah, Master's Thesis, supervised by Prof. Dr. Khalil Shukri Hayyas, Al-Hamdaniya University, College of Education for Humanities, 2024.
2. The Narrator and the Narratee in the Novel "Leader of the Overwhelming Minority" by Abdulaziz Ghramoul, Khadija Bou Ghrara, Master's Thesis, supervised by Yumna Ben Souiki, University of Larbi Ben M'hidi, 2010.
3. The Poetry of Bishr bin Abi Khazm - A Stylistic Study -, Sami Hammad Al-Hams, Master's Thesis supervised by Dr.Mohammad Salaah Zaki Abo Hameda, Al-Azhar University - Gaza, Faculty of Arts, 2007.
4. The Narratee: Form – Position and Function, Rzouqi Abbas Mubarak, Master's Thesis, supervised by Prof. Dr. Shujaa Muslim Al-Ani, University of Basra, College of Arts, 1994.

Fourth/ Internet Network:

1. The Narratee and Its Role in Reception and Interpretation: (A Reading of Contemporary Narrative Texts, Dr. Ahmed Uzi Saghir, The Site of Arab Writers and Creators, Publication Date: 5/6/2012. https://almolltaqa.com.