الجُمهورية التُّركية
جامعة ماردين أرتقلو
معهد اللُّغات الحيَّة في تركيا (دراسات عليا)
قسم اللغة العربية وثقافتها

شعريّة السّرد في روايات أمير تاج السّر

تقديم الطالبة : مروة فرحان المحمود

17765006

إشراف : الدكتور إبراهيم الشبلي

ماردين2020

TAAHHÜTNAME

TÜRKİYE'DE YAŞAYAN DİLLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "**Emir Tacü's-Sırr'ın Romanlarında Anlatının Şiirselliği**

" adlı tezin/projenin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, Mardin Artuklu Üniversitesi Türkiye'de tezimin/projemin kağıt ve elektronik kopyalarının koşullarda saklanmasına izin Yaşayan Diller Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ Tezimin/Projemin tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Projemin sadece Mardin Artuklu Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Projemin … yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/projemin tamamı her yerden erişime açılabilir.

06.07.2020

Öğrencinin Adı Soyadı

Merwa AL mahmoud

KABUL VE ONAY

Merwaa Al-MAHMOUD tarafından hazırlanan "Emir Tacü's-Sırr'ın Romanlarında Anlatının Şiirselliği" adındaki çalışma, 06.07.2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jürimiz tarafından Arap Dili ve Kültürü Anabilim **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

[İmza]

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Başkan)

Doç. Dr. Yaşar ACAT

Dr. Öğr. Üy. Samer KATEA

Dr. Öğr. Üy. Ibrahem ALSHBLI

الإهداء

أفتخر أني أشبهك في ملامحي وميولي العلمية في محبة اللغة العربية ...أبي الغالي أرجو أن تفتخر ببعض ماتوصلت إليه...أهديك نجاحي هذا الذي هو نتاج تعبك وسعيك لإزالة الأشواك من دربي.

لقد كبرت طفلتك يا أمي وستهديك هذا النجاح ولكن لا زلت تحتاج إلى حضنك الدافىء و قلبك الحنون...كل نصائحك يا أمي خيوط أنسج منها حياتي... أرجو أن تفخري بما توصلت إليه.

إلى من وقف بجانبي و كان سنداً لي من بعد الله خلال دراستي وقدم لي المساعدة إلى شريكي في الحياة كوران.

إلى من استوعبتني وتحملت دراستي وأعطتني الاندفاع والقوة بابتسامتها البريئة مهما حدث ابنتي الغالية راهيل.

إلى من كان معي طوال فترة دراستي وأستمد منه نشاطي وحيويتي طفلي الصغير ريان.

إلى ساكني القلب ...ينبض الفؤاد دوماً بأسمائهم ويبتسم وجهي عند ذكرهم...إلى من هم سندي من بعد الله ... إخوتي.

وأخص بالشكر والتقدير الدكتور إبراهيم الشبلي شرّفني بإشرافه على بحثي ووجهني وكان عوناً لي حيث قدم لي الكثير من المعلومات والأفكار.

إلى من زرع بطريقي بذور المساعدات والمعلومات والتسهيلات والأفكار فأثمر هذا البحث فاستحقوا الشكر والتقدير بجدارة الدكتور يونس لشهب.

ولا بد لكل رحلةٍ من مشقات، لكنها تهون بمساعدة مَنْ يمدون يد العون لاجتيازها فكان شكرهم واجب ألبر وسفدا.

Her yolculuğun bir zorluğu ve zahmeti vardır، benim de bu yolculuğumun zorluklarını geçmemde hep yanımda olan ALPER ve SEVDA dostlarıma saygı ve teşekkürlerimi sunarım .

شكر وتقدير

إلى نور الضاد يأخذني قلبي

حيث وميض الحروف يشدّني

آخذ كلّي وألحقه

ألج عالم الخيال وألزم الأماكن الفائقة الجمال

مثل فاتنة تحمل سلاسل الورود

توزعها على حدائق الكون

شتلات شكر وعرفان

تغنّي بطريقتها الموسيقية

فهلا يا أستاذي الكريم أطلت أنظارك إليها

حين كنت طالبة ترتجي النجاح

ثم ترتجي السمو إلى القمة

ما أبهاها قمم أنتم فيها

تستقبلون الأرواح المتشوقة للعلم

وترضون بابتسامة عنها

هذا البحث يستهل إبحاره بزورق

شراعه محبتي ويقيني بمداكم الأبيض

وأفق تقبلكم الراقي

دكتور إبراهيم الشبلي

الأيادي البيضاء التي تدلني على بوصلة الطريق.....مباركة

كونوا معي.....

لأكون متفوقة في عطاءاتي

لأنهل من عطاءاتكم ما يدفعني إلى الإبداع.....

مقدمة

الرواية جنس أدبي حديث؛ تطورت كسواها من الفنون الأدبية الأخرى؛ إذ ظهرت في البداية الروايات التعليمية الخالية من العناصر الروائية، أو قلَّ وجودها فيها، والروايات التاريخية التي تهدف إلى التسلية والترفيه في المقام الأول فضلا عن التعليم، ومن ثم بدأ ظهور الروايات التي تجعل من الأحداث همها الأكبر، والروايات التي بالغت في اهتمامها بالشخصيات ووصفها بدقة، وهذه الروايات بمسمياتها المتعددة واهتماماتها المختلفة يسميها الباحثون الرواية التقليدية تمييزاً لها عن الرواية الجديدة التي ظهرت في منتصف القرن العشرين، والتي مُنحت فيها اللغة أهمية وعناية كبيرة حتى صارت المكون الأول لكل عملٍ سردي، فارتقت لغتها من لغةٍ تسجيلية إلى لغةٍ شعرية، ثم بدأ ظهور الدراسات النظرية والتطبيقية حول شعرية السرد في المنتصف الثاني من القرن العشرين، وكثرت في مطلع القرن الواحد والعشرين.

الرواية أدب سردي شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول، ويتخذ من اللغة المادة الأولى لهُ، ليمزجها بالخيال، ذو طبيعة سردية يتشكل بألوانٍ مختلفة بحسب أدوات السرد، كالحكاية عن الماضي، أو اصطناع ضمير المخاطب أو المتكلم، ويتولد السرد عن الراوي، وشخصيات الرواة الذين يتحركون عبر أماكن مختلفة في أزمانٍ متعددةٍ، إذ تربعت الرواية على عرش الأدب العالمي، فغدت الأكثر قراءةً في العالم، وتقدمت لتتربع على قمة الفنون الأدبية العربية، بعد أن كان الشعر الفن الأكثر انتشارا، زالعصر الذهبي للرواية في أوروبا هو القرن التاسع عشر، ومستقبل الرواية فقد أصبح موضوع بحث وتساؤل لكثرة التجارب الأدبية التي أجريت منذ أمد غير بعيد على بنية الرواية وشكلها وموضوعاتها.

فالرواية تتمتع بتوافر العوامل التي تساعد على تماسك النص، ففي عتبات الفصول إذا صحَّ التعبير يتكرر على الدوام، ما كان قد سبق ذكره من حوداث، أو أماكن، أو شخوص، مع إشارات سريعة لبعض ما ترتب على تلك الحوادث، مما يساعد على الربط بين الواقائع، والإفادة من تقنية التخزين والاسترجاع، كل ذلك يجعل من حيث المحتوى، حكاية بسيطة النسج، تتوافر فيها جل مقومات الشفافية التي تسبر غور الحكاية، وتفضح أسرار اللعبة.

أهمية الموضوع ودوافع اختياره:

يدور البحث حول واحد من أبرز الروائيين العرب وقد نالت رواياته الكثير من الانتشار والنجاح والجوائز، وترجمت إلى العديد من لغات العالم، ابن السودان الطبيب الذي بدأ مسيرته بكتابة الشعر قبل أن ينصرف إلى كتابة الرواية؛ إنه الروائي (أمير تاج السّر).

الروائي أمير تاج السر من روَّاد الرواية الجديدة ومبدعيها، ويعدُّ كاتباً جريئاً، إذ سلَّط ضوء حبره على كل ما يراه من قضايا تتصل بالسياق الاجتماعي والسياسي والفكري.

وقد جاء اختيار موضوع البحث لأسباب عديدة، منها: الرغبة في الإحاطة والإلمام بعلم السرديات وعلم الشعرية، فضلاً عن تشجيع مشرفي الدكتور إبراهيم الشبلي لي على دراسة روايات أمير تاج السر من ناحية شعرية سردها، ولغنائها وثرائها من ناحية أخرى، ولندرة الدراسات حول أمير تاج السر، تسليط الضوء حول شعرية السرد إنطلاقا من رواياته.

خطة البحث:

قُسم البحث إلى ثلاثة فصول قُدم له بمقدمة يليها المدخل وتناول نبذة عن حياة الروائي (أمير تاج السّر)، ووقف الفصل الأول على مفهوم كلٍّ من الشعرية والسرد لغة واصطلاحاً، ومفهوم شعرية السرد في الخطاب النقدي المعاصر، كما وقف على مفهوم السرد في التراث العربي والنقد الأدبي المعاصر، وأنواع السرد أساليبه وأشكاله ومكوناته، وتناول الفصل الثاني شعرية البنية والسردية والحوار الوصفي؛ ليقف على تحليل الشخصية في روايات أمير تاج السر ومحللا أشكال حضور الشخصية في الروايات المدروسة كالشخصيات الرئيسة والشخصيات الثانوية، كما درس هذا الفصل الزمن السردي وأنواعه ودوره في منح السرد طاقة شعرية تتشكل بوساطتها عوالم الحكاية وترتسم عبر تقنيات الحذف والتقديم والتأخير مسارات الأحداث؛ وتتبلور عبرها وجهات النظر التي تسهم في تبئير الرؤيا وتشكيل النسق الشعري في الروايات، واتخذ الفصل الثالث من الفضاء الروائي مجالاً للتحليل؛ إذ وقف على أشكال حضر المكان في الروايات المدروسة كالمكان المفتوح والمكان المغلق مبرزاً دور كل منهما في تكوين الفضاء الروائي واستيعاب الأحداث، واحتضان الشخصيات وتشكيل المواقف والرؤى المختلفة، كما درس هذا الفصل اللغة السردية في الحوار الوصفي، وعالج الفصل الثالث جمالية الخطاب السردي وفيه مبحثان: الأول: آليات الخطاب السردي وتمحور حول المدة ودرس ضمنها الوقفة والمشهد، والتواتر وبُحث فيه السرد المفرد والتكراري والمتشابه، والثاني درس جمالية توظيف اللغة الشعرية للكاتب في الروايات، ودراسة شعرية السرد والمتلقي.

ومن النتائج التي توصل إليها البحث أن شعرية الرواية لا تقتصر على الجانب اللغوي فقط، حيث تتعالق داخل الرواية عناصر متنوعة ومتعددة، والرواية عالم متكامل، تجمع بين المكونات اللفظية والسردية، فالرواية ملتقى لجميع الأنواع الأدبية وذلك من خلال شحنها لعناصر فنية لغوية وتقنيات تخرج بها من عالم العادي إلى عالم التفرد والخصوصية، كما اتخذ الفضاء في الروايات موقعا بارزاً من خلال المشاهد الوصفية التي رسمها الكاتب كلوحات فنية لغوية، صاخبة وضاجة بالحركة

والحياة وقد قامت بدور بارز ومهم في تماسك البنى العلائقية بين مكونات الروايات، مما جعل للوصف يسهم في تشكيل شعرية السرد.

منهج الدراسة:

قام البحث على المنهج البنيوي التحليلي، الذي يقوم على مبادئ على رأسها: المحايثة، أي النظر إلى النص بوصفه كلا دالا مكتفيا بنفسه مفصولا عن أي معطى خارجي كحياة المؤلف أو طبقته الأجتماعية.....

والاهتمام بوصف شكل المحتوى: لا يعني تحليل المعنى في ذاته بل طريقة بناء المعنى والعلاقات بين عناصره، والنظر إلى النص بوصفه بنية تتشكل من العناصر اللغوية الصوتية والصرفية والنحوية وكذلك السردية والأسلوبية في مستوى أكبر، وتترابط تلك العناصر بعلاقات مضبوطة، وتعمل جميعا على تحقيق غاية واحدة، والغاية من التحليل البنيوي الاهتداء إلى أدبية النص، أي إلى ما يجعل منه نصا أدبيا.

بعض المصادر والمراجع:

اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع في هذه الدراسة، التي ساعدت على إثراء البحث، ومن بينها:

- الذات والآخر في الرواية السورية، إبراهيم الشبلي.
- زوايا الميل والانحراف في مغامرة التجريب في الرواية العربية، حسام السفان.
- بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، حسن بحراوي.
- شعرية الخطاب السردي، محمد عزام.

صعوبات الدراسة:

اعترضتني بعض الصعاب في هذا البحث من أهمها قلة المصادر والمراجع التي تتحدث عن شعرية السرد بشكل مفصل، وصعوبة الحصول على المصادر والمراجع المتعلقة بالبحث.

الدراسات السابقة:

الدراسات السابقة التي تناولت شعرية السردية فهي كثيرة نذكر بعضها:

- شعرية السرد في رواية أشجار القيامة لـ: بشير مفتي، من إعداد الطالبتين: راضية محمدي وسعاد يوشارب، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي–، 2016م.

تتحدث هذه الرسالة عن مفاهيم اللغوية والاصطلاحية لكل من مفهومي السردية والشعرية، وتناولت شعرية المكان والزمان، والفصل الأخير يدور حول الشخصيات وأنواعها من رئيسة وثانوية.

– شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة أنموذجاً، إعداد الباحثة: ليندة خراب، رسالة لنيل درجة الدكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة قسنطينة1، الجزائر، 2011–2012م.

تتحدث الرسالة عن مفهوم الشعرية والسرد وشعرية السرد (مرحلة التأسيسة)، وتناولت تطور مفهوم الشعرية عند جيرار جينيت، وشعرية التئبير والصيغة السردية، وشعرية تخييل الحكاية والحكاية الترددية في رواية مقامة ليلية – مقامة المبتدى– لعبد العزيز غرمول، وأخيراً شعرية الانصراف في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي.

– شعرية الرواية، مدن الملح أنوذجاً، من إعداد الطالب: سليمان سالم الفرعين، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2010م.

تعالج الرسالة شعرية الرواية في خماسية مدن الملح لعبد الرحمن منيف، بدءاً من عتبات النص الروائي: شعرية العنوان وبينة الاستهلال السردي، إلى عناصر الرواية: الشخصية، والمكان، والزمان، وفن صياغة اللغة الشعرية: مما يخلق فرادة النص الأدبي وتميزه.

– شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980–2007م)، تقديم الطالب: محمد قاسم صفوري، رسالة دكتوراه في الفلسفة، جامعة حيفا، فلسطين، تشرين الثاني 2008م.

تقف الرسالة على دراسة مصطلح الأدب النسوي وإشكاليته، ودراسة مقارنة تاريخية حول المرأة العربية والإبداع، والأدب النسوي العربي الحديث، وعالجت الرسالة صورة المرأة في السرد النسوي العربي الحديث، وجماليات الأسلوب في السرد النسوي العربي الحديث.

أخيراً أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذي الفاضل الدكتور إبراهيم الشبلي، الذي أشرف على هذا البحث، وأعانني بملاحظاته وتوجيهاته، وكما أتقدم بجزيل الشكر للجنة التحكيم التي ستفيدني بملاحظاتهم ونقدهم للبحث.

Merwa AL mahmoud

Mardin 2020

فهرس المحتويات

إهداء.....I

شكر وتقدير.....II

مقدمة.....IV

فهرس المحتويات.....VIII

الملخص..... XI

özet.....XIII

abstract XIV

المدخل..... 1

1. مفهوم شعرية السرد 6

1.1. مفهوم الشعرية:..... 6

1.1.1. مفهوم الشعرية لغةً..... 6

2.1.1. مفهوم الشعرية ائصطلاحاً..... 8

3.1.1. مفهوم الشعرية في النقد الحديث.....8

2.1. مفهوم السرد.....14

1.2.1.مفهوم السرد لغةً 14

2.2.1.مفهوم السرد اصطلاحاً.....14

3.2.1.،السرد العربي القديم.....18

4.2.1.أنواع السرد وأساليبه 19

5.2.1.أشكال السرد ومكوناته.....20

6.2.1. مفهوم شعرية السرد.....24

3.1. اتجاهات شعرية السرد:.....27

1.3.1. مستويات المحكي السردي.....27

2.3.1. اتجاهات شعرية السرد.....29

2.شعرية البنية السردية والحوار الوصفي.....33

1.2. البنية السردية.....33

1.2.2. وصف الشخصيات الروائية.....33

1.1.2.2.مفهوم الشخصية.....33
2.1.2.2.الشخصيات الرئيسة.....38
3.1.2.2.الشخصيات الثانوية.....43
2.2. الزمن السردي 49
1.2.2.المفهوم اللغوي والاصطلاحي للزمن السردي.....49
2.2.2.الزمن الروائي.....49
3.2.2.الترتيب.....51
4.2.2الاسترجاع.....52
5.2.2.الخلاصة.....57
3.2.الفضاء الروائي والأماكن.....61
1.3.2..مفهوم الفضاء الروائي.....61
2.3.2.الأماكن المفتوحة.....66
3.3.2.الأماكن المغلقة.....69
2.2. اللغة السردية في الحوار الوصفي:.....72
1.2.2. اللغة السردية.....72
2.2.2.الحوار الوصفي 73
1.2.2.2.الحوار الخارجي.....73
2.2.2.2.الحوار الداخلي.....76
3. جماليات شعرية الخطاب السردي.....80
1.3. آليات الخطاب السردي.....80
1.1.3.المدة.....80
1.1.1.3.الوقفة 80
2.1.1.3.المشهد.....83
2.1.3.التواتر 86
1.2.1.3.السرد المفرد.....86
2.2.1.3.السرد التكراري.....88
3.2.1.3.السرد المتشابه.....91
2.3. جمالية توظيف اللغة الشعرية 94

1.2.3. توظيف اللغة الشعرية للكاتب.....94
2.2.3.شعرية السرد والمتلقي.....97
الخاتمة.....103
المصادر والمراجع.....107
الملاحق.....114
1. تعريف بالنقاد والباحثين: 114

الملخص

يروم هذا البحث تحليل تجليات شعرية السرد في روايات أمير تاج السر، الذي يمتلك تجربة روائية غنية أغرت الباحثة في تناولها؛ لما تنطوي عليه رواياته من مستويات متعددة تعكس قدرته على بناء عالم تخييلي ينضح بالرؤى والمقولات المعرفية والأنساق الشعرية، التي أسهمت لغة الروائي في تكريسها في تجربته السردية، الأمر الذي جعل رواياته مختلفة عن النتاج الروائي العربي في العصر الحديث من حيث الأسلوب، وطرائق السرد، وآليات بناء المُتخيَّل الفني في إبداعه الروائي، وقلما التفت الدارسون إلى روايات أمير تاج السر، وهو ما حدا بالباحثة أن تقف على تلك التجربة متخذة مساراً تحليلياً يفيد من تقنيات تحليل الخطاب الروائي، ولا سيما البنية الروائية التي تتشكل بوساطتها عوالم المحكي، وتنعكس عبر مساربها زوايا الحكي والسرد؛ لتعكس مواقف الروائي من القضايا المصيرية التي تحيط بالمجتمع العربي على المستويين الداخلي والخارجي، وبذلك تغدو الشخصيات معبرة عن الأنساق الرؤيوية التي تنطوي عليه رواياته.

وقف الفصل الأول على مفهوم كلٍّ من الشعرية والسرد لغة واصطلاحاً، ومفهوم شعرية السرد في الخطاب النقدي المعاصر، كما وقف على مفهوم السرد في التراث العربي والنقد الأدبي المعاصر، وأنواع السرد أساليبه وأشكاله ومكوناته، وتناول الفصل الثاني شعرية البنية السردية والحوار الوصفي؛ ليقف على تحليل الشخصية في روايات أمير تاج السر ومحللا أشكال حضور الشخصية في الروايات المدروسة كالشخصيات الرئيسة والشخصيات الثانوية، كما درس هذا الفصل الزمن السردي وأنواعه ودوره في منح السرد طاقة شعرية تتشكل بوساطتها عوالم الحكاية وترتسم عبر تقنيات الحذف والتقديم والتأخير مسارات الأحداث؛ وتتبلور عبرها وجهات النظر التي تسهم في تبئير الرؤيا وتشكيل النسق الشعري في الروايات، واتخذ الفصل الثالث من الفضاء الروائي مجالاً للتحليل؛ إذ وقف على أشكال حضور المكان في الروايات المدروسة كالمكان المفتوح والمكان المغلق مبرزاً دور كل منهما في تكوين الفضاء الروائي واستيعاب الأحداث، واحتضان الشخصيات وتشكيل المواقف والرؤى المختلفة، كما درس هذا الفصل اللغة السردية في الحوار الوصفي، وعالج الفصل الثالث جمالية الخطاب السردي وفيه مبحثان: الأول: آليات الخطاب السردي وتمحور حول المدة ودرس ضمنها الوقفة والمشهد، والتواتر وبُحث فيه السرد المفرد والتكراري والمتشابه، والثاني درس جمالية توظيف اللغة الشعرية للكاتب في الروايات، ودراسة شعرية السرد والمتلقي.

ومن النتائج التي توصل إليها البحث أن شعرية الرواية لا تقتصر على الجانب اللغوي فقط، حيث تتعالق داخلها عناصر متنوعة ومتعددة، فهي عالم متكامل، تجمع بين المكونات اللفظية والسردية، وملتقى لجميع الأنواع الأدبية وذلك من خلال شحنها لعناصر فنية لغوية وتقنيات تخرج بها

من عالم العادي إلى عالم التفرد والخصوصية، كما اتخذ الفضاء في الروايات موقعا بارزاً من خلال المشاهد الوصفية التي رسمها الكاتب كلوحات فنية لغوية، صاخبة وضاجة بالحركة والحياة وقد قامت بدور بارز ومهم في تماسك البنى العلائقية بين مكونات الروايات، مما جعل الوصف يسهم في تشكيل شعرية السرد.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، السرد، الرواية، أمير تاج السر، البنية، الحوار.

ÖZET

Bu araştırma,Emir Tâcü's-Sır'ınromanlarındaki şiirsel tezahürleri analiz etmeyi amaçlamaktadır. Söz konusu romancı dil deneyimlerini etkin kullanması, geniş bir bakış açısına sahip olması,sanatsal ve şiirsel formlar yaratma gibi meziyetlere sahip olması bakımından önemli bir yer işgal etmektedir. Bu yazarın romanlarını modern çağdaki Arap romanlarından farklı kılan en önemli husus ise anlatı ve romancı yaratılışında sanatsal hayal gücü inşa edebilmesidir, bu da araştırmacıyı bu deneyimin üzerinde durmaya yönlendirmiş ve anlatı söylemini analiz etme tekniklerinden yararlanan analitik bir yol izlemesini sağlamıştır. Özellikle hikâyenin kurgusal yapısı ve anlatım biçimi gibi özellikleri onu diğerlerinden farklı bir yere oturtmaktadır.Yazar, Arap toplumununkarşılaştığı ciddi problemleri romanlarında kendine has üslûbu ile işlemektedir.

Bu çalışmanın ilk bölümü, şiirsel anlatı dilini, deyimsel kavramları ve çağdaş eleştirel söylemde şiirsel anlatımı irdelemektedir. Ayrıca Arap kültüründe anlatım kavramını ve çağdaş edebiyat eleştirisini, anlatım yöntem ve biçimlerini de ele almaktadır. İkinci bölümde ise şiirsel yapı ile beraber anlatı, betimlemeve diyalog şeklindeki şiirler ele alınmıştır; Ayrıca Emir Tâcü's-Sır'ınromanlarında kişilik analizi, ana karakterler ve ikincil karakterler gibi kişilik varlığı biçimlerinin üzerinde durulmuştur. Bu bölüm aynı zamanda anlatı zamanını, türlerini ve hikâyenin oluşumu ile ilgili teknikleri de kapsamaktadır. Bununla, anlatıların vizyonuna ve şiirsel tarzın oluşumuna katkıda bulunan görüşler açıklanmıştır. Anlatı alanının üçüncü bölümünde ise analiz alanı ele alınmıştır. Açık ve kapalı yer gibi incelenen anlatımlarda yerin varlığının formları incelenmiş, her birinin bir anlatı mekânı oluşturma, olayları barındırma ve kişilikleri değerlendirmegibi konulara da işlenmiştir.

Bu araştırmanın sonucuna göre roman, sözel ve anlatı bileşenlerini bir araya getirenbütünleşmiş bir dünyadır.Roman, sadece münhasırlık ve mahremiyet konularının ele alındığı ve tanımlayıcı sahneler aracılığıyla ortaya çıkan dilsel ve sanatsal unsurlar değil aynı zamanda farklı teknikleri bir araya getiren ve tüm edebi türler için bir buluşma noktasıdır.

Anahtar Kelimeler:Roman, Diyalog, Anlatım, Yapısal Şiir, Şiir,Emir Tâcü's-Sır.

ABSTRACT

This research aims to analyze the poetic manifestations in the novels of Amir Taj Al-Sir, who possesses a rich narrative experience which led the researcher has been tempted to address it, because the multiple levels of his novels are reflect his ability to build an imaginary world that exudes visions, cognitive sayings and poetic forms, which the novelist's language contributed to dedicating in his narrative experience, that made his novels different from the Arab novelist production in the modern era in terms of style, narrative methods, and mechanisms for building artistic imagination in his novelist creation. In addition, The researchers rarely indicated to the novels of Amir Taj Al-Sir, which prompted the researcher to focus on that experience taking analytical path, which benefits in the techniques of analyzing the narrative discourse, especially the narrative structure which forms the fiction worlds of the narration, and through their paths are reflected the angles of narration and tale; at the same time, this reflects the positions of the narrator of the fateful issues surrounding the Arab society at the internal and external levels, and thus the characters become expressive of the visionary forms that involve to his novels.

The first chapter focused on the concept of both poetic and narrative depends on language and terminology, and the concept of poetic narration in contemporary critical discourse, as well as on the concept of narration in Arab heritage and contemporary literary criticism, and the types of narrative methods, forms and components, and the second chapter dealt with poetic structure and narrative and descriptive dialogue; to concentrate the analysis of characters in the novels of Amir Taj Al-Sir and analysis the forms of the presence of characters in studied narratives such as the main and secondary characters. This chapter also examined the narrative time, its types and its role in giving the narrative poetic energy through which the worlds of the story are formed and are characterized by the techniques of deletion, presentation and delay the paths of events; so through that, the views are crystallized and contribute to the focusing of the vision and the formation of the poetic pattern in the narratives, and the third chapter took the narrative space as a field for analysis; as it examined the forms of urbanization in studied narratives, such as the open space and the closed place, highlighting the role of each in the formation of the space, and embrace personalities and the formation of different positions and visions, also this chapter studied the narrative language in the descriptive dialogue.

One of the results of the research is that the poetry of the novel is not limited to the linguistic side only, as it relates within the novel various and multiple elements, and the novel is an integrated world, combining verbal and narrative components, the novel is a meeting place for all literary types through its shipment of linguistic artistic elements and techniques that come out of The ordinary world to the world of exclusivity and privacy. In addition, the space in the novels took a prominent position through descriptive scenes drawn by the writer as linguistic artistic paintings, noisy and loud with movement and life for poetic narrative.

Key words: Novel, poetic, structure, dialogue, narration, Amir Taj Al-Sir

مدخل: التعريف بالروائي:

وُلد أمير تاج السّر سنة (1960م) في السودان، سوداني الجنسية، تلقى تعليمه الثانوي في السودان، ثم انتقل إلى مصر زفيها تابع دراسته الجامعية؛ فتخرج من كلية الطب من جامعة طنطا ثم عاد إلى السودان ليعمل طبيبا، وبدأ ممارسة الكتابة في مراحل مبكرة جداً من حياته، ففي المرحلة الإبتدائية كان يكتب القصص البوليسية، وفي المرحلة المتوسطة بدأ يكتب الشعر بالعامية، وتغنى المطربون فيما بعد بالكثير من أشعاره، استمر في كتابة الشعر خلال دراسته للطب، أصدر دواوين شعر بالعامية السودانية، وفي عام 1985م بدأ يكتب الشعر بالفصحى، كانت قصائده تنشر في مجلات كبيرة في ذلك الوقت مثل (القاهرة)، و(إبداع)، و (المجلة)، و(الشرق الأوسط)، انتقل بعد كتابة الشعر للروايات فكانت أولى أعماله الروائية رواية (كرمكول) الصادرة عام 1988م، والتي كلفته رهن ساعته ليتمكن من طباعتها، انتقل في عام 1993م للعمل بمدينة الدوحة في قطر وعمل طبيباً ولا يزال يعيش بالدوحة، نالت أعماله اهتماماً كبيراً في الأوساط الأدبية والنقدية وتُرجمت بعض رواياته إلى اللغات الإنجليزية، الفرنسية، الإيطالية[1].

له العديد من الروايات تلك التي سيدور حولها البحث:

- رواية (صائد اليرقات) 2010 وصلت للقائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية 2011- البوكر.

تتحدث الرواية عن عميل مخابرات سابق اسمه عبدالله حرفش يُحال إلى التقاعد فيقرر امتهان الكتابة ويبدأ بارتياد مقهى"قصر الجميز" الذي كان يكتب به تقاريره بمتعة غريبة، هذا المقهى جميع رواده مثقفين يبدأ بمجالستهم والاستماع لهم ليتعلم أصول الكتابة ويلازم الروائي الشهير في المقهى المعروف بـ "أ.ت" ويعرض عليه مسودات روايته التي يتخذ بها أبطالا من حياته كزوج عمته وحفار القبور وجاره ويستمع للنقد اللاذع من الروائي الشهير وملاحظاته القاسية عن أسلوبه الذي يشبه كُتاب تقارير عملاء المخابرات! فجأةً يختفي الكاتب المعروف، ويُقال إنه معتزل لكتابة رواية جديدة. لكن المفاجأة الكبرى حين يتّصل الروائي بعبد الله ويطلب لقاءه.... كعادة أمير تاج السر يفاجئنا بجميع رواياته بشكل غير متوقع.

- رواية (366) 2013 فائزة بجائزة كتارا للرواية العربية بدورتها الأولى.

في رواية (366) التي تمثل سنة كبيسة لأيام حب من نوع جديد يخترعه أمير تاج السر توليداً من قصة حقيقية كانت في الأصل تختصرها مجموعة من الرسائل المكتوبة بالحبر الأخضر، بتوقيع

[1] - جائزة كتارا للرواية العربية www.kataranovels.com,2020, 12/12/2019.

(المرحوم) عثر عليها الروائي تاج السر وهو في المرحلة الثانوية من الدراسة، برفقة مجموعة من الطلبة، تحت سور المدرسة في بورتسودان، وقد خطها عاشق مجهول إلى (أسماء)، تدور فكرتها حول رسالة من شخص سمى نفسه "المرحوم"، كتبها إلى فتاة التقاها في أحد الأعراس اختفت فلم يجدها، ولم يعرف عنها سوى أنها تدعى "أسماء"، ليظل لمدة 366 يوم، يبحث عنها في كل أحياء المدينة وخلال رحلة البحث هذه تعترض حياة المرحوم أحداث كثيرة من جيرانه البسطاء، ويعرض التحولات الاجتماعية والظروف السياسية التي يعيش فيها، إضافة إلى الصراعات النفسية التي يعاني منها أبطال الرواية، وعلاقته بشخصيات الحي الفريدة؛ مثل فاروق كولمبس، وتورطه في اجتماع لجماعة متطرفة لرجل كان روائياً، وخرج عن مساره السابق يدعى ألماني ، وذكرى أخيه اليساري بخارى، وعلاقته بصديقه الانتهازي شمس العلا الذي ارتكب جريمة في بيت المرحوم من أجل المال، ونجاح حاسة التخمين لدى البطل في الكشف الذاتي عن الحادث، وكان يستخدم التخمين من قبل في البحث عن أسماء، ورسم هويتها الجمالية أو الواقعية، وتنتهي الرواية بإستقالة المرحوم من مدرسته التي كان يعمل بها مدرساً للكيمياء، ويحصل بعد ذلك على فرصة لتدريس أحد أبناء الطبقة الثرية في الحي الذي يعتقد أن حبيبته تسكن فيه.

ثم يتطرق إلى سمعه أن أحد الأثرياء سيعقد قرانه على فتاة من الطبقة الراقية تدعى أسماء، وتتم دعوة المرحوم للزفاف، ولكنه يقرر إنهاء حياته بِبَلْعِ ستين قرصاً من الحب المنوم لفمه قبل أن يشاهد العروس ليعرف هل هي أسماء حبيبته التي لمحها منذ عام أم فتاة أخرى.

– رواية (منتجع الساحرات) 2015 دخلت في القائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) لعام 2017 .

أمير تاج السر في روايته (منتجع الساحرات) تلمّس عوالم المهمّشين ليختار، في زمن اللجوء القسري، تقصي حيوات بعض اللاجئين الوافدين على السودان من البلدان المجاورة له.

في ساحة المزاد حيث عالم المحتالين والمجرمين وحيث يعرض كل شيءٍ للبيع، مبيدات القمل والصراصير، والدرجات النارية، وأَسرّة المرضى بالمستشفيات التي نهبها المرضى أنفسهم، والنظارات الطبية النادرة، والتماثيل الخشبية المهربة.

فقبل أن تصل (أبابا تسافي) كان المكان هادئاً عادياً، والأجواء رتيبة ومتجانسة، لكن وصول اللاجئة الإريترية الجميلة أربك هذا النظام الذي تأسس على القبيح والفظيع.

ولم تكن اللاجئة الإرتيرية الجميلة تتصور أن الشر الذي هربت منه في بلادها (الحرب) سيكون أهون عليها من النزول بكل هذا الجمال في (منتجع الساحرات)، المكان الملعون بالعنف البدائي

الذكوري، لم تكن اللاجئة الرقيقة تتوقع أنها ستقيم ثورة في مملكة بائعات الشاي ليكون لشايها طعم آخر، شاي أوراقه بلا عمر وبوجهٍ صافٍ لم تتعود عليه تلك الكائنات المتأهبة.

فالوباء كالجمال كلاهما يأتي بالجحيم، وينتظره الجحيم متمثلاً في عالم عبد القيوم دليل جمعة عبد القيوم اللص العريق الموثق بالصور الجانبية والأمامية في مخافر الشرطة والذي تعرفت عليه الكلاب البوليسية في الساحات العامة.

تمثل رواية (منتجع الساحرات) واقع ثورات الربيع العربي حيث أصبحت المرأة العربية في بعض البلدان هاربة شريدة في الحدود والمخيمات من بطش الحروب وتجار الرقيق والإرهابيين، فإما هي جارية تباع في سوق النخاسة بالمزاد العلني، أو ميتة من البرد أو الجوع، أو مطاردة من ذئاب جائعة في ليلٍ بهيم.

– رواية (زهور تأكلها النار) 2016 وصلت إلى (القائمة الطويلة) لجائزة البوكر للرواية العربية.

تميّز رواية "زهور تأكلها النّار" باشتغال مؤلِّفها أمير تاج السّر على فترة تاريخية بعيدة؛ هي فترة حكم الأتراك على بلاد مصر والسودان، في بدايات القرن التاسع عشر تقريباً.

تقع أحداث الرواية في مدينة (السور) في المدينة المصرية الهادئة حيث يتعايش القبطيون واليهود والبوذيون وقلة من المسلمين، التي رسمها الكاتب وفق مخيلته التاريخية فجعل حاكمها وجامع ضرائبها تركياً عجوزاً يدعى يوسف دامير، كما قسّم المدينة إلى أحياء ثرية وفقيرة لا تخلو من المقاهي، والنوادي، ومنازل المتعة. ولعل أجمل ما فيها هو التعايش السلمي بين أتباع الديانات الأربع؛ فالمسلم يعيش إلى جوار القبطي، واليهودي، والبوذي، كما أنّ هناك شخصيات أوروبية فضّلت البقاء في هذه المدينة لكن بعضها راح ضحية الإرهاب المتستر بقناع ديني، حيث اندلعت ثورة باسم الدين ظهرت نواتُها في قرية مجاورة تُدعى "أباخيت"، فيها تشكّلتِ الجماعة الجهاديّة، استقطبت شباب "السور"، تقوّتْ، ثمّ صارت تطالب بتسليم المدينة. الثورة قادها جهاديون ملثمون يتزعمهم داعية مجهول اسمه "المتّقي"، الثّوار سيطبقون حصارهم على مدينة "السّور". سيقطعون الطرق على القوافل. البطلة خميلة عازر، عشرينيّة ابنة تاجر قبطيّ غنيّ وأمّ طليانيّة، ستحكي كيف آلَ بها الأمر إلى سرداب في "ساحة المجد" حيث النساء يتجاذبن أطراف الحديث عن البلاء الذي أصاب السور وكيف اختفى أولادهم وانضمّوا إلى جيوش المتّقي. ستستحيل "السور" إلى خراب غارقةً في البؤس والتعاسة والقبح والوسخ والضياع والموت. في ظلّ هذا الخراب ستُسبى خميلة مع نساء أخريات. كل نساء السور صرن من الغنائم، وكلّ من لم تكن غنيمة جيدة دُفنت في سراديب "ساحة المجد" التي صار اسمُها "بئر الشيطان". أما رجال السّور فقد صاروا رؤوس حيّات في عين الغازين يُستهدَفُ قَطْعهُا سواء كان الضحايا بوذيين أو قبطيين أو مسلمين. خميلة ستحمل مرغمة اسماً جديداً؛ "النعناعة."

ستحمل ذاكرة جديدة من الألم مع نساء جهاديات سيعلّمنها "التّقوى" في بيت الغنائم، وسيخضعنها للدّين الجديد، ويهيئنها بِبُطء لتكون عروساً لأمير من أمراء الثورة ربّما هو"المتقي" نفسه. بدلاً من خطيبها ميخائيل، سيأتي العبد "الغازي" المكنّى ب"لولو" لتخليصها وتهريبها إلى خارج مدينة السّور. غير أنّ الحلم سيتداخل بالحقيقة في آخر الرّواية، لتظلّ النهاية مفتوحة، دون أن يعرف القارئ، على وجه التحديد، إن تمّ تهريب خميلة إلى قرية "بئر أولاد جابر" المجاورة، أم أنّ الأمر مجرّد حلم ثقيل وتهيؤات سيطرت على البطلة من شدّة اليأس من الخلاص.

1. مفهوم شعرية السرد:

1.1. مفهوم الشعرية:

1.1.1. مفهوم الشعرية لغةً

2.1.1.مفهوم الشعرية إصطلاحاً

3.1.1.مفهوم الشعرية في النقد الحديث

2.1. مفهوم السرد:

1.2.1.مفهوم السرد لغةً

2.2.1.مفهوم السرد اصطلاحاً

3.2.1.السرد العربي القديم

4.2.1.أنواع السرد وأساليبه

5.2.1.أشكال السرد ومكوناته

6.2.1.مفهوم شعرية السرد

3.1. اتجاهات شعرية السرد:

1.3.1.مستويات المحكي السردي

2.3.1.اتجاهات شعرية السرد

1.1. مفهوم شعرية السرد:

1.1.1. مفهوم الشعرية لغةً

الشعري ، المنظوم:

هي صفة للكلام الموزون المقفى (مثل الأشعار) أو غير المقفى (كالشعرية في الروايات) وبعضها يخضع لقواعد عروضية، والتفرقة بين شعري وشاعري ليست مقبولة لدى جميع النقاد، إذ يجد بعضهم أن مصطلح poetic يُستعمل عوضا عن poetical والعكس في كثير من الحالات، ومن خلال البحث تبين أن اللغة الفرنسية لا تفرق بينهما.

والشعرية من باب شَعَر، "شَعَر به وشَعُر يشعُر شِعْراً،...كلُّهُ: عَلِمَ وليتَ شِعري أيْ ليتَ عِلْمي، أوْ ليتَني عَلِمْتُ"[2] . ومن هذا المعنى سمَّى العربُ الشعرَ بهذا الاسم، فالشعرُ عندَهُمْ: " القريضُ المحدودُ بعلاماتٍ لا يتجاوزُها، والجمعُ أشعارٌ، وقائلُهُ شاعِرٌ؛ لأنه يشعرُ ما لا يشعرُ غيرهُ أي يعلمُ"[3].

وفي الصِّحَاحِ "وشعَرْتُ بالشيءِ بالفتحِ أشعرُ بهِ شِعْراً: فطِنْتُ لهُ. ومنْهُ قولُهُمْ: ليتَ شِعْري، أيْ ليْتَني عَلِمْتُ. قالَ (سيبويه): أصلُهُ شِعْرةٌ، ولكنَّهُمْ حذفُوا الهاءَ كمَا حذفُوها مِنْ قَولِهِمْ: ذَهبَ بعُذرِها، وهو أبو عُذرِها"[4].

فالشعرُ: العلمُ والفِطْنةُ؛ ولهذا سمُّوا الشاعرَ شاعراً لِفطنتِه، يقولُ (ابنُ فارسٍ): "قالُوا: وسُمي الشاعرَ؛ لأنَّهُ يفطِنُ لمَا لا يفطِنُ غيرُهُ، قالوا: والدليلُ على ذلك قولُ (عنترةَ) على البحرِ الكاملِ:

هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَـــرَدَّمِ أَم هَل عَرفتَ الدَّارَ بَعدَ تَوَهُّـــمِ

يقولُ: إنَّ الشعراءَ لمْ يغادِروا شيئاً إلا فطِنوا لهُ"[5].

تتركز السمة والخاصية الشعرية في الابتعاد عن اللغة بوصفها أداة للتواصل المنطقي والاقتراب من لغة غامضة وغير منطقية، فتتغلب الأخيرة على محدودية اللغة الأولى من خلال ما سمي

---

[2] - محمد بن مكرم علي بن جمال بن منظور(ت711هـ - 1311م): لسان العرب (1-15), المجلد الثامن, دار صادر, بيروت-لبنان, ط1, 2000م, باب شعر, ص88.

[3] - ابن منظور, م ن ص 88

[4] - إسماعيل بن حماد الجوهري (ت 398هـ): الصحاح, تاج اللغة وصحاح العربية (1-7), تحقيق: أحمد عبد الغفور عطَّار, دار العلم للملايين, بيروت- لبنان, ط2, 1399هـ - 1979م, باب شعر, 2_699.

[5] - أحمد بن فارس بن زكريا أو الحسين (ت395هـ): معجم المقاييس في اللغة (1-6), تحقيق: شهاب الدين أبو عمرو, دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت- لبنان, ط1, 1415ه- 1994م, ص528.

بـ(المجاز)، وهذا (المجاز): يشحن اللغة بطاقة جديدة، ويضفي أسماء ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية، ويسمي أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة[6].

وقبل الولوج إلى تعريف الشعرية اصطلاحا، لا بد من الاشارة إلى أن الشعرية لا تعنى بهذا القسم أو ذاك من أقسام العمل، بل تعنى ببنائه المجرد الذي نسميه أحداثاً ووقائع وسرد ووصف، وبمقدور الشعرية أن تجد في كل علم من العلوم عوناً كبيراً لها ما دامت تدرس الخطاب[7].

تتم دراسة الرواية من ناحية شعريتها، وذلك من خلال دراسة قواعد انتظام زمنها السردي، وحركة الأحداث بين شخصيات الرواية وأبطالها، أو بين الراوي والأبطال، أي دراسة نظام الخطاب الداخلي للرواية بوصفها منطلق التتابع، والتحول، والتناقض، في الخصوصية الروائية، وبذلك تتحقق الشعرية في الأبطال والشخصيات الروائية في تعبيراتها السلوكية والنفسية والاجتماعية، وبذلك تتجاوز الشعرية هيكلية نص الرواية؛ لتخرج على مرتكزاتها البنيوية والشكلية، مستهدفةً دلالات النص وجماليته، وننتقل بذلك من التحليل إلى التأويل[8].

[6]- ينظر: حسن ناظم, مفاهيم الشعرية, دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1994, ص29.

[7] - ينظر: ناظم, م ن, ص 26-28.

[8] - ينظر: يمنى العيد, تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي, دار الفارابي, بيروت, لبنان, ط3, 2010م, ص 294.

2.1.1. مفهوم الشعرية اصطلاحاً:

استقر تعريف الشعرية في الاصطلاح على كونها جملة الخصائص التي تجعل من نص ما عمل أدبيا، وذلك كما سيتبن بمزيد من التفصيل في المبحث الآتي.

وكشأن الكثير من المصطلحات الأدبية والعلمية الوافدة، فقد اكتنف المصطلح (الشعرية) في بيئتنا النقدية العربية الغموض وتعدد الترجمات المقترحة له، فعلى ما يذكر حسن ناظم تشعب المفهوم حسب تصورات شتى، منها: شعرية أرسطو المتصلة ببعض أنماط الخطاب الأدبي[9]، وشعرية الانزياح عند كوهن، وشعرية الفجوة عند كمال أبو ديب، فضلا عن المفاهيم المستندة الى تراثنا الأدبي، نص نظرية النظم عند الجرجاني، شعرية التخييل مع حازم القرطاجني[10].

أما ظاهرة تعدد ترجمات المصطلح، فتشمل في إختلاف النقاد العرب المعاصرين بين من ترجمها بالشاعرية[11] مفضلا هذه الترجمة عن الشعرية لأن الأخيرة ألصق بالشعر[12]، وبين فريق آخر مصطلح الإنشائية كالمسدي عبد السلام، وبينما ثالث إكتفى بمجرد تعريب المصطلح فعبر عنه بالبويطيقا أو البوتيك، وعدل فريق رابع عما يشترط في الترجمة من الإقتصاد اللغوي، فترجموا المصطلح بعبارات مثل: نظرية الشعر[13]وفن النظم والفن الإبداعي ونظرية النص[14].

والملاحظ أن الترجمة التي كتب لها الذيوع والاستمرار هي (الشعرية)، فوجدناها عند أغلب النقاد أمثال محمد الوالي ومحمد العمري وشكري المبخوت في ترجماتهم على التوالي لبنية اللغة الشعرية لجان كوهن وللشعرية لتودوروف.

مفهوم الشعرية في النقد الحديث:

كما سبق في التمهيد لمفهوم الشعرية، فإن موضوعه الأساسي هو استكشاف الخصائص النوعية للأدب بمختلف أجناسه وأنواعه، ولعل هذا هو ما رُسخ في الدرس النقدي الحديث، وفق ما سيتبين من خلال الوقوف على أهم نماذجه ورواده.

إن تودوروف يوسع مفهوم الشعرية ليشمل كل نظرية للأشكال الأدبية تقارب الأدب في كليته فتستوعب الشعر والنثر، وتسعى إلى تحديد مختلف الإمكانيات في النصوص الأدبية، ولا ينبغي

---

[9]- ينظر: تودوروف, الشعرية, ترجمة: شكري البخوت ورجاء بن سلامة, دار توبقال, الدار البيضاء, المغرب, ط2, 1990م, ص24.
[10]- ينظر: ناظم: مفاهيم الشعرية, ص11.
[11]- ينظر: سعيد علوش, معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة, الدار الكتاب اللبناني, بيروت, 1985م, ص74.
[12]- ينظر: ناظم, مفاهيم الشعرية, ص23-24.
[13]- ينظر: نورثروب فراي, مقدمة كتاب (تشريح النقد), ترجمة علي الشرع, مجلة الأقلام, عدد9, 1989م, ص66.
[14] - ينظر: رولان بارت, نظرية النص, ترجمة محمد خير البقاعي, مجلة العرب والفكر العالمي, عدد3, 1988م, ص76.

للشعرية في نظره أن تهتم بالأعمال الموجودة بالفعل، بل عليها الاهتمام بالأعمال الموجودة بالقوة، وإلى ما عُبر عنه بالعمل أو الأعمال الأدبية المفترضة والممكنة[15].

والجدير بالملاحظة أنه وهو يقرر الطبيعة الداخلية للشعرية قد استفاد من اللسانيات، حتى أنه جعل الأدب علما على غرار اللغة عند السانيين، نظاما رمزيا ثانويا يستعمل كمادة أولية نظاما موجودا قبل الكلام[16].

ويؤكد جيرار جينيت موقف تودوروف معتبرا الشعرية نظرية عامة للأشكال الأدبية غايتها اكتشاف عدد من إمكانات الخطاب، بحيث لا تظهر فيها الأعمال الأدبية المكتوبة أو الأشكال المستعملة مسبقا سوى حالات خاصة ترتسم من خلا لها تركيبات متوقعة أو مستنبطة.

وفي غمرة الحديث عن ضبط إمكانات النص الأدبي، كان جاكبسون الأسبق إلى اقتراح ما سماه بالوظيفة الشعرية للتمييز بين الأدب وغير الأدب، ففي النص الأدبي تنمحي سائر وظائف الكلام لتترك المجال للوظيفة الشعرية، أي لنظام من العلاقات الحقيقية بين عناصر النص، علاقات تتجلى مثلا في الوزن والقافية والجناس والطباق ونحو ذلك[17].

وأبدع جان كوهن نظرية الانزياح، وتقوم على خرق اللغة الشعرية، بحكم اهتمامه بالشعر، قانون اللغة مع وجود قابلية لإعادة بنائها على مستوى أعلى[18] أي مع إمكانات تأويلها تأويلا يعيد لها الانسجام والمعقولية[19].

وفي عالمنا العربي، أقام أدونيس الشعرية على مبدأ الغموض الذي يجعل النص الأدبي متعدد القراءات والتأويلات[20].

ويقترب عبدالله الغذامي من تصور جان كوهن، وإن سمى الانزياح تحول، جاعل التحول الأسلوبي وسيلة الارتقاء من اللغة العادية إلى اللغة الفنية[21].

ويرى توفيق الزيدي أن الشعرية طاقة مركزية منظمة للعمل الأدبي، تقوم على التحول الدلالي الناتج عن فنون القول من تلميح ومجاز واستعارة ونحوها، من أجل إحداث الأثر الجمالي في المتلقي وإثارته[22].

---

[15] - ينظر: تودوروف, الشعرية, ص23.
[16] - ينظر: عثماني الميلود, شعرية تودوروف, عيون المقال, دار قرطبة, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1990م, ص18.
[17] - ينظر: عبد الفتاح كيليطو, الأدب والغرابة, دار توبقال, الدار البيضاء, المغرب, ط4, 2007م, ص23-24.
[18]- ينظر: ناظم, مفاهيم الشعرية, ص169.
[19] - ينظر: كوهن، جان كوهن, بنية اللغة الشعرية, ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1986م, م.ن, ص6.
[20]- ينظر: أدونيس, الشعرية العربية, دار الأدب, بيروت, ط2, 1989م, ص46-47.
[21]- ينظر: عبدالله محمد الغذامي (1985م), الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريح), الهيئة المصرية العامة للكتاب, مصر, ط4, 1998م, ص25.

وانطلق نور الدين السد من العلوم اللسانية في تحديد مفهوم الشعرية، فهو العلاقات القائمة بين الوحدات المكونة لنظام النص، فالنص بهذا المعنى نظام إشاري لساني يعكس نظاماً معرفياً دالاً، ويرى عبد السلام المسدي أن اللسانيات كعلم شمل مساحة الدراسات الأدبية لتقييم الأثر الفني تقييماً علمياً، فظهر بذلك مشغل جديد ضمن غصون شجرة اللسانيات يتصل رأساً بالأدب من حيث كونه يعتزم البحث عن نظرية في الخطاب الإبداعي الشعري منه والنثري[23]، وقد كان هذا المشغل هو الشعرية التي يمكننا أن نصفها بأنها جديدة، لأنها احتوت الخطاب الأدبي بأنواعه المختلفة من ناحية، ولأنها قامت على نظرية جديدة تضاف إلى القضايا اللغوية والأدبية من ناحية أخرى[24].

ووصف كمال أبو ديب الشعرية بأنها خصيصة علائقية، تتجسد في النص المبدع بشبكة من العلاقات النامية بين مكونات أولية خصيصتها الرئيسة أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه ضمن السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي تواشجه مع مكونات أخرى لها الخصيصة ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ودال على وجودها[25].

وشعرية أبو ديب هي التضاد والفجوة أي مسافة التوتر، وهي المسافة بين البنية العميقة للنص بصورها الشعرية ومكوناتها والبنية السطحية للنص المبدع، فالشعرية كما يرى أبو ديب : هي مكون من مكونات العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين، فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية (أو تخف إلى درجة الانعدام تقريباً)، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص)[26]، ونجد هنا حضوراً بارزاً لنظرية النظم، وخصوصاً ما أشار إليه عبد القادر الجرجاني فيما يتصل بالمعنى، ومعنى المعنى، ويوضح أبو ديب من خلال حديثه عن الفجوة أو مسافة التوتر أنها الفضاء الذي يتكون من إقحام مكون للوجود، أو اللغة أو لأي عناصر ينتمي إلى ما يسميه ياكبسون (نظام الترميز) في سياق تقوم فيه بينهما علاقات ذات بعدين متميزين، هما:

1. علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة.

2. علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية، أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في طبيعة المتجانس[27]، وعلى الرغم من أن حديث أبو ديب السابق يحدد مجال الشعرية بالبنية اللغوية، فإنه من خلال تطبيقاته يؤكد أن مكونات الشعرية تتجاوز

---

[22]- ينظر: نور الدين السد, تحليل الخطاب الشعري, رثاء صخر نموذجا, مجلة اللغة والأدب, جامعة الجزائر, عدد8, 1996م, ص81.
[23]- ينظر: عبد السلام المسدي, النقد والحداثة, دار الطليعة, بيروت, 1983م, ص32.
[24]- ينظر: ناظم, مفاهيم شعرية, ص108.
[25]- ينظر: كمال أبو ديب, في الشعرية, مؤسسة الأبحاث العربية, سوريا, لبنان, ط1, 1987م, ص14.
[26]- ينظر: أبو ديب، م.ن، ص57.
[27]- ينظر : أبو ديب، في الشعرية، , ص21.

البنية اللغوية، إلى قضايا فكرية أو بنى تصورية أو شعورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الأيديوبوجية) أو بنظرة للعالم بشكل عام[28].

ولا بد من الإشارة إلى أن هناك علاقة وثيقة بين ما يقدمه أبو ديب كمفهوم للشعرية، ومفهوم الانزياح لدى جان كوهن من خلال تحول المكونات الأولية من نص في سياق لتصبح دالة على الشعرية، وقد أشار أبو ديب إلى هذا النوع من الانزياح الذي يمكن تقبله، فيقول: "إن نمط الانحراف (الانزياح) الذي يمكن تقبله باعتباره مصدراً للشعرية هو الانحراف الداخلي: أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلاً، دلالياً، أو تصورياً، أو تركيبياً، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميزه ريفاتير من لا نحوية في النص[29]" ثم يجعل أبو ديب الانزياح عنصراً فاعلاً في خلق الفجوة: مسافة التوتر، فيقول: استعمال المفردات بأوضاعها المعجمية المتجمدة لا تقدم الشعرية بل ينتجها الخروج بالمفردات عن طبيعتها إلى طبيعة جديدة، والخروج هو خلق لما نقول له الفجوة: مسافة التوتر[30]، فانزياح المفردات أو الكلمات عن طبيعتها المألوفة يؤدي كما يرى أبو ديب غالبا إلى كسر بنية التوقعات وهذا يتعالق مع (التوقع الخائب) و(الانتظار المحبط) لدى ياكبسون[31]، فإذا أضفنا إلى ذلك بحث أبو ديب عن العلاقات بين مكونات النص من خلال استخدام المحورين اللسانيين: المحور الاستبدالي والمحور السياقي؛ إذ يقابلهما أبو ديب على التوالي بالمحور النَّسقي والمحور التراصفي، ويشير إلى أن الأقسام في المحور النَّسقي (الاستبدالي) لا نهائية لأنه يصف بنية اللغة الشعرية، في حين كانت الأقسام في هذا المحور محدودة لدى ياكبسون لأنه يصف بنية اللغة في المستوى العادي[32].

ويتضح مما سبق تأثر أبو ديب بما ورد في نظرية النظم عند الجرجاني، واتفاق نظريته مع الانزياح لدى جان كوهن، مع أن أبو ديب ألغى معيارية النثر أو مفهوم الأصل الانحراف، فليس النثر معيارا للشعر، إنما هما أصلان متوازيان، كما يتفق أبو ديب في الكثير من الجوانب مع ماورد لدى ياكبسون، مع محاولته إعطاء شعريته بعدا أعمق وأشمل.

ويظهر مما سبق سعي الشعرية إلى إيجاد تصور واضح يجيب عن أدبية العمل الأدبي، ويبتعد بالتحليل الأدبي عن الارتباك، ويشمل نشاطه جميع عناصر العمل الأدبي، وما ينشأ بينها من علاقات تمنحه سماته الفنية.

---

[28]- ينظر: أبو ديب، م.ن, ص22.
[29]- كمال أبو ديب, م. ن, ص185.
[30]-ينظر: أبو ديب، م.ن، ص 38.
[31]- ينظر: رومان ياكبسون, قضايا شعرية, ترجمة, محمد الوالي ومبارك حنون, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1988م, ص83.
[32]- ينظر: أبو ديب, في الشعرية, ص21.

على أن القاسم المشترك بين آراء النقاد المعاصرين بشأن تحديد مفهوم الشعرية، هو أن التجاوز (الانزياح) في الأعمال الأدبية هو موضوع الشعرية[33]، فالتجاوز يجعل العمل الأدبي عملا فنيا ويمنحه خصوصيته التي تميزه عن الكلام العادي وتبعده عن المباشرة والتقريرية، ويبدو أن اختلاف النقاد حول مفهوم الشعرية يعود إلى اختلاف مرجعياتهم الثقافية والفكرية.

يظهر من خلال العرض السابق لمفهوم الشعرية صعوبة الإحاطة بالشعرية بشكل كامل، أو حصرها في نظرية أو منهج نقدي، فهي تتجاوز ذلك إلى تحليل الأعمال الإبداعية بغض النظر عن جنسها أو نوعها، وطرق ووسائل صناعة الشعرية، فالكل يحاول تشكيل الشعرية بشكل مستمر، فهي غير ثابتة.

فالشعرية مثل الأداة فقط ووسيلة غير مستمرة مؤقتة، سرعان ما تتحطم في نهايتها بدورها وسيلة جديدة (علم آخر) فيحدث ما حدث للأولى وهكذا.....[34]، ويرافق هذا التطور إعادة تشكيل لمفهوم الشعرية ويعيد، دون انقطاع، تشكيلها، والعلاقات والنظم الجامعة للنص، وقد تسهم هذه العلوم في الكشف عن هذا التعالي المتعلق بجامع النص أو التعالي المتعلق بجامع النسيج[35]، ووجود الشعرية في النصوص الإبداعية واجب لا يمكن تجاوزه، وضرورة ملحة بدونها يعد العمل الإبداعي خارج دائرة الأدب.

وهكذا نحن أمام مفهومات متعددة، وتصورات متعددة ومختلفة، وما سبق الحديث عنه هو عبارة عن ملامح عامة للشعرية بمعناها الواسع، باعتبارها مجموعة العناصر والتقنيات والوسائل التي تشكل العمل الأدبي، وتصنع فرادته وتميزه وتدخله ضمن دائرة الأدب.

ويتضح من خلال دراسة مفهوم الشعرية، أنها تجلت في النقد الغربي في نظرية رومان ياكبسون التي تتألف من ستة عناصر هي: المرسل، والمرسل إليه، والسياق، والشفرة، وقناة الاتصال، وسندرس شعرية السرد وجمالية المتلقي من خلالها، ومما تجدر الإشارة إليه هيمنة الوظيفة الشعرية عنده على الوظائف الأخرى للغة.

وأما تودوروف، فالشعرية عنده علم يسعى إلى معرفة النظم والقوانين التي تنظم ولادة عمل ما، وتفتش عن القوانين داخل الأدب ذاته، وهذا العلم لا يُعنَى بالأدب الحقيقي، وإنما يعنى بالأدب المجازي، فيما يتعلق بموضوع الشعرية عنده، فهو العمل المحتمل الذي ينتج نصوصاً لا نهائية، وليس موضوعها الأثر الأدبي وهو ما أنتجه الكاتب الحقيقي.

---

[33]- ينظر: وائل بركات, مفهوم في بنية النص, دار معد للطباعة, دمشق, ط1, 1996م, ص34.
[34]- ينظر: جيرار جينت, مدخل إلى جامع النص, ترجمة: عبد الرحمن أيوب, سلسلة المعرفة الأدبية, دار الشؤون الثقافية, بغداد, دار توبقال, الدار البيضاء, المغرب, د.ط, 1999م, ص63.
[35]- ينظر: جينيت، م.ن, ص94.

وأما الشعرية عند جان كوهن فهي علم يستدعي البرهنة والتحليل، وموضوعها عنده هو الشعر وعليها أن تدرس لغة الشعر وشكله، وتتجلى الشعرية عنده في خرق الشعر لقانون اللغة.

وتتضح الشعرية عند العرب القدامى من خلال الناقد عبد القاهر الجرجاني الذي تجاوز حدود الشعر والقافية، فالشعرية عنده لا يقررها احتكامٌ إلى عناصر خارجية كالقافية، والوزن، والمعنى، وإنما تنبثق من صياغة النص الشعري على شكل محدد، فكأنه يشير إلى جماليات الشعر والكشف عن كوامنه المثيرة؛ إذ لا يبرز ما يمكن تحليله في الشعر إلا لغته، وفي ذلك تكمن إمكانية الخلق واحتمال التجديد.

والشعرية عند الفلاسفة العرب تعني التغيير، وهو الانحراف والانزياح عن كل ما هو مألوف في اللغة أو الانزياح عن التراكيب اللغوية المعتادة، من تأخير، وتقديم، وحذف، وزيادة، وذلك يعود إلى أن الشعر يهدف إلى التخييل، والتخييل يتطلب أن يستخدم المبدع اللغة استخداماً خاصاً، بحيث يستخدم من الإبدالات والتغييرات ما يتحقق معه التخييل، وأخيراً فيما يتصل بمفهوم الشعرية حديثاً، فقد أثار إشكالاً يعيق وجود تعريف شامل لمفهوم الشعرية، فالشعرية تُعدُّ الحداثة عند بعض الدارسين، وهي الانزياح ومسافة التوتر: الفجوة عند بعضهم الآخر، أو هي مجموعة التقنيات والعلاقات التي تجعل من النص شعريا عند آخرين، وبذلك يبقى باب الشعرية واسعاً ومفتوحاً للدارسين والباحثين في تحديد مفهوم الشعرية.

والخلاصة تبين أن الشعرية وظيفة من وظائف اللغة تحرك المشاعر والأحاسيس وتثير الإيحاءات، وتتركز حول انحراف لغة الشعر بنظم الكلام الذي يأخذنا إليه المعنى، وكذلك تتصل بالإبداع حيث تكون اللغة هي المركز والوسيلة، وتقوم الشعرية بتجسيد مجموعة من العلاقات بين أقسامها ووصفاتها ووقوعها في النص الشعري، وفي الحكي أو الكلام الذي من الممكن أن لا يكون شعراً.

2.1. مفهوم السرد:

1.2.1. مفهوم السرد لغةً:

السرد من باب سَرَدَ، ومن معانيه لغة ما يأتي:

1- نسج الدرع، فالسرد: اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الخلق، قال تعالى في شأن (داود) عليه السلام: ﴿وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ﴾، قالوا: معناه ليكن ذلك مقدَّراً، لا يكون الثَّقب ضيقاً، والمسمار غليظاً، ولا يكون المسمار دقيقاً والثقب واسعا، بل يكون على تقدير[36].

2- " متابعة الصوم، وسرد كفرح صار يسرد صومه"[37].

3- " سرد القراءة والحديث يسرده سرداً أي يتابع بعضه بعضاً"[38].

وقد اشترط الجوهري الجودة فيه فقال: "وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له"[39].

تقديم شيء إلى شيء يأتي مشتقا بعضه في أثر بعض متتابعاً، وسرد الحديث ونحو يسرده سرداً إذا تابعه ولا يتم سرد الحديث إلا إذا كان جيد السياق ..... ويسرد الحديث سرداً، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر من الخطأ فيه.....[40]

وما يهمنا من هذا كله أن السرد هو المتابعة، لارتباطه بالمعنى الاصطلاحي، كون الرواية سميت سرداً، لأن أحداثها ومعانيها متتابعة ومتتالية في نسق معين.

والسرد: هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال[41].

2.2.1. مفهوم السرد اصطلاحاً:

السرد هو أي شيء يُسرَدُ قصةً سواء كانت حقيقية أم خيالية، بغض النظر عن وساطتها، سواء كانت اللغة : فصحى أو عامية، شفاهية أو كتابة، أو بوساطة الصورة: متحركة أو ثابتة، أو كليهما

---

[36] - ينظر: أحمد بن فارس,معجم المقاييس في اللغة, ص515. الفيروز آبادي, القاموس المحيط, تحقيق عبد الخالق السيدعبد الخالق, مكتبة الإيمان, لمنصورة, ط1, 1430هـ - 2009م, ص255.

[37] - الفيروز آبادي, القاموس المحيط, ص255.

[38] - الخليل بن أحمد الفراهيدي (100-107هـ): العين, تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي, مؤسسة الأعلمي للمطبوعات, بيروت, ط1, 1408هـ -1988م, 7 / 226.

[39]- إسماعيل بن حماد الجواهري, الصحاح(تاج اللغة وصحاح العربية), 2 / 487.

[40] - ينظر: ابن منظور, لسان العرب, مادة (سرد), ص165.

[41] - ينظر: مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات الأدبية, مكتبة لبنان, بيروت, ط2, 1984م,حرف السين, ص 198.

معاً، أو أي أداة أخرى تحمل في طياتها حكاية، كالكلام العادي بين الناس الذي يسرد قصة، والروايات، والقصص، والأساطير، والمقالات، والأخبار، والسينما، والأفلام، والتاريخ، وغير ذلك.

ويمكننا تعريف السرد بأنه: عرض حدث أو سلسلة أحداث متتابعة أو أخبار واقعية أو خيالية بوساطة اللغة، وكل سرد يشترط حدثاً وشخصيات تنشط ضمن زمان ومكان معينين وبوساطة سارد ينقل ذلك إلى المتلقي.

فعلم السرد "هو نظرية البناءات السردية المستوحاة من البنيوية، لفحص بناء سردي، أو لعرض وصف بنائي، يقوم عالم السرد بتحليل ظاهرة السرد إلى الأجزاء المكونة له، ثم يحاول أن يحدد الوظائف والعلاقات"[42]، كشعرية السرد الروائي الذي يستنبط فيه السرديون العناصر التي يقوم عليها السرد، والنظام التي تنتظم به هذه العناصر، مثل دراسة الراوي (السارد) واللغة السردية، والشخصيات الرواة وغير الرواة، والزمان والمكان وغير ذلك من خلال الخطاب السردي.

وقد قطع البحث السردي أشواطاً مهمة، وتعددت الاجتهادات السردية، وتنوعت اتجاهاتها، وقد ميز سعيد يقطين في كتابه (الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي) بين مستويين للسردية، على النحو الآتي:

1- نظريات سردية: وتتكون بدورها على هواجس علمية، وتهتم بالسرد وتزاوج في بحثها بين ما قدمته بعض العلوم السردية، وبعض العلوم الأخرى بطريقة تجعلها لا تنحصر بإجراءات علم معين من العلوم السردية، وتم تجسيد هذه النظريات بعد الحقبة البنيوية.

2- علوم سردية: وتحاول تشكيل تصورٍ خاص لدراسة السرد، من خلال الوصول إلى تشييد نماذج لها كفايتها العلمية، وبرز هذا المسعى في الحقبة البنيوية التي تبلور فيها علمان سرديان أساسيان هما (السيميوطيقا السردية)، و(الحكائية)، أو(السرديات)[43].

السرد يقوم على دعامتين أساسيتين: أولهما: أن يحتوي على قصة ما تضم وقائع وأحداث معينة، وثانيهما: أن يحدد الطريقة التي تُحكى بها القصة، ويطلق على هذه الطريقة سردا، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تُقص بطرق مختلفة ومتعددة، ولهذا فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، " فالسرد يرتبط بأي نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه"[44]، وهو عالم واسع جداً موجود في أي مكان وبأي وقت.

---

42 - يان مانفريد: علم السرد - مدخل إلى نظرية السرد - , ترجمة أماني أبو رحمة, دار نينوى, د.ت, ص 51.

43 - ينظر: يقطين, الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-, ص29.

44 - سعيد يقطين: الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي-, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1997م, ص19.

ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أن أصل السرد هو التتابع على سيرة واحدة، وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ومن ثم أصبح يطلق السرد على الأعمال القصصية، ثم تطور في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل، أصبح يُطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته، فكأن السرد الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي، ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، إذن فهو نسيج الكلام، لكنْ في صورة الحكي[45].

عرَّف رولان بارت السرد بقوله: إن السرد شبيه بالحياة، فهو علم من العلوم متطور من الثقافة والتاريخ، وفضلاً عن بساطة التعريف إلا أنه واسع جدا، فالحياة غنية عن التعريف ويرجع هذا لتنوعها وسرعة تقلبها واتصالها بالناس تلك الكائنات المتمردة على كل تعريف أو قانون، وبعدها كانت الحاجة ماسة إلى فهم السرد بوصفه وسيلة من وسائل التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية[46].

اعتمد مؤرخ الأدب ألكسندر فسلوفسكي تسمية أصغر وحدة سردية بلفظة الحافز، ووضع لها تعريفاً حدسياً؛ إذ يقول إنه يعني بالحافز الوحدة السردية الأبسط التي تستجيب بطريقة تصويرية إلى مختلف تساؤلات الذهنية البدائية أو التساؤلات المتعلقة بالحفاظ على التقاليد[47]، وتجدر الإشارة هنا إلى أن اهتمام السردية النصية يقع على وجه الإجمال بالنص السردي باعتباره بنية مجردة أو متحققةً من خلال نوع أو جنس محدد، وتهتم أيضاً من جهة نصيته التي تحدد تماسكه ووحدته والتحامه في صلته بالقارئ في الزمان والمكان، ويوفر هذا الاهتمام بالنص السردي بوضعه في نطاق البنية النصية الكبرى التي تنتمي إليها، فيتم التمعن فيه من خلال مختلف جوانبه وعلاقاته بغيره من النصوص، واضعاً إياه في نطاق مختلف المقولات التي يتمفصل عليها العمل الروائي، فتعاين الفعل النصي من خلال الإنتاج والتلقي، وتربط كلاً منها بفاعل (الكاتب– المؤلف)، و(القارئ– السامع)، وتضعها معاً في زمان وفضاء معينين[48].

والسرد عند الشكلانيين هو وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو المتلقي بقيام وسيط بين الشخصيات والقارئ الذي هو الراوي[49]، أما حميد لحميداني فيرى أن السرد هو الوسيلة التي تروى بها القصة أو الرواية عن طريق الراوي والمروي له، وفي رأي لحميداني أن الرواية أو القصة لا تحدد بمضمونها وحسب، وإنما تُحدد بالشكل والطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون[50]، ويعرف سعيد يقطين السرد بأنه فعل لا حدود له يتسع ليشمل كل الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، يقوم بإبداعها

45- ينظر: عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد, منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق, 2001م, ص53.
46- ينظر: عبد الرحيم الكردي, البنية السردية في القصة القصيرة, مكتبة الآداب, ط3, د.ت, ص13.
47 - ينظر: تودوروف, الشعرية, ص 66.
48 - ينظر: يقطين, الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي, ص266.
49 - ينظر: يقطين, م.ن، ص19.
50- ينظر: حميد لحميداني, بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي, ص45.

الإنسان أينما وجد وحيثما كان، ويرى رولان بارت أن السرد يمكن أن يؤدي الحكي بوساطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبصور ثابتة أو متحركة وبالحركة وبوساطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، وإنه حاضر في الأسطورة، والخرافة، والأمثولة، والحكاية، والقصة، والرواية[51]، لذا يغدو السرد إعادة للحياة تجتمع فيه أسس الحياة من شخصيات ووقائع وأحداث، فضلاً عن الزمان والمكان، لتدخل تلك العناصر في صراع يحافظ على حياة السرد وسيرورة الحكي وفق تعدد لغوي وإيديولوجي وفكري يتسع ليشمل الخطابات المختلفة[52]، فالسرد هو الوسيلة التي ينتقيها المبدع أو الروائي؛ ليقدم بها الحدث أو الأحداث المتضمنة في المتن الحكائي، وللسرد أشكال متعددة تقليدية، كالحكاية عن الماضي التي تتم بضمير الغائب، كما في حكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والمقامات بشكل عام، ويأتي بأشكال جديدة تصطنع ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم أو باستخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية، والاستباق، والاسترجاع، والوقفة، والمشهد، وغيرها من التقنيات[53]

إن تحديد بؤرة السرد من أهم إنجازات النقد السردي الحديث، وبؤرة السرد تمثل المركز الرئيس الذي يحدد تقنية السرد وأسلوبه، ولتحديد البؤرة يجب ضبطها من أربع زوايا:

1- الأولى في ارتباطها بالحكاية المروية: وتنقسم إلى قسمين، بؤرة داخلية وهي التي تقدمها الشخصيات أو الأبطال في الرواية من منظورها، وبؤرة خارجية وهي التي يقوم فيها الكاتب أو السارد بالتبئير من خارج الشخصيات، وعادة ما يكون السارد عالماً بكل شيء.

2- الثانية في ارتباطها بمنظومتي الزمان والمكان: وهي إما أن تكون بانورامية متعددة في نقاط رصدها المكانية، وقد تقتصر على نسبة وعي الشخصية في لحظة السرد أو تتم بأثر رجعي في الزمان، أو قد تكون رؤية محدودة المجال المكاني ومحكومة بزاوية النظر، والنوع الأول خارجي، والثاني داخلي.

3- الثالثة تتصل بالبعد السيكولوجي، وتتمثل في الوجهة النفسية الداخلية والخارجية، أو السطح الحسي لمراقبة الأشياء فيما يسمى بالرواية الموضوعية، فهناك أبعاد معرفية وموضوعية وذاتية تحدد مدى تركيز البؤرة السردية.

---

[51] - ينظر: يقطين, الكلام والخبر -مقدمة السرد العربي-, ص19.

[52] - ينظر: يقطين, م.ن، ص19.

[53] - ينظر: بعطيش يحيى, خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة, مجلة كلية الآداب واللغات, العدد الثامن, جامعة محمد خضر, بسكرة, ص60.

4- الرابعة وتتصل بالجانب الإيديولوجي، على اعتبار أن نقطة الرصد هي التي تحدد القيمة المعطاة للمنظور، وتقدم رؤية العالم على النص، وإذا اعتمدنا هذا الجانب في التحديد كان ذلك أقرب إلى الدراسة النصية[54].

3.2.1.السرد العربي القديم:

لم يحظ السرد العربي القديم بالعناية الكافية من النقاد والباحثين العرب، وذلك رغم الاتفاق على وجوده وتوفر نصوصه المندرجة ضمن أنواع وأجناس سردية مختلفة كالأخبار، والنوادر، والحكايات، والأمثال، والمسامرات، وأنواع القصص المتقدمة، كالمقامات، وقصص الحيوان، والقصص الخيالية، والشعبية والرحلات، والسِّيرَ وغيرها، وقد يرجع ذلك في بعض أسبابه إلى استمرار النظر إلى الموروث الأدبي العربي على أنه متمركز في الشعر فقط، وأن الهوية الثقافية للتراث تتجلى في أو من خلال الشعر في المقام الأول؛ لما تميزت به الشعرية العربية من قوة ونفوذ وانتشار وفر لها تاريخها، وانتظامها الداخلي، ونصوصها المنوعة، عبر العصور وقوانينها ولغتها والنضوج الذي التي وصلت إليه القصيدة العربية الموروثة، ولعل مما أساء في السابق إلى السرد العربي القديم وعدم إعطائه العناية التي يستحقها هو ما شاع في الأذهان من أن الشعر هو (ديوان العرب)، وهو مجال عبقريتهم الأولى، فما تركه العرب هو بالدرجة الأولى الشعر، وما عداه من الأنواع والفنون لا يرقى إلى مرتبة الشعر.

ولكن سبباً آخر لتراجع الاهتمام بالتراث السردي قد يشترك فيه هذا التراث مع الموروث النثري العربي كله، وهو هَيْجَنة الشعر أصلاً في التراث بسبب الشفاهية، التي رافقت أوليات الأدب العربي وتحكمت في إنتاج الثقافة العربية، فالنثر هو القسيم الشقيق للشعر في حضانة الأدب، لم يتيسر له الانتشار والنفوذ في تدوينه، وكذلك في تأليفه؛ لأن الشفاهية كانت حاجزاً يحول دون التفكير بالمكوث، فتفرض الشفاهية أعرافها وإجراءاتها في عقل الكاتب قبل الاصطدام بالصعوبات الموضوعية مثل ندرة الكتب، وغياب التعليم، والتدوين[55].

وخلال السنوات الأخيرة قفز السرد العربي القديم إلى صدارة الاهتمام، فالدراسات التي تناولته حديثاً لا تقل عن الدراسات التي تناولت الشعر العربي القديم، ولم يقتصر الاهتمام بالسرد العربي القديم على الباحثين العرب دون سواهم، فالمستعربين بدورهم أبدوا مثل هذا الاهتمام بدليل أن مؤسسة (بروتا) التي تعنى بالأدب العربي قديمه وحديثه، أصدرت قبل عدة سنوات كتاباً ضخماً أسهم فيه مستعربون أجانب دارت أبحاثه حول هذا السرد وأهميته، سواء في إطار الأدب العربي أو في إطار

[54] - ينظر: د.صلاح فضل, أساليب السرد في الرواية العربية, دار المدى للثقافة والنشر, سوريا, دمشق, ط1, 2003م, ص95-96.
[55] - ينظر: حاتم الصكر, السرد العربي القديم من التراث إلى النص, مجلة 26 سبتمبر العدد 1065, جامعة صنعاء, ص60.

الأدب العالمي، وتتفق هذه الدراسات العربية والأجنبية مجتمعة على أن الموروث الحكائي العربي غني ومهم، ويستدعي المزيد من البحث والدرس، إلى أن نهض في الفترة القريبة الماضية باحثون أكْفاء أصدروا حوله دراسات كثيرة قد لا تكون في واقع أمرها سوى مدخل إلى عالم هذا السرد، الذي لا تقل أهميته عن عالم الشعر العربي.

4.2.1.أنواع السرد وأساليبه:

للسرد ثلاثة أنواع حسب الحكاية (القصة المسرودة) بغض النظر عن الوسيلة وهي:

1- السرد الحقيقي (اللامتخيل): وفيه يقوم شخص من الواقع بسرد قصة حقيقية، حدثت فعلاً بكل مكوناتها، فالسارد والأحداث، والشخصيات، والزمان، والمكان، كل ذلك من عالمنا الواقعي، ولهذا يكون السارد مسؤولاً عما يقوله، فيحق لنا أن نسأله عن مصدر قصته، وتبيان مدى صحتها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن أن نستشهد بها، ونتخذها دليلاً، كالسرد في التاريخ، أي الحديث عن وقائع تاريخية وأحداث وقعت فعلاً.

2- السرد المتخيل: وفيه يقوم سارد من الخيال بسرد قصة من عالم الخيال بكل مكوناتها: فالسارد، والأحداث، والزمان، والمكان، والشخصيات من ورق، وعليه فلا يحق سؤاله عن مصدر قصته، ولا تُتخَّذ دليلاً وشاهداً على ما حدث في الواقع حتى لو استخدم أسماء شخصيات وأماكن وأزمنة حقيقية، فهي تبقى من عالم الورق.

3- سرد مزيج من الحقيقة والخيال، ويأخذ غالباً أحكام السرد المتخيل.

وقد أشار الدكتور صلاح فضل في كتابه (أساليب السرد في الرواية العربية) إلى ثلاثة أساليب للسرد وهي :

1- الأسلوب الدرامي: وفيه يسيطر الأسلوب الإيقاعي بمستوياته المتعددة من زمانية ومكانية منتظمة، ثم يعقبه في الأهمية المنظور ثم تأتي بعده المادة السَّرديّة.

2- الأسلوب الغنائي: فتصبح الغالبية فيه للمادة المقدمة في السرد، إذ تتسق أجزاؤها في نمط أحادي يخلو من التوتر والصراع ثم يعقبها في الأهمية المنظور والإيقاع.

3- الأسلوب السينمائي[56]: ويفرض المنظور سيادته على ما سواه من ثنائيات، ويأتي بعده في الأهمية الإيقاع والمادة، ولا توجد حدود قاطعة بين هذه الأساليب؛ إذ تتدخل بعض عناصرها في الكثير من الأحيان ويختلف تقدير الأهمية المسيطرة من قراءة نقدية إلى أخرى.

[56] - ينظر: فضل, أساليب السرد في الرواية العربية, ص 231-11

ظهرت هذه الأساليب في الإنتاج الروائي العربي، حيث تتضمن كل رواية قدرا من هذه الأساليب الدرامية والغنائية والسينمائية.

وقد ذكرت الدكتورة آمنة يوسف للسرد الروائي من حيث بنيته أسلوبين سرديين، كما يراها الشكلاني الروسي (توماشفسكي) وهما:

أولا: أسلوب السرد الموضوعي: يكون الكاتب فيه مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال.

ثانيا: أسلوب السرد الذاتي: وفيه نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه[57].

ومن هذين الأسلوبين، تنشأ جملة من التقنيات المختلفة، كتقنية الراوي بضمير الأنا أو الهو، ووجهات النظر الأحادية والثنائية والمتعددة.

5.2.1.أشكال السرد ومكوناته:

أ- السرد التابع:

هو السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حدثت قبل زمن السرد، بأن يروي أحداثاً ماضية بعد وقوعها، وهذا السرد هو النوع الشائع في أساليب السرد التقليدية، وقد حافظت عليه السرديات في كتابة القصة حيث يزودنا بالبعد الحكائي؛ لأن الأشكال الأخرى تكاد تنحو بهذا البعد إلى أشكال تعبيرية قد تقصي القصة عن مسارها أحياناً[58].

ب- السرد المتقدم:

وهو سرد استطلاعي وغالباً ما يكون بصيغة المستقبل، وهو من أكثر أشكال السرد ندرة في تاريخ الأدب، كأن يقول السارد: (سأقابل الرئيس غداً وسأعرفه بقدراتي الخاصة، وسأجعله يعرف من أنا وكيف يكون الإخلاص مقترناً بالإنجاز، سأستحوذ على ثقته)، وينبغي الاحتراس من أنه ليس جميع ما يروى يمكن أن يكون صالحاً للتمثيل على هذا النوع من السرد؛ فقصص الخيال العلمي تقوم على توهم وقائع وأحداث تجري في المستقبل، فقد يسرد السارد أحداثاً وقعت في القرن الرابع والعشرين، وهو زمن

[57] - ينظر: آمنة يوسف, تقنيات السرد في النظرية والتطبيق, دار الفارس للنشر والتوزيع, بيروت, ط2, 2015م, ص42.
[58]- ينظر: محمد عبيدالله, السرد العربي (أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول وملتقى السرد الثاني), منشورات رابطة الكتاب الأردنيين, ط1, 2011م, ص328.

استباقي من حيث الكينونة الزمانية وأحداثه لم تقع بعد، ولكن نوع السرد فيه غالباً ما يكون من نوع السرد التابع؛ لأنه يروى كما لو كانت الأحداث قد وقعت بالفعل أو أنها تقع في زمن السرد نفسه[59].

ج- السرد الآني:

هو سرد يصاغ بصيغة الحاضر المعاصر لزمن الحكاية المسرودة؛ أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تدوران في وقت واحد، كأن يصف السارد حدثاً يدور في تلك اللحظة، ثم يترك الحدث ليتحدث بأسلوب السرد التابع من حدث متعلق بإحدى الشخصيات، كأن يكون المدار السردي العام يتحدث عن شخص له سمعته في أعمال اللصوصية، ثم يقطع السرد الرئيسي الذي يقوم به ليقول لنا إن هذا الشخص الآن من كبار المحسنين الداعمين لجمعية رعاية الأيتام مثلاً[60]، ويمكن للراوي أن يمر من سرد تابع إلى سرد آني بالتقليل التدريجي في الديمومة الزمنية الفاصلة بين الحكاية الملفوظة بصيغة الماضي، والسرد الملفوظ بصيغة الحاضر.

والسرد الآني هو من أكثر أنواع السرد بساطة وبعداً عن التعقيد، بسبب ما يبدو فيه من تطابق بين الحكاية والسرد، وإن كان هذا التطابق يمكن أن يرد إلى اتجاهين مختلفين: سرد حوادث لا غير يرجح كفة الحكاية على كفة السرد، وسرد يتمثل في مخاطبة الشخصية لنفسها على صورة مونولوجية[61].

د- السرد المدرج في ثنايا الزمن الحكائي:

وهو أكثر أنواع السرد تعقيداً، لأنه ينبثق من أطراف عديدة وأكثر ما يظهر في الروايات القائمة على تبادل الرسائل بين شخوص العمل السردي، إذ تكون الرسالة في الوقت نفسه وسيطاً للسرد وعنصراً في العقدة، بمعنى أن الرسالة تكون ذات قيمة إنجازية كوسيلة من وسائل التأثير في المرسل إليه[62].

مكونات السرد:

وتعني الأركان الأساسية التي لا يكون السرد من دونها، ويمكن أن نتناوب على تسميتها بهذه التسميات:

الرواي – المروي – المروي له.

---

[59]- ينظر: محمد عبيد الله, السرد العربي, ص331.

[60] - ينظر: عبيدالله, م.ن، ص331.

[61] - ينظر: عبيدالله, م.ن, ص331.

[62] - ينظر: محمد عبيد الله, السرد العربي, ص333.

السارد – المسرود – المسرود له.

المرسل – الرسالة – المرسل إليه.

السرد هو الطريقة التي تُروى بها الرواية عن طريق هذه الأركان ذاتها، أو عن طريق هذه المكونات السردية، التي يمكن توضيح مفهوم كل منها، على النحو الآتي:

أ- الراوي:

هو الشخص الذي يقوم بنقل الرواية إلى القارئ، وهو شخص من ورق على حد قول رولان بارت، وهو أيضاً الوسيلة والأداة التي يستخدمها الروائي ليكشف بها عن عالم روايته.

ولا يشترط الراوي أن يكون اسماً متعيناً، فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصوغ بوساطته المروي بما فيه من وقائع وأحداث[63]، والراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة الحكائية والقصصية والروائية[64]، والراوي هو الشخص الذي يصنع الرواية، وليس هو الكاتب بالضرورة في التقليد الأدبي، بل هو الوسيط بين الأحداث ومتلقيها[65].

لقد عُدَّ السارد عنصراً قصصياً متخيلاً كسائر العناصر الأخرى المشكلة للمنجز المحكي، إلا أن دوره يضاهيها جميعاً، باعتباره الوسيط الذي يعول عليه المبدع في تقديم شخصياته، وهو بمثابة الصانع الوهمي للأثر السردي أو العون السردي.

ب- وظائف الراوي:

لعلَّ ما ينبغي الانتباه إليه هو أن أهم وظيفة من وظائف الراوي في جميع الأعمال الأدبية والروائية هي وظيفة السرد نفسها، ذلك أن الراوي هو الذي يعتلي عرش القص بغض النظر عن الصورة اللغوية التي يمارسها كفعل لغوي يعبر بها عن الأحداث والوقائع ولولا هذه الوظيفة لما وجد العمل السردي من أساسه فهو أهم أسباب وجود الحكايات والقصص والروايات، لكن هذه الوظيفة الحتمية ليست الوحيدة التي يتطلبها العمل السردي من السارد، فلا بد من وجود وظائف أخرى، وبعض تلك الوظائف حملها الراوي في الأعمال المدروسة[66]:

---

[63] – ينظر: عبدالله إبراهيم, موسوعة السرد العربي (الجزء السابع), المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط1, 2005م, ص264-265.

[64] – ينظر: ميساء سليمان: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة, منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب, وزارة الثقافة, دمشق, 2011م, ص41.

[65] – ينظر: ميساء سليمان, البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة, ص44.

[66] - ينظر: عبيد الله, السرد العربي, ص334.

1- الوظيفة التنسيقية:

وفيها يأخذ الراوي على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب الروائي أو القصصي أو العمل السردي، الذي يجب أن يتمتع بالتنسيق من أجل استتباب ما يريد النص قوله، بغض النظر عن أخلاقية النص، فلا بد من أن يقدم ما يريد قوله بصورة منظمة منسقة، ولا يمكن أن يحدث هذا دون أن يقوم الراوي بهذه الوظيفة؛ ليقوم الراوي: بالتذكير بالأحداث أو ربطها بغيرها أو التأليف بينها.

2- الوظيفة الإبلاغية:

وتبرز هذه الوظيفة على شكل إبلاغ رسالة للمتلقي سواء أكانت هذه الرسالة الرواية نفسها أم غيرها، وتكثر هذه الوظيفة في القصص الرمزية، التي كتبت أو رويت على ألسنة الحيوانات مثل (كليلة ودمنة لابن المقفع)، و(منطق الطير للعقاد)، وغيرها، وهذا لا يعني أن هذه الوظيفة مقتصرة على هذا النوع من القصص، بل يعني أنها موجودة على صور مختلفة في كثير من الأعمال القصصية والروائية[67].

3- الوظيفة الاستشهادية:

وهذه الوظيفة للراوي وظيفة فرعية لا تعد ركناً من أركان العملية السردية، ولكنها لا تكاد تخلو منها، وتبرز هذه الوظيفة حين يقوم الراوي بمحاولة إثبات مصدره الذي استمد منه معلوماته أو دقة ذكرياته.

4-الوظيفة التعليقية:

وتتمثل هذه الوظيفة بتعطيل السرد، وهذه الوظيفة تمكِّن الراوي من الانتباه إلى بعض المسائل الجانبية، كأن يتحدث عن قصة حب ثم يوقف سرده لأحداث القصة، ويستطرد في الحديث عن الحب نفسه كمظهر إنساني أو غير ذلك، ويمكن أن نطلق على هذه الوظيفة (الاستزادية) من الناحية الشكلية[68].

ج-المروي:

المروي أي الرواية بعينها التي تحتاج إلى راوٍ ومروي له أو إلى مرسل ومرسل إليه، وإن الحكاية والسرد اللذين هما طرفاً ثنائية (المبنى- المتن الحكائي) لدى اللساينين (تودوروف، جينيت، ريكاردو....) على اعتبار أن السرد (المبنى) هو شكل الحكاية (المتن)، وعلى اعتبار أن السرد

---

[67] - ينظر عبيدالله, م.ن، ص335.

[68] – ينظر: محمد عبيد الله, السرد العربي, ص337.

والحكاية هما وجها المروي المتلازمان اللذان لا يمكن الحكي بوجود أحدهما دون الآخر[69]، والمروي هو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث، ويقترن بأشخاص ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر حوله[70]، ويمكن القول إن المروي هو موضوع السرد أو الرواية[71]، فالمروي دائماً يكون ضمن وعي مسبق لدى المؤلف، ثم يختار السارد الأسلوب الأمثل ليعرض رسالته ووصفها مثل رسالة لغوية[72].

د- المروي له:

قد يكون المروي له اسماً معيناً ضمن البنية السردية، وقد يكون كذلك الأمر شخصية من ورق مثل الراوي، وقد يكون كائناً مجهولاً أو متخيلاً[73]، والمروي له يكون حاضراً في ذهن المؤلف السارد (الأصل)، منذ اللحظة الأولى التي واجهته لاختيار المتن، لأن الراوي ينطلق استجابة للمروي له أي المتلقي[74].

6.2.1.مفهوم شعرية السرد:

الشعرية تعنى بتحديد مسوغات أدبية العمل الفني، فإن شعرية السرد تعنى بدراسة السرد لاستنباط المسوغات التي جعلت منه عملاً فنياً، لذلك فإنها من "المفترض أن تدرس كل القصص التخييلية وغير التخييلية، لكنها قد اتجهت بشكل شبه تام إلى السرد التخييلي"[75].

أهم مؤشرات شعرية السرد في الرواية الحديثة ظاهرة في غلبة العناصر السكونية على العناصر الدينامية؛ أي في الالتفات إلى الخطاب وإلى وظائف اللغة الوصفية، كوصف حال الأشخاص وسلوكهم، ووصف المكان وموجوداته.....كما في الالتفات إلى مستويات الكلام والحوار، وعلاقة هذه العناصر السكونية بالمشهد[76].....

---

[69] – ينظر: عبدالله إبراهيم, السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي), المركز الثقافي العربي, المغرب, 1992م. ص12. ينظر: د.أمنة يوسف, تقنيات السرد في النظرية والتطبيق, ص41.

[70] – ينظر: إبراهيم, موسوعة السرد العربي (الجزء السابع), ص 241-242. ينظر: أمنة يوسف, ص41-42.

[71] – ينظر: حبيب مصباحي, الراوي والمنظور (قراءة في فاعلية السرد الروائي), مجلة الأثر, العدد23, ديسمبر2015م, ص60.

[72] – ينظر: سحر شكيب, البنية السردية والخطاب السردي, مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها, فصيلة محكمة, العدد14, 2013م, ص12.

[73] – ينظر: إبراهيم, السردية ص12.

[74] – ينظر: شكيب, البنية السردية والخطاب السردي, ص12.

[75] - محمد القاضي: معجم السرديات, دار محمد علي للنشر, تونس, ودار الفارابي, لبنان, ومؤسسة الانتشار العربين, لبنان, ودار تالة, الجزائر, ودار العين, مصر, ودار الملتقى, المغرب, ط1, 2010م, ص 252.

[76] - ينظر: العيد: تقنيات السرد الروائي, ص298 .

إذن الشعرية تعنى بقوانين الإبداع الفني، لتحديد المسوغات التي تجعل من العمل عملاً فنياً، فدرست الفنون السردية بجانب الشعر، وعليه فإن شعرية السرد هي اختصاص جزئي بالنسبة إلى الشعرية العامة، ثم تطورت بعد ذلك فأصبحت اختصاصاً كلياً عاماً[77]، يندرج تحتها اختصاصات متعددة، بسبب تطور مفهوم السرد وتوسعه الذي أصبح يوجد في كل مكان: السينما والصورة والتاريخ والرسم والرواية والقصة.....إلخ، فأصبح هناك شعرية السرد الصوري، وشعرية السرد السينمائي، وشعرية السرد الخطابي، وغير ذلك من الشعريات السردية الأخرى.

شعرية السرد علم يسعى إلى استنباط القوانين التي يقوم عليها السرد من خلال دراسة أعمال نموذجية، ثم تعمم القوانين المستنبطة على النصوص الأخرى، فهي عملية محايثة – تم الحديث عنها سابقاً– مجردة داخلية من داخل النصوص السردية، وهذا يعني أن النصوص السردية جميعا تشترك بهذه القوانين، وهو ما عيب عليها؛ إذ يرى بعضهم أنها هدمت ما كان يعرف بطبقية النصوص، أي وجود أدب رفيع وآخر وضيع، ولكن انتفى هذا الأمر عند السرديين، إذ إن النصوص جميعها يمكن أن تتعرض للتحليل السردي، لأن العملية تعنى فقط بالقوانين التي تقوم عليها النصوص، ولاتعنى بإطلاق حكم جمالي عليها، أو معرفة مواطن العيب والمحاسن فيها، بمعنى أنها لم تأبه لمفهوم المعتمد أو القانون، وهو مفهوم غربي جاء إلى النقد الغربي من الساحة الدينية النصرانية، إذ كان يستخدم للتفرقة بين النصوص الصحيحة، مثل الإنجيل والنصوص المشكوك فيها، وهو عبارة عن "مجموعة النصوص أو الأعمال المعتمدة ضمن تراث محدد، وفي حقل من حقول المعرفة، بوصفها تنضبط ضمن معايير أو قيم معينة، لتشكل وحدة نصية متجانسة، أو تشكل أعمال مؤلف ما"[78]، فيعمل المعتمد على تمييز روائع النصوص، ويفضلها على أترابها، كمعتمد (دانتي)، ومعتمد (شكسبير). ولم يخلُ الأدب العربي من المعتمدات، فكان معتمد (المعلقات)، ومعتمد (المفضليات)، ومعتمد (الأصمعيات)، ومعتمد (الحماسات)، وغير ذلك من أمهات كتب التراث العربي الذي ميز فيها أصحابها القصائد وصنفوها.

ومن ناحية أخرى فإنه من غير المعقول أن تبقى القوانين السردية المستنبطة سارية المفعول على النصوص السردية التي حتما ستتطور، فبالتالي سوف لا تتناسب والقوانين السردية، أو ستحتاج على الأقل إلى استنباط قوانين أخرى، أي إنه لا بد أن تشهد القوانين السردية محاولات استنباطية باستمرار لتتناسب وتطور النصوص السردية، فالسرديات ليست عبارة عن قوالب، أومصطلحات جافة، علينا أن نقوم بتطبيقها على النص السردي، إنها مشروع للتفكير والبحث، وهي تستدعي التسلح بثقافة علمية، ومعرفة دقيقة بالعلوم والمعارف،وكفاءة في قراءة النصوص بهدف تحليلها في أفق التصوير العلمي

---

77 - ينظر: يقطين: الكلام والخبر, ص 23.

78- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي - إضاءة لأكثر من 50 تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا-, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط2, ص45.

الذي يشتغل به الباحث بغية تطوير المعرفة بالسرد والسردية، ويتطلب ذلك اتباع إجراءات البحث العلمي ومستلزماته، وتوليد مصطلحات ملائمة[79].

إذن فقد تتم دراسة نمط الخطاب السردي الروائي من منطلق الشعرية، وهي دراسة لقواعد انتظام زمنه السردي، وحركة العلاقات بين الشخصيات أو بين الراوي والشخصيات، أي دراسة نظام الخطاب السردي الداخلي باعتبار منطلق التتابع، والتحول، والتناقض، في الخصوصية الروائية[80].....، يندرج الخطاب السردي ضمن علم كلي هو البويطقيا التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بالشعريات التي تبحث في شعرية الخطاب [81].

ونذكر خاصية أخرى للشعرية السردية وهي أنها ترتبط بالعلاقة الحميمة بين طابعها الذاتي لدى الانبثاق عند المبدع، وإثارتها لنفس المستوى الذاتي لدى القارئ والمتلقي.

الخلاصة تبين أن شعرية السرد هي مجموعة العناصر الجمالية المكتنزة داخل السرد، التي تجعل منه عملا أدبياً مميزاً، على مستوى السبك والتكيب وتقنيات السرد واختيار القوالب اللفظية المناسبة للمعاني المسرودة.

---

[79] - ينظر: سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي -الشكل والدلالة-, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب, بيروت, لبنان, ط1, 2012م, ص35.

[80] - ينظر: العيد: تقنيات السرد الوائي, ص 294.

[81] -ينظر: يقطين, الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي, ص23.

3.1.اتجاهات شعرية السرد:

1.3.1. مستويات المحكي السردي:

بدأ التنظير لاتجاهات شعرية السرد منذ أرسطو، ولم يقف البحث فيها إلى اليوم، وعموماً ثمة اتجاهات من أهمها السرديات البنيوية، ومن أقطابها جينيت، وبارت، وتودوروف، وتعنى بدراسة البنية النصية للحكاية، مع تمييزها المعروف بين القصة، أي متن الأحداث، والحكاية، وطريقة عرض تلك الأحداث .

وكذلك نجد الاتجاه السيميائي، الذي شهد فروعاً عديدة، بدءاً بالنموذج العاملي، والخطاطة السردية عند كريماس، وانتهاءً بالنتائج التي انتهى إليه تلاميذه مثل كروطيس.

إضافة إلى نظرية التلقي، التي درست السرد من منظور المتلقي، وأبرز الأعمال في هذا الاتجاه دراسات أومبرطو إيكو، إضافة إلى دراسات ياوس وإيزر، أبرز منظري النظرية، ويمكن أن نذكر أيضا الاتجاه التداولي مع سورل وأوستين وغيرهما.....

أولاً: لقد ظهرت عدة تصنيفات لتحديد مستويات المحكي السردي، مع العلم بأن كل مستوى هو بمثابة اتجاه من اتجاهات (علم السرد) من الممكن دراسته، ومن هذه التصنيفات التي تقوم على تحديد ثلاثة مستويات للمحكي السردي:

1- تصنيف تودوروف: استند إلى منجز نظريات السرد المعاصرة، وبصفة خاصة أعمال جينيت والمورفولوجيين الألمان والتراث النقدي الأنجلوسكسوني حول أعمال هنري جميس.

وهكذا ميز بين مظاهر ثلاثة للمحكي السردي وهي:

أ- المظهر الدلالي.

ب- المظهر اللفظي: يدرس خصائص الملفوظ وخصائص التلفظ، من رؤى وصيغ زمنية.

د- المظهر التركيبي: يقصد به تركيب العلاقات بين الوحدات النصية، التي تؤلف العمل السردي، أي بين الجمل والفقرات والفصول[82].

ويُشار إلى أن ما سبق من الاتجاهات البنيوية صار معدوداً ضمن ما يصطلح عليه بالسرديات التقليدية، أو الكلاسيكية، وإلى أن السرديات قد انتقلت من الاختصاص الواحد إلى تعدد الاختصاصات وتداخلها، بسبب التطور الذي طرأ على اللسانيات نفسها وعلى العلوم الاجتماعية والإنسانية، بصفة

[82] - ينظر: عثمان الميلود: التفصيل في شعرية تودوروف,من الصفحة 27 إلى الصفحة 53.

عامة، وتبلور اختصاصات جديدة، مع تطور الوسائط وعلوم الذهن والدماغ والذكاء الاصطناعي. وعليه، برزت المقاربة التحليلية النفسية للسرد، (ومن روادها: روسشامبرز وبيتر بروكس)، والمقاربة العضوية والتاريخية، (فلودير نيك)، والسرديات النسائية، (لانسر ووارل)، واتجاه الدراسات الثقافية، (ستيفن كوهان ونانسي أرمسترونغ)[83].

2- تصنيف (جيرار جينيت): وقد حدد ثلاث مستويات للمحكي السردي، وهي:

أ- القصة: وتعني المدلول.

ب- الخطاب السردي.

د- الفعل السردي.

مع العلم أنه أطلق على المستويات الثلاثة اسم (الحكاية recit) حسب ترجمة كتابه (خطاب الحكاية)، ثم وضح كل واحد منهم، وهي ترجمة لم ترُقْ لنقادٍ مغاربة، مثل:(سعيد يقطين) الذي أبدلها بمصطلح (الحكي narration)[84].

ثانياً: تصنيف قائم على تحديد مستويين للمحكي السردي، ومثاله:

1- تصنيف (سعيد يقطين): ففي إطار حديثه عن الموضوع السردي عند (جيرار جينيت)، فضل أن يكون هناك مستويان للمحكي السردي، وليس ثلاثة كما قرر (جنينت)، فقام بدمج مستوى الحكي مع مستوى السرد، فأصبح عنده مستويان، وهما:

أ- مستوى الحكي، وهو الخطاب.

ب- مستوى القصة، وهو الدلالة[85].

2- تصنيف آخر نجده في كتاب: (نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير)، وقد حدد فيه مستويين للمحكي السردي، وهما:

أ- الحكاية.

ب- السرد (الفعل السردي)[86].

---

[83] - ينظر: سعيد يقطين: السرديات من الاختصاص إلى تعدد الاختصاص- ضمن سرود-, العدد الأول, ربيع 2018م, صفحة 15.

[84] - ينظر: سعيد يقطين, السرديات والتحليل السردي, ص 52-53, فقد ذكر سبب عدم رضاه عن هذه الترجمة, ولماذا ترجم مصطلح جيرار إلى الحكي.

[85]- ينظر: يقطين، م.ن، ص52.

[86] - ينظر: جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير, ترجمة ناجي مصطفى, منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي, ط1, 1989م, ص 97.

2.3.1. اتجاهات شعرية السرد:

بعد أن حُددت مستويات المحكي السردي، واتضح أن بعضهم حددها بمستويين، وآخرين بثلاثة، سيُعتمد في تحديد اتجاهات شعرية السرد على الرأي القائل بوجود مستويين للمحكي السردي، وعليه يكون هناك اتجاهان: اتجاه يدرس السرد (الحكي)، وآخر يدرس الحكاية (الدلالة)، وفيما يأتي التفصيل:

أولا: الاتجاه الأول: يدرس مستوى الحكاية:

وهو الذي يسمى بالسيميائيات السردية، يمثله (بروب)، و(غريماس) وآخرون.....، يقوم بدراسة سردية الحكاية دون اهتمام بالوسيلة الحاملة لها، ما دام نفس الحدث يمكن ترجمته بوسائل مختلفة، ويدرس المضامين السردية ويهدف إلى إبراز بنياتها العميقة التي تُعَدُّ عادة كونية، دون اعتبار للجماعات اللسانية[87]؛ ولكن هذا لا يعني أن دراسة المضامين تكون خارج العمل السردي كما كان سابقاً في الدراسات القائمة على نظرية المحاكاة.

وللمحاكاة الشعرية جانبان:

1- التخيل الذي يرتبط بتشكل المحاكاة في مخيلة المبدع؛ أي فعل المحاكاة في تشكله.

2- والتخييل الذي يرتبط بآثار المحاكاة في التلقي؛ أي الأثر المصاحب لهذا الفعل (فعل التخيل) بعد تشكله[88].

إن أي دراسة القيم الإيديولوجية يجب أن تكون متصلة بآليات تحليل منبعثة من النص، لأن النص له وجود خاص، فهو بالرغم من اتصاله بالخارج المرجعي، فإنَّ له استقلالاً تركيبياً[89].

وقد قام (بروب) على سبيل المثال بدراسة بنية أكثر من مائة حكاية خرافية روسية، وقام بتفكيك تلك البنى، ليستنبط العلاقات والوظائف المشتركة والمتكررة بشكل شبه أساسي فيها؛ إذ قام بإدخال مقياس الثبات والتحول، وقد انتقل من مجال الشعرية العامة إلى مجال شعرية الجنس الأدبي الخاص لدراسة الحكايات الخرافية الروسية[90].

---

[87]- ينظر: جينيت: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التئبير, ص 97.

[88] - ينظم: ناظم: مفاهيم شعرية,ص 32.

[89] - ينظر: عادل ضرغام: في السرد الروائي, منشورات الاختلاف, الجزائر, الدار العربية للعلوم ناشرون, لبنان, ط1, 1431هـ - 2010م, ص25.

[90]- ينظر: تودوروف: الشعرية, ص 66.

توجد سبعة أنماط لشخصيات الحكايات الخرافية، وقد أسند إليها بروب إحدى وثلاثين وظيفة، والوظيفة عنده تعني "عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان حبكة"[91]، وهي وظائف رئيسة تعد من ركائز بنية الحكايات، ولكن لا يعني هذا استغراق كل خرافة لكل الوظائف، إنما ثمة استثناء في ذلك، فقد تفقد خرافة بعضاً من الوظائف، في حين أن أخرى تضيف إليها[92]، ثم ذكر بعد ذلك تلك الوظائف ورتبها وفق ترتيبها في بنى الحكايات، فبدأها بوظيفة النأي، وأنهاها بوظيفة التمجيد، ولا تتحقق الوظيفة بشكل واحد فقط، بل تتخذ لها عدة أشكال كلها يدور في معنى الوظيفة، فمثلاً وظيفة التمجيد تتشكل في زواج البطل، أو في ارتقائه العرش، ومن هذه الوظائف مرتبة، ما يأتي "25- اقتراح مهمة صعبة على البطل، 26- إنجاز المهمة، 27- الاعتراف بمكانة البطل، 28- افتضاح أمر البطل الزائف أو الشخصية الشريرة، 29- اتخاذ البطل الزائف مظهرا جديدا، 30- عقاب الشرير، 31- زواج البطل وارتقاؤه العرش"[93]، ثم بعد ذلك خرج بعدة فرضيات تخص مبنى الحكايات، وما سبق يؤكد لنا اهتمام (بروب) بمبنى الحكاية نفسها، وليس السرد الناقل لتلك الحكاية.

ومثله (غريماس): الذي اهتم بعلم الدلالة كثيراً، ولم يهتم بالسرد كونه كيفية ناقلة للدلالة فقط، بل كونه يحمل الدلالة، الذي يجيب عنده عن السؤال الآتي:

"كيف تصبح الدلالة في حكم الإمكان متجلية في شتى مظاهر الإبداع الناتجة عن ذوات واعية، وما هي الأنظمة والقواعد المتحكمة فيها والمؤسسة لها؟ فليس المقصود بعملية الدرس الوقوف على دلالة الإنتاج الوحيدة.... كما لا يُعنى الدارس مباشرة ببيئة المؤلف... وإن فعل ففي حدود ضيقة، وبمقدار ما يحتاجه إنطاق النص، وبوجه عام لا يرمي الدارس إلى استقراء مضمون الإنتاج، أو تعرف هوية المؤلف من خلاله بقدر ما يرمي إلى إنتاج الدلالة، وتوليدها استناداً إلى نظام الوحدات المكونة له؟"[94]، فالدلالة عنده ما ينطقها النص دون مبالغة في محاكاة العالم الخارجي، كما كان سابقاً في الدراسات النقدية، التي كانت تحلل النص الأدبي على أساس نفسي، أو اجتماعي، أو ديني، أو إيديولوجي، أو تاريخي، وغير ذلك مما لا يمت أصلاً إلى دائرة الأدب، كون الأدب فناً لغوياً جمالياً.

ثانيا: الاتجاه الثاني، ويدرس مكونات الخطاب السردي، أي الكيفية التي نقلت لنا الحكاية أو الرواية، فيدرس أساليب السرد وأركانه وطرائقه على اعتبار أن للحكاية نحواً وترتيباً منطقياً، تخضع له آلية السرد فيها، فعني بمكونات البنية السردية، وموضوع الراوي والمروي له، والزمن، والصيغة، والصوت السردي، وغير ذلك[95]، وأشهر من تصدى لهذا الاتجاه هو (جيرار جينيت) من خلال

---

[91] - حميد لحمداني: بنية النص السردي - من منظور النقد الأدبي -, المركز الثقافي العربي, بيروت, والدار البيضاء, المغرب, ط1, 1991م, ص 24.

[92] - ينظر: ناهضة ستار, بنية السرد القصصي الصوفي (الموكونات والوظائف والتقنيات), من منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق, د.ط, 2003م, ص 146.

[93]- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة, ترجمة جابر عصفور, دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع, القاهرة, د.ط, 1998م, ص 95.

[94] - محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي (نظرية قريماس), الدار العربية للكتاب, تونس, د.ط, 1991م, ص 30.

[95] - ينظر: ستار, بنية السرد في القصص الصوفي, ص67.

دراسته لرواية (بروست)، (البحث عن الزمن الضائع recherche du temps perdu A la)، فبين أن العمل السردي يتألف من ثلاثة مستويات، وهي:

أ- القصة: وتعني المدلول أو سلسة الأحداث.

ب- الخطاب الشفوي أو المكتوب: ويعني المنطوق السردي الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة الأحداث.

د- الفعل السردي: وهو ليس الحدث الذي يروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما، إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته.

2. شعرية البنية السردية والحوار الوصفي:

1.2.: البنية السردية

1.1.2. وصف الشخصيات الروائية

1.1.1.2. مفهوم الشخصية

2.1.1.2. الشخصيات الرئيسة

3.1.1.2. الشخصيات الثانوية

2.2. الزمن السردي

1.2.2. المفهوم اللغوي والاصطلاحي للزمن السردي

2.2.2. الزمن الروائي

3.2.2.الترتيب

4.2.2.الاسترجاع

5.2.2.الخلاصة

3.2. الفضاء الروائي والأمكنة

1.3.2.مفوم الفضاء الروائي

2.3.2. الأماكن المفتوحة

3.3.2.الأماكن المغلقة

2.2. اللغة السردية في الحوار الوصفي

1.2.2.اللغة السردية

2.2.2.الحوار الوصفي

1.2.2.2.الحوار الخارجي

2.2.2.2.الحوار الداخلي

2. شعرية البنية السردية والحوار الوصفي:

ارتبطت الشعرية بالسرد ارتباطاً وثيقاً؛ إذ أصبحت توظف في الأعمال الإبداعية، وذلك من خلال اللغة الفنية للمبدع، فأخذت تعنى بالدراسة والتحليل، وسنحاول في هذا الفصل استقصاء الشعرية من البنية السردية وإبراز جماليتها في هذا البحث.

1.2. البنية السردية:

تقوم البنية السردية على مجموعة من العناصر، والتي يتشكل من خلالها العمل السردي: وهي: (الشخصية، والزمن، والفضاء والمكان الروائي).

فقد أولى الروائيون الاهتمام الكبير للشخصية الروائية في تطوير العمل الروائي والارتقاء به، مع الأخذ بالحسبان العناصر السردية الأخرى كالزمان، والمكان، والأحداث..... فمن غيرها لا يصبح العمل الأدبي روائياً[96].

وسيتم التطرق إلى كل عنصر على حدة، لإبراز دور كل واحد في تشكيل البناء السردي.

1.2.2.وصف الشخصيات الروائية:

1.1.2.2. مفهوم الشخصية:

يرى فيليب هامون أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، أما فرولان بارت يعرف الشخصية بأنها نتاج عمل تأليفي، فالشخصية ليست كائناً ولا ذاتا نفسية بل هي دليل له طرفان: الأول دال، والثاني مدلول، فالشخصية تكون دالاً عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النص أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وبهذا فإن صورة الشخصية لا تكتمل إلاعندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يبقَ شيء يُقال، ولهذا السبب لجأ أغلب الباحثين إلى طريقة خاصة لتحديد هوية الشخصية الحكائية أو الروائية التي تعتمد محور القارئ، لأنه هو الذي يُكوِّن صورة عنها وذلك من خلال القراءة، وذلك أيضاً بوساطة ثلاثة مصادر إخبارية ألا وهي:

1- ما يخبر به الراوي.

2- ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

[96] - ينظر: إبراهيم الشبلي: الذات والآخر في الرواية السورية, دار فضاءات, عمان, الأردن, ط1, 2018م, ص143.

3- وأخيراً ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات ويترتب على ذلك التصور أن تكون الشخصية الروائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدد القراء، واختلاف تحليلاتهم[97].

يشير المفهوم المعجمي للشخصية، في (لسان العرب) لابن منظور إلى أن: "الشخص جماعة الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص وشخاص والشخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، وتقول: ثلاثة أشخاص، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه: الشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص"[98]، وبذلك يتبين من خلال المفهوم، أن الشخص هو الجسم الذي له شكل وحجم.

أما المفهوم الاصطلاحي، فقد كانت الشخصية في عصر أرسطو تمثل عنصراً ثانوياً خاضعاً للحدث، بحيث أن الحدث هو العنصر الأول للعمل الأدبي، ودور الشخصية يقتصر على ما يفرضه عليها الحدث.

لقد أعطى الأدب القديم الشخصية اسماً، غير أنه لم يسند إليها أية سمة أخرى، ويوكل إليها القيام بالأحداث والأفعال، وهو ما يميز السرد الحديث، الذي أخذ في الحسبان انسجام هذه الأحداث التي تقوم بها الشخصية، مع طبيعتها النفسية والمزاجية، وبهذا يظهر المضمون السيكولوجي للشخصية في الأدب والنقد وذلك بتقديم الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصية.....[99]، فالاسم الشخصي هو الذي يحدد الشخصية ويجعلها معروفة، ويختزل صفاتها، ويقوم الروائي بانتقاء أسماء لشخصياته متناسبة مع مسمياتها، بحيث تحقق للنص احتماليته ومصداقيته.....[100]، وبذلك فإن الاسم الشخصي للشخصية الروائية هو الذي يعرف الشخصية ويحددها، ويختزل سماتها، وبذلك يتوخى الروائي أن تكون أسماء شخصياته متناسبة مع مسمياتها، لتتحقق للنص احتماليته ومصداقيته....[101]، وقد رأى إبراهيم الشبلي في كتابه (الذات والآخر في الرواية السورية) أن لأسماء الشخصيات في الرواية دوراً مهماً في إيهام المتلقي وإقناعه بواقعية أحداث الرواية، لذا فإن الكاتب يحاول أن تكون أسماء شخصياته متناسبة مع موقعها في الحدث الروائي.....[102]، ويرى بروب أن الذي يتغير هو أسماء الشخصيات وأوصافها، والثابت الذي لا يتغير هو أفعال الشخصيات ووظائفها التي تقوم بها، (فالوظيفة) هي عمل الشخصية.....[103].

97- ينظر: محمد عزام, شعرية الخطاب السردي (دراسة), من منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق, د.ط, 2005م, ص11-12.
98 - ابن منظور: لسان العرب, مجلد 2, مادة شين, ص 2211.
99- ينظر: عزام, شعرية الخطاب السردي, ص12.
100 - ينظر: عزام، م. ن, ص18.
101- ينظر: عزام، م. ن,, ص18.
102- ينظر: الشبلي, الذات والآخر في الرواية السورية, ص148.
103- ينظر: عزام, شعرية الخطاب السردي, ص13.

ومن الخلط الحاصل في مفهوم الشخصية، الجمع بين مفهومين مختلفين هما: (الشخص والشخصية)، ولا بد من التمييز بينهما، فالشخص كائن حي " ينتمي لما هو واقعي لا متخيل له تاريخه وماضيه، وأما الشخصية فهي بلا ماض ولا مستقبل"[105]؛ إذ إن النص الأدبي لا يعطينا من تلك الشخصية سوى ما هو موجود في جوانب تلك الأوراق، والحقيقة أن الشخصية تأخذ مادتها من الواقع، فهي تصور الذات الإنسانية بشكل يتفاعل معها المتلقي، ولكنها بعد أن توظف في قالب لغوي تفقد تلك الصلة "فتصبح رمزاً لغوياً، يعبر عن رؤية فنية ولا يقرر حقيقة حرفية للواقع"[105]، بحيث أن المؤلف عندما يأخذ شخصية من واقعه، ويوظفها في عمله الروائي تفقد واقعيتها، لأن الروائي يضفي عليها جانباً من خياله الفني، فتصبح لا قيمة لها خارج الكلمات، فهي كما يقول رولان بارت: "كائنات من ورق"[106] وذلك لتتخذ الشخصية شكلاً دالاً من خلال لغة الروائي، وهي ليست أكثر من قضية لسانية، حسب تودوروف، وبذلك يجب التمييز بين (الشخص الروائي) و(الشخصية الروائية): فالأولى خاصة تعني شخصاً معيناً في الرواية، له صفاته النفسية والجسمية المحددة، وله سماته الخاصة، أما الثانية فعامة لها قوانين وأنظمة، ومع ذلك فكلتاهما تتلامسان، تلامس الخاص ضمن العام [107]، فالشخصية الروائية هي العنصر الذي يميز الرواية عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى كالمقالة والخطابة، فلا رواية من دون شخصية[108]، وبذلك فإن الشخصية الروائية ليست وجوداً واقعياً وإنما هي مفهوم تخييلي، تدل عليه التعبيرات التي يستخدمها الروائي للتعبير عنها، وهكذا تتجسد الشخصية الروائية.

وقد فرز (فيليب هامون) الشخصيات الروائية في ثلاثة أنواع:

1- الشخصيات المرجعية وضمنها (التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية، والشخصيات الاجتماعية)، وهذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك المتلقي في تشكيلها.

2- الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين.

3- الشخصيات المتكررة ذات الوظيفة التنظيمية وهي التي تبشر بخير، أو تنذر في الحلم.....[109]

لقد برزت أهمية الشخصية في القرن التاسع عشر، ويرى آلان روب غرييه "أن هذا الاهتمام الذي أولاه روائيو القرن التاسع عشر للشخصية، سببه صعود قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة"[110]،

---

[104] - عبد العالي بوطيب, الشخصية الروائية بين أمس واليوم, مجلة علامات في النقد الأدبي, المملكة العربية السعودية, المجلد14, جزء54, 2004, ص363.

[105]- ينظر: عثمان بدري, بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ, دار الحداثة, لبنان, ط1, 1998, ص9.

[106] - عزام, شعرية الخطاب السردي-دراسة-, ص11.

[107]- ينظر: عزام, م ن, ص11.

[108]- ينظر: الشبلي, الذات والآخر في الرواية السورية, ص 143.

[109]- ينظر: عزام, شعرية الخطاب السردي, ص13.

[110] -حسن بحراوي, بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية), المركز الثقافي العربي, المغرب, ط2, 2009,ص208.

مما أدى إلى انعكاس قيمة الفرد في المجتمع على الأعمال الروائية، وقد ازدادت أهميتها في القرن العشرين لدى العديد من رواد الرواية الجديدة، و"نتيجة لكشوفات علم النفس، تحول الاهتمام من المظهر الخارجي للشخصية إلى دواخلها، ومحاولة تقصي ملامح وعيها الذاتي"[111]، وقد انصب اهتمام الروائيين على الشخصية لما تملكه من قدرة على الإيهام بصدق الأحداث، لذا قام الروائيون بوصف الشخصية الروائية وتحديد ملامحها، ورصد إحساسها وردود أفعالها، ونظروا إليها على أنها كائن حقيقي، فوصفوا قامتها وصورتها وآلامها وآمالها.....[112]، ويرى لطيف زيتوني أن الشخصية في العمل الروائي هي: أي شخص يسهم في أحداث الرواية سلباً أو إيجاباً، ومن لا يشارك أو يسهم في الحدث، فإنه لا ينتمي إلى الشخصيات بل يكون جزءاً من الوصف في أثناء سرد الأحداث[113]، بمعنى أن الشخصية تؤدي دورا فعالا في الرواية، أما إذا لم تؤدِّ ذلك الدور، فهي جزء من الوصف العام لذلك العمل، وبهذا تكون الشخصية ذات أهمية فعالة في العمل الروائي، إلى جانب العناصر الأخرى.

وفي تقديم الشخصية طريقتان: (طريقة مباشرة، وطريقة غير مباشرة)، فيما يتعلق بالطريقة المباشرة فتتم عن طريق الوصف الجسدي والنفسي للشخصية، أما الطريقة الغير مباشرة يقدم لنا الرواي معلومات حولها بالشكل الذي يقرره الروائي، وهنا تبرز قوة وهيمنة الرواي العالم في مجال سرد الرواية[114] .

وقد قام الروائيون برسم ثلاثة أنماط للشخصية الروائية وهي: الأسلوب التقريري، والأسلوب الاستنباطي، والأسلوب التصويري[115].

1- أسلوب تصويري: يرسم الكاتب فيه الشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو غيرها، منتبهاً إلى نموها من خلال الأحداث، حيث يعطي الاهتمام الأكبر للعالم الخارجي.

2- أسلوب استبطاني: يلج فيه الروائي العالم الداخلي للشخصية الروائية؛ إذ يعتمد هذا الأسلوب في الروايات التي تقوم على تقنية الاستبطان، والمناجاة والمونولوج الداخلي للشخصية.

3- أسلوب تقريري: يقوم فيه الروائي بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدد ملامحها العامة، ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية، ويعلق على الأحداث ويحللها....[116]

---

111 - عبدالله, إبراهيم , البناء الفني لرواية الحرب في العراق دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة, دار الشؤون الثقافية العامة, العراق, ط1, 1988م, ص 87.

112- ينظر: الشبلي, الذات والآخر في الرواية السورية, ص 143.

113 - ينظر: لطيف زيتوني, معجم مصطلحات نقد الرواية, مكتبة لبنان, ناشرون, دار النهار للنشر والتوزيع, بيروت, ط1, 2002م,ص113-114.

114 - ينظر: عزام, شعرية الخطاب السردي- دراسة- , ص19.

115 - ينظر: عزام، م. ن, ص20.

116- ينظر: عزام, شعرية الخطاب السردي- دراسة ص19-20.

ولقد دخل المنهج النفسي في الأعماق اللاشعورية للشخصية الروائية، أما المنهج البنيوي التكويني فيرى الشخصيةَ الروائيةَ التعبيرَ الأمثلَ عن فكر جماعة اجتماعية معينة، لأن وعيها جزء من الوعي الجماعي، ولأن رؤياها للعالم هي رؤيا الفئة الاجتماعية التي ينتمي الروائي إليها، بخلاف المنهج البنيوي الشكلي الذي يرى أن الشخصية الروائية تملك ما يملكه الإنسان في الواقع الخارجي من اسم ومنبت وأسرة وأقارب وعلاقات، لكن الصلة بينهما لا تعني التطابق، بل الاتفاق الشكلي فحسب لأن الشخصية الروائية مستمدة من أدبية الأدب....[117].

[117]- ينظر: عزام, م.ن، ص20.

2.1.2.2.الشخصيات الرئيسة:

الشخصيات الرئيسة هي التي يدور حولها الحدث، فهي تعد مركز العمل الأدبي، وقد وظفها الروائي (أمير تاج السر) من خلال وصف ملامحها ودواخلها، وتحديد الصفات الخارجية والداخلية لها.

تدور أحداث رواية (366) حول رسالة من شخص سمى نفسه "المرحوم"، كتبها إلى فتاة التقاها في أحد الأعراس اختفت فلم يجدها، ولم يعرف عنها سوى أنها تدعى "أسماء"، ليظل لمدة 366 يوم، يبحث عنها في كل أحياء المدينة وخلال رحلة البحث هذه تعترض حياة المرحوم أحداث كثيرة، ثم يتطرق إلى سمعه أن أحد الأثرياء سيعقد قرانه على فتاة من الطبقة الراقية تدعى أسماء، وتتم دعوة المرحوم للزفاف، ولكنه يقرر إنهاء حياته بِبَلْعِ ستين قرصاً من الحب المنوم لفمه قبل أن يشاهد العروس ليعرف هل هي أسماء حبيبته التي لمحها منذ عام أم فتاة أخرى.

الشخصيات الرئيسة في رواية 366 يظهرها الروائي بشكل جميل كما في المقاطع السردية التالية: المرحوم: "تخرجت من معهد التعليم العالي، عملت مدرساً لمادة الكيمياء[118] "، و"قميصي أبيض بلا خطوط إضافية، سروالي أزرق فاتح، وعطري واحد من تلك العطور السائدة في السوق،فقد كان وجهاً جامداً، ممتلئاً بالتجاعيد، ورثتها من أسرة لم تورث سوى التجاعيد[119] ."

وشخصية أسماءالتي كانت "سخية الجمال، متهورة في العطر والشعر والسحر"، و"كان ثوبها أسود بنقوش حمراء ، لعلها كانت مشاريع أزهار ستنبت، لكن المصمم ألغاها بحنكة. فاستحالت أن تنبت أزهار أخرى، على جسد زهرة، لم أميز أي إضافات خادعة على الوجه، ولا شبهة استعارة على الشعر الذي تمدد حتى الكتفين، والعطر الذي رجني حقيقة، لم يكن مثل عطري السائد، الذي لا يرج حتى شعرة دم واحدة [120]"، وكذلك شخصية شمس العلا: "كان شمس العلا شاباً في أوائل الثلاثينيات، نحيفاً، غزير شعر الرأس، وغريب السلوك الى حد ما، يمتلك موهبة فذة في شد طلابه و زملائه معا، وكان قد سقط في العشق المجنون [121]."

والعلاقات بين الشخصيات متناغمة رغم ظاهرها المتوتر أحيانا، وكذلك علاقتها مع كاتبها رغم الصراع الاجتماعي مع البؤس والضيق والحرمان، والأحلام المنهكة، ورغم انهماك كل شخصية في عالمها الذي لا تستطيع منه خلاصا ولا يحاول راويها التدخل في مصيرها أو توجيهها.

---

[118] - أمير تاج السر, 366, الدار العربية للعوم ناشرون, بيروت, لبنان, ط1, 1433هـ , 2012م, ص12.
[119] - تاج السر، م.ن، ص15-16.
[120] - تاج السر، م.ن، ص17
[121] - تاج السر، م.ن, ص12.

يظهر لنا أمير تاج السر من خلال رواية (صائد اليرقات)، في مواقف مختلفة الحالةَ المزرية التي وصل إليها الأدب من خلال كُتاب لا يمتون للكتابة والأدب بصلة، وليس لهم هدف غير الوصول للشهرة وكسب المال ببريق خادع ومزيف، غير متناسٍ، نقدَ التضييق الذي تفرضه الحكومة من رقابة ومتابعة لكل شخص قد يهدد أمنها واستقرارها من خلال مزاعم الكتابة والأدب، حتى لو كانت رواية حب بسيطة فلا بد من ملاحقتها، وبالرغم من أن الرواية تناولت بكثير من السخرية واقع الأدب المزري في العالم العربي، فإن القارئ سيجدها مليئة بالدروس القيمة في مجال الكتابة والقراءة، والتي لم تخل من نبرة السخرية هي الأخرى، تبرز الشخصيات الرئيسة في هذه الرواية كما في المقاطع السردية: عبد الله حرفش:" أنا عبد الله حرفش، أو عبد الله فرفار، كما لُقِّبْتُ منذ الصغر في الحي الذي نشأتُ فيه وكبر معي اللقب، رجل أمن متقاعد[122]، وفي حديثه عن نفسه: "لم أكن متزوجاً، ولا فكرت في الزواج قط برغم عشرات الفتيات اللائي التقيت بهن في حياتي، ويمكن أن يملأن البيوت بالثرثرة والأطفال، كنت بلا إخوة ولا أخوات وكانت عمتي الوحيدة (ث) التي تقيم قريباً من بيتي مع زوجها مدلك أحد الفرق الرياضية[123]"، وكما في قوله: "نظرت إلى ساعتي الوست اند القديمة ذات المينا الخضراء التي أرتديها منذ ثلاثين عاماً[124]".

يتضمن النص السردي في رواية (صائد اليرقات) العديد من المفارقات التي تعطي للخطاب مزيداً من التهكم، والسخرية، والفكاهة، التي لا تقل أثرا عن ذلك الذي عرفناه في المسرح الهزلي، والكوميدي، فقد أظهر لنا الكاتب شخصية الراوي بمظهر كاريكاتيري، فهو يكتب تارة في كامل أناقته، وتارة في السجن، أو في مرحاض، وأظهر شخصية الكاتبة ذات الجينز بمظهر المتملقة التي تطري الكاتب اللامع لكي يثني على روايتها في حفل التوقيع، وأظهر المثقفين الذين يترددون على مقهى (قصر الجميز) بمظهر من لا يتقن غير الثرثرة، ومضغ الكلام الخالي من أي معنى، في وقت لا يقروؤن فيه شيئا، ويكتبون أشياء غير مفهومة، وتخلو أحياناً من الذوق، أما عبدالله حرفش، بالرغم من طابعه الكاريكاتيري، يريد أن يكون روائياً رغم أنفه، وحجته في ذلك أن كتابة الرواية عمل من لا عمل له، وقد أضرَّ به التقاعد، فلا أقلّ من أن يشغل نفسه بهذا، شأنه في هذا شأن بائع الورد البنغالي، والإسكافي الراوندي، وبائعة الهوى الفيتنامية، فقد استطاعوا بعد أن تقاعدوا، وأضحوا بلا وظائف، وبلا عمل، أن يكتبوا روايات جيدة تمت ترجمتها إلى لغات شتى، وثمة نموذج آخر، وهو المدلك الذي يعشق التمثيل المسرحي، ويريد أن يكون ممثلاً، ويسند له دور في مسرحية (موت رجل أبله) وفي نهاية العرض يفتعل مشهداً خارجاً عن النص، ويؤدي إلى قيام مظاهرة في موقف كوميدي مثير للضحك، ومن قبل أسند إليه دور من أدوار الكومبارس، يقتضي أن يُغمى عليه فيتناول حبوبا تؤدي

[122]- تاج السر، صائد اليرقات, ص9.
[123]- تاج السر، م ن ص12.
[124] - تاج السر، م ن, ص22.

لدخوله في غيبوبة، لا يستيقظ منها إلا بعد ساعات، وتتكرر هذه المفارقات المضحكة مع مشجع الكرة (حفار القبور)، الذي يتهم عبدالله بسرقة الصحيفة التي نشرت صورته في حفل التكريم ليضع بدلاً منها صورته هو.

اتحادُ شخصيةِ حرفش بصيرورة الكتابة الإبداعية في وعي المؤلف (أ.ت) من جهة، وفي حضوره المفاجئ في الصيرورة الكونية، والواقعية في سياق السرد الروائي لنص صائد اليرقات من جهة أخرى، ومن ثم فهو يتحقق جمالياً في مستويات أعلى من نصه الروائي المحتمل، فهو بحد ذاته علامة فريدة، وديناميكية في العوالم المتجاوزة لذاتيته، وأيضاً استمرار فاعلية الأنساق الثقافية المهيمنة على الشخصيات، فالمبدع (أ.ت) يظل يستلهم، ويتأمل في حالة تقتضي الحذر، بينما يعود حرفش قسراً إلى عمله السابق، ولكنها ليست عودة مطلقة؛ إذ يصاحبها اكتسابه لأخيلة الكتابة وعوالمها الفريدة.

القيمة الفنية في نص (صائد اليرقات) تكمن في مبدأ التحويل الجمالي للعلاقات، فأي شيء، أو شخصية، أو إيماءة، أو مكان يقبل أن يصبح موضوعاً جمالياً في مجال شعرية السرد رغم جذوره الواقعية، إلى الحد الذي يومئ فيه النص إلى اسم الرواية، أو بعض الإشارات الكامنة إلى المؤلف نفسه، وكأنه يحيلنا دوما على صيرورة الإبداع في مستوياته التي تتداخل فيها حركية النص، والعناصر الكونية في آنٍ معاً.

تشكَّلَ مُتَخَيَّلُ رواية (زهور تأكلها النار) من خلال اتحاد كل من السرد والحوار والوصف، سرد رواية زهور تأكلها النار سرد سلس، يقوم على لغة بصرية تصويرية تتجه إلى البساطة بشكل عام، ورغم جنوح الرواية في مجملها إلى السرد انسياقاً مع تنامي الوقائع والأحداث، وما تقتضيه الحكاية من حكم على الكاتب، فقد تم تشغيل آلية الوصف لخدمة الوظيفة التصويرية للغة، والذي يميز وصف الروائي تاج السر أنه وصف غير خالص تماماً، إذ يقوم مثل حافز سردي يسهم في خلق دينامية سردية يستشعرها القارئ وهو ينتقل من مقطع إلى مقطع، ومن فصل إلى آخر على امتداد فصول الرواية، أما الشخصيات الرئيسة لرواية زهور تأكلها النار فهي خميلة: "لكني الآن أخطو إلى العشرين، وعدت من مصر، أحمل عالماً جميلاً أحاول رسمه هنا، وقد تورد خداي أكثر، والتهبت مشيتي أكثر، وامتلك جسدي شخصية مميزة، وأحمل حقيبة من جلد تمساح حر على كتفي، معبأة بأدوات زينتي، وأستطيع بلا مشقة كبيرة أن أقيم حوارا بنّاء مع القبح، وأقنعه بضرورة أن لا يظل قبحاً[125]"، "كنت أرتدي فستانا أسود، مطرزا بالأحمر والأزرق والذهبي، أنا من اخترع تفاصيله، ومن خاطه ومن طرزه، بإرشادات من علم الجمال، وكثير من الصبر، كان فستاناً رائعاً[126]"، ميخائيل رجائي: "كان ميخائيل

[125]- تاج السر، زهور تأكلها النار, ص22-23.
[126] - تاج السر، م ن, ص26.

رجائي وقد تجاوز الثلاثين بسنوات عدة محاسباً في مجلس المدينة[127]"، "كان على ظهر جواد أسود مرتفع، وفي يده اليسرى مروحة من القماش الأحمر، المذهب، يهزها بتناغم، كان شعره طويلا، لكنه مهذب، وحذاؤه من جلد بني، بسيور تمتد حتى منتصف الساقين، وقد ترك قميصه مفتوحا قليلا، وثمة شعر أسود داكن، يرقد في الصدر، ويتنفس عبر فتحات القميص، بدا لي أخاذا في ذلك اليوم[128]"

يبدأ السرد الذي تقدمه الشخصية الرئيسة خميلة جمارة، التي تتمحور حولها الأحداث بتفاصيل دقيقة عن الأنثى وإبرازها بشكل إيجابي، وكان انتقاء البطلة خميلة يبرز الدور الذي تقوم به أو تلعبه الأنثى في المجتمع والحياة بشكل عام، فالأنثى متفتحة العقل ومثقفة، وبعد دراستها لعلم الجمال عادت إلى مدينتها السور ضاربة في العمق الوجودي والاجتماعي، وقد خاض المؤلف بدقة فائقة غمار الأحاسيس والمشاعر الأنثوية المتقلبة مستشفكاً العوالم الداخلية راصداً تفلتاتها وكياستها ولحظات حبها الطفولي الزائف، ولطافتها، وضياعها، وتفاهتها، وثراء ذهنها، حتى نضجها وتشكلها واكتمالها البيولوجي، ولم يكتف بهذا القدر، بل استطاع الولوج إلى منطقة الوعي الذي يشكل القانون الأخلاقي الداخلي والنضج الإنساني الذي يسمو بالحياة، كما قام بانتقاء وإظهار كيفية ارتباطه بالعوالم الخارجية الاجتماعية العملية.

تدور رواية منتجع الساحرات حول علاقة اللاجئة الإريترية أببا تسفاي، باللص عبد القيوم دليل جمعة، الذي تمرّس في السرقة ويعيش مشرّداً، وتبدأ قصته مع أببا حين شاهدها في موقف السفر تهبط من باص قادم من حدود إريتريا، وتتعرض لمشاكل اللجوء وكثير من التغيرات في المجتمع خلال فترة الثمانينات، فهب إليها، ونصّب نفسه حامياً لها، وأحبها حباً غيّر حياته، بيد أن القدر رسم خاتمة أخرى لحكايتهما.

وتظهر الشخصية الرئيسة في رواية منتجع الساحرات بشكل مختلف عن باقي الشخصيات التي تم ذكرها خلال البحث فعبد القيوم دليل جمعة، يلعب دور الشخصية الرئيسة في الرواية وتم ذكر صفاته على النحو الآتي: "خلف أذنه اليمنى بقايا سيجارة يابسة، من ماركة "القندول" الشعبية، أشعلت مرتين وأطفئت. في جيب سرواله الكاكي المتسخ، الممزق عند الركبتين، خنجر صغير ملتو، سرقه أو استعاره من أحد الأعراب في وسط المدينة، يحارب في رأسه جيشا من الأفكار المبهمة، وفي داخل عمره الذي تعدى الأربعين منذ فترة[129]."، وفي مقطع آخر يقول الراوي واصفاً عبدالقيوم دليل: "في عهد الشقاوة الأولى، وقبل أن يبلغ العشرين، كان لقبه عبدالقيوم النحيل، ولم يكن نحيلا قط في يوم ما، لكنه لم يكن بدينا كذلك، كان لقبه أيضاً هايلا الإمبراطور، كان عبدالقيوم أحد مجرمي سن

[127] - تاج السر، م ن, ص13.
[128] - تاج السر، م ن,, ص21.
[129] تاج السر، منتجع الساحرات. ص22.

المراهقة، أحد الذين خاضوها بعنف فنان مميز، وخرجوا إلى الصبا إما مطرودين أو مساجين، وبالطبع، طائعين، وعاطلين عن العمل بجدارة[130]." ، شخصية عبد القيوم تتأرجح بين السلبي والإيجابي، فهو عماد المكان كما وصفته إحداهنّ لعبد الباسط شجر. في السجن سيرى من هو قاتل ولص، مثل موسى النجري وعاصم ومانجو وأحمد عاطل وسفير رحال وغيرهم من رجال السوابق، والجميلة أبيا تسفاي الأريتيرية ستتذكره وتحن إليه، كونه الحامي والمساعد والصديق الذي حاول أن يؤويها في المكان إيّاه، بعد هروبها من (منتجع الساحرات) إلى حي المرابيع. سيكتشف ناهوم العرجا ذو الرائحة الكريهة، مكانها، سيأتيها، باحثاً عنها من قبل مرسله ورئيسه في العمل عبد الباسط شجر الذي خطبها، ولكنها هربتْ وتركتْ كل شيء إلى حي المرابيع الذي سيشهد قتلها على يد العرجا، بعد إغوائها بمكان تبيت فيه، هو شبه خرابة، هناك سيحدث القتل والاغتصاب، وعبد القيوم بعد خروجه من السجن، هو من سيستدل على القتيلة الإريتيرية التي أحبّها وحاول الوصول إليها، ولكن يد القدر كانت أسرع منه.

الشخصية المركزية ومحور العمل الروائي في رواية منتجع الساحرات هي أبيا تسفاي الأريتيرية المهاجرة من موطنها، بحثاً عن الرزق والعيش، الجميلة المُلاحَقة بالعيون، سيقع في أسرها كل من يحيط بها ويراها، لهذا يدبّر عبد الباسط شجر، كونه الباسط سلطته على المكان، لرجل السوابق عبد القيوم تهمة ما، لكي يُدخله السجن، وينفرد هو بأحلامه ووقائعه اليومية في موقف السيارات مع تسفاي الجميلة، المُغوية والفاتنة وساحرة الرجال والذاهبة بعقولهم مذاهب شتى، هي المتعلمة والحاصلة على شهادة في تصميم الديكور وتنسيق الزهور والتطريز على القماش، لكنها الحرب التي تجعل الناس في غيابة من أمرهم، يجوعون وينوؤون تحت وطأة عذاباتهم في أيام الحرب، وما تجلبه لهم من أوجاع ومصائب ومشاكل نفسية، وعلل جسدية، وحكايات موت ودمار وغياب أهل وأصدقاء وأحبة، هذا ما دفع بها إلى الهجرة نحو بلد هو الآخر يعاني من مآس حربية.

[130] - تاج السر، م.ن، ص26.

3.1.2.2.الشخصيات الثانوية:

الشخصيات الثانوية تلعب دوراً ثانوياً في سير الأحداث في العمل الروائي، وهذا الصنف موجود بكثرة في الرواية، وقد وظفها الراوي من خلال وصف ملامحها ودواخلها، فالشخصيات الثانوية في رواية (366) يقدمها لنا الراوي بشكل مميز ويظهر ذلك من خلال أسلوبه السردي كما سيظهر في المقاطع السردية: شخصية عبد القادر علي: "الذي يعمل موظفاً عادياً في إحدى البنوك الوطنية ،ويسكن مع أهله ، حياً شعبياً في طرف من أطراف المدينة[131]"، في حين تظهر شخصية جار المرحوم (فاروق كولمبوس) الفاشل على الشكل التالي : "جاري اللصيق فاروق، الذي يعمل ممرضاً في المستشفى الكبير، ويلقب بفاروق كولمبوس منذ عرفته من دون أن أعرف سبب اللقب.....،، جلسة ممتدة كما يبدو، في ركنه الذي يسميه قاعة محاضرات الحياة[132]"، حليمو: "جاري الآخر حليمو الذي كان بحاراً فيما مضى، وأوقف عن العمل، منذ عامين[133]"، ماريا راجي: " أخت ألبيرت الوحيدة، التي كانت أول امرأة بلحم أبيض، وملابس فوق الركبتين، تسكن حي المساكن منذ إنشائه[134]"، ألبيرت راجي: "القبطي ألبيرت راجي، أحد سكان حي المساكن الجدد، ويعمل حداداً في ورشة ورثها عن أبيه، بالمنطقة الصناعية[135]"، طلحة رضوان: "الذي تعلق بتجارة العملة منذ كان صبياً، وهجر الحي منذ زمن بعيد، وعين فيما بعد، وزيراً للتخطيط، في حكومة شكلها أحد تجار العملة العاصميين الكبار، وضمت وزراء معظمهم ناشطين في ذلك المجال[136].."، والي: "كان والي قصيرا بعض الشيء ممتلئاً بصورة مخلة، وعلى صدره شبه العاري، والمزين بسلسل من الذهب، آثار حرق قديم، ربما بتماس كهربائي، أو سيجارة متقدة، وكان يدخن بلا توقف، والسجائر التي يحرقها، من نوع غريب اسمه (بادول)، لم أره أو أسمع به من قبل[137]".

الشخصيات في رواية (366) تتمرد على كاتبها فيخضع لها، وتملي عليه ضمائرها وطباعها وأحلامها ومخاوفها، تفوقت شخصيات الروائي من خلال براعته في كيمياء التفاصيل والمشاعر والعواطف والخيال الخصب الذي كان موازيا في مناطق، الشخصيات الثانوية في رواية (366) تتساوى بجدارة في أهميتها للعمل مع الشخصية الرئيسة، نتيجة نضوج الشخصيات الثانوية واستمرار نموها، وقد بدا واضحاً أنها تسهم في تحريك الحدث، وتخلق تشابك العلاقات داخل فضاء واسع ومترامٍ

---

131 - تاج السر، 366, ص15

132 -تاج السر، م ن, ص 23

133 - تاج السر، م ن, ص 23

134- تاج السر، م ن, ص 23.

135 - تاج السر، م ن, ص 30-31.

136 - تاج السر، م ن, ص 22.

137 - تاج السر، م ن, ص195.

من الحيز المكاني، الذي يحتوي الأحداث، مما ساعد في خلق ردود أفعال وصياغة الأحداث والتداعيات، والكشف عن التوترات في العالم الحكائي.

وتبرز الشخصيات الثانوية في رواية (صائد اليرقات) بأسلوب روائي مميز: (ر.م): "المسيحي (ر.م)، صاحب مكتبة (أعلاف)، إحدى المكتبات القديمة المعروفة في العاصمة وكان صديقاً بحكم مراقبتي الطويلة له [138]."، "كان وجهُه سبعينياً مهلهلاً التقاطيع وفيه شامة بنية على الجانب الأيسر [139]"، أمونة البيضاء: "مغنية الزار من أصل إثيوبي، التي تحظى بشهرة واسعة في البلاد، ويلتف حولها المهووسون من شتى طبقات المجتمع [140]."، المشجع (ع.د): " كبير مشجعي فريق اللبلاب المتربع على صدارة الفرق منذ زمن، وكان أيضا حفارا متمرسا للقبور يمارس نشاطه في مقبرة عمران، في أحد أطراف العاصمة، وقد كُرم مؤخراً بواسطة رئيس البلاد، بوصفه شخصية وطنية تستحق التكريم.. كان يرتدي زيا أخضر مما يرتديه رجال الطرق الصوفية، وتتدلى من عنقه مسبحة ضخمة من ثمار اللالوب، بينما حول رسغه الأيسر حلقة معدنية يعتقد الناس أنها تشفي من داء الروماتيزم وتنتشر كثيرا في البلاد [141]." الخياط (خ.ر): "الذي ينحدر من غرب البلاد، ويمارس الخياطة أمام أحد دكاكين الأقمشة في وسط السوق الكبير [142]." المدلك زوج العمة: "كان يرتدي ملابس رياضية مفصلة على شعار فريق المارد الذي يعمل مدلكا له منذ أكثر من أربعين عاما، وكان شعارا ذا لونين أبيض وأزرق. على كتفه حقيبة رخيصة من القماش الأسود الداكن، وتنتعل قدماه حذاء رياضيا تقطعت بعض من خيوطه [143]."

بنى الروائي أمير تاج السر حبكة سردية متراكمة، انطلاقاً من وجهة نظر موضوعية، وذلك عندما اقترح حكاية تحكي نفسها بنفسها، لينأى بذاته خارج بنيته السردية، متبنياً وجهة نظر عبدالله حرفش، الشخصية الرئيسة في النص الأساس، وكذلك وجهة نظر المخرج السينمائي في النص الروائي الضمني، ليكشف الكاتب من خلالهما الأحداث وعوالم الشخصيات الأخرى، ووجهة نظر الكاتب (أمير تاج السر)، انزوت في مكان قصي غير محسوس، واختار لها أن تتموضع في الشخصيتين الرئيستين، في محاولة منه للإيهام بالواقع وتحقيق قدر كبير من التماسك في بناء حبكته السردية، فالسارد هنا يمثل وجهة نظر شخصية مشاركة، ذات معرفة كلية بالأحداث والوقائع، وبهذه الآلية يتم سرد الحكايتين بمقاربة تقنية تسمح بعرض الأفكار وهو في طور الاكتشاف والنمو.

---

[138] - تاج السر، صائد اليرقات, ص10.
[139] - تاج السر، م ن, ص36.
[140] - تاج السر، م ن, ص22.
[141] - تاج السر، م ن,, ص25.
[142]- تاج السر، م ن, ص28.
[143] - تاج السر، م ن, ص49.

يبدع أمير تاج السر في روايته (زهور تأكلها النار) في تعدد الشخصيات الثانوية نذكر بعضاً منها: شخصية يوسف دامير: "التركي العجوز، كان مُعَّنياً من قبل السلطة المركزية، هكذا تقول وظيفته الرسمية، وجامع ثروات خشناً، ومزعجاً للمعنيين بالأمر، وأعرف أنه مسؤول عن كل ما يأتي بالثروة، التي تحتاجها الخزانة العامة للدولة، ويحتاجها الحاكم، لتغطية نفقات كثيرة[144]".

شخصية والد خميلة جماري عازر: "كان تاجر الذرة الأكثر شهرة وثراء في المنطقة، (جماري الزعيم) كما يلقبه التجار، وأبي الرائع كما أحسه دائماً، حتى وهو في قمة السخط، وأزعم أنه اتقدت بيننا صداقة عظيمة، حافظنا كلانا على إبقائها كذلك، كان يحدثني عن العمل، وأحدثه عن توافه الفتيات[145]".

شخصية والدة خميلة: "كانت طليانية، من ضواحي مدينة فلورنسا، عاصمة الفن في إيطاليا، وكانت رسامة هاوية، تحاول الاستفادة من عبق الشرق، وتنوعه، تنقشه في لوحات من الخشب، والقماش، حين صادفها أبي في رحلة كان قام بها لمصر ذات يوم[146]".

شخصية مريا توماس: "امرأة كالطيف شفّافة، ومرهفة، ويمكن أن تقتات من كلمة طيبة فقط، ولم تكن من زوار بيتنا حقيقة، لكننا نعرفها[147]".

شخصية إيزاك موسى: "صائغ الملكات، ذلك المحل الذي يملكه إيزاك موسى، وكان يهودياً مؤسساً منذ ولادته لصياغة الذهب، وبيعه، من دون أدنى تعاطف مع الدنيا وتقلباتها[148]." "كان إيزاك يملك صلفاً مزمناً، ورأسه مرفوعة دائماً، ولا يحدث زبائنه من النساء أو الرجال، إلا غليون بني مذهب، محشو بتبغ (الدردار) الخشن، غير مشتعل في الغالب، يتحرك بين شفتيه، لم يكن لديه أبناء، وقيل بكى زوجته أم إيليا التي انتحرت بالسم منذ سنوات، لسبب بسيط تافه، هو أن الزوج عاتبها على استهلاك الماء في الاستحمام، حيث تستحم كل أسبوع مرة، بكاها بدموع كان نصفها دماً، لكن أحداً لم يوثق تلك الدموع، ولم يستطع كل من يعرفه أن يؤكد، أن له دموعاً سالت بالفعل من عينيه الصغيرتين، اللامعتين، وهم يدفنون الزوجة أم إيليا، في مقبرة حاييم الخاصة بالموتى اليهود[149]".

---

[144]- تاج السر، زهور تأكلها النار, ص13-14.
[145] - تاج السر، م.ن، ص14.
[146]- تاج السر، م.ن، ص14-15.
[147] - تاج السر، م.ن, ص25.
[148] - تاج السر، م.ن، ص26.
[149] - تاج السر، م.ن, ص27-28.

شخصية فندوري: "فندوري تاجر الخمور اليوناني الذي كان صديقاً للعائلة، وحبيباً مؤقتاً، ارتعشت أمامه أيام اضطراب عواطفي المضحك، وكان وقتها في السبعين، وابنته صديقتي[150]".

شخصية لمارتا صامويل: "كانت قبطية عجوز تمر على بيتنا من حين لآخر، وتنفق وقتاً طويلاً، وهي تفاخر بعيالها الذي فروا من السور، وتركوها أرملة بلا مورد، ليتكفل عدد من أقباط المدينة بنفقاتها القليلة، أو تخدم في البيوت كطباخة وغاسلة للثياب، بأجر، كما هو الحال عندنا[151]".

شخصية باسيلي أكرم: "كان باسيلي قبطيا مميزا في مدينة السور، كان في منتصف الأربعنيات، وعاد إلى السور منذ أربعة أعوام فقط، بعد سنين طويلة قضاها في انكلترا، كما ذكر، ولم يكن أحد من الذين عاصروا هجرته وأسبابها، التي أهمها، موت والده تاجر القماش، مقتولاً، وفرار فتاة قبطية كان يحبها، مع عازف ناي هندي جوال، وكان باسيلي مفكراً ومؤلفاً للكتب الفلسفية، وعاشقاً للضوء والحرية، كما يصف نفسه في الجلسات الودية التي تجمعه بأصدقائه، وله كتاب اسمه السماء تناديني، ألفه عن الطغيان المسيحي في القرون الوسطى[152]".

شخصية مرتضى جول: "كان تركياً متخصصاً ببيع الماء من آبار جوفية، وقيل إنه قريب لحاكم السور دامير، كان يزورنا من حين لآخر بحكم علاقته بوالدي، كان التركي قاسياً[153] ."

تظهر المقاطع السردية السابقة التي تتحدث عن تعدد الشخصيات في العمل الروائي وهذا ما يقتضييه عصر الحداثة الأدبية؛ إذ أصبح ذلك ضرورة ملحة للتعبير عن المشاعر والرغبات والجنون والحياة اليومية بكل جوانبها، لذلك يرى الناقد باختين بأن الرواية تعدد وتنوع من الأصوات الاجتماعية المختلفة، ويبدو كذلك أنها تنوع من الأصوات الفردية الحائزة على تنظيم فني.

والشخصيات في رواية (زهور تأكلها النار) كثيرة جداً، ولكن أهمها (خميلة جماري)، و(ماريكا فندوري)....فبطلة الرواية (خميلة) قبطية، درست علم الجمال في القاهرة، وتقرأ كُتباً فلسفية وروايات، بالنسبة لمشاعرها المفضل لديها الشاعر الإسباني رامونا ريماس الذي اخترعه الروائي أمير تاج السر وبث من خلاله أشعاره، فقد أحبت (ميخائيل رجائي) محاسب مجلس المدينة، ووافقت حينما تقدم لخطبتها.

أمبيكا بسواس الحسناء البوذية التي تزوجت من باسيلي أكرم، وهو مفكر ومؤلف كتب فلسفية، ومولع بقراءة أشعار ستيوارت جون كما ذكرنا سابقاً.

---

[150] - تاج السر، زهور تأكلها النار, ص28.
[151] - تاج السر، م ن, ص 29.
[152] - تاج السر، م ن, ص33-34.
[153] - تاج السر، م ن, ص23.

شخصية طائعة لم نعرف عنها الكثير، لكنَّ مصيرها كان تراجيديا.

ماريكار فندوري الشخصية التي تنشد أشعار توماس بروان، وهي التي رسمت على ظهر صديقتها (خميلة)، رسمة زهور ملونة تأكلها نار كثيفة، فهذه هي الزهور والورود الملونة التي أكلتها النار الكثيفة بألسنتها.

أما فيما يتعلق بالشخصيات الثانوية في رواية (منتجع الساحرات) فهي كثيرة يتفنن الراوي في وصفها، نذكر بعضها: مثل شخصية "حبيب الله المحبوب": "الحاوي، ذلك الطويل الأعرج، الغامض بحذائه الباتا المنقط، ولحيته الطويلة البنية وملابسه المزركشة الشبيهة بملابس النساء"، ويكمل الراوي وصفه لشخصية حبيب في مقطع سردي آخر؛ إذ يقول: "يأكل النار وأمواس الحلاقة المسننة، يخترع البط والأرنب البرية، والسلاحف الملونة، واللمبات المضيئة، بلا كهرباء، ويشق مرافقته القصيرة، الرشيقة جدا "سرسورة" إلى نصفين متساويين. في طقس يرتعب منه المشاهدون ويرغبون في الوقت نفسه، ثم يذهب إلى حيث لا يعرف أحد، ويعود في موسم جديد[154]."، أما فيما يتصل بشخصية الدوريش فقد وصفها الراوي بقوله: "صديق العالم السفلي الذي يظهر ويختفي، الوزير السابق كما يدعي، جامع النقود الفضة والذهب، ومداوي أمراض الكآبة والحزن حين يقتضي الأمر [155]."، وشخصية عباس سالم، الذي كان عامل صحة في الرواية كما تم ذكره في المقطع السردي التالي: "عباس سالم، عامل الصحة المسؤول عن رش المبيدات، الملقب بالموت، لأنه مات مرة واستيقظ قبل أن يدفن، اعتاد التورم وضخ الدموع، كلما أحرجه الجالسون، وتحدثوا عن حبه لإناث الماعز التي يصادق منهن الكثيرات[156]."، وأيضاً شخصية عبد الباسط شجر، وهو في الستين من العمر، معلم مدرسة ابتدائية سابق، وحالياً مراقب المكان، وناهوم العرجا، وأما الشخصيات الهامشية، فهي كثيرة ولكنها تمر سريعاً في المكان والزمان، مخلفة طابع بصمتها في موقف السيارات وفي السجن وفي الجوار المتاخم لرواية منتجع الساحرات، مثل: بائعات الشاي، وإبراهام لولي، وقمزحاي، وقنديل شاعر الأغنيات، وناهوم الأثيوبي، والدرويش، وهو الذي يدعي أنه كان وزيراً سابقاً، وعلولو، وهؤلاء جلهم يطمح بنظرة من أبيا تسفاي.

تتجلى الشعرية السردية من خلال اللشخصيات من حيث الصفات الخارجية والداخلية، لتظهر ملامح الشخصية، واضحة للمتلقي، وقد ساعدت هذه الصفات على تبرير مواقف الشخصيات ونظرتها داخل الروايات،إذ تظهر الشعرية في المقاطع السابقة من خلال قدرة الراوي على الوصف، وانتقاء

[154] - تاج السر، منتجع الساحرات, ص10.
[155] - تاج السر، م.ن, ص19.
[156] - تاج السر، م.ن, ص18.

الألفاظ المناسبة، التي تساعد على فهم القارئ لها ومعرفتها ورصد أفعالها وتحركاتها وتقلباتها المزاجية كأنها ماثلة أمامه في الواقع.

وتتجلى شعرية السرد كذلك من خلال الوصف الذي عمل على تقديم الشخصية بطريقة تصويرية، والغاية من الوصف هو تقديم صورة واضحة عن الشخصيات، وأيضاً من خلال توظيف العبارات المناسبة والتخييل الموجود في الروايات.

تتميز روايات تاج السر وأسماء شخصياته وأماكنه بأسماء منتقاة بعناية من البيئة الحقيقية، وربما يعود ذلك إلى أن الراوي خبير، وبارع في اصطياد التميز، وأنه يريد أن يقدّم لهذه الشخصيات عبر أسمائها المتميزة منبراً تتحدث عبره؛ لأنها لا تجد إلا الرواية منبراً حراً تتداعى أوجاعها من خلاله، فتبوح بواقعها الكابوسي.

الصيغ الإجرائية في البناء السردي التي ينحاز إليها العالم الروائي الذي يشيده أمير تاج السر تقتضي في بعض الأحيان تدخلات من الممكن أن يذهب إليها المؤلف الضمني كما في رواية (صائد اليرقات)، وأيضاً خاصة في أنماط رواية ما بعد القص أو ما بعد الحدث، مما يؤدي إلى تضييق مساحة الإيهام التي تتحرك فيها مخيلة الراوي، والخيارات التقنية التي عادة ما يجترحها الكاتب لعمله، سعياً منه لتحقيق تواصل مع القارئ أولا وأخيراً، وذلك من خلال عالم متخيل تنتجه مخيلته، وهنا تبرز أهمية العلاقة بين السارد والشخصية الرئيسة وبين بقية شخصيات الرواية، وهذا ما سيترك أثره لدى القارئ والمتلقي في مدى قبوله ورفضه لمصداقية الأحداث والخطاب الروائي بكامله، وبذلك يستطيع المؤلف أن يتحكم بالقارئ كلما كانت العلاقة واضحة ومحكمة بينهما، وبهذه التقنيات السردية تبرز أهمية التقنيات السردية وفاعليتها في هذا العمل الروائي الذي تمكن فيه المؤلف من استثمارها بشكل محكم.

2.2.الزمن السردي:

يمثل الزمن السردي أحد المكونات الأساسية التي يقوم عليها العمل الروائي، إذ بدونه يصعب تصور حدث سواء كان واقعياً أو تخييلياً خارج نطاق الزمن، ولتحديد المصطلح نقف على المفهوم اللغوي والاصطلاحي للزمن السردي.

1.2.2. المفهوم اللغوي والاصطلاحي للزمن السردي:

ابتدع الزمن البابليون، والعالم مندهشون فيه منذ ذلك الوقت، يصنفون حياتهم كلها وفق ذلك الزمان، يوم ولادة شخص أو يوم وفاته، سنة الخير أو سنة القحط.....وغيرها من حوادث تاريخية يحتفي الناس بها ويريدون أن يتذكروها بوساطة أشياء يعرفها الجميع، فالمفهوم الفيزيقي للزمان هو عصب الحياة، ومن خلاله يتم ضبط حركة الحياة وتنظيم دورتها.

يعرف ابن منظور الزمن بأنه: "اسم لقليل من الوقت أو كثير.....الزمان زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر والزمن يقع على الفصل من الفصول السنة، وعلى مدة ولاية النحل، وما أشبهه وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان، وأقام به زماناً"[157]، من خلال المفهوم اللغوي للزمن يتبين أن الزمن مطلق وغير محدد، أما فيما يتعلق بالمفهوم الاصطلاحي للزمن السردي، إذ يرتبط الزمن ارتباطاً وثيقاً بالذات الإنسانية، وهو يتميز بصيرورة ذاته، إذ يعد مظهراً فنياً يتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر[158]، فالزمن الروائي يعمق الإحساس بالشخصيات والحدث في الرواية عند المتلقي[159].

2.2.2.الزمن الروائي:

تميز الشكلانيون الروس بمعاينتهم ومعالجتهم المباشرة للزمن في السرد، منذ عشرينيات القرن العشرين، أما في الرواية الجديدة، فقد أصبح الزمن الوحيد هو زمن القراءة، وبهذا قُطِع الزمن عن زمنيته، بعد أن كانت الشخصية الرئيسة في الرواية التقليدية تساثر به[160]، معنى الزمن في الرواية الجديدة اختلف عنه في الرواية التقليدية، فإذا كان الزمن في الرواية التقليدية يعني الماضي فحسب، فقد أصبح في الرواية الجديدة يعني مدة التلقي أو القراءة، وذلك يعني أن تماهياً قد حدث بين زمن

---

157 - ابن منظور, لسان العرب, مادة (ز.م.ن), مجلد6, ص 20.

158 - ينظر: عبد الملك مرتاض, في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد), العدد240, سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت, د.ط, 1998م, ص 73.

159 - ينظر: محمد بوعزة, تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم), منشورات الاختلاف, الجزائر, ط7, 2010م, ص 87.

160- ينظر: محمد عزام, شعرية الخطاب السردي, ص104.

المغامرة (أو قصة المحكية)، وزمن الكتابة (أو السرد)، وزمن القراءة.....[161]، ويرى تودوروف أن هناك نوعين من الأزمنة (أزمنة داخلية، وأزمنة خارجية)، وكل منهما يشمل أنواعا من الأزمنة[162]:

الأزمنة الخارجية: وهي زمن السرد وهو زمن تاريخي، وزمن الكاتب وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، وزمن القارئ وهو زمن استقبال المسرود، حيث تعيد القراءة بناء النص وترتيب أحداثه وأشخاصه، ويختلف القارئ من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان.

الأزمنة الداخلية: وتتمثل في زمن النص وهو الزمن الدلالي الخاص بالعام التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها الأحداث في الرواية، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، بمعنى أن تودوروف يحدد الزمن من خلال نوعين: (زمن داخلي): ويشمل زمن النص، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، و(زمن خارجي): ويشمل زمن السرد، وزمن الكاتب، وزمن القارئ، كذلك فرق تودوروف بين زمن القراءة وزمن الكتابة: فزمن الكتابة يصبح عنصراً أدبياً بمجرد دخوله القصة، أو حين يتحدث الراوي، أما زمن القراءة فليس كذلك إلا حين يكون الكاتب قاصاً، وإذا لم يحظَ زمن القراءة بالاهتمام فلأنه يفترض تماهي الراوي بالقارئ، مع أن القراءة هي التي تعيد ترتيب زمن الرواية غير المرتب بعملية تدعى (زمن النص) الذي يحتوى على زمن الروائي وزمن القارئ معاً....[163].

ويميز الباحثون في دراستهم بين مستويين للزمن: (زمن القصة)، وزمن السرد، وهذا الأخير يفسح للكاتب احتمالات متعددة، لو قدمنا قصة واحدة لروائيين، فكل واحد منهم سيعطي لأحداثها ترتيباً زمنياً معيناً يتناسب مع غاياته واختياراته الفنية، يؤخر ويقدم بالأحداث، بما يحقق غاياته الجمالية، فخاصية زمن السرد أنه لا يطابق الترتيب الطبيعي للأحداث[164]، وأيضاً هناك أنساق للزمان الروائي يمكن تحديدها في ثلاثة :

1- النسق الزمني الصاعد: وهو الذي تتتالى فيه الوقائع كما تتتالى الجمل على الأوراق، ويكثر في القصص الكلاسيكية، التي تبدأ بوضع البطل في إطار معين، يأخذ بالحديث عنه، منذ نشأته، فصباه، فزواجه.....إلخ

2- النسق الزمني المتقطع: حيث تتقطع فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل، فيبدأ الكاتب أو الراوي، باستعمال الزمن الهابط ثم لا يلبث أن يقطع الزمن الآنف الذكر ليبدأ قصة جديدة.

---

[161]- ينظر: محمد عزام, شعرية الخطاب السردي, ص105.
[162] - ينظر: عزام، م.ن، ص 106.
[163]- ينظر: عزام، م.ن، ص 106.
[164] - ينظر: محمد بوعزة, تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم), ص 88.

3- النسق الزمني الهابط: الذي يعود فيه الراوي إلى ذكرياته في الماضي[165].

الإيقاع الزمني:

اقترح (جيرار جينيت) في كتابه (أشكال 3) 1972م، دراسة الإيقاع الزمني وذلك من خلال تقنيات سردية: هي الخلاصة (تسريع السرد)، والمشهد (تعطيل السرد)[166]، وغيرها من التقنيات، فهذه التقنيات التي يدور حولها البحث، وتقوم تقنيات السرد الزمني بتسريع الحدث أو إبطائه مستخدمة لتحقيق ذلك عدة تقنيات سردية منها الخلاصة، المشهد ، والوقفة وغيرها....[167].

الزمن الروائي ينطلق أساساً من قوانين نفسية تفرض إيقاعها على الرواية، فيجبر الكاتب على الإيجاز أو الحذف أو الاستباق أو الإبطاء أو الإسراع في الزمن السردي للرواية، وذلك بما يتماشى مع فكرته في الرواية[168].

3.2.2. الترتيب:

وهو ترتيب الوقائع الروائية على خط الزمان حسب ظهورها في الخط السردي، في الأعمال الكلاسيكية الأحداث تسرد متعاقبة بحسب ترتيبها على خط الزمان، وذلك محاولة من الروائي لعدم تشتيت ذهن القارئ، وذلك ليبقى مندمجاً في الحدث المسرود دون أن يكسر جدار الإيهام والتخييل لدى المتلقي، أما فيما يتعلق بالرواية الجديدة فلم تعد تهتم بإيهام القارئ، بل أصبح التشظي وتداخل الأزمنة من أهم صفات الرواية الجديدة، وبذلك تعتبر متاهة على القارئ ويجب عليه اكتشاف أسرارها حتى ينال المتعة الذهنية المنشودة[169].

تأبى الرواية الجديدة التي تقوم على مبدأ تقطع السرد والزمن والوصف الخضوع لمبدأ التقابل أو التنافر، فإن مبدأ التنافر الزمني هو ظاهرة سردية منتشرة في السرد الأدبي بشكل عام، وليس ظاهرة نادرة أو مبتكرة، وذلك يفترض وجود حالة مرجعية افتراضية للخطاب السردي، فهي تعتبر درجة الصفر للحركة الزمنية السردية حيث تتبع الحكاية والخطاب السردي الترتيب نفسه[170].

لا يجوز إغفال العلاقة التي تربط بين الترتيبين الزمنين في كل من الخطاب والحكاية، وذلك لأنها علاقة أساسية للنص السردي، وذلك لمعرفة إن كان الحدث هذا أو ذاك قد جاء من بعد في الخطاب، في حين كان يفترض فيه أن يكون قد جاء من قبل في الحكاية، والعكس صحيح.

165- ينظر: محمد بوعزة, تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم), ص108.
166- ينظر: محمد عزام شعرية الخطاب السردي, ص112.
167- ينظر:.الشبلي, الذات والآخر في الرواية السورية, ص158.
168 - ينظر: حسام السفان, زوايا الميل والانحراف في مغامرة التجريب في الرواية العربية, منشورات كتارا, الدوحة, 2017م, ص96.
169- ينظر: السفان، م.ن، ص97.
170- ينظر: جيرار جينيت, خطاب الحكاية (بحث في المنهج), ترجمة معتصم, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط3, 2003م, ص47.

لقد ميز جيرار جينيت بين زمن القصة وزمن الحكاية، إذ يرى أن الأول يعد زمناً طبيعياً تقع فيه الأحداث متسلسلة، أما الثاني فهو يختلف عن الأول كونه يخضع لرؤية السارد، إذ نراه تارة يرجع إلى الوراء لاستحضار الماضي، وتارة أخرى نجده يستبق الأحداث وهذا ما يسمى بالمفارقة الزمنية، التي يعرفها جيرار جنييت بأنها: "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، عبر مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[171].

وإذا كان نظام الأحداث في القصة (أ.ب.ج) فإن زمن السرد يتخلخل ذلك النظام (ب.ج.أ)، (ج.أ.ب)، (ب.أ.ج).

4.2.2. الاسترجاع:

في أغلب السرديات العربية والروايات، نجد مكون الاسترجاع هو المكون المسيطر والمهيمن في البناء الزمني، إذ غالباً ما يقدم الروائيون الأحداث بوصفها ماضياً تم وانتهى، فيقومون باستراجاعه أو استدعائه؛ إذ لا يقرأ القارئ صفحاتٍ من كل نص روائي، حتى تنتقل به الأحداث إلى زمن ماض ممكن أن يكون حدث منذ بداية الرواية وبذلك يكون (استرجاعاً داخلياً)، أو خارج نطاق الرواية (أي يستعيد ذكريات حدثت معه قبل البدء بالرواية) وبذلك يكون (استرجاعاً خارجياً)، وكأن بذلك النص يتقصد الهرب إلى أحداث ووقائع ماضية جرت.

والاسترجاع هو مخالفةٌ لسير الأحداث، وذلك بأن يعود الراوي إلى حدث سابق، وبذلك يخالف خط الزمن السردي الذي تولد داخل الرواية، ويُعَدُّ ذلك نوعاً من الحكاية الثانوية، ولا شيء يمنع من أن تتضمن الحكاية الثانوية بدورها استرجاعاً، أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية، ويمكن أن يكون الاسترجاع خارجياً، وذلك من قبل بداية الرواية، أو أن يكون استرجاعاً داخلياً، وذلك أن يسترجع الروائي احداثاً حصلت منذ بداية الرواية[172]

يعد الاسترجاع من بين العناصر التي تقوم عليها المفارقة الزمنية، إذ يتم فيه استحضار أحداث وقعت في الماضي، ويظهر الاسترجاع للمتلقي من خلال ألفاظ وعبارات تدل عليه.

الاسترجاع يعيدنا إلى أحداث سابقة قد حدثت وهي سابقة على الزمن الحاضر (حاضر السرد)، وفي هذه الحالة يسمى بالسرد الاسترجاعي، والذي يشير له لسانياً صيغة الأفعال الدالة على الماضي مثل: (كانت، تذكرت.....)[173]، وللاسترجاع نوعان هما: الاسترجاع الخارجي، والاسترجاع الداخلي.

---

171 - ينظر: جينيت، م.ن، ص 47.
172 - ينظر: السفان, زوايا الميل والإنحراف, ص98.
173 - ينظر: محمد بوعزة, تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم), ص 89.

- الاسترجاع الخارجي:

يحدث عندما يعود السارد إلى الخلف، ليسرد أحداثاً قديمة سابقة لبداية الرواية، ومثل هذا النوع من العودة يسمى استرجاعاً خارجياً[174].

ويمكن استخلاص الاسترجاع الخارجي في (رواية 366): "وتذكرت في نفس الوقت، أنني قرأت مرة في إحدى الصحف، عن رب أسرة أمريكي مسالم، كان يذهب إلى عمله في الصباح كل يوم، ويعود إلى بيته في المساء وقد اشترى كسيا، عبأه بمستلزمات الأسرة، وفي أحد الأيام خرج من عمله كالعادة، لم يشتر كيسا ممتلئا بالمستلزمات كما يفعل عادة، ولكنه اشترى سلاحا ناريا، عبأه بالرصاص وأخذ يطلق النار على الناس في الشوارع[175]."

وفي المقطع الآتي: "من قصص قرأتها في كتب من قبل، أو سمعت بها من عشاق خاضوها تجارب، أو شاهدتها على شريط سينمائي، في سينما الشعب القديمة، وأجدها مطابقة لحالي بشكل مذهل: السرحان، الرعشة، الأرق، كتابة الأحلام على كل صفحات التفكير[176]."

وفي قول الراوي: "لقد أخبرت مرة، مهندسا في مصلحة الأشغال العامة، كنت أعرفه من تلك الهواية، ولم يضحك، اعتبرها غباء أن أمارس سلطة لمساحين والمعماريين وأنا مجرد مدرس كيمياء، وبالطبع كان محقا، لكن كلمة "مجرد" التي قالها، لم تعجبني، واعتبرتها تقليلا من شأن المعلمين بشدة[177]."

وفي:"بالأمس وبعد أن عدت من رحلة المشقة تلك، بلا صور ولا خيال ولا موقد إحساس أستخدمه في حلكة الأحلام، التي ستغزوني إن غفوت، تذكرت هوايتي في تخطيط المدينة الرمزية، بعد أن تفهتها وألغتيها، ومسحت بها الأرض[178]".

ويظهر الاسترجاع الخارجي في رواية (صائد اليرقات) كما في المقاطع السردية التالية: "قد قرأت مؤخرا في عدد من الصحف والمجلات التي وقعت بيدي واستطعت قراءتها بلا تعجل، أن بائع ورد بنغاليا في مدينة نيس الفرنسية، كتب رواية عن الورد بطلتها امرأة من المهاجرات الأفريقيات، ظلت تشتري الورد الأحمر عشرين عاما من محله، من دون أن تغير لونه، وتخيل البائع أنها تبعثه إلى حبيب ضائع في حرب بشعة[179]."

---

[174] - ينظر: بوعزة، م.ن، ص 89.
[175] - تاج السر، 366,ص27.
[176] - تاج السر، م.ن، ص32.
[177] - تاج السر، 366، ص 33.
[178]- تاج السر، م.ن، ص 37.
[179] تاج السر، صائد اليرقات, ص9.

و"نسج قصته، عن ذلك الإسكافي الفقير في رواندا، حين كتب رواية حول الحرب الأهلية الجماعية في ذلك البلد الإفريقي الفقير، لم يكتبها حتى مشعلو الحرب أنفسهم، وبائعة هوى تائبة في سايغون كتبت روايتين رائعتين، عن حياتها القديمة حين كانت نكرة في زقاق مظلم، والجديدة حين أنشأت مصنعا صغيرا لحلوى النعناع، والآن تترجمان إلى كل اللغات وينبهر بهما القراء[180]."

"وأسلم إدارتي في كل يوم تقريرا ممتلئا بتفسيرات معقدة للصمت كنت أخترعها بخيالي المحدود،حتى رحل الرجل بأزمة قلبية، من دون أن يترك في دفاترنا حرفا ذا جدوى، لكنني كُرِّمت يوم رحيله، وصفت مهمتي بالنجاح[181]".

و"لم أعثر على أحد من جرسوناته القدامى أمثال عنتر والشفيع ورامبو السريع، أولئك الذين ساهموا في شهرة المقهى وجلب الزبائن فيما مضى[182]."

و"في الماضي كان الخياط يترك ماكينته، يهرول باتجاهي حين أظهر في مرمى رؤيته، يحييني بعبارات لا يحيا بها إلا كبار الشخصيات في الدولة، ويبدو متلهفا لأخذ قياساتي بدقة، وغالبا ما يسلمني قميصي أو بنطلوني الذي أحضره قماشا، مخيطا ومكويا قبل أن أغادر السوق، وأحيانا يتنازل عن أجرته بإصرار غريب[183]."

و"أذكر أول مرة دخلت فيها ذلك المقهى القديم، كنت في بداية حياتي المهنية، شابا وخشنا ومدربا على استخراج خامات التآمر حتى من نسمات الهواء وأجنحة الذباب وابتسامات الشفاه حين تبتسم[184]".

يبرز الاسترجاع الخارجي في رواية (زهور تأكلها النار) في المقاطع السردية التالية: "ما زلت أذكر بوضوح شديد، وبرغم مرور زمن طويل، ذلك اليوم الاحتفالي الكبير، في نادي (يوتوبيا) الأستقراطي، الذي التقيت فيه ميخائيل رجائي[185]".

"كنت تلفت حولي وأنا صغيرة، متذمرة، ولم أر صغيرا يتذمر في البيت غيري، وتلفت وأنا مراهقة واهنة العواطف ولم أر مراهقا في البيت بأي نوع من العواطف، غيري، وعيال الجيران الذين التصقت بهم كثيرا، وتبادلت معهم شقاوتي الأولى وألعابي التي توفرت عندي، مثل الدمى المصنوعة من الحجر

---

[180] - تاج السر، م.ن، ص9.
[181] - تاج السر، م.ن، ص15.
[182] - تاج السر، م.ن، ص15.
[183] - تاج السر، صائد اليرقات, ص29-30.
[184] - تاج السر، م.ن، ص14.
[185]- تاج السر، زهور تأكلها النار, ص13.

والصلصال والقطن، كانوا مجرد عيال جيران، يصرخون ويضحكون ويسقطون ويقومون، ويبكون وتتسخ ثيابهم، وينامون في النهاية في بيوت أخرى، بعيدا عن وحدتي[186]".

"وأذكر أنني حين ذهبت إلى مصر لدراسة علم الجمال، كنت أحيط معصمي بسوار من نقشته المسماة (بركة القمر)، ولا أدري لمَ بركة القمر وليس بركة الشمس أو بركة النجوم، ولمَ بركة أصلاً؟[187]".

وفي رواية (منتجع الساحرات) يظهر الاسترجاع الخارجي بكثرة نذكر بعض الأمثلة: "جاءت فكرة تحويل المكان إلى ساحة للمزاد من قبل مستثمرين، أذهلتهم مساحته، وأعجبهم موقعه القريب من وسط المدينة، وتجمع المواصلات العامة إلى جميع الأحياء، وتم تنفيذها على الفور[188]." إذ يستعيد الراوي أحداثاً وقعت خارج الإطار الزمني للرواية، وفي مقطع آخر يقول فيه: "ولن يستطيع من عاصروا فترة ازدهار المزاد تلك أن ينسوا ذلك اليوم الذي عثر فيه القبطان "دشدش"، خبير خطوط الملاحة الشهم، وقائد العبارة الوطنية "جوردون باشا"، على نظارته الطبية الغالية، المفقودة منذ زمن، معروضة للبيع بسعر لا يمكن حتى أن تعرض به نظارة طبية لمتسول[189]."، يستعيد الراوي وقائع وأحداث حدثت خارج موضوع الرواية، لذلك تسمى هذه التقنية الزمنية الاسترجاع الخارجي.

- الاسترجاع الداخلي:

وهو الاسترجاع الذي يستعيد أحداثاً وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها، أي أن الراوي يعود بذاكرته إلى أحداث وقعت، ضمن إطار الفن السردي ليكرر ذكرها، ويمكن استخلاص الاسترجاع الداخلي من الروايات، فقد ظهر الاسترجاع الداخلي في رواية 366 من خلال المقاطع السردية التالية:

"لحظة التساؤل، لم تمتد كثيرا لحسن الحظ، ووجدتني أعود بذهني إلى الحفل مرغما، إلى حيث كانت البداية، التي لن أعرف أبدا في ذلك الليل المهلوس، إن كانت بداية حياة، أم بداية موت؟،[190]."

"منذ ليلة الأثر الطلياني المختلفة، إلى خروجي منهزما من عند عنتر وإخوانه، لم أنس حتى أغنية الإشراق التي رددها المغني، الطيل الشعر، ورقصتك الخجولة، والمسافة التي قطعتها بصبحة طيفك، عبر غابات المسكيت الموحلة[191]."

---

[186] - تاج السر، م.ن، ص17-18.
[187] - تاج السر، م.ن، ص27.
[188] - تاج السر، م.ن, ص11.
[189] - تاج السر، منتجع الساحرات, ص13.
[190]- تاج السر، 366,ص 27.
[191] - تاج السر، م.ن، ص 50.

وفي:"منذ أسبوعين، حين ذهبت أبله، وساذجاً، وملطخاً بسمعته القديمة، لاستغلال وسامته وثقل ظله في استخلاص صورك من فتاة استديو عنتر وإخوانه، وفوجئت به آخر، غير الذي أعرفه، وانهزمت[192]."

وفي رواية صائد اليرقات أكثر الراوي من استخدامه لتقنية الاسترجاع الداخلي:

"شعرت لوهلة بالغيظ من تقاعدي القسري بعد بأن بترت رجلي إثر ذلك الحادث الذي ضاع فيه أحد الزملاء وضاعت بعده وظيفتي[193]."

و"إنها ترجمة حرفية بلا شك للموت والحياة اللذان ذكرهما (أ.ت)، حين قال إنهما يرقدان على سرير واحد، متغطيان بنفس اللحاف...الآن، فقط، فهمت عباراته التي بدت لي عصية على الفهم حين سمعتها في قصر الجميز[194]."

وفي رواية (زهور تأكلها النار) يظهر الاسترجاع الداخلي في المقاطع السردية التالية: "أنا علقت بمخائيل رجائي، هذه حقيقة لن تحتمل غيرها، علقت به وأنا في قمة نضجي الجسدي والعاطفي، والعقلي أيضا[195]". "كنا مدعوين إلى العرس المتميز في نادي يوتوبيا كما ذكرت[196]".

و"لكن شيئاً لم يتغير في شكوى الظهر الذي يمزق إلى قطع، ويلتم[197]".

و"ظهر احتمالي الذي عضضت عليه، وتمنيت أن يحدث، ظهر ميجائيل رجائي ظهوراً مبجلاً، وكبيرًا[198]".

وفيما يتعلق بالاسترجاع الداخلي في رواية (منتجع الساحرات) سيتم ذكر بعض الشواهد التي توظف هذه التقنية الزمنية: "بيع وشراء وبيع وشراء أشد....وقوافل من المال الحي تأتي راكضة، من كل شبر من المدينة في المدينة، تلقي برحالها في المكان وتذوب[199]." هنا يستعيد الراوي ساحة المزاد الذي كان موجوداً بالمدينة وبعد ذلك تم اغلاقه، وفي قوله: "لم تجد السلطة المحلية أنسب من ساحة المزاد لتحويلها إلى موقف لباصات السفر[200]." وفي مقطع آخر: "طُرد المزايدون المستقرون زمانا في المكان وأبوا الخروج طواعية، وتجمهروا يتمزقون غضبا، طردوا بكثافة الشرطة، والعصي

---

[192]- تاج السر، م.ن، ,ص56.
[193] - تاج السر، صائد اليرقات, ص16.
[194] - تاج السر، م.ن، ص38.
[195] - تاج السر، زهور تأكلها النار, ص37.
[196] - تاج السر، م.ن، ص37.
[197] - تاج السر، م.ن، ص39.
[198] - تاج السر، م.ن، ص45.
[199] - تاج السر، منتجع الساحرات, ص11
[200] - تاج السر، م.ن, ص14.

المطاطية[201]"، "وكان المزايدون القدامى الذين شتتوا، ورحل نشاطهم إلى طرف بعيد غير مطروق في المدينة[202]".

والغاية من توظيف هذه التقنية، تحقيق الغرض الفني الجمالي، فهي تسهم في سد الثغرات، وتساعد على فهم الأحداث، وتفسير دلالاتها مثل تبرير موقف إحدى الشخصيات، ويحتاج ذلك إلى العودة إلى الماضي وإيضاح أسباب ذلك الموقف.

من خلال ما سبق تظهر أهمية الاسترجاعات التي تم توظيفها في الروايات المدروسة، فالغاية منها هي العودة إلى الماضي لتبرير مواقف الشخصيات في الزمن الحاضر، وتقديم بعض المعلومات عن ماضيها.

يظهر لنا مما سبق أن الصيغ السردية تحتل في نسيج شعرية السرد أهمية متميزة، إذ تنصب فيها أصوات، وأفعال، ومواقف، وأحداث، ووقائع ماضية وحاضرة وقعت في الروايات وتم استرجاعها بإبداع استرجاعا داخلياً وخارجياً، وتتراءى في هندستها تعاريج الوعي باللغة والحياة معاً.

5.2.2.الخلاصة:

تقنية زمنية تحقق تسارع السرد، ولكن بدرجة أقل من الحذف، ويقصد بها:

عرض الأحداث بشكل متسارع، لا تراعي الجزئيات والتفاصيل، بل تقوم على العرض المختزل والنظرة السريعة العابرة، فيتم بوساطتها سرد أحداث ووقائع، من المفترض أنها جرت في سنوات، فيتم عرضها من خلال أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل الصغيرة، وكما يقول تودوروف وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة[203]، وبعض الباحثين يطلقون عليها التلخيص، أو الإيجاز، أو المجمل، ويتجلى دورها في المرور على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام المتلقي، وهي نوع من أنواع تسريع السرد الذي يلحق أجزاء القصة بعضها ببعض، والتي تتحول من جراء إيجازها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، وتجعل من زمن السرد أقصر من زمن الأحداث، فالراوي يروي في بضعة أسطر ما حدث خلال أشهر أو سنوات دون أن يذكر أدق التفاصيل والجزئيات الصغيرة، ومن وظائف الخلاصة تقديم شخصية جديدة، أو عرض شخصيات ثانوية، أو تقديم عام للمشاهد[204]، فالخلاصة تقوم بإيجاز العبارات والجمل، دون الدخول في الجزيئات والتفاصيل، وللخلاصة أهمية في اختصار وإيجاز كثير من الأحداث، ولكن الأحداث الموجزة قد لا تتجاوز أياماً معدودة ،لأن الراوي ملتزم بتتابع النسق الزمني أو الترتيب للأحداث ، فلا توجد انقطاعات

---

201 - تاج السر، م.ن, ص14.

202- تاج السر، م.ن, ص17.

203- ينظر: عمر عبد الواحد, شعرية السرد تحليل الخطاب في مقامات الحريري, دار الهدى للنشر والتوزيع, د.ب, ط1, 2003م, ص57.

204- ينظر: محمد عزام, شعرية الخطاب السردي, ص112-113.

واسعة في السرد....[205]، وبذلك تُعَدُّ الخلاصة أحد سرعات الزمن السردي، متغير الحركة لهذا يستخدمه السرد بكثير من المرونة، والخلاصة تعطينا المعرفة كحدث ماض، بينما يقدمها المشهد كحدث حاضر.

وتظهر هذه التقنية في الروايات، ومن الأمثلة الدالة على ذلك في رواية (366):

"رسالتي إليك ليست عادية، وأعرف أنها لن تصلك في أي يوم من الأيام، لكني كتبتها، سميتها 366، كناية عن سنة لاهثة، مؤلمة، مريضة، قضيتها في حبك، ذلك الحب الذي كان بلا أمل من بدايته، واستمر بلا أمل، ولم ينته[206]."

"ثم أعود وأنتصر لحياتي الراهنة، كرجل تجاوز الأربعين بقليل، ولم تعبر بحياته سوى النواقص التي لم تعد في نظره، نواقص أبدا بمرور الوقت[207]."

"كانت قد مضت سبعة عشر يوما، منذ علقت فيك يا أسماء، سبعة عشر لوحا من الجمر المتقن، تقلبت فيه بلا هوادة[208]."

أما في رواية (صائد اليرقات) فقد وظفت الخلاصة التقنية الزمنية كما في المقاطع السردية التالية:

"وأحس بمدى تخلف الوظيفة التي عملت فيها أكثر من عشرين عاماً وانتهت بساق خشبية، والروس وصلوا إلى ناتالي في بلد الحريات واغتالوها ببساطة، بينما يفلت كثير من الخونة من مراقبتنا حين ينحشرون في باص مهلهل، أو يتسربون في الأزقة الملتوية أو حتى خلف ظهور جداتهم[209]."

"وقد كان اسم (م.م) من الأسماء التي ما تزال عالقة بذهني بالرغم من أنني كنت أراقب صاحبه اليساري منذ أكثر من خمسة عشر عاماً، حتى أقلع عن السياسة ويعمل الأن سمسارا في سوق السيارات المستعملة[210]."

"قلت مخاطبا المدلك، وأعرف من خبرتي في التقصي التي اكتسبتها طوال سنوات خدمتي،أنه جاء ليذكرني بموعد افتتاح مسرحية مسك الختام[211]."

---

[205]- ينظر: الشبلي, الذات والآخر في الرواية السورية, ص158-159.
[206] - تاج السر، 366, ص 9.
[207] - تاج السر، 366، ص30.
[208] - تاج السر، م.ن، ص56.
[209] - تاج السر، صائد اليرقات, ص48.
[210] - تاج السر، م.ن، ص49.
[211] - تاج السر، م.ن، ص50.

وفي رواية (زهور تأكلها النار) تظهر الخلاصة كما في قول الراوي: "ربما مضى شهر أو لعله أكثر من شهر، أو أقل، ولم أصادف ميخائيل في أي درب في السور طرقته عن قصد أو غير قصد، أماكن تجميع الثروات في السوق الكبير، أو سوق أبي جهل الشعبي، أماكن توزيع اللبن، وبيع البرسيم ومستلزمات الدواب الأخرى[212]."

وقف الراوي في هذا المقاطع السردية، على أبرز المحطات بطريقة موجزة، والهدف منها هو تسريع السرد، وجمالية الألفاظ المختارة أكسب المقاطع السردية طابعا جماليا.

الزمان في رواية (366)، والذي يشكل أيام سنة كبيسة كاملة، عبرت في الرواية بين دفتيها دورة عمر معلم المدرسة الكيميائي الطامح بصياغة مقرر كيمياء جديد، كما فعل من قبل رفيقه الكيميائي (شمس العلا، عاصم)، وهذه وإن كانت تبدو عادية إلا أنها تحمل رمزاً دلالياً واضحاً لحياة الإنسان ودورة وجوده التي ترمز السنة إليها، وربما كانت كبيسة لأنها لا تكتمل إلا كل أربع سنوات، وقلما ما اكتملت للمسحوقين، وقد اخفى الراوي اسم المدينة، ولكنه في المقابل كشف عن الزمن بالساعات والأيام والأسابيع والشهور والسنوات،وبذلك طبق الحكمة الصوفية وهي: توصي العاشق بأن يخفي مكان عشقه، ويكشف زمنه، حتى يضمن الخلود لوجعه الذي هو معراج روحه نحو المحبوب.

بنى الراوي معماره السردي في رواية (صائد اليرقات) في هيكلية زمنية مزدوجة يتراكب فيها زمنان بشكل متواز، الزمن الأول: تتحرك فيه حكاية عبدالله حرفش، والزمن الثاني: يتحرك فيه نص روائي ثان يسرد حكاية مخرج سينمائي موريتاني مدعو لحضور مهرجان سينمائي في مدينة موسكو، المدينة التي درس فيها قبل عدة أعوام، وهو الآن يعاني من شعور عميق بالإحباط بسبب إخفاقه في تحقيق أيٍّ من أحلامه بعد تخرجه وعودته إلى وطنه، يصل إلينا النص الروائي الموازي للنص الأساسي، عندما يبدأ عبدالله حرفش بقراءة رواية (على سريري ماتت إيفا)، لشخصية الكاتب الراوي اللامع (أ.ت) الذي كان يراقبه قبل أن يحال على التقاعد، وتتحرك أشخاص هذا النص وأحداثه بشكل متوال داخل وخارج زمن النص الأول من دون أن يتداخلا أو يتقاطعا.

رواية (زهور تأكلها النار) تتميز باشتغال كاتبها (أمير تاج السر) على فترة تاريخية بعيدة، ألا وهي فترة حكم الأتراك على بلاد مصر والسودان، تقريباً في بدايات القرن التاسع عشر، وتتميز الرواية بحبكتها التقليدية تُدخل قارئها في جو درامي تتصاعد فيه الوقائع، وتتكاثف الصور، وتتناسل القصص، لترسم مآسي الحرب.

تناول الكاتب في بضعة أسطر حياة الشخصية كما برز في المقاطع السابق، وتحدث من خلالها عن حال الشخصية دون الخوض في التفاصيل والجزئيات الصغيرة وبهذا تبرز تقنية الخلاصة، وتبرز

[212] - رواية زهور تاكلها النار, ص30.

الأمثلة السابقة الشعرية السردية من خلال قدرة االراوي على انتقاء الألفاظ والعبارات وتوظيفها في تصوير الأحداث، والتعبير عنها بلغته المتميزة الجميلة.

يتبن من خلال ماسبق أن المقاطع السردية التي قام بتوظيفها متسقة في أنماط نحوية متوازية وذلك بتقطير الكاتب وتشجير عالمه، يبث الروح فيها، حيث تسكنه الكلمات الكبرى وتغدو واقعه الحي، الأمر الذي يفضي إلى ارتباط الصيغ برؤية الكاتب، وبذلك يتم اتساع الفضاء في النص التي تمتزج شعرية الحرف بشعرية الحكي، فلا نكاد نتوقف عند سطح الكلمات مع أنها ذات ثقل إنشائي باهر، إذ إن الصيغة تصبح حالة مكثفة تتولى تفجير الطاقة الشعرية للحظة السردية.

ويستعين المتن السردي لأمير تاج السر بمفردات الحياة اليومية، وهمومها، وإشكالياتها؛ من أجل إكمال الصورة الروائية؛ وجعل المشاهد مرنة، تصور التفاعل الحقيقي بين الشخصيات وقضاياها، من خلال الحياة العامة والخاصة والاجتماعية والصراعات النفسية، والبحث عن الخلاص في مكان ما في الرواية.

3.2.الفضاء الروائي والأمكنة:

1.3.2.مفهوم الفضاء الروائي:

جاء الاهتمام بالشعرية مع التقنيات الحداثية للرواية ، فبدأت تحتل مكاناً هاماً في السرد الروائي، ذلك أن لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تؤدي دورها في الفراغ دون مكان، و من هنا تأتي أهمية المكان، ليس كخلفية للأحداث فحسب ، بل كعنصر حكائي قائم بذاته ، إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للسرد الروائي .ولعل سبب عزوف النقاد التقليديين عن دراسة (المكان) هو انشغالهم بالمضامين الفكرية والاجتماعية والسياسية للرواية، ولعل دراسة ((شعرية الفضاء)) 1957 لغاستون باشلار هي التي نبهت النقاد والباحثين إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي العربي، إذ درس في شعرية المكان القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي هي نتاج لرؤية السارد أو أبطال الرواية سواء في أماكن سكنهم كالبيت والغرف المغلقة أم في الأماكن المفتوحة، الظاهرة أو الخفية، الهامشية أو المركزية وغيرها من المتعارضات التي تعمل كمسار يتضح فيه تخيل السارد والمتقلي معاً[213].

يعد الفضاء من بين المكونات الأساسية، التي يقوم عليها العمل السردي، فهو المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتجري فيه الأحداث، ويشير الفضاء إلى البنية الطبيعية بمختلف وظائفها وأنماطها وغير ذلك.....، المكان التي تعيش فيها الشخصيات الروائية وتتحرك وتمارس وجودها، ويضم المكان أيضاً الديكور وقطع الأثاث، والأدوات بمختلف أنواعها....والطقس بكل أحواله والأصوات والروائح[214]، يشكل المكان الفضاء الروائي، ويحتضن الشخصيات والأحداث، إذ لا يمكن أن يُفصل عن بقية المكونات السردية، والفضاء الروائي يضم (مظاهر المحسوسات من ألوان وظلال وملموسات وغيرها .....، ويتضافر مع الزمن ليحول المكان من صورته الجامدة إلى فضاء تُعبِّر فيه الشخصيات الروائية عن أفكارها ومواقفها، فالوقائع والأحداث الروائية تستلزم وجود مكوني المكان والزمان[215]، هذا التعريف للمكان الروائي يبين العلاقة القائمة بين الفضاء، والشخصيات، والحدث، وسائر مكونات العمل الروائي.

وقد كان غالب هلسا أولَ الدارسين للمكان، وذلك في كتابة ((المكان في الرواية العربية))، الذي درس فيه التأثير المتبادل بين المكان والسكان، وأظهر أن المكان ليس ساكناً، بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان وقسم المكان إلى:

---

[213]- ينظر: حسن بحراوي, بينة الشكل الروائي, ص25.

[214] - ينظر: عمر عبد الواحد, شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري), ص83.

[215]- ينظر: الشبلي, الذات والآخر في الرواية السورية, ص 163.

1- المكان المجازي : وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، إذ نجد المكان ساحة للأحداث و مكملاً لها ، وليس عنصراً مهماً في العمل الروائي لأنه مكان سلبي ، مستسلم ، يخضع لأفعال الشخصيات.

2- المكان الهندسي : وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياة ،من خلال أبعاده الخارجية.

3- المكان كتجربة حيَّة داخل العمل الروائي وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي.

4- (المكان المعادي) كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر ومكان الغربة ، ويدخل تحت السلطة الأبوية ، بخلاف الأماكن الثلاثة السابقة فيراها أماكن أمومية ....[216].

وإذا كان الزمان مرتبطاً بالإدراك النفسي ، فإن المكان يرتبط بالإدراك الحسي ، وإذا كان المكان يرتبط بالأفعال والأحداث ، وأسلوب عرضها هو السرد، فإن أسلوب تقديم ((المكان)) هو الوصف..... [217] ، ويقوم الوصف الروائي على مبدأين: الاستقصاء، والانتقاء، وهما متعاكسان، الاستقصاء: يصف كل ما تقع عليه عينا الرواي، ولا يدع تفصيلاً إلا ذكره، عكس (الانتقاء) الذي يكتفي ببعض المشاهد الدالة تاركاً للكاتب مجالاً للإيحاء، وكما يؤدي الأثاث في الرواية دوراً إيحائياً....[218]، جعل الروائيون الواقعيون لدراسة ووصف المكان الروائي وظيفة بالغة القيمة والأهمية هي اكتشاف الحياة النفسية للشخصيات الروائية، وتوضيح وتبيين طبعها ومزاجها، والإيهام بواقعية الوقائع والأحداث، أما الروائيون الجدد يرون أن النص الروائي، يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً، له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة.....[219]، والوسيلة الأساسية التي لها القدرة الكبيرة على وصف الأمكنة بدقة هي اللغة، وأيضاً تسهم في تحديد أغلب ملامحها ورسم صورتها في ذهن المتلقي[220].

الفضاء الروائي: هو مكان لفظي يختلف عن الأماكن المدركة بالسمع أو بالبصر، ويتكون من المفردات والكلمات التي تجعله يحتوي كل الأحاسيس والمشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها[221]، وبذلك فإن والفضاء الروائي يتألف من التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية، وهو المظهر التخييلي أو الحكائي، ويرتبط بزمان القصة، وبالحدث الروائي، وبالشخصيات التخييلية[222]، ولا يمكن للأحداث والشخصيات، أن تتحرك في فراغ دون مكان في العمل الروائي:

---

[216]- ينظر: محمد عزام, شعرية الخطاب السردي, ص67-68.
[217]- ينظر: عزام، م.ن, ص68.
[218]- ينظر: عزام، م.ن، ص 70-71-72.
[219]- ينظر: عزام, م.ن، ص70-71.
[220]- ينظر: الشبلي, الذات والآخر في الرواية السورية, ص165.
[221]- ينظر: عزام, شعرية الخطاب السردي, ص73.
[222]- ينظر: عزام, شعرية الخطاب السردي ص74.

المكان في الرواية هو الفضاء التخييلي، الذي يقوم بتكونيه الكاتب من كلمات وعبارات ويضعها كإطار تجري فيه الأحداث[223]، وبهذا فإن الفضاء، يُعدُّ مكوناً أساسياً قائماً بذاته، إلى جانب المكونات الأخرى في السرد الروائي، وتتشكل الأمكنة من خلال الأحداث والوقائع التي تقوم بها شخصيات الرواية وأبطالها، والارتباط بين المكان الروائي والحدث في الرواية هو الذي يعطي الرواية تماسكها، يقول (فيليب هامون): إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث والوقائع[224]، الجزء المهم في دراسة الفضاء الروائي هو دراسة البيت كمكان في الرواية بوصفه مصدرا لفيض من المعاني والقيم، وأيضاً لدراسة مظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات، لأن البيت امتداد للشخصية، كما يقول ويليك: إذا قمت بوصف المنزل فقد وصفت الشخصية، فالمنازل تعبر عن أصحابها، وهي تعمل عمل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه[225]، فالفضاء الروائي مكونٌ سرديٌ لا يوجد إلا من خلال اللغة كذا فإنه يصبح موضوعا للفكر الذي يبدعه الروائي، متضمناً المشاعر المكانية التي تعبر عن الكلمات، ولما كانت الكلمات تتداخل وتختلف معانيها إذا لم توضع لها علاقات ترقيم، فإن الروائي حريص على وضع هذه العلامات، وهكذا نشأ (الفضاء النصي) الذي هو الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق، وتشمل ذلك: تصميم الغلاف، ووضع المقدمة، وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين وتغيرات حروف الطباعة[226]، ويعتبر الحضور الإنساني في المكان عاملاً أساسياً في مقروئية النص؛ أي موضوع المكان الروائي، فالمسكن مثلاً لا يأخذ معناه ودلالته الشاملة إلا بإدراج صورة عن الساكن الذي يعيش فيه وإظهار مقدار الانسجام أو التنافر الموجود بينهما والمنعكس على هيئة المكان نفسه وجميع مكوناته[227].

أهم قراءة كشفت عن دلالة الفضاء الروائي تلك التي قام بها (يوري لوتمان) في كتابه((بنية النص الفني))1973، إذ بنى دراسته على مجموعة من التقاطبات المكانية التي ظهرت على شكل ثنائيات ضدية ، تجمع بين عناصر متعارضة وتعبر عن العلاقات و التوترات التي تحدد عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث....[228]، وكذلك يشير حميد لحميداني إلى الفضاء أنه مجموعة الأمكنة، وهو ما يبدو منطقياً أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، وبهذا يتضح أن المكان هو مكون من مكونات الفضاء، بما أن الأمكنة في الرواية غالباً تكون متعددة، لا متفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يَضمها جميعاً إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع

---

223 - ينظر: عمر عاشور, البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال), دار هومة للنشر والتوزيع, الجزائر, د.ط, 2010م, ص29.

224- ينظر: عزام, شعرية الخطاب السردي, ص74.

225- ينظر: بحراوي, بنية الشكل الروائي, ص 43.

226- ينظر: عزام, شعرية الخطاب السردي, ص74.

227- ينظر: بحراوي, بنية الشكل الروائي, ص54.

228- ينظر: عزام, شعرية الخطاب السردي, ص68-69.

الأحداث الروائية[229]، يعود إطلاق تسميات الأماكن الروائية بأسماء حقيقية إلى رغبة الكاتب في إقناع المتلقي بواقعية الأحداث والوقائع[230].

تكلم جيرار جينيت عن الفضاء الدلالي، فرأى أن لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة سهلة بسيطة، ليس للتعبير الأدبي معنى واحد، بل تكثر معانيه وتتضاعف، إذ يمكن للكلمة الواحدة أن تحمل أكثر من معنى، فهناك المعنى الحقيقي من جهة، والمعنى المجازي من جهة أخرى.... والفضاء الدلالي يتكون من المدلول الحقيقي والمدلول المجازي[231]، وبذلك ينشأ الفضاء في الرواية بوساطة وجهات نظر عديدة، أولاً من طرف الراوي الذي هو كائن مشخص وتخيلي أساسي، وثانياً من خلال اللغة التي يستعملها الروائي؛ فكل لغة لها سماتها الخاصة لتحديد المكان (غرفة– منزل– حي)، ثالثاً من طرف الشخصيات أي أبطال الرواية التي يحتويها المكان، ورابعاً وأخيرا المتلقي الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة.....[232].

الحيز عند الكلاسيكيين لا يشكل إلا المكان الذي تجري فيه الأحداث والوقائع في الروايات، فاهتموا به من الناحية الوصفية، من حيث هو بقعة جغرافية تجري فيها الأحداث، وحاولوا أن يقربوه إلى أذهان المتلقي، ليساعد على إيهام المتلقي بواقعية المكان؛ وإن لم يكن واقعياً أصلاً، وأما فيما يتعلق بالرواية الجديدة فقد اهتمت بالحيز الدلالي اهتماماً فائقاً، فالحيز فيها وسيلة من وسائل الإيحاء، كما أنه مجال من مجالات الشعرية التي اكتست بها لغة السرد الجديد، وهو حيز لا يمكن الاستغناء عنه في الإسقاطات النفسية على شخصيات الروايات، فأثر ذلك الحيز أو الفضاء المكاني لا يستهان به على الشخصيات وأيضاً أحداث الروايات[233].

يميل بعض الروائيين إلى الفضاءات الروائية المغلقة التي يحبس فيها أبطال وشخصيات الرواية بحيث لا تبرح مكانها وذلك سعياً وراء تعميق معيشتها الداخلية وعدم الدفع بها إلى المغامرة، على عكس بعض الشخصيات التي تكون كل الفضاءات متاحة أمامها تقيم فيها أو تخترقها[234]، ويحتاج الفضاء الروائي إلى تحليل لمعرفة ميول الشخصيات الروائية الباطنية والخارجية؛ لأن الشخصية تتأثر بالأماكن التي تتنقَّل بينها، وخاصة الشخصية الرئيسة التي يكون لها مكان متميز في الرواية ويجب أن تُدْرَس وأن تدرس الفضاءات الروائية التي تتنقل من خلالها، ويتخذ الفضاء أربعة أشكال تتمثل في: (الفضاء الجغرافي، فضاء النص، الفضاء الدلالي، الفضاء كمنظور)، وأما الفضاء الذي تدور حوله

---

[229]- ينظر: عبد الواحد, شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري), ص63.
[230]- ينظر: الشبلي, الذات والآخر في الرواية السورية, ص164.
[231]- ينظر: عزام, شعرية الخطاب السردي. ص75.
[232]- ينظر: بحراوي, بينة الشكل الروائي, ص32.
[233] - ينظر: السفان, , زوايا الميل والانحراف في مغامرة التجريب في الرواية العربية, ص84.

[234]- ينظر: بحرواي, بنية الشكل الروائي, ص36-37.

أحداث كل رواية من الروايات الثلاث للكاتب أمير تاج السر، فأحداث رواية (366) مدينة سودانية بلا اسم، يبدو أن الروائي أخفاها ليشير إلى التيه الذي يُعد الوجبة الوحيدة على مائدة عشقه المستحيل، أما رواية (صائد اليرقات) فقد دارت أحداثها في أماكن وأحياء متعددة ولم يُفصح الروائي عن اسم المدينة بالضبط ولكنها حدثت في الأراضي السودانية، مثلاً تم ذكر حي المساكن، حي الصهاريج، حي الزهور، مقهى قصر الجميز، مقهى مراحب، وأحداث رواية (زهور تأكلها النار) في مدينة خيالية اسمها السور القريبة من مصر، وأما رواية (منتجع الساحرات) فهي من مكان متواضع، بسيط ومسكون بكائنات بسيطة، متواضعة وعاملة، تعمل يومياً وتكدح بغية الحصول على قوت يومها، والاسم هو مجرد اسم لمكان قديم، سُمّي فيما بعد بساحة (المزاد) وهو حقاً كان كذلك، تباع فيه الأشياء القديمة والبالية والمسروقة.

أنواع المكان الروائي:

يقسم المكان الروائي إلى خمسة أنواع، هي:

1- المكان الروائي.

2- المكان النصي (الطباعي).

3- المكان الدلالي.

4- المكان كمنظور.

5- المكان الجغرافي[235].

تنظر الشعرية الجديدة إلى المكان الروائي نظرة جديدة تغنيه وتغتني به مما أعاد حضوره على مستوى التحليل والبحث، إذ قامت الشعرية الجديدة بتحديد الفضاء الروائي، وذلك لأن تشكل الفضاء الروائي من المفردات أساساً يجعله يتضمن كل الأحاسيس والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ومن هنا يتميز فضاء السرد، نتيجة طابعه اللفظي الخالص عن الفضاءات الأخرى غير اللغوية مثل رموز الرياضيات وغيرها من العلوم[236]، وتسلّم شعرية المكان بتأثير الوجود البشري على تشكيل المكان الروائي وتلح خصوصاً على أهمية رواية الإنسان للمكان الذي يعيش فيه[237]، وبذلك تتمثل الشعرية السردية، من خلال وصف الفضاء في التعبير وطريقة التصوير، وسيتم التركيز في هذا

[235]- ينظر: عزام, شعرية الخطاب السردي, ص73.
[236]- ينظر: بحراوي, بنية الشكل الروائي, ص27.
[237]- ينظر: بحراوي, م.ن, ص45.

البحث على دراسة الفضاء الجغرافي، إذ يعد مقابلاً للمكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، فالشخصيات والأبطال تدور في هذا الفضاء أو يفترض أنهم يتحركون فيه[238].

2.3.2.الأماكن المفتوحة:

الأماكن المفتوحة، هي الأماكن التي تستغل مساحات واسعة جغرافياً، كالمدينة، والصحراء[239]، وسنحاول دراسة ذلك في الروايات ففي رواية (366):

مكان إقامة العرس: "المكان ناد شبه أرستقراطي عتيق، في وسط المدينة، قريبة من شاطئ البحر، يسمونه النادي الطلياني، اسمه استعاري صرف، لكني لم أر طليانا أو أشباه طليان، أو أي غرباء آخرين، يتحاومون فيه في الممرات القليلة التي طرقته فيها، ولا أعرف سر تسميته تلك، وإن كانت ملاعب التنس وكرة اليد والسلة المهجورة، بنخيلها اليابس، والأزهار المحترقة على جانبيها، وطريقة زخرفة الأبواب والنوافذ، وأردية عماله المنسقة إلى حد ما، تدل على أنه كان ذات يوم، إحدى بؤر الغرب المتعددة في بلادنا، وفارقته الأرواح القديمة، لتحل أرواحنا في المكان، تلبسه ثياب البيئة المحلية[240]."

وصف حي المساكن: "كان حي المساكن، كآبة موروثة، هكذا أسميه يا أسماء، أنشأته السلطة الحاكمة في نهاية الخمسينيات، ووزعته للطبقة الكادحة، بيوتا ضيقة من غرفتين، بلا حوش كبير، ولا مزايا متعددة، ولا فرصة لأي إضافة مستقبلية مبدعة[241]."

وصف أماكن من حي المساكن:

"في حي المساكن وغيره من الأحياء الشبيهة، ثمة مباريات للعب الورق والدومينو، تجرى كلها في الظلام، ويحضرها المشجعون بكثافة[242]."

وصف حي الصهاريج:

"حي الصهاريج، حيث الخمارات، وبنات الهوى التعسات، وتجارة البانجو والحشيش المخدر".

وصف حي البستان:

" حي البستان، كان حيا راقيا حقيقة، وازداد رقيا بعد أن عرفتك[243]."

---

238 - ينظر: لحميداني, بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي, ص62.

239 - ينظر: عبيدي مهدي, جماليات المكان في ثلاثية (حكاية بحار, الدفل, المرفأ البعيد), منشورات الهيئة المصرية للكتاب, سوريا, ط1, 2011م, ص95.

240 - تاج السر، 366, ص15.

241 - تاج السر، م.ن، ص 20-21.

242 - تاج السر، م.ن،, ص23.

وصف الطريق:

"حافلة النقل العام المتهالكة، المزدحمة بالبشر وروائحهم، والتي تتلكأ في الصباح، تقلني واقفا، مستاء، معلقا، من حي المساكن في الطرف الجنوبي للمدينة، إلى مدرستي في الوسط، وأصل مبعثرا، بلا رغبة في دخول الفصل[244]."

وفي رواية (صائد اليرقات): وصف مقهى (قصر الجميز):

"مقهى (قصر الجميز)، أقدم مقاهي العاصمة، وأكثرها ضجيجا وزحاما[245]."

وصف منزل عبدالله حرفش:

"كنت أسكن في بيت صغير مجاور لأحد الميادين الرياضية في واحد من أحياء العاصمة متوسط الحال[246]."

وصف الطريق:

"كنت أنجر في الطريق عائدا إلى بيتي، أشاهد الطريق مشغولا بالفوضى، وعددا من صبية المدارس المراهقين، يربطون كلبا هزيلا إلى جذع شجرة، ويركلونه بالأقدام، وعامود الإنارة الوحيد أمام بيتي يبدو مائلا وعلى وشك السقوط، وتحتك أسلاكه ببعضها بين حين وآخر، محدثة شررا[247]."

وصف مكتبة أعلاف:

"مكتبة (أعلاف) التي يملكها المسيحي (ر.م)، وتعتبر واحدة من أقدم المكتبات في البلاد، كانت للمكتبة واجهتان زجاجيتان تطلان على الطريق العام، في مكان مزدحم من وسط البلد، وتحتضنان عشرات الكتب التي كان بعضها من إنتاج كتاب محليين، ودور نشر محلية، وبعضها جُلب من خارج البلاد بطريقة شرعية أو غير شرعية[248]."

أما وصف الأماكن المفتوحة في رواية زهور تأكلها النارفقد ظهرت على الشكل التالي:

وصف مدينة السور:

---

243 - تاج السر، م.ن، ص29.
244- تاج السر، م.ن، ص37.
245 - تاج السر، صائد اليرقات, ص14.
246 - تاج السر، صائد اليرقات, ص 24.
247 - تاج السر، م.ن, ص28.
248 - تاج السر، صائد اليرقات ص32-33.

"نعيش في مدينة (السور) في غرب البلاد، التي لم تكن كبيرة ولا معقدة، ولا تضيع فيها القرابة والصداقة، وحتى مجرد المعرفة السطحية، إلا نادرا"ص13، "كانت مدينة السور تقع في غرب البلاد، محاطة بكثير من القرى المبعثرة، وحاضرة لمنطقة ممتدة وغنية، كانت في الحقيقة، ميدان فوضى كبيرا[249]."

وصف نادي يوتوبيا:

"كان يوجد نادي (يوتوبيا)، النادي الأرستقراطي القديم، الذي أنشئ في زمن بعيد، وكان يجمع من يستطيع دخوله من أهل السور، والأقباط كانوا يدخلون، إما بنفوذهم وثرواتهم الكبيرة، وإما بوظائف يحصلون عليها في المكان، كمحاسبين، وطباخين، وندل، وحتى حارس النادي كان قبطيا اسمه أمير[250]"، "النادي مزين بالورد الأحمر، والفوانيس الملونة، وحارسه أمير ترمبيز، القبطي العجوز، يبدو أنيقا في ملابس بيضاء ناصعة، ويقف بنشاط عند الباب، ينحني للمدعوين كلهم، وبجانبه ابنه توما، الذي يقود الدولاب ليربطها في الحظيرة الملحقة بالنادي، ويسلمها لأصحابها عند انصرافهم[251]."

وصف مكان بائعات الطين:

"كان ميخائيل كما يبدو ينظم مكانا مرتبا ونظيفا لجلوس بائعات الطحين المبعثرات هنا وهناك، كان ثمة عمال يصنعون مظلة كبيرة من الخشب، وبروش السعف، وتحتها فراغات عريضة تكفي لجلوس جميع النساء في السور، إن فكرنا في بيع الطحين[252]."

وصف مكتبة السور الوطنية:

"ولعل أفضل ما أنجزه باسيلي، بعد عودته، هو إنشاؤه لمكتبة السور الوطنية، ودعمها بمئات الكتب التي أحضرها، ويجددها باستمرار، بطلبات تحملها القوافل القادمة إلى السور، وجعله تلك المكتبة متاحة لكل من أراد أن يتعلم[253]."

الأماكن المفتوحة في رواية منتجع الساحرات نذكر بعض الأمثلة حول هذه التقنية:

"نحن في جزء يبتعد قليلاً عن الشاطئ، في المدينة التي تقع على ساحل البحر مباشرة، يسميه سكان المدينة "منتجع الساحرات"[254]".

---

[249] - تاج السر، زهور تأكلها النار, ص23.
[250]- تاج السر، م.ن,, ص25.
[251] - تاج السر، زهور تأكلها النار,, ص42.
[252] - تاج السر، م.ن,, ص25.
[253] - تاج السر، م.ن,, ص34.
[254] - تاج السر، منتجع الساحرات, ص9.

"تُغرس الأراجيح الدوارة في المكان. تُغرس لعبة المنطاد الطائر، والحصان العملاق ذي الأجنحة، وتنتشر ألعاب شعبية مثل الغربال، ورغاوي الصابون المبعثرة في الهواء[255]."، "أنشئت أكشاك بيع التذاكر من الخشب والطوب الأبيض والصفيحوألصقت العلامات الإرشادية واللافتات الدالة على جهة السفر في الجدران والأعمدة، وأنشئ لغط جديد على خلفية اللغط القديم، لدرجة أن الناس نسوا لاحقا ماذا كان يوجد في تلك الساحة القديمة، التي لا يزال يطلق عليها منتجع الساحرات، برغم تبدلها الشديد[256]."

يتضّح مما سبق في المقاطع المذكورة أن الأمكنة المفتوحة في الرواية، تتجلى الشعرية من خلالها، وفي قدرة الراوي على الوصف بإسلوب غني، إضافة إلى بعث الخيال لدى القارئ، يعد أمير تاج السر من الروائيين الذين استطاعوا تكوين أسلوبهم الخاص، يتجلَّى الراوي في دور الساحر الذي يبتكر ويكوِّن ويلعب بقوالب فنية محكمة البناء، تستلهم خيالاً شعرياً لدى الكاتب، فيستدعي المخيلة الرحبة الثرية، الباذخة التي تختزن أدق التفاصيل، مما يأخذ القارئ في مسارات مدهشة وجميلة، مع إصرار دائم على الاحتفاظ بالسلاسة والعذوبة الفنية، دون مغادرة منطقة السرد الروائي المدهش والعذب، وهو بهذه المعادلة الخاصة لا يتخلى، عما اعتاد وعوّد القارئ عليه، من مهارة في الطرح، إلى فن الدهشة، ثم الإيهام الممتع للقارئ، ثم إيقاظه العذب من الخداع الجميل أو التوهم اللذيذ.

وبعد تناول الأمكنة المفتوحة، سيتم التعرف إلى بعض الأمكنة المغلقة في الروايات.

3.3.2.الأماكن المغلقة:

والأمكنة المغلقة هي تلك الأمكنة المؤطرة، والمحددة بمساحة جغرافية معينة: (كالبيوت، والقصور، والمدارس....)، وعادة ما تحتوي هذه الفضاءات فرداً أو عدة أفراد تربط بينهم قواسم مشتركة.

وصف الأماكن المغلقة في رواية (366) ففي وصف صالة الأفراح يقول الراوي: "كان المسرح معدا بطريقة إعداد مسارح الزفاف المعروفة في البلاد، ثمة ورد أحمر أصفر وبنفسجي، متناثر في المكان، وأضواء ملونة بألوان قوس وقزح، تحلق، وسجاد من القطيفة الحمراء، مفروش على لأرض، وكرسيان مكسوان بالمخمل الأحمر، موضوعان في ركن من أركان المسرح، يجلس عليها العروسان، ومئات المقاعد البلاستيكية، التي رصت في المواجهة، وقد ازدحمت بالناس والعطور والفرح، وصراخ الأطفال، وثمة فرقة موسيقية من شباب عشرينات العمر، بملابس سوداء، وشعور طويلة، اسمها فرقة

[255] - تاج السر، م.ن ص10.
[256] - تاج السر، م.ن ص15.

اللهب تعزف على آلات متنوعة، ومغني وراف الصوت[257]."وفي وصف بيت المرحوم يتبين من خلال وصفه أن شخصيته الرئيسة يعيش في بيئة متوسطة ويظهر ذلك جلياً في المقطع السردي التالي:

"كان بيتي مظلماً، ولم تكن ثمة حاجة لإنارته، بالرغم من وجود الكهرباء في تلك الليلة، وأعرف كيف أدخل في الظلام، وكيف أخرج، وكيف أقضي حاجتي، وكيف أطبخ وأغسل، وأستخدم مكواة الفحم العتيقة، في كي الثياب، وفي أكثر الليالي حلكة[258]."

"على الحائط المقابل كانت أمي على إطار مترب، تطالعني، وتحتها فراغ مستطيل عشش فيه العنكبوت، كان فيما مضى يحتضن صورة أخاذة، لأخي بخاري. التقطها لنفسه[259]."

أما فيما يتعلق بوصف الأماكن المغلقة في رواية (صائد اليرقات) فقد وصف الراوي داخل بيت عبدالله حرفش: "كان البيت مكونا من غرفة واحدة مطلية باللون الرصاصي، وصالة ضيقة بلا لون، وحمام، وركن صغير أستخدمه مطبخا، وبرغم قلة عدد زوراي الذين كان أغلبهم من زملاء الخدمة فيما مضى، أو بعض معارفي القليلين، فقد حرصت على جعل صالتي الضيقة أنيقة دايما، بها عدة كراسي جلدية من صناعة الصين، وطاولة من خشب التيك الراقي ومزهريتان كبيرتان فيهما ورد اصطناعي،بينما عدة العمل التي أستخدمها من أوراق وأجهزة وسلاح، مخبأة في غرفتي لا يطلع عليها أحد[260]."

وفي رواية (زهور تأكلها النار) يقوم الراوي بوصف داخل منزل خميلة فيقول:

"كنت أجلس بقرب أمي، وكان أبي يواجهني في الجانب الآخر من صالوننا الكبير، المفروش بمقاعد من الخشب الصلد، صيغت بخبرة جيدة من نجارين نثق فيهم[261]."

ويبرز مما سبق وصفٌ لبعض الأمكنة المغلقة في الرواية، وقد كان الغرض من وصفها تقديم صورة عنها للمتلقي، حتى يتمكن من تتبع مجريات الأحداث في الرواية داخل هذه الأمكنة، وتتضح شعرية السرد في وصف الأمكنة من خلال انتقاء الألفاظ المناسبة، وقدرة الراوي على تصوير، بأسلوب سردي فني يدفع إلى التخيل، من خلال الاختيار والتنسيق بين المفردات اللغوية.

ومما سبق من ذكر ووصف لبعض الأماكن المفتوحة والمغلقة يتضح من خلال اللغة السردية بزوغ وظهور شكل روائي يتضمن قدراً كبيراً من الخصائص الشعرية، وأيضاً ظهرت الرواية في مقدمة

---

[257] - تاج السر، 366, ص16.
[258] - تاج السر، م.ن ص 23.
[259] - تاج السر، م.ن ص25.
[260] - تاج السر، صائد اليرقات, ص24-25.
[261] - تاج السر، زهور تأكلها النار, ص46.

الأشكال الأدبية التي تظفر بإنجازات لافتة، إذ تفجرت الطاقة الشعرية لدى المبدعين عبر قنواتها السردية الرحبة.

البعد الزماني، والبعد المكاني متميزان، لأن تاج السر ابن بيئته، وتجول في أحيائها شاباً، ثم خرج منها طبيباً، ولا زال ينتمي إليها، ويعبّر عن ذلك الانتماء بأسلوبه الموضوعي، بالرغم من صدقه وإخلاصه في تناولها، ذلك لأنه محايد وواضح، بل مُناصرٌ لها في كونها مظلومة، وظالمة لنفسها في سكوتها على واقعها.

البؤس، والقاع، والحب السامي، ثيمات يوظفها الراوي سلسة، بسرد متتابع متدفق، في واقعيتها الخاصة، مما يمنحه تميزاً خاصاً على مستوى السرد والثيمة، وخلق تفاصيل المعاناة، بخصوصية الألم السوداني.

يتهادى الحكي والسرد بسلاسة إلى مكان الأحداث والوقائع التي جرت في الروايات السابقة، والمكان في السرد الروائي مرتبط بالشخصيات وتجربتها الحياتية، لأن الإنسان هو الوسيلة التي بها تتبدى الأشياء، لكنه أيضا يعمل على تنظيم الوقائع وتواصلها ببعضها، وهنا يظهر نزوغ الروائي (أمير تاج السر) إلى الواقعية السحرية إذ كانت وجهة النظر السردية موضوعية مع بعض الكشف والاستبصار الذكي، فتعرض إلى كل الآراء والأنماط المختلفة.

2.2. اللغة السردية في الحوار الوصفي:

1.2.2.اللغة السردية:

تُعدُّ اللغة الركيزة الأولى والأساسية في بناء الرواية، فاللغة تصف الشخصية أو تمكنها من وصف شيء ما، واللغة هي التي تحدد، وتبني غيرها من عناصر الرواية كحيزي (الزمان، والمكان)، وهي التي تحدد وتبني الحدث الذي يجري في هذين الحيزين، وباللغة يسمو العمل الأدبي ويرتقي، فهي بمثابة المقياس لتوثيق أي عمل إبداعي، وهي أساس التفكير والتخيل؛ فالمرء لا يفكر ولا يتخيل إلا داخل اللغة أو بوساطتها[262]، والقالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة، وينقل من خلالها رؤيته للناس والأشياء من حوله، فباللغة تنطق الشخصيات وتتكشف الأحداث وتتضح البيئة ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها[263]".

وبها يتعرف المتلقي على الشخصية الروائية، وما تحمله من الأفكار والرؤى، التي يعمد الكاتب إلى طرحها، وعلى دورها وعملها داخل العمل الروائي، فتكشف له الجو العام، الذي يطرح من خلاله الموضوع في الرواية.

الأديب عند إتقانه للغة من الناحية الفنية يمتلك القدرة على الكتابة بصورة تقنع القارئ وتدهشه، وأقرب الأعمال الأدبية إلى الواقع هي الأعمال الروائية، لأنها تأخذ عناصرها من الواقع ثم تقوم بإعادة بناء تلك الحياة، مما يبقيها في عالم التجريب الذي يبحث عن لغته الخاصة به، فالروائي العميق هو الذي يجري على لسان شخصياته ما يمكن أن ينطق لسان حالها، والأدب يقوم بتصوير حقائق الواقع، وتُعدُّ اللغة بهذه الحالة وسيلة للتعبير، والكاتب يختار الوسيلة الأكثر إسعافاً في صدق هذا التصوير[264]، ومن هنا يتبين أن اللغة عبارة عن وسيلة يستخدمها الأديب للتعبير عن حدث أو ظاهرة معينة، ليستخدم اللغة المناسبة للموضوع الذي يطرحه.

اللغة التعبيرية للرواية هي التي تجعلها فناً ساحراً ومتميزاً، وتبقي قراءتها عملاً عميقاً على صعيد الروح والفكر معاً، فلا يجذب القارئ للرواية العناصر الفلسفية أو الفنية أو الاجتماعية فقط، وإنما هناك شيء آخر أهم يجعل من العمل الروائي عملاً فنياً راقياً ألا وهو عبقرية اللغة، أو التفجير اللغوي

---

[262]- ينظر: عبد الملك مرتاض, في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد), ص 93.

[263] - محمد العيد تازونة, تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية, مجلة العلوم الإنسانية, جامعة منتوري قسنطينة, الجزائر, العدد27, 2004م, ص 52.

[264]- ينظر: صبحية عودة زعرب, غسان كنفاني, جماليات السرد في الخطاب الروائي, دار مجدلاوي للنشر والتوزيع, عمان, الأردن, ط1, 2006م, ص173.

والوهج اللغوي، كعمل تدقق فيه وتتأمل وتتعلق به وتغتني روحاً وفكراً، ويصبح في النهاية جزءاً من عصره[265].

بمعنى أن الرواية لا تؤثر في قارئها من خلال مواضيعها فقط، وإنما تؤثر فيه من خلال اللغة السردية التي تتجلى في الرواية، في سرد الأحداث، ووصف الأماكن والزمان والشخصيات والحوار داخلياً كان أو خارجياً.

2.2.2.الحوار الوصفي:

يعد الحوار من بين العناصر التي يقوم عليها العمل الإبداعي، إلى جانب السرد والوصف، فإذا كان السرد هو حكاية الأحداث، والوصف حكاية الحالات والثيمات، فإن الحوار هو حكاية الأقوال.

ويعرف الحوار بأنه: محادثة تدور بين شخصين أو أكثر، وهو مجموعة كلمات تتبناها مجموعة من الشخصيات، بأسلوب مباشر عكساً وخلافاً لمقاطع التحليل أو السرد والوصف، فهو شكل من أشكال الأسلوب ويتمثل في جعل الأفكار المسندة إلى الشخصيات في شكل أقوال[266].

يرى لطيف زيتوني أن الحوار هو تمثيل للتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يقوم على عرض كلام الشخصيات بحرفيتها، سواء كان موضوعاً بين قوسين أم غير موضوع[267].

والحوار وسيلة لرصد مواقف الشخصيات وتحركاتها، وكما يكشف عنصري الزمان والمكان، بوصفهما نطاقاً للحدث والشخصية، وكذلك يعمل على تحفيز الأحداث في العمل الروائي وتقديمها، ومن ثم دفعها إلى الأمام باتجاه العقدة أو حلها[268].

وينقسم الحوار إلى نوعين: حوار خارجي، وحوار داخلي.

1.2.2.2.الحوار الخارجي:

وهو الحوار الذي يدور بين شخصيتين من شخصيات الرواية ، أو أكثر داخل العمل السردي بطريقة مباشرة، والأمثلة عن هذا النوع في الروايات كثيرة جدا، نذكر منها في رواية (366):

الحوار بين المرحوم وأخت عبدالقادر:

---

265 - ينظر: عبد الرحيم حمدان, اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار, مجلة الجامعية الإسلامية, العدد2, سلسلة الدراسات الإنسانية, كلية فلسطين التقنية, غزة, فلسطين, 2008م, المجلد16, ص104.

266 - ينظر: قسومة الصادق, طرائق تحليل القصة, دار الجنوب للنشر والتوزيع, تونس, د.ط, 2000م, ص212.

267 - ينظر: لطيف زيتوني, معجم مصطلحات نقد الرواية, ص79.

268 - ينظر: بسام خلف سليمان, الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل (دراسة تحليلية), مجلة العلوم الإسلامية, العدد13, 2013م, المجلد السابع, ص 111.

"أردت أن أرى صور العرس التي التقطت، وأسال عنك في حرص إن عثرت على صورتك بينها، في بيت لم أزره منذ عامين، وأطرقه اليوم، أسأل عن صور لا تخصني؟

وتجيبني الأخت وأقرأ في نظراتها ازدراء لم أقرأه في نظرات أحد من قبل:

– هل تريد أن تدخلها درسا في مقرر الكيمياء يا أستاذ؟، أم تريد أن توزعها صدقات للفقراء في حي المساكن؟.على أي حال لم نستلمها بعد ولا نعرف متى نستلمها.

–ضحكت، وكانت الضحكة عندها، مجرد اهتزاز حبال صوتية[269]."

حوار بين مدرس الكيمياء (المرحوم) وتلميذه:

"حين وقفت في الصف، وقبل أن أبدأ درسي عن تفاعل العناصر، وإمكانية الحصول على غاز سام مثل أول أكسيد الطربون، من معادلة بسيطة، رفع تلميذ الأستديو العامل في تقطيع الصور، إصبعه:

–أستاذ..متى ستسافر إلى السعودية؟

–السعودية؟..

كان سؤال غريبا لم أتوقع سماعه أبدا في حصة الدرس[270]."

وفي رواية (صائد اليرقات) تكثر الحورات الخارجية بين الشخصيات ومنها:

الحوار بين عبدالله حرفش والكاتب (أ.ت):

– "وجدت نفسي أتنحنح بقوة، ثم ألقي سؤالا ضخما ما ظننت أبدا أنني سألقيه يوما ما، في حضرة كاتب لامع يتحلق حوله المغمورون:

– ما هي طقوس الكتابة ليكم أستاذي؟

– أتشرف باسمك لو سمحت؟

كان (أ.ت) يسألني.

– عبدالله فرفار.. أقصد عبدالله حرفش.. وفرفار لقبي منذ الصغر.

– الاسم واللقب موحيان.. يا فرفار – حرفس.. هل أنت كاتب؟

---

269 - تاج السر، 366,ص 33-34.

270 - تاج السر، م.ن ص 43.

– محاولات أستاذي.

– حسنا يا صاحب المحاولات.

فتح عينيه أخيرا

– طقوسي في الكتابة تختلف من نص إلى آخر، هناك نصوص أكتبها بكامل أناقتي وأنا أجلس في بهو فندق راق أو صالة للمغادرين في أحد المطاراتكك[271]."

الحوار بين العمة (ث) و عبدالله حرفش:

–"وقفت العمة أمامي وهي تلهث، رددت من بين لهاثها:

– الحقني يا عبدالله.. أرجوك ألحقني، زوجي في حالة إغماء.. سقط في صالة البيت فجأة، ولا أعرف ما حدث له.

– ما الأمر؟

صرخت في وجهه وأنا حائر، وأحس حلقي يابسا، ونبضي متسارعا، وساقي اليسرى السليمة، تئن متوجعة؟

كان المدلك يضحك:

– حصلت بعد طول انتظار على دور رهيب في مسرحة (مسك الختام)، وكنت أتدرب عليه. لقد نجحت في الدور أليس كذلك؟[272]."

والحوار الخارجي يرد بكثرة في الروايات، وقد تنوعت اللغة السردية فيه، حيث تراوحت بين الفصحى وكانت بطريقة مباشرة بين شخصيات الرواية، واللهجة العامية التي تتمثل في استعمال الراوي للأمثال الشعبية والأشعار في الكثير من المقاطع وكذلك استعماله لبعض العبارات والأغاني الشعبية، مما يعكس بيئتها وثقافتها ومن خلال هذه الأشعار والكلمات والألفاظ المنتقاة تتجلى الشعرية السردية.

[271] - رواية صائد اليرقات, ص19-20-21.
[272] - تاج السر، صائد اليرقات، ص26-27.

2.2.2.2. الحوار الداخلي:

الحوار الداخلي يكون بين الشخصيات ودواخلها، أي أن الشخصية تتحدث في داخلها وتفصح فيه الأشياء، ويمكن ذكر بعض الأمثلة من الروايات الأربعة، ففي رواية (366) تكثر الحورات الداخلية عند الشخصية الرئيسة (المرحوم) فهو يحاور محبوبته أسماء؛ إذ يقول: "لن تصدقي يا أسماء أنني تذكرتك في منتصف المسافة، تذكرت أنني أحملك طيفا بداخلي، وكان لتلك الذكرى تأثيرها القوي النفاذ، فقد مشيت بلا خوف ولا تردد وأكاد أخاطبك بوصفك رفيقي الذي يشاركني المسافة، ويعدني أن نصل إلى النهاية معاً[273]."

و"كان سلوكاً طائشاً يا أسماء، وأعرف يقيناً أنه سلوك طائش، ولو كنت مكاني لعذرتني، أنا الآن خارج نطاق المحاسبة، ولن أحاسب نفسي أو أسمح لأحد أن يحاسبني، إلا إذا استيقظت فجأة، واعتبرتك جريرة، وهذا ما لن أسمح به أبدا أن يحدث[274]."

و"هل تسمحين لي بمقاطعة رقة عالمك التي تعيشينها بعيدا عني، وغزوك بهزاجس المحبين، التي ربما لم تسمعين بها من قبل؟[275]."

وتكثر الأمثلة عن الحوار الداخلي لأن الراوي (المرحوم) بحالة عشق وهيام مع محبوبته أسماء في عالمه الخاص (الخيال).

وفي رواية (صائد اليرقات) أيضاً جاءت الحوارات الداخلية على لسان الشخصية الرئيسة وهو يتحاور مع نفسه بموضوع الكتابة؛ إذ يقول:

"لا بدَّ أن الكتابة أصعب مما تصورتها حين ألحت علي فكرة أن أكتب رواية، أو لعلها مرض من الأمراض المزمنة غير قابلة للشفاء، ولا بد أن أولئك الكتاب مجانين بحاجة إلى أن يعالجهم أحد، أو يوضعوا في مصحات تعزلهم وتعزل أفكارهم عن العالم الواعي ."[276]

و"المدلك يحب عمتي بجنون وهي تحبه بجنون أيضا، فقط تود لو أقلع عن التدخين، ومطاردة المخرجين المسرحيين ليوظفوه في أدوار غبية[277]."

---

[273] - تاج السر، 366, ص22.
[274] - تاج السر، م.ن, ص34.
[275] - تاج السر، م.ن ص 48.
[276] - تاج السر، صائد اليرقات, ص18.
[277] - تاج السر، م.ن ص27.

و"المدلك شخصية روائية، لا بد أنه كذلك، ولو وجده اللامع (أ.ت)، حتما سيكتبه في رواية تشبه رواية إيفا، يكون عنوانها: المسرحي الفاشل.فكرت في العنوان مرة أخرى ووجدته عنوانا غبيا وبائساً[278]."

و"صدمت للمرة الثانية من لغته، وصدمت أكثر من استخدامه للقب لم يكن من ضمن استخدامات العامة أمثاله، ولم يستخدمه حتى حين كان صديقا مفترضا تصادقنا قسرا أنا وهو.

أحسست أنني قد أجن أو أموت أو أفقد رغبتي في كتابة الرواية، من تلك الصدمات المتتابعة إذا ما تركتها تتغلغل في أعصابي[279]."

وفي رواية (زهور تأكلها النار): "هل كنت أبكي من وحدتي؟ صحيح، هل كنت أبكي؟ حقيقة لا أعرف إن كنت أبكي عزلة الطفل التي قدرت لي، أم أتقبلها بحزن عادي لا يصل حد البكاء، أو حتى بفرح أو بلا مشاعر بالمرة[280]"

و"أظنني بالغت في التفكير وتطرفه، ونسبت هدية الرقي تلك لمخائيل رجائي، جامع الثروات القبطي، لأنني أردته راقيا، ولا أعرف إن كان هكذا بالفعل أم لا[281]."

و"أوقدت فوانيس غرفتي الخمسة كلها، وجلست أحصي ما ردمتني به الذاكرة من عدد الرجال الذين طرقوا الباب، طلبا للزواج، تلك الأشهر التي أعقبت عودتي من مصر، ولم أقبل حتى بمعرفة أسمائهم ووظائفهم،ولا تنازل أبي عن ودّه وابتسامته، أو أحس بأنني سيئة[282]. "

و"كيف يصبح مابين الحبيبين، حباً، وهناك سيادة ما يملكها طرف . هو الرجل، ضد طرف آخر، هو المرأة ؟، هو الزمن البعيد غير المتحضر، من يوقف المرأة في آخر الصف، وعلينا تعديله بأي طريقة[283]."

و" لا أعتقد ...المحب... حتى لو صيره المجتمع سيداً على محبوبه، عليه أن لا يخضع، بل غليه أن يصبح خادماً في كثير من الأحيان [284]."

و"لقد شممت زهور تلك الباقة بعنف، شممتها، وردة وردة، ياسمينا وقرنفلا وجوريا، وأعدت شمها مرات كأنني أبحث عن شفرة ما، وأتوقع وجودها، وما حيرني حقيقة، أن الزمن في السور كان زمن

---

278 - تاج السر، م.ن, ص28.
279 - تاج السر، صائد اليرقات، ص36.
280 - رواية زهور تأكلها النارو ص18.
281 - تاج السر، م.ن ص24.
282 - تاج السر، م.ن ص29.
283 - تاج السر، م.ن, ص40.
284 - تاج السر، م.ن ص41.

تخلف، وفوضى، ونزق كثير، وفكرة إرسال باقة ورد لطيف، زاهي الألوان، لفتاة جميلة، لا تبدو مألوفة على الإطلاق[285]."

و"أظنني بالغت في التفكير وتطرفه، ونسبت هدية الرقي تلك لميخائيل رجائي، جامع الثروات القكبي، لأنني أردته راقيا، ولا أعرف إن كان هكذا بالفعل أم لا[286]."

تظهر لنا قدرة الراوي على تطويع أدواته التعبيرية والتقنية، وترويض لغته المنتزعة من العديد من الكتب، كي تلتحم بتجارب حيوية وحوارات رائعة بين الشخصيات، كما استطاع عبر هذا الحوارات الداخلية التي تجري في دواخل الشخصيات، أو الحوارات الخارجية التي تجري بين شخصيات الروايات أن ينخرط في دائرة الإبداع الشعري، ويقدم صوته المتفرد.

[285] - تاج السر، م.ن ص24.
[286] - رواية زهور تأكلها النار, ص24.

3. جماليات شعرية الخطاب السردي:

1.3. آليات الخطاب السردي:

1.1.3.المدة

1.1.1.3.الوقفة

2.1.1.3.المشهد

2.1.3.التواتر

1.2.1.3.السرد المفرد

2.2.1.3.السرد التكراري

3.2.1.3.السرد المتشابه

2.3. جمالية توظيف اللغة الشعرية

1.2.3. توظيف اللغة الشعرية للكاتب

2.2.3. شعرية السرد والمتلقي

3. جماليات شعرية الخطاب السردي:

1.3. آليات الخطاب السردي:

1.1.3.المدة (Duree):

تُعدُّ المدة إحدى التقنيات الزمنية التي تتصل بتحريف السرعة الزمنية للأحداث في الخطاب السردي، فإذا كان الترتيب يدرس المفارقات الزمنية التي تظهر نتيجة التعارض بين ترتيب الأحداث في الحكاية، ونظام ظهورها في الخطاب السردي، فإن المدة ترتبط بالإيقاع الزمني للسرد، إن كان تسارعاً زمنياً في السرد أو في إبطائه.

وهي الفترة الزمنية التي يستغرقها الراوي، في رواية ما يرويه للمروي له، ويطلق عليها مصطلحات أخرى: (كالديمومة، والسرعة، والحركة السردية، والإيقاع)، وتعني:

يتم تحديد المدة بالتمعن إلى العلاقة القائمة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياساً بعدد أسطره أو صفاته، والمدة تعني بشكل عام سرعة القص[287] .

ويتحدث "حسن بحراوي" عن المدة في كتابه (بنية الشكل الروائي) على أنها:

هي وتيرة سرد الأحداث في الرواية، من حيث بُطؤها وسرعتها[288].

وتدرس المدة حسب "جيرار جينيت"، وفق حركات تتمثل في:

(الوقفة، والمشهد)، وهي تترتبط بتسريع السرد أو إبطائه، إذ تتدرج ضمن حركة إبطاء السرد تقنيتي الوقفة والمشهد، وتتدرج ضمن حركة تسريع السرد تقنيتي الخلاصة والحذف.

1.1.1.3. الوقفة (Pause):

ترتبط الوقفة بتوقف زمن الرواية أو الوقائع النامية إلى الأمام، في حين يستمر زمن الخطاب بواسطة المقاطع الوصفية، وبذلك يتوقف زمن سرد الأحداث ليفسح المجال لوصف جزئيات وتفاصيل الشخصيات أو إطار مكاني أو غير ذلك.

تمثل الوقفة أقوى بطء يسيطر على السرد، إذ تنشل حركة السرد تماماً أي يتوقف عن الحركة، وتتوقف القصة عن التنامي، وتعلق الأحداث إلى حين انتهائها، ومثل هذا عبر عنه تودوروف، بقوله: إذا قابلت وحدة من زمن الحكاية وحدة أكبر من زمن الكتابة[289]، وبذلك تتمثل الوقفة بوجود خطاب

---

[287] - ينظر: العيد, تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي, ص82.
[288] - ينظر: بحراوي, بنية الشكل الروائي (الفضاء, الزمن الشخصية), ص119.
[289]-ينظر: عبد الواحد, شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري), ص76.

سردي لا يشغل أي قسم من الزمن السردي للرواية، والوقفة لا تصور حدثاً، بل ترافق التعليقات التي يقحمها الكاتب في السرد، وتظهر هذه التعليقات تدخُّلَ الراوي بأسلوبها غير السردي، وباستخدامها الزمن الحاضر بدل الزمن الماضي المستخدم في السرد عادة، وقد يحتال الراوي بالوقفة على زمن سير الرواية وذلك بإقحام نص في الرواية من غير أن يتوقف زمنها فيضع النص الوصفي عوضاً عن نص أصيل محذوف[290].

الوقفة أو الاستراحة: لفظ روائي، يقوم بتقليص الزمن القصصي مقابل تمديد الخطاب عبر النص، وهي مكون زمني يقطع خطية السرد لتقوم بتشخيص الشخصيات والأشياء[291].

ونجدها في الروايات المدروسة، فقد وظف الراوي هذه التقنية في الوصف، وهذه بعض الأمثلة توضح هذه التقنية، وكيف تم توظيفها في رواية (366):

"الذي حدث بينهما لم يكن يعنني بشيء، ولا حاولت معرفته، والحداد استعاد توازنه وهدوء أنفاسه، بعد لحظات قليلة، ومضى في طريقه من دون أن يصرح بشيء، والمارة المتجمعون، انفصوا بلا أي تصور أو استنتاج، وألمح في عيون أغلبهم، فضولا لم يستطعوا إخفاءه[292]."

و"شمس العلا على الطاولة المواجهة لي، إما منشغلا بمسح حذائه الممسوح أصلاً، عشرات المرات، أو بعيدا عن الواقع، في أحلام لم تكتمل، عن فتاة أحبها بإخلاص، وأرادته أن يغير اسمه من أجل الحب[293]."

و"وجدت ألماني في مراحب، كما كنت أتوقع، وكان يرتدي الزي الوطني الذي أراه يرتديه لأول مرة، ويحدق عميقا في البحر، كأنه يحاول أن يستل شيئا ضائعا في الأعماق[294]."

يؤدي الوصف هنا من خلال هذه المقاطع وظيفة تفسيرية توضيحية، يوضح من خلالها الراوي التصوير الدقيق لهذه الشخصيات والأماكن التي وصفها، وأما في (رواية صائد اليرقات) فقد حضرت تقنية الوقفة بكثرة:

"كانت في الواقع وجوها لكتاب يحتلون مواقع لامعة في الكتابة، وآخرين يقاتلون بحثا عن مواقع تبدو لهم بعيدة المنال: شعراء متأنقين في سراويل وقمصان زاهية، وشعراء حفاة حتى من صنادل ممزقة، صحفيين يائسين، وسياسيين يدخنون ويرطنون ويتصارعون، ويرسمون للناس وطنا آخر غي

[290] - ينظر: السفان, زوايا الميل والانحراف, ص102.
[291]- ينظر: عبد الواحد, شعرية السرد, ص76.
[292] - تاج السر، 366, ص31.
[293] - تاج السر، م.ن ص37.
[294] - تاج السر، م.ن ص50.

الوطن الذي نعيش فيه ونعرفه، ونحبه بكل حسناته وعيوبه. ودائما ثمة نساء يتحلقن حول الضجيج، أو يساهمن في خلقه بضحكات كثيرا ما رسمناها على تقاريرنا الأمنية باعتبارها ضحكات أفاع[295]."

"كان قصر جميز ممتلئا بالزبائن في تلك الساعة، وقد جددت لافتته القديمة متآكلة الحروف، بأخرى حديثة مطعمة بالألوان والزخرفة، وأضواء النيون، إثر رحيل مؤسسه القديم، وبيع ورثته المقهى لأحد المستثمرين الجدد[296]."

و"عثرت على فتيات نظيفات من لاجئات إثيوبيا المحطمة، يرتدين زيا بنيا غامقا، شعورهن ورموش أعينهن مصبوغة بالبني أيضا، وثمة لغة متكسرة يخرجنها بصعوبة، يستقبلن بها الزبائن، وأياد رقيقة وطرية، يقدمن بها القهوة والشاي والبخور وبعض الحلويات المحلية، أو يشعلن بها نيران نرجيلة تخبو أمام أحد الجالسين[297]."

و"كان يرتدي زيا أخضر مما يرتديه رجال الطرق الصوفية، وتتدلى من عنقه مسبحة ضخمة من ثمار اللالوب، بينما حول رسغه الأيسر حلقة معدنية يعتقد الناس أنها تشفي من داء الروماتيزم وتنتشر كثيرا في البلاد[298]."

و"كانت ثمة مراهقة مكشوفة الرأس وترتدي عباءة سوداء مطرزة الحواف بلون ذهبي، تسأل عن آخر عن آخر إصدار من روايات عبير الرومانسية، وشاب شديد النحافة، يقلب في كتاب اسمه (حركات التحرر في العالم، ما لها وما عليها)[299]."

و"كانت المراهقة التي سألت عن روايات عبير ما زالت تتسكع عند واجهة المكتبة، ورجل مسن يرتدي قميصا أبيض عليه شعار شركة موبيل للنفط، يقف خلفها مباشرة، يتأملها، والشاب النحيل الذي لم يشتر كتاب حركات التحرر، واقفا في الركن الآخر من الطريق، وبرفقته صبية تضحك بجرأة وترفع يدها بين حين وآخر، تعيد تغطية رأسها الذي ينزلق من فوقه غطاء الحرير الأخضر[300]."

والوفقة أيضاً كثيرة في رواية (زهور تأكلها النار) :

---

[295] - رواية صائد اليرقات, ص14.
[296] - تاج السر، م.ن ص15.
[297] - تاج السر، م.ن, ص15-16.
[298] - تاج السر، م.ن, ص25.
[299] - تاج السر، م.ن ص33.
[300] - تاج السر، م.ن, ص37.

"كان ثمة عمال يصنعون مظلة كبيرة من الخشب، وبروش السعف، وتحتها فراغات عريضة تكفي لجلوس جميع النساء في السور، إن فكرن في بيع الطحين . كان يأمر عاملاً بالاسراع في العمل، أو يزجر آخر على وشك أن ينام[301]."

و"كان طرطور القبطي، الذي لم يعد أحد يذكر اسمه الحقيقي مشهوراً الى حد ما . كان عجوزاً في الثمانين، وقد إكتسب تلك الشهرة من غنائه للأدوار المصرية الصعبة والموشحات الأندلسية، التي لا يفهم الكثيرون ماذا تعني، لكنهم يطربون لها، وقيل تعلم تلك الأغنيات، من فرقة (أباطرة القلوب)، التي كانت فرقة جوالة من المغنين المصريين والشاميين، أقامت في السور شهورا عدة، في سنة من السنوات، ثم رحلت[302]."

ومن أمثلة الوقفات في رواية (منتجع الساحرات) نذكر هذه الوقفة للكاتب في وصفه لبائعات الشاي: "حواء وسعيدة وسيدة الجيل، بائعات شاي مسنات، جافات، تخطين الخامسة والستين منذ زمن ولا يزلن صلبات إلى حد ما، كانت لهن ذكريات صدئة يحاولن تليمعها بالثرثرة بين حين وآخر، وحواس ما عادت نقية ولا لماحة ولا تحمل أي بصمة مميزة[303]."

يتضح من خلال المقاطع السردية السابقة، أن الوصف قد أبرز وظيفة جمالية، وهذا ما يبرز مدى جمال الشخصيات الموصوفة المقاطع السردية السابقة، وتتجلى شعرية السرد فيها من خلال انتقاء الألفاظ والعبارات والجمل التي وظفها الراوي بما يخدم رؤيته.

2.1.1.3. المشهد (Scene):

يتألف المشهد من الحوار الذي يأتي بين ثنايا الرواية لذكر أدق التفاصيل والجزئيات الصغيرة، وذلك يؤدي لإبطاء السرد، وكذلك يتعلق بمسرحة الأحداث والوقائع، والمشهد عكس الإيجاز أو الخلاصة، وكما ذكرنا يؤدي إلى إبطاء الإيقاع الزمني للسرد الروائي.

والمشهد هو المقطع الحواري الذي يأتي في تضاعيف السرد، ويوضع المشهد بشكل مناقض للخلاصة، فإذا كانت الخلاصة اختصاراً لأحداث عدة في أقل عدد من الصفحات، فإن المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل حقائقه، وقد عبر عنه تودوروف بقوله: وحدة من زمن الحكاية تقابل وحدة مماثلة من زمن الكتابة[304].

---

[301] - تاج السر، زهور تأكلها النار, ص25.
[302] - تاج السر، م.ن ص41-42.
[303] - تاج السر، منتجع الساحرات, ص15.
[304] - ينظر: عبد الواحد, شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري), ص67.

وبذلك يُعدُّ المشهد الأسلوب العرضي الذي يقدمه الراوي حين تُقدَّم الشخصيات في حالة حوار مباشر، ومن خلال المشهد يتم حجب السارد فتقوم الشخصيات بالحديث بلسانها ولهجتها ومستوى إدراكها، ويتم تقليل الوصف، وتزداد ذكر التفاصيل واستخدام الفعل الماضي، ويستخدم المشهد من أجل الوقوف على الحدث المهم أو المتكرر، والمشهد في الرواية يختلف عن المشهد في المسرحية، بل هو مشهد نموذجي يتنحى فيه الحدث لصالح التصوير النفسي والاجتماعي، وفي المشهد الحواري حيث تتساوى سرعة الحكاية وسرعة القراءة، لأن السرد يقوم بنقل كل ما قيل في الحوار بلا زيادة أو نقصان، لكن هذه السرعة اصطلاحية لا حقيقية[305] .

وقد وظف الكاتب هذا المكون بكثرة في رواياته، وتظهر من خلال الحوار القائم بين الشخصيات، وهي تتروح بين المشاهد الطويلة والقصيرة، ومن أمثلة الحوار الآتي في رواية (366):

"في الواحدة صباحا، وبعد أن مرت أصوات الليل كلها على أرقي، ابتداء من سخط القطط على بعضها، وعواء الكلاب بمناسبة وغير مناسبة، وأصوات الصراصير، وضفاضع البرك الآسنة، وانتهاء بلهاث لص أو عابر سبيل، يطارده مأزق، جاءتني الكتابة، وهكذا ابتدأت: [306]366."

و"قلت:

–هل قمتم بتصوير حفل زفاف، ليلة الخميس في النادي الطلياني؟

– اهتمت الفتاة لسؤالي بشدة، كأني كنت أسألها عن صحة والدتها، أو أبشرها بزيادة راتبها، في تلك الوظيفة الخامدة التي لا تنبئ بأي مستقبل، اعتذرت بلطف بأنها كانت غائبة منذ الأربعاء بسبب عارض صحي، وبحثت في الأدراج المتراصة من حولها، وسجلات التصوير الخارجي، يدها اليمنى تتقافز بين الأرفف، واليسرى تلاحق خصلة شعر متمردة، تسقط على عينها، كلما رفعتها، وأخيرا وبعد عدة دقائق، قالت:

– نعم زفاف عبد القادر على سلمى[307]."

و"ضحكت ، وكانت الضحكة عندها، مجرد اهتزاز حبال صوتية، بلا رنين جذاب، كانت هزيلة جدا، وبعيدة تماما في رأيي، عن أي درب يوصل عاشق إلى عشقه[308]."

وفي رواية (صائد اليرقات):

---

[305] - ينظر السفان, زوايا الميل والانحراف, ص101-102,
[306] - تاج السر، 366, ص41.
[307] - تاج السر، م.ن ص44.
[308] - تاج السر، م.ن ص34.

"كان الكاتب موجودا لحسن حظي في ذلك اليوم، جالسا على طاولتين ملتصقتين، في وسط جمع كبير بعض الشيء معظمه من النساء الغارقات في الزينة، والوجوه مصبوغة، يخاطبونه باحترام، وتصف إحداهن روايته الأخيرة المسماة (على سريري ماتت إيفا)، بأنها رواية قد شارك الجن في كتابتها وليست رواية بشر،ولا بد أن ذلك القول كان إطراء كبيرا كبيرا، لأن اللامع (أ.ت)، انتصب في جلسته رافعا رأسه أكثر، ومضيفا ابتسامة غير ساحرة، لكنها سحرت الآخرين..ردد:

"هي كذلك.. نعم كتابة جن[309]."

و"كان يسألني المشجع (ع.د) إن كنت قد شاهدت حفل تكريمه، وصوره برفقة الرئيس، ولم أكن قد شاهدت شيئا من ذلك، سألني إن كنت أرغب أن أرى الصور، وأجبته بالنفي، أحسست به محبطا، منسحبا من أمامي متجها إلى الميدان الرياضي [310]."

و"سأؤجل طقوس المتابة الأنيقة وأحاول التشرد، وأظنني قد بدأت بالفعل، لأن أحد المارة توقف برهة أمامي ملقيا نظراته على ساقي الخشبية، ثم مادّا يده إلى جيبه، ليخرج منه قطعة نقد معدنية من فئة العشرة قروش، حشرها في يدي وانصرف وهو يردد: "دعواتك.. دعواتك يا حاج[311]."

وفي رواية (زهور تأكلها النار) تظهر تقنية المشهد فيها:

"قلت للسيد مرتضى جول، ذات يوم، وألاحظ انتفاخ بطنه بصورة غير خلاقة بالمرة:

– علم لجمال يعتبر بطنك ساحة معركة، يقاتل فيها فارسان شديدان، ومن المفترض أن ينتصر الذي يمحوها تماما.

– فلم يبتسم ولم يطالب بأي تفسير لمقولة علم الجمال التي أجزم أنه لم يفهمها.

يومها انخدش أنفي الذي لامسه الكوب، ونز بعض الدم، وتحطم الكوب الفخاري الهش، بسقوطه على الأرض، وخاصمني أبي لفترة[312]."

و"توقفت عند صائغ الملكات، كانت عنده امرأة شابة، وبدينة بعض الشيء، تود بإصرار، شراء أساور من نقشة (الغزال الأحمر)، وكانت من النقشات الجديدة، الرائجة، ولكن غالية الثمن كانت تحاوره بمجون، وهي تتكئ على طاولة البيع، تحاول زحزحته عن السعر الذي حدده، ولا فائدة، وفي

---

[309] - رواية صائد اليرقات, ص16.
[310] - رواية صائد اليرقات, ص25.
[311] - تاج السر، م.ن ص30-31.
[312] - رواية زهور تأكلها النار, ص23.

النهاية اضطرت ألى إخراج عملاتها المطلوبة من حقيبة جلدية كانت تحملها، واستلمت أساورها ملفوفة في قماش حريري أخضر، وذهبت[313]."

و"تجاوزت الباب ببط شديد، بسبب أنني كنت أسند أمي، ودخلنا إلى المسرح المزركش، حيث جريح سمراية، وفرقته كما قدرت، يمتلكون تلك الفقرة. كان جريح يغني (يا مسافرين.....عودوا)، وكلبان بنيان، مدربان جيدا، يمارسان الرقص بكل رشاقة، وسط اندهاش الحاضرين، وطربهم، وطرطور القطبي، يمرن صوته على آلة (الكداديس) المحلية التي يستخدمها. كان يستعد لغناء موشحاته الأندلسية[314]."

ومن مشاهد رواية (منتجع الساحرات) المشهد الذي يدور بين عبد القيوم دليل الشخصية الرئيسة للرواية وبائعات الشاي: "سأل عن عثمان زوحي، الذي لم يكن حقيقة، وكان مجرد اسم بال شخصية خطر له فجأة وهو في قمة السكر والتوجس، فقيل له: متوافر بشدة، وستجده بالتأكيد.

وكانت بائعات الشاي المسنات: حواء وسعيدة وسيدة الجيل، متوافرات في المكان، وتزدحم بسطاتهن بالزبائن، من سائقين وعابرين ومسافرين، فخاطبهن بازدراء سكران، وفوضى في انتقاء الالفاظ وبثها، سائلا عن البديعة أبيا تسفاي، والآخرين، فلم تجبه أي منهن، ولن تجيبه أبدا، ذلك أن عبد القيوم ما عاد في نظر الجميع، أخا ولا صديقا، ولا ابنا، ولا عما ولا خالا، ولا ولدا للجيران، ولا متبطلا رائعا، ولا حتى حشرة طنانة، يمكن أن تلفت النظر[315]."

لقد عملت هذه المشاهد على إبطاء حركة السرد، إذ ذكر فيها الراوي أدق التفاصيل والجزيئات الصغيرة، وقد أبرزت هذه المقاطع الشعرية السردية جمالية فنية وأدبية، وذلك من خلال إبطاء حركة السرد، وانتقاء الألفاظ المناسبة والرؤية السردية، وكما ظهرت الجانب التصويري للسرد.

وبعد دراسة المدة والمكونات السردية الأخرى، سيتم رصد التواتر وهو أيضاً من آليات الخطاب السردي.

2.1.3.التواتر:

وهو مكون من المكونات الأساسية للزمنية السردية الروائية، لم يهتم به النقاد كثيراً، وعلى أن التكرار الذي يحدث من خلال التواتر هو نزوع ذهني نحو تجريد الواقعة من خصوصيتها، وإلحاقها بما يشبهها من وقائع وأحداث أخرى.

---

313 - تاج السر، م.ن, ص26-27.
314 - تاج السر، م.ن, ص43.
315 - تاج السر، منتجع الساحرات, 23-24.

التواتر هو الترداد للعنصر الحكائي نفسه عدة مرات، أو استعادته عدد مرات، أو سرد مرة واحدة لعدد من العناصر الحكائية المتكررة، وبذلك تعدُّ هذه العناصر مغرقة في التجريب، إلا أن الفارق الذي نتلمسه بين الروايات الكلاسيكية وبين الروايات الجديدة لا من خلال وجود تلك الصفات أو عدم وجودها، وإنما من خلال كيفية وجودها وأشكالها وتواترها[316].

يُحدد التواتر في الصلة بين ما يتم تكرار وقوعه في الرواية من أحداث، وأفعال، على مستوى الأحداث من طرف، وعلى مستوى القول من طرف أخر[317].

قدم جيرار جينيت في (خطاب الحكاية) علاقات التواتر في المحاور التالية:

1- تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (السرد المفرد).

2- تروي مرات عديدة ماوقع مرات عديدة (السرد التكراري).

3- تروي مرة واحدة ما وقع مرات عديدة (مثل: كنت أستيقظ متأخرا في أيام الجمعة)، (السرد المتشابه)[318].

وينتج من خلال هذه العلاقة ثلاث حالات هي:

1.2.1.3. السرد المفرد:

يقصد به أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة فقط[319].

ومن الروايات الأمثلة الآتية، ففي رواية (366):

"حتى لو صرت (روبرت بلسن)، مخترع اللهب الذي نستخدمه اليوم في معامل الكيمياء، أو مخترعة الراديو المشمع، (ماري كوري)[320]."

و"سأستخدم الحبر الأخضر يا أسماء،لم أكن أحب الأحمر يا أسماء، يذكرني بالدم، بالحرب، بالمشاكل، بمصارعي الثيران الأسبان الذين شاهدتهم مرارا على شاشة التلفزيون[321]."

و"أظنها كانت الثالثة صباحا، حين جف الأرق فجأة، وانكفأ رأسي على الطاولة، لا أعرف بالتحديد[322]."

316 - ينظر: السفان, زوايا الميل والانحراف, ص97.
317 - ينظر: العيد, تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي, ص129.
318- ينظر: عزام, شعرية الخطاب السردي, ص109.
319- ينظر: العيد, تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي, ص130.
320 - تاج السر، 366, ص42.
321 - تاج السر، م.ن ص42.

ورواية (صائد اليرقات):

و"ولدي حصيلة من الروايات كانت ستكون أفضل كثيرا لو كتبتها أنا أو غيري من الأفذاذ.. روايات عربية وصينية ويابانية وحتى من جزر القمر[323]."

وفي رواية (زهور تأكلها النار):

" كان أبي يتقبل تلك التوافه، بصدر عاطفي رحب[324]."

"لا أعرف لماذا تزوجت فاليرينا اسبرجان ماير، الطليانية، الرسامة الجميلة، التي تنتمي إلى أسرة عادية، لكنها متحضرة، بقبطي من بلد أفريقي بعيد وعشوائي[325]."

و"أظنه عيد الفصح، الذي ندوام على الاحتفال به كل عام، بوصفنا أقباطا متمسكين بأفراحنا وأتراحنا معا[326]."

ويتضح من خلال ما سبق من الأمثلة المذكورة، ذكر أحداث لم يتم ذكرها إلا مرة واحدة في الروايات، أحداث حدثت مرة واحدة أثناء السرد.

2.2.1.3. السرد التكراري:

يبقى هذا النمط التكراري افتراضياً، لأنه لا يمكن أن يحدث التكرار اللفظي للحكاية الواحدة على نحو لا متناه في النص السردي، ويعني أن تسرد مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة في أثناء سرد الأحداث[327].

ومن المقاطع السردية الواردة في الروايات حول السرد التكراري في رواية (366):

"راكبا عربة قديمة للأجرة، عثرت عليها بصعوبة شديدة، وكان سائقها في نشوة خبيثة كما يبدو، ويرقص على أنغام أغنية رديئة، وتحدث بصوت النشوة، عن أحقيته برئاسة نقابة سائقي عربات الأجرة في المدينة، ويأبى زملاؤه ترشيحه لها بسبب الحسد[328]."

و"وأنا ذاهب إلى بيتي في عربة للأجرة، مشتت الذهن، سمعت السائق يحدثني عن أحقيته برئاسة نقابة سائقي عربات الأجرة، ولم يرشحه زملاؤه لذلك المنصب، بسبب الحسد[329]."

---

322 - تاج السر، م.ن ص42.
323 - تاج السر، صائد اليرقات, ص18.
324 - تاج السر، زهور تأكلها النار, ص14.
325 - تاج السر، زهور تأكلها النار, ص15.
326 - تاج السر، م.ن ص33.
327 - ينظر: يمنى العيد, تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي, ص130.
328 - تاج السر، 366, ص20.

وتبرز المقاطع السردية السابقة نفس الموضوع وهي الأحقية برئاسة نقابة السائقين.

و"ولأن العشاق حين يكتبون إلى معشوقاتهم، يكتبون كل شيء عن خصوصياتهم[330]."

و"لأنني لم أكن أعرف إلى متى سأظل عاشقا بلا وصال ولا شخصية مستفزة تحرك شيئا داخلك[331]."

و"أنها سلسة، وودودة إلى حد ما، وفيها جمال، يمكن أن يوقع بعاشق مثلي، في زمن ما[332]."

و"هل رأيت يا أسماء؟ هل رأيت ما يحدث للعاشق حين يعشق طيفا بعيدا؟، حين يعشق زهرة لم يلمسها بعد، ولا يعرف أن كانت مضمخة بالشذى، أم مثقلة بالشوك؟[333]."

و"أنا أيضاً أود أن أتقلد منصبا ما، إنه منصب لا أريد أن يشاركني فيه أحد: منصب عاشق أسماء، لقد رشحت نفسي وبلا حسد، وزكيتها، وأنتظر العثور على باب الدخول لأدخل، متأجج الشعور[334]."

تظهر المقاطع السردية السابقة كلها حالة العشق والهيام التي وصل لها المرحوم.

وفي رواية (صائد اليرقات):

"سأكتب رواية. نعم سأكتب.

لا بد أنها فكرة غريبة حقا، حين ترد إلىذن رجل أمن متقاعد مثلي[335]."

"سأكتب رواية.

الفكرة تلح بجنون، ولا أستطيع قهرها.. تلح أكثر أكثر.. ولا أستطيع.

سأكتب تلك الرواية بلا شك، وسأسعى لمعرفة كيف تكتب الروايات[336]."

و"لعلي أعثر على ضوء ينير لي سكة البداية في مشروعي الملح: مشروع كتابة الرواية[337]."

---

329 - تاج السر، م.ن ص52.
330 - تاج السر، م.ن ص 40.
331 - تاج السر، م.ن, ص41.
332 - تاج السر، م.ن, ص44.
333 - تاج السر، م.ن ص46
334 - تاج السر، م.ن, ص52.
335 - تاج السر، صائد اليرقات, ص9.
336 - تاج السر، م.ن, ص13.
337 - تاج السر، صائد اليرقات, ص16.

المقاطع السردية السابقة أنها جميعها تتحدث عن فكرة واحدة، وهي فكرة كتابة رواية.

و"إنه ذلك الحادث المباغت بلا شك، الحادث الذي فقدت فيه ساقي اليمنى، ووظيفتي المحترمة في نظري، وكثيرا من المتع، وأصبحت عدة أشهر سجينا في بيتي لا أغادره إلا مضطرا[338]."

و"وفقدت أنا ساقي اليمنى حيث بترت في مستشفى عسكري بسبب الغرغرينا[339]."

و"فأكتب روايتين عن حياة عشيها بساقين كاملتين، وجديدة بساق خشبية[340]."

و"كانت قدمي اليمنى المصنوعة محليا من الخشب الأملس تعيق تنقلي قليلا، لكنني اعتدت ثقلها منذ أن فصلت لي، أجرها فتنجر[341]."

تلتقي المقاطع السردية السابقة في أنها تدور حول موضوع واحد وهو بتر الساق وفقد الوظيفة.

ويظهر السرد التكراري كما في المقاطع السردية الآتية في رواية (زهور تأكلها النار):

"فقد كنت مضطربة العواطف بشكل غريب في بداية تعرفي إلى عاطفتي الخاصة كأنثى[342]."

و"كانت أمي، تعرف تقلبات مزاجي، وعاطفتي جيدا، وتعرف أنني أرتبك وأمعن في الارتباك، في الأيام التي تصيبني فيها لعنة الحب الأبله العابر، والتي تأتيني من حين لآخر[343]."

و"وتلفت وأنا مراهقة واهنة العواطف ولم أر مراهقا في البيت بأ نوع من العواطف، غيري[344]."

و"تاجر الخمور اليوناني الذي كان صديقا للعائلة، وحبيبا موقتا، ارتعشعت أمامه أيام اضطراب عواطي المضحك، وكان وقتها في السبعين، وابنته صديقتي[345]."

المقاطع السردية السابقة كلها تتحدث عن تقلبات عواطف الشخصية الرئيسة ومزاجها (خميلة).

و"ولم يعرف أحدا أن هناك علما للجمال، يدرس بعيدا، ومن أساسياته محاربة الدمامة، والكلام النابي والسيطرة على الفوضى، حتى لو صدرت من حمار مخمور[346]."

---

338 - تاج السر، م.ن ص10.
339 - تاج السر، م.ن, ص12.
340 - تاج السر، م.ن, ص13.
341 - تاج السر، م.ن, ص14.
342 - تاج السر، زهور تأكلها النار, ص15.
343 - تاج السر، م.ن ص16.
344 - تاج السر، م.ن ص17.
345 - تاج السر، م.ن ص28.
346 - رواية زهور تأكلها النار, ص23.

و"علم الجمال يعتبر بطنك ساحة معركة، يتقاتل فيها فارسان شديدام، ومن المفترض أن ينتصر الذي يمحوها تماما[347]."

و"وام يقل إنه ندم على إرسالي لدراسة علم الجمال، فقط فهمت من وجهه ونظرات عينيه، بأنه قال ذلك في سره[348]."

المقاطع السردية كلها تتحدث عن علم الجمال، ويتحدث كل مثال من الأمثلة السابقة عن شيء واحد وقع أثناء سرد الروايات، ولكن نجد أن الراوي قد ذكر هذه الأحداث أكثر من مرة.

3.2.1.3. السرد المتشابه:

جيرار جينيت يسميه (السرد الترددي)، وهذا النمط منتشر في الروايات الكلاسيكية، أما وظيفته لا تعدو كونها وصفية، في تبعيتها للسرد المفرد، فكثيراً ما يأتي السرد المتشابه مجرد إطار أو خلفية إخبارية للسرد المفرد.

تروي مرة واحدة ما وقع مرات عديدة (مثل: كنت أستيقظ متأخرا في أيام الجمعة).

ومن المقاطع السردية الواردة في الروايات حول السرد المتشابه في رواية (366):

"سمعت صراخا بدا لي ينبع من بيت جاري فاروق كولمبس، لن يكون الأمر خطيرا، أعرف ذلك ، وكانت هذه إحدى العلامات المتمكنة في حي المساكن، خاصة في صباح يوم الجمعة[349]."

و"ولم أدع فرصة لأحد من المصلين، أن يدعوني لغذاء في بيته، وكانت هذه عادة من عادات حي المساكن والأحياء الشبيهة به، أن يتطوع أحدهم حتى لو لم يكن يملك شيئا، بدعوة عزاب الحي إلى غذاء، وهي في الغالب مجرد دعوات لسانية بلا تنفيذ، ينساها الداعي والمدعو إليها في لحظتها[350]."

و"الخلاصة أنه لم يطلب لي شايأ، أو قهوة، كما اعتاد أن يفعل في السابق، حين أفاجئه جالسا[351]."

و"ففي الثانية ظهرا، موعد عودة الموظفين من أعمالهم، والذي هو موعد عوتي أيضا في أيامي العادية[352]."

---

[347] - تاج السر، م.ن ص23.
[348] - تاج السر، م.ن, ص 24.
[349] - تاج السر، 366, ص30.
[350] - تاج السر، م.ن, ص33.
[351] - تاج السر، 366, ص51.

كل المقاطع السردية السابقة تتحدث عن وقائع حدثت مرات عديدة ولكن لم يتم ذكرها إلا مرة واحدة خلال الرواية.

ومن السرد المتشابه في رواية (صائد اليرقات):

"ما وقفت أمام مكتبة من قبل إلا حين يدخلها مشبوه ملاحق من أجهزتنا، أو تتحدث التقارير عن كتب ممنوعة تدخل البلاد خفية بواسطة مهربين محترفين، وتوزع من تحت الطاولات[353]."

و"شاهدت خطي الرديء على واحدة من الأوراق الصفراء التي كنت أعشق تدوين التقارير عليها[354]."

و"يأتي إلى قصر الجميز كل مساء ليجلس في أحد الأكان البعيدة صامتا، ويغادر صامتا[355]."

و"شاهدت العمة حانقة تتحرك إلى آخر الصالة وتعود حاملة مكسنة طويلة ذات يد خشبية، والمدلك يرفع يديه، يتقي بهما ضربة أحس بها على وشك الوقوع، وأنا أنسحب إلى الباب قبل أن يبدأ العنف الذي كان جزءا من روتين بيت العمة[356]."

وفي رواية (زهور تأكلها النار):

"ذلك اليوم الاحتفالي الكبير، الذي التقيت فيه ميخائيل رجائي، لقاء مختلفا عن ذلك الذي حدث كثيرا في عهد الطفولة، ومرات معدودة، بعد أن كبرنا كلانا. هو تخاوز الثلاثين بسنوات عدة، وانتفخ كثيرا بوظيفته، وأنا بأنوثة مكتملة وواضحة، أخطو إلى سن العشرين[357]."

و" تلك الأيام بالذات، بدأت أمي تحس بأعراض غريبة، وجديدة على شكاواها المتعددة التي ترددها باستمرار، وأعرفها منذ وعيت: صداع يمسك بالعين، ونصف الوجه، ويزداد دائما في الليل، انتفاخ في الأمعاء، استفراغ متكرر خاصة في الصباح[358]."

و"كان نوفمبر، هو شهر شهر بناء المحبة، وثمة اعتقاد موروث عند أهل المدينة، أن نوفمبر هذا، روماني قديم، سمي الشهر باسمه، وكان اشتهر بالحكمة، والكرم، والسعي بين الناس يحمل عطرا

---

352 - تاج السر، م.ن ص54.
353 - رواية صائد اليرقات, ص9.
354 - تاج السر، م.ن ص12.
355 - تاج السر، م.ن, ص15.
356 - تاج السر، م.ن, ص27.
357 - تاج السر، زهور تأكلها النار, ص13.
358 - تاج السر، زهور تأكلها النار, ص38.

اسمه المحبة، كان يصنعه من عدد من النباتات العطرية، وخلط المسحوق بقطرات من عرقه الخاص[359]."

و"في الحقيقة، لم تكن الديانة البوذية في مدينة السور، وضواحيها من المدن الصغيرة والقرى، ديانة كبرى أو ذات وقع راسخ، كالإسلام السائد في المكان بشدة، والمسيحية التي يدين بها كثيرون كالأقباط وبعض المهاجرين القدامى، من شتى بقاع الأرض، واليهودية التي ما زالت موجودة إلى حد ما[360]."

تبين لنا من خلال دراسة المدة والتواتر وذكر بعض المقاطع السردية، أنها تخضع لمنطق داخلي صارم، وتنتظم في شكل حتمي وإيقاع شخصي لا يمكن لأية صيغ أخرى أن تحل محلها، وإن هذا الاختلاط الظاهر الخادع في الأحداث والمواقف والوقائع يخفي وراءه شبكة محكمة من السببية والتراتب والانسجام.

[359] - تاج السر، م.ن ص47-48.
[360] - تاج السر، م.ن ص35.

2.3. جمالية توظيف اللغة الشعرية

تتجلى جمالية توظيف الشعرية، من خلال اللغة الشعرية للكاتب، وذلك في:

1.2.3. توظيف اللغة الشعرية للكاتب:

استطاع الراوي أن يعبر بلغته الشعرية في سرد أحداث روايته ببناء فني محكم، لغته تعد أساس العمل الإبداعي، وهذا ما يجعلها تأخذ القارئ إلى عوالمها، يرى القارئ أن الكاتب استطاع أن يتلاعب بالألفاظ والعبارات بقدرة لغوية أكسبت النص إيقاعاً فريداً من نوعه، والذي بدوره حقق شعرية النص وجماليته.

ومن الأمثلة الدالة على ذلك المقطع الآتي في رواية (366):

"أنني لم أكن في يوم ما، حليفا لوجوه النساء، أتأملها وأنحتها على ذاكرتي، وأستعيدها متى ما شئت، ثم لتظهرين فجأة، وتصبحين الممحات التي محت ماضي"[361]

و"فما دمت تكسنين البستان، فأنت تسكنينه، وما دمت زهرة، فأنت زهرة زهور، وما دمت حقيقة وليس خيالا، فلا بد من العثور على الحقيقة، مهما كان الشقاء لو صادفني"[362]

و"تركت الأمر لأقدار الصباح، تصيره كيف شاءت، وغفوت تلك أعتدت عليها منذ أن عرفتك، غفوة المقاتل في حرب"[363]

نلاحظ في هذا المقطع أن جمالية اللغة الشعرية تتجلى في قدرة الراوي على التعبير، ومهارته في انتقاء الكلمات والجمل والعبارات.

إلى جانب هذا المثال هنا مقطع آخر يعبر عن توظيف اللغة الشعرية:

"في رحلة العودة، وأنا ما أزال أرج البيوت بنظراتي، خيل لي أيضا أنني رأيتك، وخيل لي مرة ثانية وثالثة ورابعة، وكانت بالطبع خيالات أوقدها التفكير المستمر."[364]

و"تلك الساعة، لن يكون ثمة تهاون، وأحب أرقي أن يكون أرقا مشعا صافيا، أنت ملكته،....."[365]

---

[361] - تاج السر، 366, ص88.
[362] - تاج السر، م.ن ص105
[363] - تاج السر، م.ن ص92.
[364]- تاج السر، م.ن ص88.
[365] - تاج السر، م.ن ص88.

و"لعنت ذاكرتي، وما كان لي أن ألغيها، وسأعتذر لها، لأنك إحدى مكوناتها"[366]

و"تافهون لا يعرفون الفرق بين النحلة والصرصور، في لوحة اللعب هزمتهم جميعا في عقر دارهم، وطلبوا ملاعبتي في عقر داري، وللأسف الشديد، داري بلا عقر، وأنا بطل عالمي"[367].

وفي رواية (صائد اليرقات):

"فإن شئت أن تسأل صورتك،

في ليلة دافئة،

بعينين غامضتين، والسؤال على الشفتين،

فلا تبحث عن ذاتك في المرآة:

إنه حوار مخنوق، لا تسمع منه شيئا.

بل انزل إلى الشارع في بطء، وابحث عن ذاتك

بين الآخرين

هنا تجد الجميع، وأنت بينهم[368]."

و"رصّعني بالجواهر إن كنت سلطانة، أو قيدني بالحبال واجلدني بسياط العذاب، إن كنت عبدة... يا سلطان السلاطين[369]."

و"في داخل عينيك ترقد الرغبة نائمة.. أيقظها من رقادها.. أيقظها أرجوك.. أريدها مستيقظة وحمقاء، أنا أحب الحمق[370]."

أما فيما يتعلق بتوظيف الكاتب للغة الشعرية في رواية (زهور تأكلها النار):

لا بد من الإشارة هنا إلى أن الراوي أغرى القارئ عبر تأكيده أن الرواية جاءت كإجابة عن سؤال إحدى القارئات (سارة)، حيث سألت الكاتب عن مآل المرأة السبية في روايته السابقة (توترات القبطي)، فكان جواب الراوي، كما هو مكتوب في أول الرواية، أن نص زهور تأكلها النار سيخبر القارئة (سارة) بما حدث، وهذا ما يوضح أنه يعتني بالبعد التداولي في تجربته الروائية، يظهر فيما يتعلق بالكتابة

366 - تاج السر، 366, ص88.
367 - تاج السر، م.ن, ص102.
368 - رواية صائد اليرقات, ص7.
369 - تاج السر، م.ن, ص95.
370 - تاج السر، م.ن, ص95.

لديه مرتبط ومحكوم بتطلعات القراء والمتلقين ومدى تفاعلهم الإيجابي مع النص الروائي، وأيضا يدل على تعالق نصوص الكاتب (أمير تاج السر)، فبعضها يحيل على البعض الآخر، وبعضها تكملة لنصوص سابقة.

"مما جاء على لسان خميلة: "لا أستطيع الجزم بأني كنت حية، حين اشتد الهدير، امتلأت سراديب ساحة المجد بالدم، لم أكن أرى جيدا، أحسست بأنني أطير أو أركض أو أدفن في حفرة عميقة....كان كل ما حولي غامضا، وتكاد أذناي أن تنفجرا من ورم الصياح، الذي تغلغل فيهما، يسقط الخونة، يسقط الكفر، يسقط الإلحاد، أعز الله المُتقي[371]."

يتحد السرد والوصف في المقطع السردي السابق، وبذا يحظى بدينامية سردية شعرية تضطلع برسم صورة لواقعة، واقعة اجتياح الجهاديين لمدينة السور، وسيطرتهم عليها باسم الدين وباسم المتقي، إنها صورة وصفية ملتقطة من عدة زوايا.

"في الحقيقة، لم تكن الديانة البوذية في مدينة السور، وضواحيها من المدن الصغيرة والقرى، ديانة كبرى أو ذات وقع راسخ، كالإسلام السائد في المكان بشدة، والمسيحية التي يدين بها كثيرون كالأقباط وبعض المهاجرين القدامى، من شتى بقاع الأرض، واليهودية التي ما زالت موجودة إلى حد ما[372]."

يبرز المقطع السابق حبكة السرد، واجتماع كل تلك الديانات في مدينة صغيرة كمدينة السور، وذلك يدل على رغبة الراوي في حشر أكبر قدر ممكن من الإيديولوجيات التي تعبر عن تنوع المجتمع في تلك المدينة.

وتبين المقاطع السردية التي تتحدث عن رواية زهور تأكلها النار، الثيمات الرئيسة، وبناء الشخصيات، والنسق السردي الذي احتضن الأحداث منذ بداية النص حتى نهايته، وذلك من دون أن ننسى اللغة، والحبكة، والبناء الفني لهذه الرواية التاريخية التي تُحيلنا على الإرهاب وما ارتكبه من جرائم وحشية تقشعر لها الأبدان.

واللغة الشعرية في رواية منتجع الساحرات تظهر كثيراً في المقاطع السردية وفيما يلي بعض المقاطع التي تظهر من خلالها لغة الرواية الشعرية: "كأن تذوب الديكتاتورية فجأة، في أنهار من الديمقراطية، كأن يعتذر الظلم المتأصل في الدنيا، للضحايا المظلومين، كأن يخاف الجوع، وتستحي

[371] -تاج السر، زهور تأكلها النار, ص90.
[372] - تاج السر، م.ن ص35.

قلة الحياء، أو تنفعل جماهير كرة القدم العريضة أمام فقرة ثقافية بلا جماهير في العادة، وردت نفي كتاب[373]."

وتتجلى اللغة الشعرية في الرواية من خلال الحرص على اختيار الألفاظ وحسن توظيفها في موقعها المناسب.

2.2.3. شعرية السرد والمتلقي:

لقد عمل الراوي في هذه الروايات على تعداد عدة مظاهر من الفساد والعشق والتشرد من آثار الحرب، وقد عبر عنها بلغةٍ شعرية استطاع من خلالها أن يؤثر في المتلقي، وقد أسهم الراوي في إحداث التأثير في نفسية المتلقي من خلال انفعالات الشخصيات التي يتابعها أثناء حركاتها، وسكناتها، وعواطفها.

ومن بين المقاطع السردية التي صور من خلالها الراوي حالة العشق في رواية (366)، بقصدِ التأثير في المتلقي، نجده في المقطع السردي الآتي :

"وأنا أصم، ممدد على سريري الخشبي ولا أحس به خشنا كما كان يحدث، وحين اقترب المساء، وبدأت رائحة الموت، تستقطب جثتي بضراوة، كان القرار قد اتخذ. وبيد ثابتة إلى أقصى حد، أغرغت الستين قرصا من المادة المنومة في حلقي، واتبعتها بقليل من الماء، فتحت الدفتر، أضفت بأصابع الجثة الهامدة توقيعي: المرحوم[374]."

ومن المقاطع السردية في رواية (صائد اليرقات):

"إنها لحظة البكاء الأقسى في حياتي، لحظة أن انفجرت قنبلة الحزن داخل سعادتي الورية.. أنظر إلى أشلاء السعادة.. أنظر كيف تتبعثر هنا وهناك.. ولا مسعف أو طبيب[375]."

و"كان بيتها مأوى لأزهار البنفسج وشجر الغارديا. لأشعة الصبح القادمة من خلف ليل حالك السواد، وأيضا للنشوة التي لا أدري كيف كانت تجيد صناعتها.....إنه جرح حبها وفقدها[376]."

رواية زهور تأكلها النار مما جاء على لسان الشاعر الإسباني المفترض ريماس الذي وظفه الراوي وبث من خلاله أشعاره:

"تحدث يا خوان....

---

[373] - تاج السر، منتجع الساحرات, ص9.
[374] - تاج السر، 366, ص205.
[375] - تاج السر، صائد اليرقات, ص95.
[376] - تاج السر، م.ن, ص65.

تحدث إلى النار أرجوك،

حدثها عن حبيبتك،

قل لها هي زهرة،

وستستعر أكثر.

النار غيورة يا خوان

حبيبة مهجورة بلا شك

لكني أريدها،

أريد أن أحترق، أن أرحل،

أن أجيء في شكل نار أخرى،

تأكل النار التي أكلتني."

" لا أدري يا خوان لم تعلمت المكتابة؟

لا أدري لم تحولت من غابة جيدة،

إلى غابة جيدة أخرى؟

ولم غازلتني عيناك واستحبت لغزل عينيك؟

أنت خائف يا خوان...

الحياة بليدة،

لا تعرف الفرق بين حروف المدح

وحروف الهجاء،

وأن القمر مشرق حتى وهو ضائع[377]."

وتظهر شعرية السرد في رواية منتجع الساحرات في المقطع التالي:

أنا جسر الحطب.

[377] - تاج السر، زهور تأكلها النار, ص72.

أنا النخلة التي داستها ذبابة.

أنا الرقدة الطويلة،

لراقد في رقدة طويلة.

والرقدة القصيرة جدا لمتعجل

يود اللحاق بفتاة.

أنا قصيدة الشاعر

والشاعر قصيدتي.

كتبت نفسي وكتبني الشاعر.

وسنكتب معا فتاة الجيران،

وربما نكتب تلك الغجرية،

نسميها حملمة....بجعة،

أو دكة الطين.

وسنكتب في أي وقت

لا نكون مشغولين فيه،

رائحة انتصار

أو رائحة خيبة... لا فرق[378].

وهذه المقاطع تؤثر في المتلقي من خلال شد انتباهه بمواصلة القراءة وفي هذا الصدد تُطَبق وظائف التواصل عند رومان جاكيسون، حيث يستند التواصل اللساني عنده إلى ستة عناصر أساسية هي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والقناة، والمرجع والسنن ولتوضيح ذلك أكثر نقول: يرسل المرسل رسالة إلى المرسل إليه، إذ تتضمن الرسالة موضوعاً أو مرجعاً معيناً، وتكتب هذه الرسالة بلغة يفهمها كل من المرسل والمتلقي، ولكل رسالة قناة حافظة.....الخ.

الشعرية لا تعتبر وشاحاً يلقى به على جسد الروايات، أو خطوطاً يطرز بها أوراق كلماته، بل الأساس بالشعرية هي أسلوب الكاتب وتعبيره، وطريقة سرده للأحداث والوقائع.

[378] - تاج السر، منتجع الساحرات, من مقدمة الرواية.

ومن هنا يمكن القول إن المرسل أو الكاتب أو تاج السر، إذ يعد صاحب الوظيفة التعبيرية، أما المرسل إليه فهو المتلقي أو القارئ الذي يستقبل الرسالة التي يطرحها المرسل والرسالة هو الكتاب الذي بين يدي المتلقي.

وتحتوي الوظيفة الاتصالية في الروايات على:

أولاً: رواية (366):

المرسل: وهو "أمير تاج السر".

الرسالة: وهي الرواية " 366 ".

المرسل إليه: وهو القارئ أو المتلقي الذي يستقبل الرسالة.

السياق: حب وغرام.

الوسيلة: اللغة.

الشفرة: وهي المحتوى الذي تتضمن الرواية ألا وهو "حالة حب وعشق".

ثانياً: رواية صائد اليرقات:

الوظائف المرسل والمرسل إليه والوسيلة هي نفسها في كل الروايات أما الاختلاف فيقع في الرسالة والسياق والشفرة.

الرسالة: وهي رواية "صائد اليرقات".

السياق: الرواية تناولت بكثير من السخرية واقع الأدب المزري في العالم العربي، إلا أن القارئ سيجدها مليئة بالدروس القيمة في مجال الكتابة والقراءة، والتي لم تخل من نبرة السخرية هي الأخرى.

الشفرة: محتوى الذي تحمله الرسالة "الوصول لعالم الأدب والكتابة".

ثالثاً: رواية زهور تأكلها النار:

الرسالة: وهي رواية "زهور تأكلها النار".

السياق: تاريخية

الشفرة: وهي المضمون الذي تحمله الرواية " حالة تأهب وحرب".

رابعا: رواية منتجع الساحرات:

الرسالة: وهي رواية "منتج الساحرات".

السياق: تاريخية

الشفرة: المحتوى الذي تحمله الرسالة "أحوال اللاجئين"

ويتبين من خلال ما سبق:

وظيفة المرسل هي الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية، وتعبر عن الوظيفة الشعرية أو الجمالية والتي تتمثل في قدرة الروائي على التعبير عن هذه القضية التي يطرحها بأسلوب يعكس رؤيته السردية.

أما الرسالة: تحمل الوظيفة الشعرية أو الجمالية، والتي تتمثل في قدرة الروائي على التعبير عن هذه المشكلة بلغة فنية جمالية، وذلك من خلال الكلمات والألفاظ والعبارات التي وظفها، والدقة في التصوير والتخييل، وانتقاء الكلمات المناسبة التي استطاع أن يعبر عن هذه القضايا بطريقة تبرز جمالية هذا العمل الأدبي الفني الراقي.

المرسل إليه والذي يحمل الوظيفة التأثيرية أو الإفهامية وهو العنصر الذي يتلقى الرسالة من المرسل إليه، يتأثر بها إما بطريقة سلبية، أو بطريقة إيجابية، وذلك من خلال الموضوع الذي تطرحه الرسالة.

السياق ويحمل الوظيفة المرجعية، التي على المتلقي أن يلجأ إليها، والتي ترمز لها الرواية، حتى يتمكن من فهم الموضوع الذي تطرحه الرسالة.

أما الوسيلة فهي اللغة السردية التي تتجلى في الروايات من خلال الشعرية السردية في انتقاء المفردات وقوة التصوير والتخييل التي تؤثر بالمتلقي.

الشفرة وتشمل الوظيفة المعجمية، وهو المضمون الذي تحمله الرسالة، ويتمثل في التعبير عن مضمون ومحتوى كل رواية.

ويبرز من خلال ما سبق وظائف التواصل التي حددها رومان جاكبسون تتمثل في المرسل: الروائي الذي بعث الرسائل ألا وهي الروايات والتي تحمل جمالية شعرية من خلال تصوير الظاهرة التي يطرحها، إلى القارئ أو المتلقي، والذي بدوره يتأثر بهذه الرسائل التي يقدمها المرسل إليه، ولفهم الرسالة يلجأ المتلقي إلى المرجعيات التي تشير لها الروايات، أما الوسيلة فتتمثل في اللغة السردية التي تعمل على شد انتباه المتلقي، وذلك من خلال قدرة الروائي على اختيار الألفاظ والعبارات المناسبة، والشفرة تشمل الوظيفة المعجمية، والتي يعمد القارئ إلى فكها للوصول إلى المعنى الحقيقي الذي تحمله الرواية.

لقد تركت السردية، أثراً إيجابياً في المتلقي وذلك من خلال شد انتباهه، ودفعه لمواصلة تتبع أحداث الروايات، وبناء على ما سبق يمكن القول إن الكاتب وظف مجموعة من العناصر ساعدت على توظيف شعرية السرد توظيفاً جمالياً يساعد المتلقي على فهم مصطلح الشعرية السردية، ومن ثم الولوج إلى الحديث عن البنية السردية في الخطاب الشعري والحوار الوصفي وهو الذي ساعد على إكساب النص تميزاً وجمالية أكثر وشد انتباه القارئ، وأخيرا تم الحديث عن جماليات الخطاب الشعري وآليات الخطاب السردي وذلك لجذب انتباه القارئ بواسطة وقعها وموسيقاها التي تدفعه لتتبع أحداث الروايات.

الطريقة التي تجعلنا موقنين بشعرية السرد هي من خلال طريقة الحكي وطريقة السرد، وذلك أن يسرد الكاتب روايته بعبارات وكلمات لا تعطينا معاني أكبر من حجمها عندما نصفها ضمن قلائد العبارات، بل إن الجمل والعبارات كلها تنحرف وتنزاح عن أسلوب الوصف العادي إلى وصف فوق طبيعي أو إلى وصف متخييل وغير واقعي، وبذلك لا يتم التعرف على الشعرية من خلال صورها أو من خلال التكثيف أو الاضطراب أو التناقض في الأحداث التي تركتها العبارات والصور.

الخاتمة

الخاتمة:

بعد الدراسة والبحث والانتهاء من المدونة بالقراءة والتحليل تم الوصول إلى مجموعة من النتائج نجملها فيما يأتي:

1. لمصطلح الشعرية مفاهيم متعددة، وذلك لاختلاف وجهات النظر بين الباحثين والدارسين.

2. الشعرية موضوع رحب لا يقل رحابة عن الأدب والفن، اهتدى بعض النقاد والمنظرين عبر مراحل تاريخية مختلفة إلى نظريات وتصورات تفسر طبيعة الشعرية، وذلك لا يعني أنهم قدموا تفسيراً نهائياً وشاملاً للظاهرة الأدبية (الشعرية)، فالشعرية كما قدمها النقاد هي: البحث اللانهائي في الأدب، أما الشعرية العربية، فقد حاول النقاد والدارسون العرب تقديم نظرية أو تصور يوازي ما قدمه النقاد الغربيون من أفكار وتصورات حول موضوع الشعرية، إلا أن هذه التصورات والأفكار لم تكن كافية، إنما كانت جمعاً واستجلاباً لعدد المفاهيم والنظريات العربية والغربية السابقة.

3. تقوم الشعرية بالكشف عن زوايا الجمال والإبداع في كل الأعمال والنصوص الأدبية الإبداعية، فشعرية الأعمال الإبداعية وجماليتها وأدبيتها ستظل دائماً مجالاً واسعاً لنظريات متعددة.

4. لايوجد مفهوم محدد للشعرية في الحقل النقدي على الرغم من تعدد التعريفات التي قدمت له، إلا أن الشعرية ارتبطت منذ عهد أرسطو بالبحث عن أنموذج الإبداع الكامل، وفي بداية الثورة العلمية الأوروبية تلقى مفهوم الشعرية تطوراً علمياً وأدبياً دقيقاً وذلك بإردافه بالعلم الذي يدرس الأدب، فأصبح موضوع الشعرية هو الأدب، وكانت للتصورات والنظريات التي قدمها النقاد والمنظرون دور كبير في إبراز الطبيعة المعرفية للمصطلح، وقد قام جون كوهن بالتفريق بين الشعر والنثر انطلاقاً من مفهوم الانزياح، وقد أعطى تودوروف لمصطلح الشعرية بعداً آخر من خلال مفهوم الأدبية أو العلم الذي يدرس الأدب.

5. شعرية الرواية لا تقتصر على الجانب اللغوي فقط، إذ تتعالق داخل الرواية عناصر متنوعة ومتعددة، فالرواية عالم متكامل لجميع الأنواع الأدبية، تجمع بين المكونات اللفظية والسردية، فالرواية ملتقى وذلك من خلال شحنها لعناصر فنية لغوية وتقنيات تخرج بها من عالم المألوف إلى عالم التفرد والخصوصية.

6. اهتم الروائي أمير تاج السر بالشخصيات كثيراً، وذلك اعتماداً على فهم عميق للشخصيات وخاصة الشخصيات الرئيسية، بجميع أبعادها، وبوصفها دوراً بارزاً في الروايات ويتم التعرف عليها من خلال المشاهد السردية.

7.قام الكاتب أمير تاج السر بتقديم الشخصيات عن طريق وصف ملامحها، بحيث لا يترك للقارئ فرصة للتأويل، فهو ما أن يقدم شخصية حتى يسحبها بجملة من الأوصاف تجعلها مجسدة أمام القارئ وكأنه يراها.

8.فيما يتعلق بالزمان الروائي من خلاصة واسترجاع وغيرها من تقنيات الزمان، ومن انتقال بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبوصفه محكوماً بالحكي الذي يقوم بتفتيت الزمن الروائي استجابة لمفاهيم الشعرية السردية الروائية، التي تقوم بكسر أفق التوقع لدى القارئ.

9.اشتملت المدة على حركات سردية، ساعدت على إبطاء السرد ألا وهي الوقفة والمشهد، وأخرى كالخلاصة التي أسهمت في اختزال فترات طويلة من حياة الشخصيات في بضعة أسطر، والمشهد الذي ورد بكثرة في الرواية، ومُثل على شكل حوار بين الشخصيات، والوقفة التي عمد فيها الراوي إلى وصف الشخصيات والأمكنة والأحداث.

10. وظف الروائي تقنية الاسترجاع، الذي حمل مجموعة من الدلالات منها تقصي مواقف الشخصيات، أو التعريف بها، واسترجاع بعض أحداث حدثت في الماضي.

11. أخذ الفضاء في الروايات موقعاً بارزاً من خلال المشاهد الوصفية التي تم ذكرها من خلال البحث، فرسمها الكاتب كلوحات فنية لغوية، صاخبة وضاجة بالحركة والحياة أحياناً وصامتة أحيانا أخرة، وقد قامت بدور بارز ومهم في تماسك البنى العلائقية بين مكونات الروايات، مما جعل للوصف إسهاماً بالغاً في تحقيق شعرية المكان، ومحاكاة الخارج فينة والداخل فينة أخرى وتوهم بواقعية المكان لدى القارئ.

12. لقد أسهم الفضاء في الروايات في عمليات التكوين الروائي، ومكنت المتلقي من فهم وتفسير البنية الاجتماعية، فضلاً عن الكشف عن دواخل الشخصيات في الروايات وقيمها وطرق تفكيرها وأنماط سلوكها، والتأثير المتبادل بين المكان والشخص.

13. لقد تعددت اللغة السردية في الحوار فالروائي لم يكشف بالتعبير عن الأحداث بلغة فصيحة، وإنما لجأ أيضاً إلى اللغة العامية ،ذلك باستخدام بعض الأمثال والأغاني الشعبية، والألفاظ المتداولة في أوساط المجتمع، وقد امتازت اللغة السردية بالوضوح والبساطة في التعبير، وانتقاء الألفاظ والعبارات المناسبة لموضوع شعرية السرد.

14. يبرز من خلال البحث أن لغة الروايات جاءت متعددة بأشكالها وألوانها، فأظهرت نوعاً من الفاعلية في النصوص مما أسهم في إيصال الكاتب إلى هدفه المنشود.

15. تبرز الشعرية من خلال الحدث والإيحاء والوصف والتخييل.

16. من خلال ذكر بعض المقاطع السردية للروايات وتحليلها تبين التلاحم والتعالق بين أجزاء الروايات، فالكاتب يقوم بالتكثيف والتركيز والتخييل؛ ليأتي بالتفصيل لاحقا

من خلال المبنى الحكائي، وتظهر الشعرية من خلال التخمين وتعدد الاحتمالات، ومحاولة الوصول إلى اليقين من خلال النصوص.

قائمة

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

1. إبراهيم، عبدالله، **البناء الفني لراوية الحرب في العراق دراسة لنظم السرد** والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1988م.
2. إبراهيم، عبدالله، **السردية العربية (بحث في البنية السردية الموروثة الحكائي العربي)**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1992م.
3. إبراهيم، عبدالله، **موسوعة السرد العربي (1-9)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الجزء السابع، بيروت، ط1، 2005م.
4. أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، سوريا، لبنان، ط1، 1987م.
5. أدونيس، أحمد، سعيد، **الشعرية العربية**، دار الأدب، بيروت، ط2، 1989م.
6. بارت، رولان، **نظرية النص**، ترجمة: محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد3، 1988م.
7. بحراوي، حسن، **بنية الشكل الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009م.
8. بدري، عثمان، **بناء الشخصية الرئيسية محفوظ**، دار الحداثة، لبنان، ط7، 1998م.
9. بركات، وائل، **مفهوم في بنية النص**، دار معد للطباعة، دمشق، ط1، 1996م.
10. بنسالم، عبد القادر، **مكونات السرد في النص القصصي**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001م.
11. بو جملين، مصطفى، ثنائية السارد والمسرود له في كتاب (في نظرية الرواية) لـ (عبدالملك مرتاض)، قراءة مصطلحية مفهومية، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأداب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد10، 2014م.
12. بو طيب، عبد العالي، **الشخصية الروائية بين الأمس واليوم**، مجلة علامات في النقد الأدبي، المملكة العربية السعودية،المجلد14، جزء45، 2004م.
13. بوعزة، محمد، **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط7، 2010م.

14. تاج السر، أمير، **صائد اليرقات**، ثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1431هـ، 2010م.

15. تاج السر، أمير، **رواية 366**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.

16. تاج السر، أمير، **منتجع الساحرات**، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

17. تاج السر، أمير، **زهور تأهلها النار**، مكتبة الرحمي أحمد، دار الساقي، 2016م.

18. تازونة، محمد العيد، **تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينية، الجزائر، العدد27، 2004م.

19. تودوروف، تزفيطان، **الشعرية**، ترجمة: شكري البخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.

20. جان، كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

21. الجوهري، إسماعيل بن حماد (ت 398هـ)، **الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، (1-7)**، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1399هـ-1979م.

22. جينييت، جيرار، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ترجمة معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003م.

23. جينييت، جيرار،، **مدخل إلى جامع النص**، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، سلسلة المعرفة الأدبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1999م.

24. جينييت، جيرار، وآخرون، **نظرية السرد من وجهة نظرإلى التئبير**، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989م.

25. حمدان، عبد الرحيم، **اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار**، مجلة الجامعية الإسلامية، عدد2، سلسلة الدراسات الإنسانية، كلية فلسطين التقنية، غزة، فلسطين، 2008م.

26. الرويلي، ميجان، وسعد، البازغي، **دليل الناقد الأدبي – إضاءة لأكثر من 50 تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا–**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2.

27. زعرب، صبيحة عودة، غسان، كنفاني، **جماليات السرد في الخطاب الروائي**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م.

28. زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002م.

29. ستار، ناهضة، بنية **السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)**، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003م.

30. السد، نور الدين، **تحليل الخطاب الشعري (رثاء صخر نموذجا)**، مجلة اللغة والآداب، جامعة الجزائر، عدد8، 1996م.

31. السفان، حسام، **زوايا الميل والانحراف في مغامرة التجريب في الرواية العربية**، منشورات كتارا، الدوحة، 2017م.

32. سلدن، رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1998م.

33. سليمان، بسان خلف، **الحوار في الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل (دراسة تحليلية)**، مجلة العلوم الإسلامية، المجلد7، العدد13.

34. سليمان، ميساء، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011م.

35. الشبلي، إبراهيم، **الذات والآخر في الرواية السورية**، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2018م.

36. الصادق، قسومة، **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، د.ط، 2000م.

37. الصكر، حاتم، السرد العربي القديم من التراث إلى النص، مجلة 26 سبتمبر، العدد1065، جامعة صنعاء.

38. ضرغام، عادل، **في السرد الروائي**، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1431هـ ، 2010م.

39. عاشور، عمر، **البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)**، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2010م.

40. عبد الواحد، عمر، **شعرية السرد (تحليل الخطاب في مقامات الحريري)**، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003م.

41. عبيد الله، محمد، السرد العربي (أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول وملتقى السرد الثاني)، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 2011م.

42. العجيمي، محمد الناصر، **في الخطاب السردي (نظرية قريماس)**، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1991م.

43. عزام، محمد، **شعرية الخطاب السردي (دراسة)**، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005م.

44. علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985م.

45. العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010م.

46. الغذامي، عبدالله محمد (1985م)، **الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى التشريحية)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998م.

47. ابن فارس، أحمد بن زكريا أبو الحسين (ت 395هـ)، **معجم المقاييس في اللغة (1-6)**، تحقيق: شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1415هـ- 1994م.

48. الفراهيدي،الخيل بن أحمد، **قاموس العين**، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 1408هـ -1988م.

49. فراي، نورثروب، **مقدمة كتاب (تشريح النقد)**، ترجمة: علي الشرع، مجلة الأقلام، عدد9، 1989م.

50. فضل، صلاح، **أساليب السرد في الرواية العربية**، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، دمشق، ط1، 2003م.

51. الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم بن عمر، أبو طاهر، مجد الدين الشيرازي **القاموس المحيط**، تحقيق عبد الخالق السيدعبد الخالق، مكتبة الإيمان، لمنصورة، ط1، 1430هـ - 2009م.

52. الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم بن عمر، أبو طاهر، مجد الدين الشيرازي**معجم المقاييس**، تحقيق عبد الخالق السيدعبد الخالق، مكتبة الإيمان، لمنصورة، ط1، 1430هـ - 2009.

53. القاضي، محمد، **معجم السرديات**، دار محمد علي للنشر، تونس، ودار الفارابي، لبنان، ومؤسسة الانتشار العربين، لبنان، ودار تالة، الجزائر، ودار العين، مصر، ودار الملتقى، المغرب، ط1، 2010م.

54. الكردي، عبدالرحيم، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، د.ت.

55. كيليطو، عبدالفتاح، الأدب والغرابة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2007م.

56. لحميداني، حميد، **بينة النص السردي –من منظور النقد الأدبي–**، المركز الثقافي العربي، والدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م.

57. مانفري، يان، **علم السرد– مدخل إل–ى نظرية السرد** – ، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، د.ت.

58. مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، العدد 240، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998م.

59. المسدي، عبد السلام، **النقد والحداثة**، دار الطليعة، بيروت، 1983م.

60. مصباحي، حبيب، الراوي والمنظور(قراءة في فاعلية السرد الروائي)، مجلة الأثر، العدد 23، ديسمبر2015م.

61. ابن منظور، محمد بن مكرك بن علي جمال الدين (ت1311م)، **لسان العرب (1–15)**، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

62. مهدي، عبيدي، **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار، الفل، المرفأ البعيد)**، منشورات الهيئة المصرية للكتاب، سوريا، ط1، 2011م.

63. الميلود، عثمان، **التفصيل في شعرية تودوروف**، منشورات عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

64. ناظم، حسن، **مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.

65. وهبه، مجدي، وكامل، المهندس، **معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

66. ياكبسون، رومان، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

67. يحيى، بعيطش، **خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة**، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن، جامعة خضر، بسكرة.

68. يقطين، سعيد، **السرديات من الاختصاص إلى تعدد الاختصاص –ضمن سرود–**، العدد الأول، ربيع 2018.

69. يقطين، سعيد، **السرديات والتحليل السردي–الشكل والدلالة–**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.

70. يقطين، سعيد، **الكلام والخبر –مقدمة للسرد العربي–**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م.

71. يوسف، آمنة، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2015م.

72. جائزة كتارا للرواية العربية 2020،www.kataranovels.com، 12/12/2019.

الملاحق:

1: تعريف بالنقاد والباحثين.

1.آلان روب غرييه: كاتب وناقد أدبي ومخرج سينمائي فرنسي، ولد في بريست في 18 أغسطس 1922م وتوفي في كاين في 18 فبراير 2008م، درس بالمعهد القومي للعلوم الزراعية، وبعد تخرجه عام 1944م عمل إحصائيا في هيئة حكومية في باريس، وضع الأساس للروائيين المحدثين في الأدب الفرنسي.

2.أدونيس: علي أحمد سعيد إسبر المعروف باسمه المستعار أدونيس، شاعر سوري ولد عام 1930م في قرية قصابين التابعة لمدينة جبلة في سوريا ، تبنى اسم أدونيس الذي خرج به على تقاليد التسمية العربية منذ عام 1948م.

3.أديث كيرزويل: هي باحثة أمريكية، لها كتاب (عصر البنيوية: من شترواس إلى فوكو)،بحثت فيه أعمال ثمانية من أعلام البنيوية في حقول مختلفة.

4.أرسطو: أرسطو أو أرسطوطاليس أو أرسطاطاليس، (384–322ق.م) فيلسوف يوناني، تلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر، وواحد من عظماء المفكرين، تغطي كتاباته مجالات عدة، منها الفيزياء والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة والحكومة والأخلاقيات وعلم الأحياء وعلم الحيوان.

5.ألكسندر فسلوفسكي: من أعلام النقد الأدبي بالاتحاد السوفياتي، اهتم بالدراسات الفلكلورية، وكانت أعماله مصدر إلهام لكثير من الدارسين أبرزهم فلاديمير بروب.

6.بوريس ايخنباوم: بوريس ميخائيلوفيتش أيخنباوم (1886 – 1959م)، مؤرخ الأدب الروسي، وممثل الشكليات الروسية، لعب دورا مهما في الحركة الأدبية وبالأخص الشكليات، وأشار إلى أهمية السرد في القصص، بما في ذلك البحث اللغوي الشعري، وأثر ذلك على البنيوية والسيميائية.

7.تودوروف: تزفيتان تودوروف فيلسوف فرنسي(1939م– 2017م)، تعلم في جامعة باريس (جامعة صوفيا)، عاش في فرنسا منذ 1963م، كتب عن النظرية الأدبية، وتاريخ الفكر، ونظرية الثقافة.....وأعظم إسهام له هو إنشاء نظرية أدبية جديدة، عرضها في أكثر من كتاب، وبالتحديد كتابه (مدخل إلى الأدب العجائبي).

8.توفيق الزيدي: أستاذ النظريات النقدية في الجامعات التونسية، وله خبرة علمية وإنتاج نقدي أدبي متميز.

9.د.جابر عصفور: وزير ثقافة مصر الأسبق، ناقد أدبي، أحدث مؤلفاته التنوع الثقافي الخلاق هو السبيل الواعد...

10. جان كوهن: (1919م- 1994م)، فيلسوف وأستاذ فرنسي في جامعة السوربون، يعرف بكتابه (بنية اللغة الشعرية).

11. جورج لوكاش: (1885م - 1971م)، فيلسوف وكاتب وناقد مجري ماركسي، وصنف الرواية الأوربية على اعتبارها أنها ملحمة بورجوازية.

12. جيرار جينيت: (1930م -2018م)، كان أديبا فرنسيا، ارتبط اسمه بالحركة البنيوية وشخصيات مثل رولاند بارثيس وكلود ليفي شتراوس.

13. حسن بحراوي: ولد سنة 1953م، مغربي الجنسية، باحث في الأدب الحديث والتراث الشفوي وناقد ومترجم ومدرس في الجامعة المغربية، بدأ حياته الأدبية شاعرا وقاصا قبل أن يتفرغ للكتابة البحثية والنقدية في الرواية والمسرح، ومن نتاجه الروائي (استوديو الجماهير، مجموعة قصصية)، (النمر الفيتنامي، رواية)، ومن نتاجاته الأخرى: (بينة الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية1990م، المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيو ثقافية1999م، يعمل حاليا أستاذا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط.

14. حسن ناظم: أستاذ جامعي وناقد ومترجم، ورئيس تحرير مجلة الكوفة الأكاديمية الدولية، وقام بترجمة عشرين كتاب ونشرها.

15. حميد لحميداني: أستاذ جامعي مغربي، من منشوراته: (من أجل تحليل سوسير بنائي للرواية)، (الرواية المغربية)، (أسلوبية الرواية)، (النقد الروائي والإيديولوجي).

16. د.خلدون الشمعة: كاتب وروائي سوري مواليد دمشق عام 1941م، درس الأدب الانجليزي في لندن، يكتب في النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ويهتم بالترجمة.

17. دانتي: دانتي أليغييري ويعرف عادة باسم دانتي ولد (1265 -1321)، شاعر إيطالي من فلورنسا، أعظم أعماله: الكوميديا الإلهية.

18. رولان بارت: فيلسوف فرنسي، وناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي، ولد(1915م - 1980م)، أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة.

19. رومان ياكبسون: (1896م - 1982م)، هو عالم لغوي، وناقد أدبي روسي من رواد المدرسة الشكلية الروسية، وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والشعر والفن.

20. **سعيد علوش:** 1946م، أديب وبروفيسور مغربي حصل على الدكتوراه الدولة من جامعة السوربون سنة 1402هـ – 1982م، وقد عمل أستاذا للتعليم، ورئيسا لقسم اللغة العربية.

21. **سعيد يقطين:** ناقد وباحث مغربي، ولد في عام 1955م، عرف بإهتماماته البحثية في مجال السرديات العربية ونحت مفاهيمها وتتبع مكوناتها في النصوص العربية القديمة والحديثة، ومن كتبه مفاهيم وتجليات، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود وغيرها.

22. **وليم شكسبير:** ولد (1564 – 1616)، شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي بارز، سمي بشاعر الوطنية وشاعر أفون الملحمي، له 39 مسرحية و158 قصيدة قصيرة (سونيته) واثنتين من القصص الشعرية (قصيدتين سرديتين طويلتين).

23. **عبد السلام المسدي:** ولد عام 1945م، أكاديمي وكاتب ودبلوماسي تونسي في مجال اللسانيات واللغة، وله كتب منها المصطلح النقدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية.

24. **عبد القاهر الجرجاني:** تأثر بسيبويه والجاحظ، تعلم لدى أبو علي الفارسي، من أشهر كتبه (دلائل الإعجار)، و(أسرار البلاغة)..

25. **عبد الملك مرتاض:** أستاذ جامعي وأديب جزائري يعد مرجعا في الدراسات الأدبية والنقدية، ومن كتبه القصة الجزائرية المعاصرة، نظرية النص الأدبي، وادي الظلام.

26. **عرب حسين الواد:** (1948م 1439هـ)، وناقد وروائي وأكاديمي تونسي.

27. **غاستون باشلار:** (1884م وتوفي 1962م) أحد أهم الفلاسفة الفرنسيين، مؤلفاته في مجال فلسفة العلوم هي: العقل العلمي الجديد، وتكوين العقل العلمي.

28. **غالب هلسا:** أديب أدرني، (1932م – 1989م)، من كتبه (سلطانة)، (الضحك)، (ثلاثة وجوه لبغداد)، (الخماسين: رواية)، (الهاربون من الحرية)، (السؤال).

29. **أليخيرداس جوليان غريماس:** (1917م –1992م)، لساني وسيميائي من أصل ليتواني، يعد مؤسس السيميائيات البنيوية انطلاقا من لسانيات فرديناند دي سوسير ويلمسليف.

30. **فلاديمير بروب:** (1895م – 1970م)، باحث روسي متخصص في الفن الشعبي والفلكلور،ينتمي إلى المدرسة البنيوية، اشتهر بدراسته لبنية الحكايات الروسية الطريفة التي درس أصغر مكوناتها الحكائية أو السردية.

31. **فيليب هامون:** أستاذ النظرية الأدبية وتاريخ الأدب، درس شعرية الحكاية، ومن مؤلفاته: (الشخصية في الرواية)، (والسخرية الأدبية).

32. **كمال أبو ديب:** كاتب وناقد سوري 1942ممن كتبه (جدلية الخفاء والتجلي)، و(الرؤى المقنعة)، ترجم العديد من الكتب منها (الاستشراق)، و(الثقافة والإمبريالية) لإدوارد سعيد.

33. **لطيف زيتوني:** ناقد أدبي وأستاذ جامعي في السرديات واللسانيات، صدر له عدد من الكتب منها: (حركة الترجمة في عصر النهضة 1994م)، (سيمياء الرحلة بالفرنسية1997م)، (معجم مصطلحات نقد الرواية2002م).

34. **نور ثروب:** فيلسوف (1912م – 1991م)، اكتسب شهرة دولية من خلال كتابه الأول (التماثيل والخوف)، الذي أدى إلى إعادة تفسير شعر ويليام بليك، تعتمد سمعته الدائمة أساسا على نظرية النقد الأدبي التي طورها في (Anatomy of Criticism)، وهو أحد أعمال النظرية الأدبية المنشورة في القرن العشرين.

35. **يوري لوتمان:** (1922م – 1993م)، باحث أدبي ومؤرخ في علم السيميولوجيا وأسس مدرسة تارتو موسكو السيميائية، يتجاوز عدد أعماله المطبوعة 800 عنوان.

T.C.

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ

YAŞAYAN DİLLER ENSTİTÜSÜ

İNTİHAL RAPORU

TezBaşlığı **Emir Tacü's-Sırr'ın Romanlarında Anlatının Şiirselliği**

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın kapak sayfası, giriş, ana bölümler ve sonuç kısımlarında oluşan toplam 117 sayfalık kısmına ilişkin 07/02/2020 tarihinde tez danışmanım tarafından iThenticateadlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı alıntılar dahil % 5

Uygulanan Filtrelemeler:

Kaynakça hariç

Alıntılar dâhil

5 Kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç açıklamalar

Mardin Artuklu Üniversitesi iThenticateadlı intihal tespit programı sonucunda; azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Soyadı: Merwa AL mahmoud

Öğrenci No: 17765006 Tarih ve İmza

Programı:Türkiye'de Yaşayan Diller Enstitüsü - Arap Dili ve Kültürü Tezli Yüksek Lisans / 2

Statüsü: Yüksek Lisans

Danışman Onayı

A.B.D. Başkanı Onayı

T.C.

Mardin Artuklu Üniversitesi Türkiye'de Yaşayan Diller Enstiüsü

Arap Dili ve Kültürü Anabilim Dali

Yüksek Lisans Tezi

Emir Tacü's-Sırr'ın Romanlarında Anlatının Şiirselliği

Merwa AL MAHMOUD

17765006

Danışman

Dr.Öğr. Üyesi. İbrahem ALSHIBLI

Mardin 2020