إضاءات نقدية (مقالة محكمة)
السنة الثالثة عشرة – العدد التاسع والأربعون – ربيع ١٤٠٢ش / آذار ٢٠٢٣م

صص ٩ ـ ٣٦

تحليل زاوية الرؤية فى شعر رضا براهنى وفاروق جويدة من منظار تودوروف

إسماعيل حسينى‌أجدادنياكى*
حامد پورحشمتى (الكاتب المسؤول)**

الملخص

إنّ زاوية الرؤية من المصطلحات الأكثر أهميّة فى الدراسات السرديّة الحديثة؛ فهى محاولة حميدة لتقليل تفوّق دور السـارد على النصّ وطريقة فنّيّة فاعلة تُظهر نوع إدراك السـارد ونظرته إلى موضوعات متداخلة يستهدفها والعلاقات الّتى يقيمها مع الشخصيات الأخرى. يعتني تودوروف بالجانب المعرفى والفكرى فى زاوية الرؤية ويسـّخرها طريقـة فنّيّة من طرق التحكّم فى رؤى الشخصيّات خلال الأحداث المختلفة أو الإشعار بمدى إدراك السارد أمام الشخصيات الأخرى. إنّ رضا براهنى وفاروق جويدة من الشـعراء المحدثين فى الشعر الفارسى والعربى المعاصر وهما يحتفيان بأحداث السـرد وما يجرى على شخصياته من تغيرات سلوكيّة عند صراعها مع قضايا مختلفة كما يوليان أهميّة لمشاركة السارد فى السرد بحيث يمتلك السارد فى قصائدهما حرّية العمل وقوّة التنقّل إلى أى مكان وزمان، غير أنّه بدلاً من أن يتدخّل فى الأحداث مباشـرة، يلخّصها أو يحلّلها بعد حدوثها عادة. بما أنّ لنظريّة تودوروف النقدية فى دراسة زاوية الرؤية أثراً كبيراً فى النقد الأدبى، جعل البحث الراهن هذا التأثير الملحوظ فى سـاحة التطبيق والمقارنة فى نماذج شعريّة للشاعرين الإيرانى والعربى الحديثين، وصولاً إلى رؤى السارد الجوهرية إزاء القضايا المتصارعة الّتى يعيشانها فى عالمهما الحقيقى والتخييلى. لقد انتهجت هذه المقالة المنهج الوصفى – التحليلى وترمى إلى دراسـة أنماط زاوية الرؤية فى شعر فاروق جويدة ورضا براهنى من منظار تودوروف مرتكزة على دعائم المدرسـة الأمريكيّة للأدب المقارن. تفيد نتائج البحث بدينامية ثلاث تقنيات رئيسة اعتبرها تودوروف فى تصنيف أنواع زاوية الرؤية، منها تقنية "الرؤية من الخلف" الّتى تمتاز فى شـعر فاروق جويدة بانهماك السارد فى التعبير عن عمق الموضوع، وبالعكس يبادر السارد إلى الهرب منه فى شعر رضا براهنى. تمتاز تقنية "الرؤية مع" فى شعر رضا براهنى بتعايش السارد السلمى مع الشخصية أو مشاركته فى شؤون حياتها وتأتى فى شعر فاروق جويدة فى موضع نقاش السارد مع الشخصية واستجوابها تجاه تصرّفاتها وأفكارها. أمّا تقنية "الرؤية من الخارج" فتقترب فى شعر رضا براهنى من حالة إخفاء السارد الحقيقة بتعمّد وتدلّ فى شعر فاروق جويدة على حالة عجزه عن اكتشافها.

الكلمات الدليلية: الشعر السردى، تودوروف، زاوية الرؤية، رضا براهنى، فاروق جويدة.

*. أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة كيلان، كيلان، إيران
**. باحث ما بعد الدكتوراه فى فرع اللغة العربية وآدابها لمؤسّسـة النخب الوطنية الإيرانية، جامعة كيلان، كيلان، إيران poorheshmati@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٤٤٤/٠٧/١٦ق تاريخ القبول: ١٤٤٤/١٢/٠٦ق

المقدمة

لقد قطع الأدب السردى المعاصر أشواطاً متقدّمة إلى توسعة شكله وفحواه. تطوّر الشعر السـردى فى العصور المختلفة من نوعه المختلط وتبدّل إلى ما هو عليه الآن بوصفه بنية مستقلّة تفتقر إلى وصف الأشياء والشخصيّات ونقل الأحداث المختلفة بمشاركة سارد يقع فيه مشاركاً أو محايداً. يسع السرد أن يستوعب عناصر متعدّدة على غرار الحبكة[١] والزمان[٢] والمكان[٣] والشـخصيّة[٤] و...، ولكن تتميّز زاوية الرؤية[٥] بينها بأنّها انفتاح على تطوّر الأداء الفنى للسـرد أو طريقة تفاعليّة يتمّ من خلالها إدراك السرد ومبتغاه على أساس العلاقة المعرفيّة بين السارد وشخصيّاته فى النصّ. تكون زاوية الرؤية من منظار تودوروف[٦] حالة معرفيّة من السرد يأتى فيها السارد من الخلف عالماً بكلّ تفاصيل النصّ بما فيها من الأشياء والأحداث والشـخصيّات الّتى ينغمس السارد فى دواخلها ونزعاتها أو يظهر السارد فى رؤية مصاحبة ومساوية للشخصية ويعرف مجرّد ما تعرفه، وفى نهاية المطاف يكون السارد أصغر من الشـخصيّة إلماماً بحيث إنّ احتكاره الرؤية يتضاءل أمام الشـخصية وهو يرى الشخصية ووقائع النصّ من الخارج ويسمعهما سطحيّاً دون أن ينفذ فى عمق تفاصيله.

تحظى زاوية الرؤية من منظار رآه تودوروف فى الشـعر السردى المعاصر بمساهمة كبيرة فى تطوّر أدائه الفنى لجدارتها الفنيّة بإنهاء اسـتيلاء السارد على النصّ؛ فيمكن للرؤية متى ما تشاء، أن تجعل السارد أعلم من الشخصيات أو مساوياً لها أو أقلّ معرفة منها دون أن يمسّ بحبكة النصّ ويفصل القارئ عن متابعة النصّ. لقد كان فاروق جويدة[٧]

1. Plot.
2. Tense.
3. Place.
4. Character.
5. Point of view.
6. Tzvetan Todorov.

٧. فاروق جويدة شـاعر مصرى كبير وُلِد سـنة ١٩٤٥م بمحافظة كفر الشيخ، لكنّه لم يَعِش فيها لفترة طويلة بل غادرها إلى محافظة البحيرة لإتمام مراحل تعليمه. درس اختصاص الصحافة وبدأ مهمّته فى جريدة الأهرام بوصفه محرّراً فى قسم الاقتصاد. (حفيظة، ٢٠١٥م: ٢٦) من أعماله الشعرية: دائماً أنت بقلبى، لأنّى أحبّك، ويبقى الحبّ، طاوعنى قلبى فى النسيان، فى عينيك عنوانى، كانت لنا أوطان، لن أبيع العمر و... كان له يد فى المسـرح الشعرى أيضاً، فقدّم ثلاث مسرحيات كـ"الوزير العاشق، دماء على ستار الكعبة، الخديوى، هولاكو".

ورضا براهنى[١] شاعرين كبيرين فى الأدب العربى والفارسى المعاصر؛ فأصبحت ينابيع الرومانسية والواقعية كلتيهما متدفّقتين فى قصائدهما وهما ينظران إلى الحياة الإنسانيّة من منظور عالمها الداخلى والخارجى وخاصّة ما يرتبط بعلاقة الإنسان المعاصر بمظاهر الوطنية والحديث عن المشاكل الاجتماعية فى البلاد. إنّ لدى الشاعرين موقفاً مشتركاً فـــى النظرة إلى أحداث المجتمع وإنارة أحوال مضطربـــة منه وكذلك لهما طريقة فنّية متقاربة فى تشكيل الرؤى السردية الّتى يتابعها ساردهما فى وصف الأحوال والأمكنة والشخصيّات.

فيما يخصّ التثبّت من **ضرورة البحث وأهميّته** بالضبط وبالأحرى من سبب اختيارنا نماذج مقارنة فى شـــعر فاروق جويدة ورضا براهنى على تطبيق نظرية تودوروف فى أنواع زاوية الرؤية، كانت طريقة متقاربة يستخدمها الشاعران لإلقاء الضوء على علاقة السارد مع الشخصيّات وتغيّر مدى معرفته أمامها. ظهرت أشكال متنوّعة من استخدام زاوية الرؤية فى شعر فاروق جويدة ورضا براهنى – ولو أنّ معظم تركيزهما بات على المعرفة الكلّيّة للسارد – غير أنّ السارد قد يشارك فى النصّ أو يغيب ويسمح بالمزيد من التعرّف إلى الشـــخصيّة مباشـــرة ودون تدخّل مركزى من جانبه. يمكن للسارد فى شـــعرهما أن يسرد الأحداث بعد وقوعها برؤية مشـــرفة مشاركة فى وقوعها أو يصبح شاهداً بعيداً عمّا يقع داخل النصّ ويسمع مجرّد صوته بخطاب يصدر عنه مسيطراً على سائر الخطابات، وكذلك يجعل موقفه فى مقام المواءمة أو المعارضة لموقف الشخصيّات الأخرى. هذه الرؤى المختلفة الّتى يتّخذها الســـارد فى شـــعر فاروق جويدة ورضا براهنى بهذه الصورة أو بتلك، تعيّن موقف اتّجاهاته وميوله مع حســـبان الشـــخصيّات المرتبطة به وتجعل القارئ يزيد من تعاطفه مع النصّ من ذى قبل.

١. وُلِد رضا براهنى فى تبريز عام ١٩٣٥م وترعرع فى أســـرة بسيطة ودرس هناك. فى غضون ذلك الحين، أمضى شبابه يعمل حتى بلغ من العمر اثنين وثلاثين عاماً. بعد حصوله على درجة الإجازة فى اللغة الإنجليزية وآدابها، ذهب إلى تركيا وحصل هناك على الدكتوراه فى هذا الفرع. بعد عودته إلى إيران وإكمال خدمته العســـكرية، أصبح على معرفة وثيقة بجمعية طهران الأدبية وشعراء مثل سيمين دانشوار وفروغ فرخزاد ومهدى أخوان ثالث وأحمد شاملو و... . (براهنى، ١٣٦٨ش: ٧٧٧) بدأ بنشر أعمالـــه مثل قصيدة "ظل الله" وروايات مثل "البئر بعد البئر" و"ما حدث بعد الزفاف" و"أغنية القتلى" و ... توفّى براهنى فى ٥ أبريل ٢٠٢٢م فى كندا ودفن هناك بعد بضعة أيام.

أسئلة البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الإجابة عن سؤالين تاليين وهما يتمثّلان فى:

١. كيف تجرى أنماط زاوية الرؤية فى شعر فاروق جويدة ورضا براهنى من منظور تودوروف على قالب المنهجية والأسلوب؟
٢. ما مميّزات تقابل معرفة السارد أمام شخصيّاته ومشابهاته بمسار الأحداث المختلفة؟

فرضيّات البحث

- نفترض فى الردّ على السؤال الأوّل أنّ زاوية الرؤية فى شعر رضا براهنى وفاروق جويدة تقنية سردية تستكشف مدى حضور السارد فى النصّ وموقعه فيه من منظور توردورف، لكنّها تمتاز فى شعر رضا براهنى بنظرة السارد التوسّعية والحظوة بعلاقته القريبة المتماشية مع الشخصيّة فى تقديم الأحداث عادة، بينما جاءت فى شعر فاروق جويدة محصورة فى وصف السارد للمشهد والتعامل البعيد مع الأحداث والشخصيّات.
- للردّ على السؤال الثانى يمكن الافتراض أنّ تقابل معرفة السارد أمام شخصيّات السرد يجلو فى ثلاث تقنيات من زاوية الرؤية الّتى يتغيّر إدراك السارد فيها بتحوّل مدى حضوره وإحاطته بالنصّ أو بتغيّر مواقفه وعلاقاته مع الشخصيّات؛ فقد يقوم السارد فى شعر رضا براهنى وفاروق جويدة عن طريق تقنية "الرؤية من الخلف" بإشعار القارئ بدقائق الأحداث وأفكار الشخصيّات وانفعالاتها النفسية ومواقفها وتفكيرها الباطنى والخارجى من دون الكشف عن مصدر معرفته هذه. جاءت تقنية "الرؤية مع" فى شعرهما فى أحداث يشارك فيها السارد مع الشخصيّة وتكون رؤيته متساوية مع رؤية الشخصية فى مواقف مختلفة يحملها أى من الساردين. أمّا "الرؤية من الخارج" فى شعرهما فتضىء علم السارد الظاهر أو معرفته أقلّ من معرفة الشخصيات المشاركة فى الحدث وتختصّ بحدس السارد المعلومات وإخفائها للقارئ متعمّداً.

خلفيّة البحث

لقد كثرت الدراسات والبحوث حول وظيفة زاوية الرؤية فى الأدب العربى والفارسى المعاصر، منها كتاب «الراوى والموقع والشكل؛ (دراسة فى السرد الروائى)» ليمنى العيد سنة ١٩٨٦م وهو بحث فى السرد الفنّى العربى المعاصر وإظهار هوية الموقع فيه وبلورة قضية الموقع للراوى الّذى يبدى دلالية الشكل بإجلاء العلاقة العضويّة بين موقعه ونمط البنية الّتى بها يقول. «تحليل الخطاب الروائى (الزمن – السرد – التبئير)» كتاب ألّفه سعيد يقطين سنة ١٩٩٧م وتناول فيه تحليل الخطاب الروائى واقفاً على ثلاثة مكوّنات مركزيّة يقوم عليها الخطاب من جانبيه المتقاطبين: الراوى والمروى له وهى الزمن والصيغة والرؤية السرديّة. «نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير» لمجموعة من الباحثين سنة ١٩٨٩م وهذا كتاب يضمّ ترجمات النصوص المختلفة من منظّرى السرد ليعلن انحيازاً واضحاً حيال السرديّات كاتّجاه تحليلى له خصوصيّات تميّزه عن باقى أنواع تحليل العمل السردى كالسيميوطيقا السرديّة وغيرها. مقالة «زاويه ديد در شعر: زاوية الرؤية فى الشعر» لمحمّد حسين محمّدى الّذى نشرها فى العدد الثانى للمجلّد ٥٤ فى مجلّة "دانشكده ادبيات و علوم انسانى دانشگاه تهران" سنة ١٣٨١ش ويدّعيه فيها بأنّه أوّل من درس مصطلح زاوية الرؤية فى الشعر وما يعنيه منها هو طريق نظرة الشاعر إلى موضوع أو ظاهرة، ممّا يؤدّى إلى تصوّرات مختلفة لحقيقة واحدة.

على الرغم من كثرة المحاولات العلميّة فى دراسة شعر رضا براهنى وفاروق جويدة من الجوانب المختلفة، لم تكن دراسة حول وظائف زاوية الرؤية فى شعرهما ولم تجرِ مقارنة بينهما إلّا مقالة «أنماط التعدّد اللغوى فى شعر "فاروق جويدة" و"رضا براهنى" من منظور "ميخائيل باختين"، (دراسة مقارنة)» الّتى انتشرت فى العدد الثانى للمجلّد ١٨ لمجلّة "اللغة العربية وآدابها" بجامعة طهران، والأخرى «تقنية الاسترجاع فى شعر فاروق جويدة ورضا براهنى على أساس نظريّة جيرار جينيت، (دراسة مقارنة)» الجاهزة للنشر فى مجلّة "كاوشنامه ادبيات تطبيقى" بجامعة رازى فى مدينة كرمانشاه. كتبهما إسماعيل حسينى أجداد نياكى وحامد پورحشمتى وحاولا فى الأولى أن يطبّقا نظريّة ميخائيل باختين[1] الحوارية حول التعدّد اللغوى فى شعر رضا براهنى وفاروق

1. Mikhail Bakhtin.

جويدة، وقصدا فى الثانية تطبيق نظريّة الاسترجاع من أنواع تقنية المفارقة الزمنية عند جيرار جينيت. تختلف هاتان المقالتان عن مساعينا فى هذه المقالة وتبتعدان من حيث المنهج والنظرة النقدية عن هذا البحث الّذى يهدف إلى استكشاف تقنية زاوية الرؤية فى شعرهما من منظار تودوروف.

زاوية الرؤية عند تودوروف

زاوية الرؤية والرؤية ووجهة النظر والمنظور والتبئير والبؤرة والمركز والموقع وحصر المجال من مصطلحات سرديّة شائعة استُخدمت لنقد النصوص السردية فى أواخر الستّينيات وتتناول «الوضع الإدراكى أو المفهومى الّذى تقدّم به المواقف والأحداث.» (برنس، ٢٠٠٣م: ١٥١) عرض تودوروف مصطلح الرؤية مثل الرؤيا ويسندها إلى العلاقة بين السارد والعالم المشخّص لارتباطه بالفنون التشخيصيّة نحو التخييل والرسم التصويرى والسينما، أو علاقته بفعل التشخيص مهما كان فى صوغه أو فى فعل التلفّظ. (تودوروف، ٢٠٠٥م: ١٢٩) أولى تودوروف عناية فائقة بالرؤية فى الأدب واعتبرها مقولة هامّة للانتقال من الخطاب إلى التخيّل؛ فمن منظاره تحلّ الرؤية محلّ الإدراك للوقائع الّتى يتألّف منها العالم التخيّلى ويتمّ تقديمها من منظور محدّد أو على نحو معيّن؛ لذلک تصنع الرؤيتان لواقعة واحدة، واقعتين متمايزتين. (طودوروف، ١٩٩٠م: ٥١و٥٠) اعتبر تودوروف الرؤية إمكانية أخرى لتفحّص السرد معتمداً على عمليّة النطق أساساً ويلاحظ أنّ «مختلف أنماط الإدراک الملموسة خلال السرد ندعوها «الرؤى»، وبتحديد أدقّ: إنّ الرؤية تعكس العلاقة بين «هو» (الفاعل المنطوق) وبين «أنا» (فاعل النطق) بين الشخصية والراوى» (تودوروف، ١٩٩٦م: ٧٧)؛ فهى تبيّن موقع السارد بين سائر الشخصيات وتضع معرفته فى معرض معارفها لعرض مختلف الإدراكات فى عمل أدبى مخيّل حسب تعبيره.

اعتمد تودوروف على رصد ميزات الرؤية طبقاً لتصنيف بويون الثلاثى مع شىء من التصرّف فيها. أخذ جان بويون يتحدّث عن الترابط الواثق بين الرواية والرؤية من وجهة علم النفس واستنتج ثلاث رؤى وهى الرؤية مع والرؤية من الخلف والرؤية من

الخارج. (يقطين، ١٩٩٧م: ٢٨٨) يحتفل تودوروف بدراسة السارد وعلاقته بمسروده ولم يضف فى مقاربته لتصنيف بويون سوى ما أشار إليه من بعض الرموز الرياضية على أساس مدى معرفة السارد أمام معرفة الشخصية وهى تعرض (» أكبر) و(= مساوٍ) و(« أصغر). (تودوروف، ١٩٩٢م: ٥٨و٥٩) يتّخذ تودوروف ثلاثة أنواع لزاوية الرؤية مشبهة للأنواع الثلاثة للرؤى السرديّة عند بويون وهى: الرؤية من الخلف١ (السارد » الشخصية) الّتى تعالج ساراً خارجياً غير موجود فى السرد وليس فى الخطاب الجارى خارجه. الرؤية من الخلف من أحد أبرز الطرق السرديّة الّتى يكثر استخدامها بين مختلف طرق السرد وخاصّة فى السرد التقليدى والقصص القديمة. يعتبر تودوروف السارد فى موقع الرؤية الخلفية ويذهب إلى أنّه «فى هذه الحالة يعرف الراوى أكثر من الشخصيّة ولا يهمّه أن يفسّر كيفية حصوله على هذه المعرفة: فهو يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة بطله ولا تخفى عليه أسرار شخصيّاته.» (تودوروف، ١٩٩٦م: ٧٨) الرؤية مع٢ أو الرؤية من الداخل (السارد = الشخصية) تصرّح بدور سارد داخلى موجود فى السرد والخطاب، وهو يشارك فى الأحداث ويقع داخل النصّ. السارد فى الرؤية المصاحبة يقف على نفس الأشياء الّتى تعرفها الشخصيات الأخرى، يمكن تتبّع شخصية أو عدّة شخصيّات برؤية واحدة يمكن تمثيلها رياضيّاً على نحو الراوى = الشخصية. (ميرغنى، ٢٠٠٨م: ١٠٦) الرؤية من الخارج (السارد « الشخصية) تكشف عن سارد خارجى موجود داخل السرد والخطاب بصفته مشاهداً للأحداث فحسب، كأنّما لا يوجد أثر منه فى السرد وتكون الرؤية بهذا السبب خارجيّة.

زاوية الرؤية عند رضا براهنى وفاروق جويدة

إذا نظرنا نظرة شاملة إلى بعض قصائد فاروق جويدة مثل قصيدتى «النجم يبحث عن مدار» و«ماذا أصابك يا وطن»، نجد أنّ السارد أخذ فيها موقعاً راصداً لكلّ مجالات حياة الشخصية وكلّما زادت معرفته للشخصية تزداد تعاطفه وتجاوبه معها. فى قصيدة «رسالة إلى بوش من طفلة مسلمة بالبوسنة» تقع زاوية رؤيته فى حالة

1. Vision par derriere.

2. Vision avec.

التســـاوى مع الشـــخصية الأخرى أو فى قصيدة "الصبح حلم.. لا يجىء" قد تقلّ رؤية السارد أمام الشخصية. فى المقابل قد يشاهد تعدّد استخدام زاوية الرؤية فى شعر رضا براهنى أيضاً؛ فتتناوب معرفة السارد تجاه الشـــخصية فى قصيدة «اسماعيل» الطويلة بين إحاطة السارد بكلّ حالات الشخصيّة وما يعامل ويحدث لها، واستتبابه فى موقف التســـاوى المعرفى معه. لا تقلّ رؤية السارد أمام الشخصية فى شعر رضا براهنى على غرار ما تقـــدّم التعبير عنه عند فاروق جويدة إلّا فى بعض مقاطع شـــعره كمقطع فى قصيدة «حماســـه معكوس» يقلّ فيه دوره فى التعمّق فى الكشف عن خبابا الشخصية. وعياً لتناثر النماذج الشعرية الّتى تضمّ وظائف زاوية الرؤية عند تودوروف فى قصائد الشاعرين، لا تضع الدراســـة نقاطها على قصيدتين محدّدتين، بل تأخذ من كلّ قصيدة مقتطفة من قصائد الشـــاعرين ما يناسب تطبيق النظرية وتحقيق المقارنة بينهما. انطلقت هذه الدراســـة من الآن فصاعداً تحتفل بدراســـة زاوية الرؤى فى شعر فاروق جويدة ورضا براهنى قائمة على نظريّة تودوروف بأنواعها الثلاثة فيما يلى:

الرؤية من الخلف

إنّ الســـارد فى الرؤية من الخلف[1] هو الســـارد الخلفى الّـــذى يلمّ بما يجرى وراء كواليس الســـرد ويعرف ما يحدث على الشخصيّات ويخطر ببالهم، لكنّه ليس فى السرد ويكون شـــاهداً عن بعدٍ على ما يقع. الرؤية من الخلف من أحد أبرز الطرق الســـرديّة الّتى يكثر استخدامها بين مختلف طرق الســـرد وخاصّة فى السرد التقليدى والقصص القديمة، كما يؤيّد ذلک تودوروف قائلاً إنّه «يســـتخدم السرد الكلاسيكى هذه الصيغة غالبـــاً. فى هذه الحالة يعرف الراوى أكثر من الشـــخصيّة.» (تودوروف، ١٩٩٦م: ٧٨) إنّها تشـــبه التبئير عند درجة الصفر أو الرؤية الّتى تحيط بكلّ شـــىء ويكون السارد أكثر معرفة ممّا تعرفه الشـــخصيّات الأخرى. (برنـــس، ٢٠٠٣م: ١٨٠) فى الرؤية من الخلف تكون مســـؤولية السرد على عاتق الســـارد العليم الّذى له معرفة غير محدودة بالشـــخصيات وأفعالها وأفكارها فى أى زمان ومكان، وحيثما شاء يستخدم معلوماته

1. Vision par derriere.

ويقدّمها كأحجية للقارئ.

تشكّل الرؤية من الخلف مصدراً هامّاً فی معرفة بواطن الشخصيّات وتطوّر أحداثها فی شعر رضا براهنی وفاروق جويدة وخاصّة تدلّ فی شعر براهنی علی معرفة السارد العميقة لأحداث السرد، ولكن هذه المعرفة لا تعنی أنّه قادر فی النصّ علی قلب الأحداث بل هو الوسيط الّذی لا يخفی عليه شیء ويكون مدركاً منيراً لعديد من الخوالج النفسية لشخصيّاته ورغباتها الكامنة وربّما ما لا تعرفه بنفسها. قد يتّخذ السارد لنفسه فی قصيدة «اسماعيل» موقعاً شاهقاً يعرف ما يعرفه إسماعيل ويواجه ما يواجهه وربّما يعلو مستوی مدركات الشخصية ويهديها إلی طريق صائبة فقدتها؛ فيبدو فی فقرات هذه القصيدة أنّ إسماعيل لا يعلم مصيره وحقيقة ما يقع خارج نطاق حياته وربّما يحتاج إلی من يظهر له الصواب؛ لذلک يسطع عندئذ دور السارد العليم بوصفه متحدّثاً وحيداً يجعل الشخصية مشاركة مستمعة إلی صوت من لا يشاركه فی الحدث، ولكن تُعرض الوقائع من منظوره.

به گورستان‌ها و سنگرها و بيمارستان‌ها بگذر! / بيرون باغ نيست، زندگی نيست، مرگ هم در باغ نيست! / از اهواز تا سرخس پچپچه‌ی شهدا با نم‌نم باران و چهچه‌ی / چلچله‌ها می‌آميزد/ اره‌ای تيز در پای زخمی‌ها فرو می‌رود / و خمپاره‌ها خانه‌ها و خاک‌ها را با هم به بالا می‌پرانند / و آدم‌ها به پشت بام‌های دورتر پرتاب می‌شوند. (براهنی، ١٣٦٦ش: ٢١و٢٠)

إنّ ما جاء فی النصّ الأعلی يدلّ علی درجة اتّساع المنظور الّذی تبنّاه السارد؛ لأنّ السارد فی هذا النصّ عالم بكلّ شیء أكبر وأوسع من رؤية إسماعيل. يحدّد السارد طريق إسماعيل كأنّها كانت مخطئة ويسوقه إلی المقابر والمتارس والمستشفيات ليعرف فيها حياة جديدة كان قد يبحث عنها بعيداً عن وقائع الحرب. فی الرؤية الخلفية تظهر الأحداث من منظار تودوروف علی شكل يبدو أنّ واحدة من الشخصيّات لم ترى الأحداث مجتمعة بل تحتاج إلی من يقوم بتفسيرها. (تودوروف، ١٩٩٦م: ٧٨) هنا يحاول السارد أن يبدی نفسه أعلم من إسماعيل وما برح يسعی إلی إقناعه وفرض رغباته القومية الّتی تجيش فی صدره عليه؛ فيعلّل له تعليلاً اجتماعياً مثيراً لروح المقاومة فيه

ويزوّده بمعلومات جمّة عن كارثة حربيّة حاسمة تشـــمل بلاده من الأهواز حتّى سرخس حيث استُشـــهِد فيها المقاتلون بطرق متعدّدة كمناشير حادّة تقطع أقدام الجرحى ويتمّ تدمير البيوت بقذائف الهاون وإلقاء الناس على أســـطح المنازل البعيدة. يتمتّع السارد فى رؤيتـــه بقوة كبيرة فى تحديد الأماكن، عندما يهـــدى إسماعيل للذهاب إلى المقابر والمتارس والمستشـــفيات و... مشيراً إلى الأحداث الّتى وقعت فى الأهواز وسرخس، وتسبّبت فى دمار إيران وتشريد مواطنيها منذ غزو العراق لها. كلّ هذه المعلومات الّتى تجعـــل إسماعيل ينخرط فى عمق الأحداث المعنيـــة بالحرب المفروضة، تعود إلى وعى السارد العالم بالأحداث والأفعال وتعليقه الواسع عليها، وهو بحاجة إلى خبرة لا تتوفّر فى شخصية إسماعيل بل فى السارد المحيط بكلّ جهات السرد.

تأتـــى الرؤية الخلفية فى نموذج آخر من قصيدة "اسماعيل" بطريقة أكثر تحديداً وهى كالسابق تستمدّ الجزء الكبير من جوهرها من التقاط الموقف المأزوم ونقله إلى سلسلة من المشـــاهد الموصوفة. يدرک الســـارد ما يدور حوله ويخبر عن الأحداث الصاخبة الّتى أثّرت على نظام الطبيعة معلّقاً شـــاهداً عليها ليتحكّم فى صياغة السرد كلّه؛ إذ إنّ «الشـــهادة على وقوع الحدث أو المشاركة فيه تعمل على تقديم دليل مقنع على صدق الأحداث، اعتماداً على أنّ خير من يروى الحدث هو من بشـــارک فى صنعه أو يشهد وقوعه» (الكردى، ٢٠٠٦م: ١٢٤) كما يشهد السارد وقوع الحرب فى إيران وينقل إلى الشخصية إلمامه بذلک ويقول:

جنگ است اسماعيل، جنگ / و كوسه‌ها از خليج فارس عقب نشسته‌اند / ماهى‌ها كشـــته شده‌اند / و از قشقرق موزون موســـيقى الكترونيكى نهنگ‌ها خبرى نيست / موشک زمين و موج را با هم مى‌درد / ولى هنوز نفتكش‌ها دست‌نخورده باقى مانده‌اند (براهنى، ١٣٦٦ش: ٢٣)

هنا يســـتعين الشـــاعر بإفادة تداعى الوقائع المختلفة الّتى ينشط دورها فى تفعيل الشـــخصية ولفت انتباهه، فتتّسع رؤية الشـــاعر وعلمه بكلّ مجريّات العالم عند اندلاع الحرب. يلاحظ فى المقطع الأعلى أنّ سيطرة السارد العليم وهيمنته على السرد تتزايد؛ فيقوم بوصف مشـــبه لعين الكاميرا وينقل ما أمامـــه دون تعليق متزايد على ما حدث

ليترک الشخصية أن يستنتج ما يشاء، ولكن التحذير الّذى يستخدمه فى «جنگ است اسماعيل، جنگ» بوضع لفظة الحرب وتنضيدها مكرّراً بجانب أسلوب النداء، لا يترک للشـــخصية خياراً سوى قبول هذه الرؤية فى الســـارد. تتألّف زاوية الرؤية من الجمل الّتى يصف فيها الشـــاعر الحرب ويسند إليها التغيّرات الخارجية فى البيئة، وهى عند تـــودوروف ترتبط بالرؤية المحض الّتى تكتفى بوصف أفعـــال يجب أن ندركها دون أن يرافقها أى تدخلّ من فكرة الشخصية أو البطل. (طودوروف، ١٩٩٠م: ٥٢) إنّ ما يبيّنه الســـارد من الوراء هنا، لا يسبر أغوار شـــخصية إسماعيل الداخلية بل يجرّ علمه إلى المواضع الخارجية كانســـحاب الأقراش من الخليج الفارسى وقتل الأسماک وتخويف الحيتان بصواريخ تشـــقّ البرّ والبحر ممّا يمنع عن تدفّق الحياة فيهما، جلّها خارجة من معرفة إسماعيل؛ فيعبّر عنها السارد لغاية تنبيه الشخصية وتسليط رؤيته عليها.

يلعب صوت الســـارد وطريقة معاملته للشخصيات فى شـــعر فاروق جويدة دوراً كبـــيراً فى الوقوف على تفوّق رؤيته على الـــرؤى الأخرى حيث إنّ الوصول إلى هذا التفوّق يتمّ، عندما يقع الحادث أو الموضوع المثير للمناقشـــة فى نقطة محورية لمواجهته للشخصية الأخرى؛ لأنّ مدار موضوع الرؤية الّذى يعيّنه السارد يجعل البؤرة لا تتعرّض لتضييق أو انتفاء بل كأنّها تستمرّ وتدعى بالبؤرة الخارجية الثابتة أو ما يدعوها جيرار جنيت بالبؤرة الصفر. (نعمة، ٢٠١٢م: ٦) بات خطاب السارد للشخصية على نمط رضا براهنى يجرّ النظرة إلى عمق القضية ويكشـــف عن رؤيته على وجه التحديد ويشركها فى الحالات النفســـية المتقلّبة بخلاف السارد فى شـــعر رضا براهنى الّذى يلتفت إلى الأحداث الخارجية ويدعو الشـــخصية إلى التعامل معها. فـــى هذه الرؤية لا يقترب السارد من الشخصية مباشرة كى لا يشتركا فى نظام إدراكى واحد، غير أنّ موقعه من جهة الحضور ووصف الذات فى النصّ أكثر من موقع الشـــخصية الأخرى وربّما يختفى عن العيون حتّى يكون وراء الستار ويَهدى الشخصية إلى ما يراه ويطلبه من الموضوع الخلافى كموضوع الحبّ الّذى يعالجه بســـعة فى قصيدة «النجم يبحث عن مدار» عن طريق الرؤية الخلفيّة تماماً:

يا سَـــنْدبادَ العَصْرِ... ارجِعْ / لم يَعُدْ فى الحُبِّ شَىءٌ / غَيْرَ هذا الانْتِحارْ / إرْجِعْ ..

فإنَّ الأَرْضَ شاخَتْ / وَالسِّنينَ الخُضْرَ يَأْكُلُها البَوارْ / إرجِعْ.. فَإنَّ شَواطِىءَ الأَحْلام / أَضْناها صُراخُ الموجِ / مِنْ عَفَنِ البِحارْ / هَلْ آنَ لِلْقَلْبِ الَّذى عَشِقَ الرَّحيلَ / بِأَنْ يَنامَ دَقِيقةً.. مِثْلَ الصِّغارْ..؟.. (جويدة، لاتا: ١٠و٩)

هنا يعرض السـارد رؤيته بطريقة التخيّل التأريخى[1] ويلجأ إلى تقنية الاسترجاع[2] للجمع بين الأحداث الماضية والحاليـة. إنّ ما جعل هذه الفقرة قريبة ممّا تمّ تقديمه فى شعر رضا براهنى، تعامل السارد البدائى مع الشخصية من خارج السرد، لكنّها تختلف من حيث ملامحها الرمزيّة. تمتاز هذه الفقرة من القصيدة بابتعاد السارد عن فضاء السرد بصورة ظاهرة واضحة ووضع شـخصية فرضيّة بطلة يناديها السارد ويرى فى قصّتها الحياة الراهنة، لكنّ هذه الشخصية ليست ذات ملامح ومعاملات معهودة تحظى بها بقية الشـخصيات بل هى شخصية سندباد الأسـطورية الّتى لها مغامرات صادمة وخارقة تحكى قصصه والمصاعب الجمّة الّتى تواجهها وتتغلّب عليها بطلة. إنّ السـارد ليكون خارجاً من السـرد، يجرى نوعاً من المونولوج ويجد شبيهاً بنفسه ويناديه ويعرض عليه رؤيته دون أن تصدر منه إجابةٌ وردّ على ما يقتنع به؛ فهذه الرؤية تضمّ طريقة المونولوج الدرامى[3] فى قصيدة متخيلة يخاطب فيها السـارد مستمعاً خاصّاً صامتاً بصوت عالٍ ومباشر. (ميرصادقى، ١٣٩٤ش: ٥٣٧) هنا يتمّ التعبير عن رؤية السارد بشكل مباشر من خلال المتحدّث الّذى يلقى خطابه بطرق مختلفة كاستخدام النداء (يا سندباد العصرِ) والأمر (ارجعْ) وتقديم الملاحظات أو التعليقات الّتى تلحق الأمر نحو (لم يَعُدْ فى الحبِّ شـيءٌ / غيرَ هذا الانتحارْ) و(فإنَّ شواطِىءَ الأحلام / أضناها صُراخُ الموجِ)، ثمّ طرح السـؤال فى (هَلْ آنَ للقلبِ الّذى عشق الرَّحيلَ / بأَنْ ينامَ دقيقةً.. مثلَ الصغارْ) تأكيداً على رؤيته للحبّ. هذه الطرق تدلّ على توقّع السـارد لـردود الفعل والإيماءات من المحاوَر؛ لكنّ هذه الرؤية للسارد ليست إلّا ردوداً تُقدَّم إلى نظيره المرئى وتبتغى الآخر هادفةً إلى أن يصبح القارئ أكثر دراية برؤية السارد ويستثير استجابة عاطفية شديدة

1. The historical imagination.
2. Flash back.
3. Dramatic monologue.

منه لتقبّل موقفه الغالب على النصّ.

لقد ظهر استخدام هذه الرؤية السردية من الخلف فى القصائد الأخرى لفاروق جويدة أيضاً، والّتى تختلف ظاهرة، ولكن تشترک موضوعاً. إنّ السارد لا يختفى فيها عن عيون القارئ للغاية بل يمكن رصد آثار قدمه فى طيّات معرفة مدركاته الغالبة على الشخصيّات الأخرى. فى نصّ آخر يتمّ تقديم رؤية مختلفة عمّا وجدناها فى شعر رضا براهنى؛ إذ يطرح السارد رؤية من لقى حتفه وذاق حبّاً نقياً لا مثيل له. يقع السارد خارج النصّ فى بعض الأحيان ويعبّر عن تفوّق رؤيته على الآخرين مشيراً إلى رفض الحبّ فى الدنيا والحياة، ويجيب على هذه الرؤية فوراً، ولو أنّ الإجابة تبدو واضحة ولا داعى للردّ عليها. من خلال الإجابة السريعة على الأسئلة، يغلق السارد الطريق أمام الشخصيّات الأخرى للتعليق ولا يسمح لها بإعطاء إجابة، وربما خوفاً من إدانة أيديولوجيته من قبل الجمهور، يسبقها ويغلق الأبواب أمامها للتعليق كى لا يسمح لها بذلک، قائلاً:

ما أَحْقَرَ الدُّنيا وَما أَغْبَى الحَيـاةْ / فَالحُبُّ فِى الدُّنْيا كَأثوابِ العُراة / فَإذا صَعَدْتُم لِلسَّماء.. / سَتَرونَ أنَّ العُمْرَ وَقْتٌ ضائعٌ وَسطَ الضَّبابْ.. / سَتَرَونَ أنَّ النَّاسَ صارَتْ كَالذِّئابْ / سَتَرَونَ أنَّ النَّاسَ ضاعَتْ فى مَتاهاتِ الخِداعْ.. / سَتَرَونَ أنَّ الأرضَ تَمْشِى لِلضِّياعْ / سَتَرونَ أشْباحَ الضَّمائرِ / فى الفَضاء .. (جويده، ١٩٩١م: ٢٣)

هنا يكون السارد وراء الستار خارجاً من محتوى السرد، لكنّ النصّ يوحى بأنّه عليم ذو معرفة كاملة لكلّ شىء. إنّ الهيمنة المطلقة فى منظور السارد والشكل الّذى يدرک به عالمه السردى، أوّلها إشعار بالحدث حين يجعل القارئ منذ البداية فى دهشة من قيمة الحياة والدنيا «ما أحقَرَ الدنيا وما أغبى الحياة» ليتيح له فرصة سبر أغوار الرؤية المتشائمة الّتى تكوّنت عنده. يذهب تودوروف فى الرؤية من الخلف إلى أنّ السارد على الرغم من معرفته التامّة للشخصيّات، «لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة: إنّه يرى ما يجرى خلف الجدران كما يرى ما يجرى فى دماغ بطله.» (تودوروف، ١٩٩٢م: ٥٨) هكذا تحمل رؤية السارد الأولى للدنيا والحياة موحية بالشمولية الغامضة لتبتدأ المرحلة الثانية وهى التعليق الأكثر غموضاً على ما مرّ به

حتّى تكوّنت فيه الدهشة. يقوم السارد باستعارض الحبّ بعد إعرابه عن الدهشة تعبيراً عن أحاسيسه بطريقة متفاعلة داعية إلى تجربة الحبّ الحقيقى لمن لم يعرفوا ما عرفه على وجه الخصوص. إنّ ما يميّز رؤيته الخلفية عن رؤى رضا براهنى – فضلاً عن نوع الموضوع المختار – هو تقديم جانبها الإدراكى فى حنايا طبيعتها الزمنية أيضاً؛ فيتلاعب السارد بالزمن من خلال تقديم الرؤية الواحدة، فكان التفاته إلى الماضى فى النموذج الشعرى السابق والآن يركّز مراراً على المستقبل ليرفض الحبّ فى الدنيا ويدعو الآخرين إلى ما هو أحقّ منه للتعلّق والإدراك البشرى.

الرؤية مع

يسمّى تودوروف "الرؤية مع"[1] أو الرؤية المصاحبة بالرؤية المحايثة ويعتبرها واسعة انتشار فى الأدب الحديث لما فيها من مساواة وديمقراطية معرفيّة بين الشخصيات، ففيها يعلم السارد قدر ما تعلمه الشخصية الروائية ولا يقدّم تعليقات مجهولة منها إلّا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها. (تودوروف، ١٩٩٦م: ٧٨) إنّ السارد فى هذا الشكل من الرؤية شاهد على الأحداث أو شخصية مساهمة فى السرد، فى الواقع يكون فيها السارد «مصاحباً لشخصيّات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع» (الحمدانى، ١٩٩١م: ٤٨)؛ فيتّبع السارد شخصية واحدة أو شخصيّات مختلفة يجعلها فى بؤرة العناية ويبلغ غاية التعامل معها فى مواقف سارّة ومحرجة.

تدلّ هذه الرؤية فى شعر فاروق جويدة ورضا براهنى على أنّ السارد والشخصيات السردية تتساوى رؤيتهما فى النصّ وكأنّهما يسيران من جهة امتلاك المعلومات فى خطّين متوازيين دون أن يسبق أحدهما الآخر ويغلب عليه. تتبلور هذه الرؤية السردية عندهما كثيراً فى السرد الذاتى وخاصّة عندما يكون الساردان فى رؤيتهما موجودين فى سير الأحداث، أو يكون أحدهما مشاركاً فيها وجزءاً منها. من النماذج الشعرية الّتى يمكن عرضها فى مجال الرؤية السردية المصاحبة فى شعر رضا براهنى، ما ورد فى قصيدة "إسماعيل" بقوّة متنامية، إذ تفيض هذه القصيدة بالأحداث ويميل السارد فى

1. Vision avec.

بعض فقراتها إلى إجلاء وقائع مصيريّة أو تجارب مشتركة ذاقها السارد وتجاوزها برفقة صديقـــه إسماعيل وحينئذ لا يمنح المزيد من التفاصيل عنه بين الفينة والأخرى، وكذلک لا يظهـــر فی بعض الفقرات اطّلاعه على خباياه ورغباته المكنونة الّتی يجهلها إسماعيل بنفســـه بل يحاول بهذه الرؤية أن يقترب من موضوع السرد كإحدى شخصيّاته ويسرد الحدث من زاوية مشـــاركته فيه. مازال الســـارد يحاول فی قصيدة «اسماعيل» عرض مشاهد مأساوية ممّا حصل فی إيران قبل الثورة الإسلامية وبعدها، وخاصّة يعالج فيها تصارع أحداث غير متوقّعة قد تؤدّی إلى وضع فاصل شاسع بين السلطة والشعب. لقد جاءت نمط عرض الإعلان عن الرؤية على أساس التبئير الداخلی فی قصيدة "إسماعيل" بالطريقة الثابتة وهی تعنی «أنّ الرؤية الداخلية تقدّم من زاوية نظرة شـــخصية واحدة ثابتة.» (علی‌پور عســـكری والداغی، ۱۳۹۹ش: ۲۳۳) يجلو السارد مرافقاً لإسماعيل وقريباً منه فی ظروف مختلفة ويســـرد قضاياه عن طريق الرؤية الداخليّة الثابتة. إنّ ما يأتی فی التالی نموذج من الإعـــلان عن هذه الرؤية بصراحة دالّة على تمثيل مدركات السارد حول العديد من قضايا الشخصية:

ای آشنای من در باغهای بنفش جنون و بوسه! / ای درازکشيده بر روی تختخواب فنری بيمارســـتان "مهـــرگان"! / ای آزاديخواه فقير بر روی پله‌هـــای مهربان! / ای اشـــک‌های تنهای سپرده به نسيم باد تيمارســـتان! / ای شاعرتر از شعرهای خود و شعرهای ما! / ای تباه‌شده در دانشگاه، در مدارس، در کافه‌ها، ميخانه‌ها / و در محبت زن و فرزند و دوستان نمک‌نشناسی چون ما! (براهنی، ۱۳٦٦ش: ۱۰)

بما أنّ من خصائص الســـارد فی الرؤيـــة الداخلية وصف الأحـــداث والأماكن والشخصيات وصفاً قريباً، فيســـتخدم السارد فی هذا المقطع وصفاً ظاهرياً لا يرد فی التفاصيل وما يدلّ على اســـتخدامها هی المؤشّـــرات الوصفيّة الّتی يذكر تشكيلها فی صديقه إسماعيل ممّا ينصّ على معرفة السارد الجليّة لهذه الشخصيّة بوصفها رجلاً مصاباً بتبعات الحرب المفروضة والظروف المرّة للمجتمع الإيرانی آنذاک. إنّ الإطار السردی الّذی تســـير من خلاله الأحداث، لا يتجاوز رؤية السارد الثابتة على الرغم من تغيّر الأوصـــاف والخصائص؛ فتعدّد الأوصاف هذا فی منظور تودوروف «يســـمح للقارئ

بتركيز انتباهه على الشـــخصيّة الّتى يراها لأنّه يعرف الحكاية ســـابقاً.» (تودوروف، ١٩٩٦م: ٧٩) هنا ليس الســـارد خارجاً عن فضاء الســـرد، بل يقف على كافّة قضايا الشخصيّة ومعاملاتها فى الظروف المختلفة على مرّ العصور ولو أنّه لا يلج فى اللاوعى للشـــخصية وفيما يخفيه فى جلّ أحداث الســـرد. يفصح الشاعر عن درايته لخصائص إسماعيـــل عن طريق ندائه عدّة مرّات وهى الطريقة الخطابية فى التعريف بالشـــخصية متميّـــزة تماماً؛ فتعتمد على الجوانب الوصفية الّتى تســـتمرّ فـــى المنادى بدلاً من نداء إسماعيل بنفســـه لغاية لفت انتباه المتلقّى كثيراً إلى ما وقع على هذه الشـــخصية بشكل متناثر دون اعتبار الترتيب الزمنى فى وقوعه عندما كان فى حالة الجنون ورقد فى دار المجانين وطالب بالحرّية ودخل المدارس والجامعة واختلف إلى المقاهى والملاهى وممّا يعرض رؤية الســـارد النابعة عن التأثّر والمواساة ليترك فى القارئ شعوراً بالمشاركة الوجدانيّة.

يبدى الســـارد فى بعض مقاطع من هذه القصيدة وقوفه على طبيعة الآلام الجسديّة والنفســـيّة الّتى يكابدها إسماعيل آنذاك ويحرص على نقـــل معاناته بمتابعة تطوّرات الأحداث المؤلمة الّتى وقعت عليه وخاصّة المأساوية منها، لكنّه لا يتنبّأ بأفكاره ولا يرد فى اكتشـــاف ما هو المكنون فى ذهنه بل ما زال يلتزم بعملية الكشف والتعريف بما هو مشـــهود وواضح للعيان. بما أنّ الرؤية المصاحبة قد تتزوّد من منظار تودوروف بمتابعة حدث واحد أو عدّة أحداث معاً (تودوروف، ١٩٩٦م: ٧٨)، يحرص الســـارد فى بعض مقاطع مـــن قصيدة «اسماعيل» أيضاً على التركيز على شـــخصية واحدة ونقل صفاته ومعاناتـــه بمتابعة تطوّرات الأحداث المؤلمة الّتى وقعت عليه وخاصّة المأســـاوية منها ويبدى وقوفه على طبيعة الآلام الجسديّة والنفسيّة الّتى كابدها إسماعيل آنذاك، لكنّه لا يتسلّل إلى أفكاره الخفية ولا يرد فى اكتشاف ما هو المكنون عنده بل ما زال يلتزم بعملية الكشف والتعريف بما هو مشهود وواقع فى المظهر الخارجى ممّا كان قد أثّر على تكوين شخصية إسماعيل:

اى هم‌سن شـــاه، معاصر اختناق، اى شهروند شكنجه! / اى گنجشک در بدر در خانه‌هاى اجاره‌اى! / اى پســـر واقعى "ابراهيم" و"نيما" بـــا هم / اى بى‌خانه، اى

بی‌آسمان، ای بی‌سقف، ای بی‌زمین / ای سایه‌نشین تنگ‌دست این عصر تنگ‌دل / ای شاعر نسلی تهی‌دست / گورت کجاست تا که به مدد عشق تو را از اعماق آن بیرون کشم؟ (براهنی، ١٣٦٦ش: ١٢)

یحرص السارد علی إظهار الهموم والمصاعب الّتی تعرّض لها إسماعیل، ولکن لا یلقی الضوء علی مشاعره الداخلیّة وأوجاعها النفسیّة بل یقیم علاقة وطیدة بالمظهر الخارجی له وکثرة الظروف السیئة الّتی لحقت به فی فترة القمع من جانب الحکومة البهلویة؛ فیراه من أجیال الملک الإیرانی، غیر أنّ معیشته تختلف عنه جدّاً؛ إذ کان معاصر ضیق وعذاب، ومشردّا لم یکن له سماء وأرض ومأوی. هنا یشارک السارد فی النصّ قلیلاً وبدلاً عنه یقع إسماعیل فی قلب الأحداث ویناديه السارد مراراً؛ فهذه الرؤیة تساعد علی جعل السرد أکثر حمیمیة وتصدیقاً. فی الحقیقة عندما کان السارد شاهداً له علاقة قلیلة بالأحداث، یشعر القارئ بهذه الطریقة أنّ إحدی الشخصیات تتحدّث إلیه وتناديه، من ثمّ یطلق علی هذه الرؤیة اسم الرؤیة الداخلیة؛ فیبدو أنّ هناک شخصاً ما یقوم بإبلاغ المخاطب من داخل النصّ وتتطلّب طبیعة مثل هذا السرد من القارئ أن یعتبر أحداث النصّ قابلة للتصدیق، حتی لو کانت غیر قابلة له إلی حدّ ما. (مستور، ١٣٧٩ش: ٧٣ نقلاً عن رشیدی ویحیایی، ١٣٩٢ش: ١٣٦) بعد تتابع المعلومات الّتی یقدّمها السارد عن الشخصیة والرؤیة المتشائمة الّتی یبرزها من تلک الفترة، یصرّح بحضوره فی نهایة النصّ ویتعاطف مع إسماعیل، فی الواقع یبدو أنّ السارد وقف بجانب الشخصیة مباشرة ویستذکر لها الوقائع الّتی شاهدها مع الشخصیة بأمّ عینیه.

تشبه رؤیة السارد المصاحبة فی شعر فاروق جویدة لرؤیة السارد فی شعر رضا براهنی من حیث التراکیز علی شخصیة واحدة لها دور رئیس فی النصّ، وتصحب تذکّر الأحداث الماضیة لإظهار مدی وعی السارد أمام الشخصیة الحاضرة. إنّ النموذج الّذی یمکن فیه الوقوف علی الرؤیة المصاحبة فی شعر فاروق جویدة طبقاً لمعاییر تفوّق علم السارد الّذی ینصّ علی معاییره تودوروف، قصیدة «رسالة إلی بوش من طفلة مسلمة بالبوسنة» الّتی یکون فیها السارد طفلة صغیرة ینقل الشاعر أفکاره ومعتقداته

عن قضايا البلد إلى لسانها مباشرة ويجعل أمامها الشخصية الأخرى. تصبح مهمّة السرد فى هذه القصيدة على عاتق طفلة مسلمة تعيش فى البوسنة وتعرف ما يجرى فى بلادها بالتساوى مع الشخصية الّتى تناديها وتستهدفها فى النصّ غير قليل، قائلة:

يا سَـــيِّدى بُوشُ العَظيم / يَوماً سَمِعتُک كُنْتَ تَحْكِى / عَنْ حُقُوقِ النَّاسِ / عَنْ قَتْلِ الشُّعُوبِ / عَنِ الجياعِ الحائِرِينْ.. / قَدْ كُنْتَ تَعْجَبُ مِنْ بِلادٍ / تَشْنُقُ الأَشْجارَ.. / تَسْكَرُ مِنْ دِماءِ الحُلْمِ / تَسْخَرُ مِنْ عَذابِ الآمِنينْ.. (جويدة، لاتا: ١٠٣و١٠٢)

هنا تصل الرؤية إلى الشـــخصية الساردة الّتى تساوى معرفتها لما يعلمه بوش وهى طفلة صغيرة مســـلمة تنادى الشخصية الأخرى وتقع بجانبها فى موقع مشترک ومساوٍ بخـــلاف رضا براهنى الّذى مازال يظهر رؤيته بحضوره فى النصّ ويندر تعيينه ســـارداً آخر يلتقى بالشخصيّة الأخرى فى بناء الأحداث. يختفى الشاعر فى هذه القصيدة تماماً ويلجأ إلى التقنّع بقناع طفلة ســـاردة تعبّر عن مبتغاه؛ فتحمل الطفلة رؤية الســـرد فى جانـــب واحد بحيث إنّ مدى علمها ومعرفتها لمجريات البلاد يجلو على قدر سياســـى شـــهير يضطلع بمهمّة الرئاسة فى أمريكا وهو السيّد بوش الّذى تناديه الطفلة وتستعين به. تعرب الطفلة الســـاردة عن تعاملها مع بوش بندائه فى بداية الفقرة فحســـب دون أن يواصل هذا التعامل اللغوى ويكرّره كما ســـادت هـــذه الوتيرة تعبير رضا براهنى لاتّخـــاذ تمهيدات الرؤية. هذه التقنية عند تودوروف رؤية مصاحبة يكون فيها الســـارد من شـــخصيّات السرد ويصبح الموضوع مدركاً من جانبه أو يأتى "استبطاناً" لدماغها» (تودوروف، ١٩٩٦م: ٧٨)، كما أنّ الشـــاعر جعل هذه الرؤية بلســـان الطفلة وخطّط الموضـــوع لدماغها؛ فتقع مدركات الطفلة على عرضة لمدركات الرئيس الأمريكى على مقام العظمة والسعة. فى حنايا لغة الطفلة، تتمّ ملامة رؤية بوش الّذى يعلن دفاعه عن حقوق الناس فى أنحاء العالم، لكنّه لا يحرّک ســـاكناً لإنقاذ الشعب البوسنى من الأزمة الشاملة. فى النصوص السردية الحالية الّتى يعالجها العديد من الشخصيّات، يتوسّع دور كلّ شـــخصية وتصبح معروفة فى مواجهة الأخرى، فى الواقع تقع كل شخصية فى مرآة المواقف والسلوكيات والأفعال ونظرات الشخصيات الأخرى.

طبقاً لهذه الطريقة أصبحت الســـاردة مكتوفة يدين لتحليل وتفســـير كلّ المواقف

والأحداث والأشخاص؛ إذ يتوسّع عالمها بقدر رؤية الشاعر. تمتاز هذه الرؤية بتعريف الهوية المعقودة بخصائص قيّمة يقبلها بوش أيضاً مثل الدفاع عن حقوق الناس والجياع الحائرين والامتناع عن قتل الشعوب، وهى تعرض بصيغة الخطاب واسترجاع الماضى لتمثّل بها الساردة موقفاً مشتركاً تشاركه وتوافقه لشخصية مطّلعة ومن جهة أخرى تفيد رؤية الطفلة بعلاقة رصينة بينها وبين بلادها الّتى تتجاهل فيها القيم الإنسانية؛ فتُشنق فيها الأشجار ويُسكر من دماء الحلم ويُسخر من عذاب الآمنين. إنّ هذه الطريقة من الرؤية السردية تخلق الرؤية لمجموعة من الشخصيات الخاصّة الّتى ليست غريبة بل تشمل أفراد بلد الطفلة الساردة الّتى هى جزء منهم، لكنّها تخالفهم تماماً، فهى تعرفهم بالضبط وتريد أن تعبّر عن معرفتها الحالية للآخر انتباهاً لتدهور شؤونهم. يتيح ذلک الأمر للجمهور فهم الدوافع الداخلية لكلّ شخصية بأشكال مختلفة للكشف عن خلفياتها وأوجه التشابه والاختلاف بينها.

تشبه الرؤية المصاحبة فى نموذج شعرى آخر عند فاروق جويدة ما لحظناه عند رضا براهنى بحيث إنّ السارد جزء من السرد وجزء من شخصياته، لكنّه ليس عليماً لكلّ شىء فيه بأكمله بل تمّ تحويله مؤقّتاً إلى إحدى الشخصيات ويجلو دوره باستخدام المحادثة والنقاش والجدال بين شخصيتين. (همراز وآخرون، ١٤٠٠ش: ٨١) ما زالت الطفلة الساردة فى القصيدة المعنية من فاروق جويدة تنضمّ إلى الشخصيات ضمن أحداث السرد الّتى تبيّنها من منظور شخص واحد، فترمى إلى نموذج مشابه للمكان الّذى يدافع عنه بوش فى سابقة أعماله وتخاطبه هكذا:

يا سَيِّدى بُوشُ العَظيمْ.. / حارَبْتَ يا مَولاى يَوماً فى الكُوَيتْ / وَجَنَيْتَ مِنْها ما جَنَيْتْ.. / هَلْ شَعْبُ بُوسنةَ لا يُساوى / فى ضَميرِکَ .. بِئْرَ زَيْتْ.. (جويدة، لاتا: ١١٩)

تختلف الساردة فى هذه الفقرة عمّا تقدّم عند رضا براهنى فى أنّها لا تتّصل بالشخصية اتّصالاً وثيقاً ولا تدنو منها إشفاقاً عليها، بل تطلب منها الإشفاق والتعاطف، وربّما تعرب عن حاجتها إلى بوش فى الخروج من أزمة بلدها. إنّ رؤية الطفلة فى هذا النموذج تعتمد على استرعاء عناية الشخصية لصالح المكان فى حين كانت الرؤية فى شعر براهنى معتمدة على مصالح الشخصية وأهميّتها للسارد، فى الواقع ليست هنا

الشـــخصية بنفسها مهمّة عند الســـاردة بل تتابع بها مبتغى آخر، بينما باتت الشخصية بنفسها هدفاً باســـقاً فى شعر رضا براهنى. تتحدّث الســـاردة عن الرئيس الأمريكى بوش وتزيل الســـتار عن ماضيه ودوره الباســـق فى البلد الآخر «حاربتَ يا مولاى يومـــاً فى الكويتْ / وجَنيْتَ مِنها ما جَنَيْـــتْ» لكنّه يترك للقارئ كثيراً من الفراغات والفجوات عن تصرّفات بوش فى الكويت لكى يقوم لوحده باستكشافها لاحقاً ويتبدّل إلى مشارك فى النصّ. هذا مزيد من إيلاء الساردة أهميّة كبيرة لدور الشخصية الفاعلة وتركيزها على أفعالها ومعاملاتها فى الماضى حول الكويت وفى الحال تصرّف نظيرها مع شعب البوسنة.

الرؤية من الخارج

فى الرؤية الســـردية من الخارج تكون معرفة الســـارد لما يقع فى الســـرد أقلّ من الشخصية، فهو لا يعرف عن الشـــخصيات إلّا القليل. تعدّ الرؤية الخارجية فى منظور تودوروف من أندر أنواع الرؤية الســـردية وتقوم على أنّ السارد يعرف «أقلّ من أى واحدة من الشخصيّات ولا يستطيع أن يصف سوى ما يراه أو يسمعه... الخ، لكنّه يطّلع على ضمير أى واحدة من الشخصيّات. إنّ هذه الحسّيّة المجرّدة هى افتراض لأنّ ذلک النوع من الســـرد غير مفهوم.» (تودوروف، ١٩٩٦م: ٧٩) تعـــرف هذه الرؤبة بالرؤية الخارجيّة؛ «فقد تبدو الأحداث علـــى أنّها منظورة من الخارج فقط، أى أنّها تبدو من خلال الجـــزء الظاهر منها فقط، وتبدو كذلک على أنّ لها وجودها الذاتى خارج نفس الراوى» (الكردى، ٢٠٠٦م: ١٢٧)؛ إذن لا يعرف السارد عن الشخصيّات إلّا ما راه أو سمعه من حركات ظاهرة سطحيّة لا تنخرط فى أعماق الأحداث.

إنّ ما يمكن أن ينجرّ إلى إنارة هذا اللون من ألوان الرؤية السردية فى شعر فاروق جويدة ورضا براهنى، هو أن يكتفى الســـارد بوصف خارجى يُشاهد بالعين، دون أن تتمّ محاولة لعرض ما يجول فى ذهن الشـــخصيّات ويختلج فى صدورها من مشاعر أو مواقف؛ فلا تتّضح فيها تفاصيل الشخصيات ولا يتمّ عندها عرض مكنوناتها ورغباتها المضمرة. قلّما وردت الرؤية الخارجيّة فى ســـرديّة شعر فاروق جويدة ورضا براهنى؛

فهذا يعود إلى أنّ السارد فى معظم قصائدهما يطلّ فى الغالب على أحداث النصّ ودوافع الشخصيّات وردود أفعالها ويحاول سردها واقعاً فى خارج السرد وداخله.

قصيدة "حماسه معكوس" مأخوذة من مجموعة القصائد الحبسيّة الّتى أنشدها رضا براهنى فى السجن لإجلاء ذكريات الظروف المرّة الّتى تحكم المنتصف الأوّل من الخمسينيات فى إيران. هذه القصيدة تتناول قصّة أسرته المشرّدة والمضطرة إلى الرحلة من جرّاء القمع والفوضى السائدينِ آنذاك. على الرغم من أنّ السارد فى هذه القصيدة يميل إلى إيضاح ذهن الشخصيّات وموقعها ويعلّق أحياناً على ردّة فعلها وكذلک ردّة فعل الآخرين تجاه الظروف المختلفة الّتى تدخل فيها الشخصية مع عائلتها بنوع ما، لكنّه قد يتنازل عن موقعه المشرف ويكتفى بوصف خارجى يرى بالعين عياناً ويقع السرد بالكامل فى الزمن المنصرم حتى يشير السارد إلى أمّه الطاعنة فى السنّ ويعرب عن عدم وقوفه على ما تقوله:

پدر دستانش را به سوى آسمان برداشته / بود و دعا می کرد و / باد، آفتاب را پشت ابریشم آسمان می‌لرزاند / مادر چادرش را کنار زده بود و به ترکی چیزی می‌گفت / لکن حرفهایش نامفهوم بود / انگار حروف میخی زبانی کهنه را کشف / کرده بود و تنها با / جیغ می‌توانست آن را به دنیا اعلام / کند (براهنی، ١٣٨٥ش: ٤٩)

من الملاحظ أنّ السارد يسرد كل الأحداث للقارئ بالتفاصيل حتى ردّة فعل الوالد الّذى كان قد يرفع يديه نحو السماء للدعاء وهبوب الريح وتأثيرها على ضوء الشمس فى السماء، غير أنّه عندما يصل إلى الوالدة يقلّل من إشرافه على كلّ السرد وهنا بالتحديد على صوت الوالدة الّتى تقول كلامها بالتركية بحيث إنّه كان له غامضاً ولا يفهمه بالضبط. هنا تبدو هويّة الشخصيّة مكشوفة لكنّ كلامها غير واضح، فهذه الرؤية تدلّ من منظور تودوروف على أنّ السارد يصف ما يراه ويسمعه من الشخصيّة، ولو يطّلع على ضميرها فهى أمّه الشريكة معه فى الألم. فى هذه الروية يذهب تودوروف إلى أنّ السارد «شاهد لا يعرف شيئاً بل أكثر من هذا، شاهد لا يريد أن يعرف شيئاً.» (تودوروف، ١٩٩٦م: ٧٩) إنّ هذا الضرب فى الرؤية، لديه كثير من الترغيب للقارئ، فهو يعلم فى البداية قليلاً عن دور الشخصية فى النصّ ثمّ يقرأ كثيراً للوصول إلى المزيد

من المعلومات الهامّة، وخاصّة ما هو المهمّ فی هذا الصدد. هنا السارد لا یرید أیضاً أن یجهر کلام الأمّ فی غیر أوانها، بل یزیل الستار عنه قادماً عندما یجعل صورتها مفلسة تأخذ وعاء التسوّل بیدیها أمام صور ملتصقة بجدران المدینة من کبار الثقافة الغربیة الّتی کانت الأمّ تنظر إلیها وکذلک الحرکة الخائبة للثورة الدستوریة الإیرانیة:

در عبور خود طپانچه‌های زنگ‌زده انقلاب مشروطیت را / می‌دیدیم / آویزان از دیوارهای خیابانها / در پشت شیشه‌های کتابفروشیها / عکس عینکی چخوف / ریش بلند و چشم‌ها گودافتاده یک تولستوی هفتادساله / سر تراشیده مایاکوفسکی / یک روز پیش از خودکشی / ریش سفید همینگوی / و چشمهای الکلی فالکنر دیده می‌شد / مادر، کاسه گدایی بدست به این عکسها نگاه / می‌کرد و به ترکی می‌گفت / «بولاریندا هش بیری بیزیم کیشی لریمیزه اوخشامیر»، برادر به فارسی به عابران می‌گفت: «به این زن بیچاره رحم کنید / شوهرش تازه مرده خودش هذیان می‌گوید.» (براهنی، ١٣٨٥ش: ٥١)

هنا یبدو من الملاحظ أنّ السارد فی عدّة فقرات تالیة من القصیدة یزیل الستار عن کلام الأمّ ویعبّر عن قصدها للمشاة. یهدف السارد بهذه الطریقة إلی تقدیم رؤیته لمعالم الجوع والفقر والتخلّف فی المجتمع الإیرانی آنذاک أمام معالم التأثّر بالغرب ممّا کان قد یتبعه الملک الإیرانی ویصرّ علی نشره فی أنحاء البلاد، ولکن یرفضه السارد بالکامل ویسخر منه أثناء تقدیم الشخصیات واحدة تلو الأخری.

من جانب آخر تتبلور هذه الرؤیة فی شعر فاروق جویدة وفقاً لمنظور تودوروف حین یکون فیها السارد أصغر أو أضعف من الشخصیّات الأخری فی السرد. تبدأ قصیدة "الصبح حلم.. لا یجیء" بالزمن الحالی وترافق رؤیة السارد المتشائمة للحیاة، ذاهباً إلی أنّ الإنسان یولد ویأتی الحیاة قسراً ثمّ یرحل مثلما یأتی. ما برح سرّ الولادة للسارد موضوعاً غامضاً وبقی هذا السؤال فی ذاکرته غیر مجاب وإنّما یتذکّر صوت أمّه الّتی تردّ علیه ببساطة تعبیرها وحفاوة لسانها لتمنحه نظرة متفائلة فی ظروف صعبة:

سَنَواتی الأُولی مَضَتْ کَصَباحٍ عیدْ / مازِلْتُ أذْکُرُ صَوتَ أمّی / عِندَما کانَتْ تُغَنّی اللَّیْلَ تَحْمِلُنی إلَی أَمَلٍ بَعِیدْ / کانَتْ تَقُولُ بِأنَّ جَوفَ اللَّیْلِ / یَحْمِلُ صَرْخَةَ الصُّبْحِ الوَلِیدْ..

/ وَغَداً سَـــنُولَدُ مِنْ جَدِيدْ / كانَتْ تَقُولُ بِأنّ طِفْلَ الأَرْضِ سَوفَ يَجيءُ بِالزَّمَنِ السَّعِيدْ. (جويدة، ١٩٩١م: ٢٣٩)

حسب هذا النصّ لا يستطيع السارد أن يفهم غاية الولادة والتفاؤل بها فى الطقوس والتقاليد الّتى تنقلها الأمّ لولدها. هذه الطريقة السردية فى تقديم الرؤية عند تودوروف لا تضمّ الموضوعية مطلقة بل تعتمد على النزعة الحسيّة الخالصة. (تودوروف، ١٩٩٢م: ٥٩) وفقاً لمقصود تودوروف يصف الســـارد فى الرؤية الخارجية ما يراه ويسمعه؛ فهنا تتبلور هذه النزعة الحسّيّة الّتى يعنى بها تودوروف، فى وصف السارد تذكّر صوت الأمّ عندما كانت تغنّى فى الليلة وتأخذه إلى أمل بعيد. أصبح السارد شاهداً لا يتدخّل فى مســـيرة السرد برفض كلام الأمّ أو تأييده بل يحاول أن يبدى الرؤية الغالبة فى الماضى كما هى ويواصل سردية قول الأمّ واعتقادها بأنّ الصباح ينبثق من جوف الليلة وتسهم ولادة طفل جديد فى تجميل الحياة وإعطائها لوناً آخر.

فى هذا المقبوس الشعرى يتمّ تقديم منظور الشخص الأوّل على قالب الحديث عن النفس لإنشاء مناخ حميم جعل القارئ يقبل الرؤية ممّن وقعت الأحداث من أجله. هنا ظهرت الرؤية الخارجيّة حين يتذكّر الســـارد طفولته الّتى وقعت فى مرحلة الاكتشاف والحدس عن الولادة، فكانت معرفته آنذاك، أقلّ من الشـــخصيات الأخرى ومن بينها الأمّ الّتى يقترب منها الســـارد كثيراً. يعود السارد إلى الزمن القديم ليستذكر نظرة الأمّ إلى حياة ســـعيدة تبتدئ بولادة طفل، لكنّه كان قد رفض هذا الرأى فى فاتحة القصيدة. على الرغم من أنّ هذا الإدراك ليس عميقاً قائماً على الحجج الرســـيخة جدّاً بل كان على مستوى عاطفة الأمّ، ولكن يفوق معرفة السارد. إنّ هذه الرؤية تشبه رؤية خارجيّة التقينا بها فى نموذج رضا براهنى فى عرض الهموم والمسرّات والمشاكل الّتى تجاوزها الســـاردان كلاهما؛ لأنّها باتت مهمّة ومسجّلة فى ذاكرتهما. تختلف رؤية فاروق جويدة عـــن رؤية نظيره المقارن فى أنّها تعود إلى عالمه القديم عودة عابرة ومقيّدة بصوت الأم ولا تقدّم شـــيئاً عن المشـــهد الخارجى بكلّ أوصافه، بينما جاء عرض المشهد والمناخ السائد على السرد فى نموذج رضا براهنى بتفصيل. من جانب آخر تحصل فى شعر رضا براهنى رؤية السارد الأقلّ معرفة والشخصيّة الحاظية بمعرفة أكثر منه، كلاهما فى الزمن

القديم، فى حين هنا برزت رؤية السارد فى المستقبل وتمّت مناقشتها واستتبابها المقارن مع الرؤية الأخرى فى الزمن القديم.

النتيجة

١) تبرز الرؤية من الخلف فى شعر رضا براهنى وفاروق جويدة حين يشعر الساردان بالخوف من تدهور الموقف ويريدان أن يطلعا الشخصية على ما شعرا به. تمتاز هذه الرؤية التفوّقيّة للسارد فى شعر رضا براهنى بدرجة اتّساع وتفصيل بحظى بها منظوره الاجتماعى وتعود إلى الرؤية المحض الّتى ترافق وصف المشهد الخارجى كما هو دون تدخّل السارد فى السرد بإيراد موقفه وفقاً لما يعتقد به تودوروف.

٢) تشارك الرؤية الخلفية فى شعر فاروق جويدة لرؤية رضا براهنى فى التعامل مع عمق الموضوع والتشبّث بمختلف الأحداث المرتبطة به، لكنّها تختصّ برؤية ذاتية تعبّر عن أحاسيس السارد وعواطفه تجاه أزمة نفسيّة نشبت فى داخله.

٣) فى الرؤية من الخلف يجعل الساردان أنفسهما فى موقع التفوّق على الآخرين، غير أنّ طريق فاروق جويدة فى إعلان هذا التفوّق تختلف عن طريقة رضا براهنى فى أنّها تهدف إلى نقاش موضوع يصعب على التعرّف؛ فهو بحاجة إلى التجربة أحياناً حسب تعبيره، ولكن يتمّ التحذير منه إطلاقاً فى شعر رضا براهنى حسب حسّاسية الموضوع وضرورة الاهتمام به.

٤) تتكوّن الرؤية الخلفيّة فى شعر رضا براهنى من التعامل مع الشخصية الحقيقيّة الثابتة الّتى يسعى السارد إلى إقناعه بتصوير الأحداث المختلفة، لكنّها قد تجلو فى شعر فاروق جويدة متغيّرة أثناء خطاب شخصية تشتهر مغامراتها الأسطوريّة، لكنّها قد جاءت فى النصّ الآن فى موضع أقلّ معرفة من موضع السارد ليزيد هذا الأسلوب من مدى تفوّق رؤيته على النصّ، أو تصبح مخاطبته للقارئين وتعامله معهم عبر الدعوة إلى تجربة مماثلة لبثّ أحاسيسهم وتعزيز علاقاتهم مع موضوع النصّ.

٥) قد تتساوى معرفة السارد فى شعر رضا براهنى وفاروق جويدة مع معرفة الشخصيّات على أساس "الرؤية مع" فى اعتقاد تودوروف مفيدة بأنّ معرفة السارد التامّة لشخصيّته فى شعر رضا براهنى تدلّ على تعقّبها ومشاركته فى معظم مجالات حياتها، غير أنّ معرفة السارد هذه للشخصية فى شعر فاروق جويدة تأتى عن بعد لاستجواب الشخصية من أجل تصرّفاتها وأفكارها المتناقضة فى الحالات المشابهة.

٦) يستفيد الساردان فى الرؤية المصاحبة من أسلوب خطاب الشخصيّة لاستعادة الوعى فيها، ولكن يختلفان فى أنّ رضا براهنى يستعيد وعى الشخصية عبر ندائها فى كلّ الفقرة الشعرية المدروسة لغاية استعطافها وكسب رضاها، بينما يحافظ فاروق جويدة على بعده عن الشخصية عبر خطابها فى بداية السطر مرّة واحدة وإعرابه عن عتابها.

٧) فيما يخصّ الرؤية الخارجية الّتى يقتنع بها تودوروف، يتراوح الساردان بين معرفتهما لكلّ شىء وبين المعرفة الضيّقة الّتى تقلّ عن معرفة الشخصيّات الأخرى، مع ذلک قد يقدّم الساردان فى حنايا إطلالهما على فضاء السرد معلومات أقلّ ممّا تقف عليه الشخصيّة الأخرى، فيخطر فى بالهما التصوّر والاحتمال سائرينِ فى طيّات القضايا التأريخية، ولكن يصبح تواجد الرؤية فى نموذج رضا براهنى ناجماً عن إخفاء الحقيقة متعمّداً وفى نموذج فاروق جويدة ناتجاً عن عجزه عن اكتشافها.

٨) تتميّز الرؤية الخارجية فى شعر رضا براهنى بأنّها تشبه تقريراً يتبع فيه السارد الآثار الناتجة عن حديث غامض للشخصية القريبة منه وهو يرغب فى إزالة الستار عن غوامضه خطوة فخطوة. تنفرد هذه الرؤية فى شعر فاروق جويدة بأنّ السارد يصوّب فيها إلى غلبة التقاليد والمعتقدات القديمة على أفكار الشخصيات القريبة منه ثمّ تغلّبها عليه من خلال الأزمنة المنصرمة ولو أنّه لا يصوغها فى صياغة منطقية.

المصادر والمراجع

براهنی، رضا. (١٣٦٣ش). غمهای بزرگ ما. چاپ نخست. تهران: چاپ نگاه.

_____. (١٣٦٦ش). اسماعیل (یک شعر بلند). تهران: مرغ آمین.

_____. (١٣٧٤ش). خطاب به پروانهها (شـــعر) و چرا من دیگر شـــاعر نیمایی نیستم (بحثی در شاعری). تهران: نشر مرکز.

_____. (١٣٦٨ش). جنون نوشتن. چ١. تهران: انتشارات رسام.

_____. (١٣٨٥ش). ظلّ الله؛ شعرهای زندان. تهران: انتشارات امیرکبیر.

برنس، جیرالد. (٢٠٠٣م). المصطلح السردی (معجم مصطلحات). ترجمة عابد خزندار. ط١. القاهرة: المجلس الأعلی للثقافة.

_____. (٢٠٠٣م). قامـــوس الســـرديّات. ترجمة الســـيد إمام. ط١. القاهرة: میریت للنشـــر والمعلومات.

تودوروف، تزفیتان (١٩٩٢م). طرائق تحلیل الســـرد الأدبی، ط١، الرباط: منشـــورات اتّحاد کتّاب المغرب.

_____. (١٩٩٦م). الأدب والدلالة. ترجمة محمّد ندیم خشـــفة، حلب: مرکز الإنماء الحضاری للدراسة والترجمة والنشر.

تودوروف، تزفیطان. (٢٠٠٥م). مفاهیم ســـرديّة. ترجمة: عبد الرحمان مزیان. ط١. الجزائر: منشورات الاختلاف.

جنیـــت، جیرار. (١٩٩٧م). خطاب الحکایة بحث فی المنهج. ترجمة محمّد معتصم وعبد الجلیل الأزدی وعمر حلّی. ط٢. القاهرة: الهیئة العامّة للمطابع الأمیریة.

_____. (٢٠٠٠م). عودة إلی خطاب الحکایة. ترجمة محمّد معتصم. ط١. بیروت: المرکز الثقافی العربی.

جویدة، فاروق. (١٩٩١م). المجموعة الکاملة. ط٣. القاهرة: مرکز الأهرام للترجمة والنشر.

_____. (لاتا). آخر لیالی الحلم. القاهرة: دار غریب للطباعة والنشر والتوزیع.

طودوروف، تزفیطان. (١٩٩٠م). الشـــعریة. ترجمة شکری المبخوت ورجاء بن سلامة. ط٢. المغرب: دار توبقال للنشر.

الکردی، عبد الرحیم. (٢٠٠٦م). الراوی والنصّ القصصی. ط١. القاهرة: مکتبة الآداب.

لحمدانی، حمید. (١٩٩١م). بنیة النصّ السردی (من منظور النقد الأدبی). ط١. بیروت: المرکز الثقافی العربی للطباعة والنشر والتوزیع.

مستور، مصطفی. (١٣٧٩ش). مبانی داستان کوتاه. تهران: نشر مرکز.

میرصادقی، جمال. (١٣٩٤ش). عناصر داستان. چ٩. تهران: نشر سخن.

ميرغنى، هاشـــم (٢٠٠٨م). بنية الخطاب الســـردى فى القصّة القصيرة. ط١. الخرطوم: شركة مطابع السودان للعملة المحدودة.
يقطين، ســـعيد. (١٩٩٧م). تحليل الخطاب الروائى (الزمن – الســـرد – التبئير). ط٣. بيروت: المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع.

المقالات والرسائل الجامعية

حفيظة، قادى. (٢٠١٥م). الصورة الشعرية فى قصيدة بقايا لفاروق جويدة أنموذجاً. رسالة ماجستير. جامعة البويرة. الجزائر.
رشـــيدى، صفور السادات و يحيايى، محمّد. (١٣٩٢ش). «بررسى چگونگى زاويه ديد و انواع راوى در داستان‌هاى خردسالان». نشريه ادب و زبان. دانشگاه شهيد باهنر كرمان. س١٦. ش٣٣. صص ١٥١-١٣٣.
على‌پور گسكرى، بهناز و الداغى، آنيتا. (١٣٩٩ش). «چشم‌اندازهاى روايى چندگانه به مثابه پديده روايى مدرن». فصلنامه روايت‌شناسى. س٤. ش٧. صص ٢٥٤-٢٢٥.
نعمة، محمّد قاســـم. (٢٠١٢م). «التبئير وموضع الذات المدركة (غرفة القياس) أنموذجاً». مجلّة الخليج العربى. ج٤٠. ع١-٢. صص ١١-١.
همراز، ويدا، محسن‌زاده، زهرا و اخگرى، محمّد. (١٤٠٠ش). «تأثير زاويه ديد مستندساز از واقعيت سوژه در مستند راديويى بر پايه نظريه‌هاى روايت». فصلنامه علمى رسانه‌هاى ديدارى و شنيدارى. س١٥. ش٢. صص ١٠٦-٦٩.