الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche

معهد الآداب واللغات

ميدان اللغة والأدب العربي

المركز الجامعي لميلة

المرجع: ...

شعرية السرد في قصيدة الجنين الشهيد لخليل مطران

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبتين:

- مريم رجيمي
- رزيقة عياشي

إشراف الأستاذة:

- فطيمة بوقاسة

السنة الجامعية: 2014 -2015

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفـــــان

الحمد لله الذي له العزة والجبروت وبيده الملك والملكوت،

القادر على كل شيء في الأرض والسماء ولا يفوت

والذي منحنا القدرة على إتمام هذا البحث

الكلام كثير والكلمات قاصرة والمقام لا يسع للكتابة فما يسعنا إلا

أن نتقدم للشكر الجزيل إلى كل من كان له الفضل في إكمال هذا

العمل من أساتذة المركز الجامعي، ولا ننسى الأستاذة المشرفة

علينا طيلة هذا العمل فطيمة بوقاسة

التي كان الدرب الذي أوصلنا إلى نهاية هذا المشوار بحرصها

الشديد على توجيهنا

رزيقة/مريم

اهداء

الكلمات قاصرة أحيانا

إلى من تحملت مرارة الحياة وقسوة الأيام فقط ليشع نور أولادها في سماء الدنيا، وترسم البسمة على شفاههم

إلى من شقت من عناءها طريقا لنعبره بأمن وسلام

إلى نبع الحنان وكل الأمان إلى الغالية "أمي"

إلى الذي سهر الليالي، وبات يعاني، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار مدى الحياة

إلى من بوجوده تحلو أيامي إلى "أبي" الغالي

إلى من زرع الأمل في قلبي وبث روح الحياة في وجداني،إ لى من حبهم يجري في شراييني، إلى أخواتي الغاليات

أسماء، فاطمة، مونية وأزواجهم

إلى من يبعث السرور في قلبي، ويمسح عني دموع المآسي، وينسيني هموم الحياة، إلى من معهم تعلو ضحكاتي، إلى إخوتي:

عادل، عبد الرؤوف، عبد الرزاق، باديس، سفيان وزوجته نبيلة، لطفي وزوجته فاطمة

إلى معنى البراءة، إلى سر السعادة، إلى من بأصواتهم تحلو الحياة، إلى فرحة قلبي وبهجة البيت

"عامر، إسحاق، حسام"

إلى حبيبات الروح: "إيمان شهناز والكتكوتة آية"

إلى روح جدتي الحبيبة رحمها الله

ب إلى من معها رسمت طريقي وأتممت مشواري، إلى من صبرت علي ووقفت معي في اشد مصائبي

إلى صديقتي" مريم"

إلى من علمتني أن لا غرور في الحياة، إلى من حملت معي شعلتها في كل المراحل، إلى من كانت معي في كل الممرات

إلى من يهواها القلب ويعشقها الفؤاد ويأبى فراقها مدى الحياة

إلى اغلي الصديقات "سمية"

إلى الأخوات التي لم تلدهن أمي زميلاتي بالدراسة واخص بالذكر الحلوة"نسرين"

زينة، سعيدة، وكل من شاركنني مقاعد الدراسة

إلى كل من ساعدنا في بحثنا هذا من قريب أو من بعيد

إلى الأستاذة الفاضلة "فطيمة بوقاسة"

رزيقة

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد

خاتم الأنبياء والرسل. وعلى آله وأصحابه أجمعين والحمد لله رب العالمين.

الذي انعم علينا بفضله العظيم وهداني إلى ما أنا عليه اليوم

أما بعد: إلى أعز الناس اهدي عملي المتواضع.

إلى التي زرعت النور في عيني، وسقت دموعها نجاحي، إلى الجدار الذي أنماني، إلى من أضاءت سبيلي فرأيت الكون قد أشرق لي

إلى من ركب قلبها الأسى ومضى يطعم الآلام صبر الوجل، إلى التي ظلت بقربي وجعلت حبها فانوس دربي

إلى من غذى كل وجودي لها، يا زهرة من كبدي، من دمي، من مهجتي، يا نور عيني

الغالية"" أمي"

إلى من كله رحمة وحزم ووقار، إلى الذي شقي وضحى بكل ما لديه من اجل راحتي وسعادتي

إلى الذي لا يشكو ولا يتذمر من طلباتي ولا يتوارى عن تحقيق رغباتي

إلى سيد ضحكة التبسم، إلى قرة عيني

الغالي" أبي"

إلى توأم روحي شقيقتاي الحبيبتان "مديحة" و"رقية

إلى أخي العزيز "علي" وزوجته "فهيمة"

إلى أخي العزيز "عماد"

إلى سندي الذي لم يبخل عليا يوما بوقوفه إلى جانب، الذي لم يتوارى عن مساعدتي

إلى الذي شغلته بهمومي، ولم يمل يوما من تحمل أعبائي

إلى أخي المدلل "عادل"

إلى زينة الحياة الدنيا "جواد" رؤى" أريج" منال"

إلى أهلي وعائلتي من أخوال وخالات وأعمام وعمات

إلى جدتي التي لم تبخل عليّ بدعائها

إلى صديقة الطفولة العزيزة "مريم"

إلى الصديقات العزيزات "مديحة، أسماء، هند"

الى من تحملت معي كل الصعوبات التي واجهتنا طوال مشوارنا الدراسي الزميلة" رزيقة"

الى كل من حمله قلبي ونسيه قلمي، وكل من عرفني، إليهم اهدي ثمره جهدي

مريم

المقدمة

الشعر ليس قريحة فحسب، إنما هو فن فلا يكفي أن يعبر الشاعر عما يجش في نفسه، إنما المهم هو كيف يعبر، فالشعر بحث مستمر ولا يتوقف عند شاعر أو شاعرين، إنما هو امتداد مع جميع العصور، فالأساليب الشعرية الماضية غير الأساليب في عصرنا الحديث وكان الحديث عن خليل مطران بمثابة الحديث عن حركة التجديد في نهاية ق19، فكان الشعر القصصي أهم ما ميز الشاعر عن أقرانه، إذ امتاز هذا النوع بذكر وقائع وتصوير أحداث في ثوب قصة تساق مقدماتها وينطق شخوصها والأهم أنها تجمع بين لونين الشعر والقصة معا.

فكيف تقرأ القصة الشعرية؟

أتقرأ شعرا أم نثرا؟

هل يمكن الجمع بين الشعر والنثر؟

ولو تحقق ذلك فأين تكمن شعرية السرد فيهما؟

وقد اعتمدنا في تحليل بحثنا هذا على المنهج الفني الجمالي مرتكزا على آليات السرد التي جاء بها الشكلانيون الروس، وارتأينا أنه الأنسب لهذا الموضوع، الذي تعد عملية اختياره أساسية ولابد منها كبداية لأي بحث، والباحث الأدبي لابد له من الانطلاق من واقع الحياة في المجتمع وفي محيط يغلب عليه طابع التغيير والاستمرار، ومن هذا المنطلق كانت الأسباب التي دفعتنا إلى مثل هذه الدراسة، هو اهتمامنا الشخصي بهذا الموضوع الذي يخصنا كباحثين في الأدب العربي ودارسين له، فهو يمس دواتنا وتراثنا الأدبي على حد سواء، ولم نكن السباقون إلى هذه الموضوع فقد كانت هناك دراسات وأبحاث لعديد من الباحثين والمفكرين، فكانت لنا الرغبة في اكتشاف خبايا هذا الموضوع ومعايشته من خلال دراسته ورؤيته عن كثب، إضافة إلى معرفة قدراتنا على البحث والتفكير وإيصال المغزى العام الذي نحن بصدد اكتشافه، إذ تكمن أهمية هذا الموضوع

في دمج عقولنا وأفكارنا في أدبنا العربي النثري عامة والشعري خاصة، وباعتبارها شعرية السرد، فقد قمنا بتقسيم بحثا إلي فصلين تليهما خاتمة وملحق، تناولنا في شق الفصل الأول ضبط لمصطلحات الشعرية لغة واصطلاحا معرجين على بعض التعريفات عند العرب وعند الغرب، وكذا مصطلح السرد عند العرب وعند الغرب، أما الشق الثاني فكان جمعا لآليات السرد من بناء للشخصية وطرائق رسمها إلى بناء للزمن، إلى المفارقات الزمنية(استرجاع، واستباق، ومدة، حذف، مشهد، خلاصة، صوت)، إلى المكان بنوعيه، ثم كان دخولا إلى الحوار منها إلى زاوية التبئير، إلى اللغة الشعرية التي ميزت العمل الأدبي، أما الفصل الثاني(الجانب التطبيقي) فقد تناولنا فيه: شخصيات القصة(الثانوية والرئيسة)، ثم وقفنا على بناء هذه الشخصية، ثم انتقلنا إلى بناء الزمن، منه إلى المفارقات الزمنية(تقنيات الحركة السردية: إبطاء السرد–الوقفة والمشهد)،وتسريعه(الخلاصة والحذف)، ثم خرجنا إلى المكان بنوعيه، بعد ذلك أخدنا الحوار(الخارجي–داخلي–المناجاة النفسية) لنخرج بنماذج حول هذه التقنيات، وكان آخر ما تناولناه في هذا الفصل الوضعية التي اتخذها السارد داخل القصة ووظيفته.

وفي الختام خلصنا إلى عرض خاتمة كانت حصيلة لأهم نتائج هذا البحث، ثم تليها ملحق جاء صورة موجزة لحياة الشاعر، إضافة إلى تعريف موجز ببعض الشخصيات الغربية، التي كان لها الأثر البالغ في وضع لمسات على موضوع الشعرية والسرد معا.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على بعض المصادر والمراجع التي تخدم الموضوع أبرزها خطاب الحكاية «جيرار جينيت»، رولان بارت في كتابه «النقد والحقيقة»، تزفتان تودوروف «مفاهيم في الشعرية»، وحسن ناظم «مفاهيم الشعرية»، وغيرها من الكتب التي ساعدتنا في هذا البحث، وكغيرنا من الباحثين فقد واجهتنا صعوبات كثيرة نعف عن ذكرها.

وفي ختام هذا التقديم لا يفوتنا أن نؤكد على أن هذه الدراسة هي مجرد ثمرة عمل متواضع، ونتمنى أن يلقى هذا الجهد قبولا من الأساتذة وأن يكون مرجعا في إعانة الدراسة داخل الجامعة وخارجها.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل لأستاذتنا الفاضلة «فطيمة بوقاسة» التي كان لها الفضل الكبير في إنارة عقولنا وصقل معلوماتنا وتوجيهنا في إكمال هذا البحث المتواضع، فإذا أخطأنا فمن أنفسنا وان أصبنا فمن الله سبحانه وتعالى.

الفصل الأول

❖آليات السرد

1.بناء الشخصية

2.طرائق تصوير الشخصية

3.بناء الزمن

4.المفارقات الزمنية

5.المكان

6.الحوار

7.زاوية النظر (أشكال التبئير)

8.اللغة الشعرية

9.الحبكة

10. الحدث

❖ضبط المصطلحات

I. الشعرية

1.عند العرب

2.عند الغرب

II. السرد

1.عند العرب

2.عند الغرب

11. الحل

I. الشعرية

ضبط المصطلحات

I. الشعرية:

1. عند العرب:

أ. لغة:

لعل محاولة تقصي مفهوم الشعرية في التراث العربي فيه من التشويق قدر ما فيه من الصعوبة، فبالرغم من جدورها الضاربة في عمق التاريخ الأدبي والنقدي إلا أنها ما تزال موضوع الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، و مجال بحث رواد الفكر النقدي العربي والغربي، و الشعرية تعد من المصطلحات التي شابها كثير من الغموض سواءًا على مستوى صياغتها أو تحديد مفهومها، وقد تعددت تعريفاتها ومعانيها بتعدد وتنوع معاجمها اللغوية، فقد ورد في لسان العرب لابن منظور: «شَعر فلانٌ و شعُرَ يشعُرُ شِعْرًا وهو الاسم، وسمي شاعرا لفطنته، و ما كان شاعرا ولقد شعر بالضم وهو يشعر و المتشاعر الذي يتعاطى قول الشعر، وشاعره فتشعره يشعره، بالفتح أي كان أشعر منه، وشعر شاعر جيد. »[1] والشعر اسم لكل ما له صلة بإبداع أو تأليف، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر و الوسيلة، كما ورد في مقاييس اللغة لابن فارس: شعر: « الشين، و العين و الراء، أصلان معروفان، يدل أحدهما على ثبات و الآخر على علم، فالأول الشعر معروف، والجمع أشعار و هو جمع الجمع و الواحدة شعرة، و رجل أشعر، طويل شعر الرأس والجسد، يقال أرض كثيرة الشعار، و القول شعرت بالشيء إذ علمته وفطنت له، وسمي الشاعر شاعرا لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره»[2] ، وهذا المعنى لا يخرج عن المعنى الذي جاء في أساس البلاغة للزمخشري إذ ورد في باب شعر « المال بيني و بينك شق الأبلمة و شق الشعرة، ورجل شعر كثير شعر الجسد، ورجال شعر ورأى فلان

1- ابن منظور: لسان العرب، ج 7، ط 1، دار صبح، بيروت، 2006، ص 117.

ا. الشعرية

الشعرة الشيب»[3]، والمعنى اللغوي لمادة شعر لم يخرج عن مألوف الأذن العربية، إذ الأصل اللغوي للشعرية هو « شعر»، فنجد أن مصطلح الشعرية في دلالته الشعرية يوحي على العلم والفطنة وكذلك الشعور والاحساس.

ب. اصطلاحا:

هناك محاولات عدة للبحث في المصطلحات الشعرية، وقد حاول النقاد العرب نقله إلى العربية فاختلفوا ولم يتفقوا على تسميته تسمية واحدة، فالشعرية أو الأدبية أو الانشائية تشير إلى أكثر من معنى مثلها هناك أكثر من شعرية كأن تكون معنى متداولا تدل فيه على «مجموع القواعد والمفاهيم الأدبية التي يضبطها شخص أو مدرسة أدبية محددة»[4]، بمعنى أنها تدل على العناصر المميزة التي يعتمدها الكاتب في بناء أسلوبها وآثارها وعلى نظرية الأدب الداخلية المرتبطة بالظاهرة الأدبية على اعتبار أنها شكل من أشكال الكلام، كما أن الشاعرية مشتقة من « شاعر» ولها علاقة بالشعر أي أنها تخص الشعر لا النثر فتكون فنا موضوعه الشعر. واختلاف تسمياتها ودلالاتها جعل مفهومها مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام، وقد كانت هناك مجموعة من النصوص في تراثنا النقدي العربي تحمل لفظة الشعرية ومعانيها وفي هذا يقول الفارابي: (260 ه): «والتوسيع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها. فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا»[5].

المعنى الذي تحيل إليه لفظة الشعرية عند الفرابي هو مجموع الخصائص والمميزات التي تظهر على النص، من خلال توسيع العبارات عبر تحسين المعاني والألفاظ مما يؤدي فيما بعد إلى ظهور أسلوب شعري جديد بفضل هذه السمات يطغى على النص.

2- ابن فارس: مقاييس اللغة، (تق: عبد السلام محمد هارون)، ج 3، دار الفكر للطباعة، الأردن، (د ت)، ص 193.

3- الزمخشري: أساس البلاغة، (تق: محمد باسل عيون السود)، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص510

4 محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، 1995، ص 38.

5 أبو نصر الفرابي: حروف، (تق: محسن مهدي)، دار المشرق، بيروت، 1986، ص 141.

I. الشعرية

✓ **الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني:**

إن البحث في قضية الاعجاز القرآن بحث في عمق الهوية العربية، ورغبة قوية في الدفاع عن جدورها وتثبيتها، وقد أسهمت الدراسات القرآنية بوصفها أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، وابتكرت علما جديدا للجمال ممهدا لنشوء شعرية عربية جديدة، ويعد عبد القاهر الجرجاني أشهر دارس قديم ناقش قضية الاعجاز اللغوي في القرآن.

وقد أقر الجرجاني أن القرآن أعجز الناس بـــ «مزايا ظهرت لهم في نظمه... بل وجدوها اتساقا بهر العقول وأعجز الجمهور»[6]. وتتجلى الشعرية عنده من خلال نظرية النظم التي تعد من أبرز نظريات الشعرية العربية التي تقوم على النحو الذي يعتبر مرجعها العلمي يقول الجرجاني: «فلست بواجد شيء يرجع صوابه إن كان صوابا أو خطأه إن كان خطأ إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو الاسم... فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظمه أو فسادة... وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه وجودته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه»[7].

إنه يؤمن بالنظرية القائمة على الصياغة السليمة وتوخي معاني النحو، وينظر إلى ما ينشأ بين اللفظ والمعنى من علاقات لغوية دقيقة، كما تناول الاستعارة والكناية في لغة الابداع الفني شكلا خاصا في الشعر، لأن ضروب البلاغة تشكل منبعا رئيسا للشعرية «وهذه الضروب هي التي تمنح الشعر خصوصيته وسمته الجمالية والفنية وتجعل من الشعر شعرا، وقد تجسدت هذه الضروب في نظريته المسمات بمعنى المعنى. ومعنى المعنى التي تقر بوجود مستويين للغة، المستوى المباشر والمستوى الأدبي والشعري الذي يمنحه صبغة الشعرية»،[8] ويؤكد الجرجاني بقوله: «وإذا عرفت هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة، وهي تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي

---

6 عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، (تق: محمود محمد شاكر)، ط 5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004، ص 41.

7 نفسه، ص 126.

8 حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، ط 1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2013، ص 88.

I. الشعرية

تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر».[9] إن الشعرية عنده تستقر في النص وتتجلى فيه من خلال ضروب البلاغة المختلفة التي تتخلل النص وتمنحه صفة الجمالية.

وقول حازم القرطاجني ِفي معرض مناقشته: «وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر ِإنما هي نظم أي لفظ، كما اتفق نظمه وتضمينه أي عرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم ولا موضوع»[10].

إذ تتجلى نظرته للفظة الشعرية في الشعر لا تكون نظما للألفاظ والأغراض اعتباطا بل لابد من وجود قانون أو رسم موضوعي يحكمها بمعنى أن تكون هناك قوانين وقواعد تحكم العملية الشعرية وتمنح الشعر شعريته ويقول في ذلك: «وليس ما سوى الأقاويل التي ليست شعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله او التعريف بماهيته وحقيقته»[11].

يقترب حازم القرطاجني من خلال حديثه عن الشعرية إلى معناها العام أي مجموع القواعد والقوانين التي تحكم الأدب ومن بينها الشعر، غير أنه لم يكن ملما بجميع الجوانب التي تقرب الشعرية من مفهومها العام الذي يجعله قريبا من الدراسات الحديثة، فلفظة الشعرية لم تتبلور عند العرب قديما مصطلحا كاملا ولم تكن ذات فاعلية إجرائية.

2. عند الغرب:

عندما يريد باحث الأدب أن يتحدث عن مفهوم الشعرية في النقد الغربي فلا شك أنه سيعرج إلى رائد هذا المفهوم، وهو أرسطو في كتابه فن الشعر الذي جعله بحثا خالصا في نظرية عامة للأدب من خلال نوعين أدبيين هما: الملحمة و المأساة، و« الشعرية

9 عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، (تق: محمد رشيد رضا)، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص 202.

10 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (تق: محمد الحبيب بن الخوجة)، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1983، ص119.

11 نفسه، ص120.

I. الشعرية

poétics مصطلح قديم حديث في الوقت نفسه، حيث يعود أصل المصطلح في أول انبثاقه إلى أرسطو حين سمى كتابه بـــ (poètike) (فن الشعر) أو في الشعرية كما هو في النقد الغربي»[12] إذ نجد أن كتاب أرسطو المصدر الأساس والقاعدة المؤسسة للشعرية كونها نظرية في الشعر ونظرية في الأجناس الأدبية، كما يعتبر مصدر لمجموعة من النظريات التي تبنت تحليل الخطاب من الداخل وقد تجلى ذلك في أعمال الشكلانيين الروس، «فقد انساقوا في تحديد نظرياتهم النقدية نحو التركيز على استقلال الأدب عن باقي الفنون وإقامة علم للأدب بوضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه... كما تمثل تصوراتهم للغة الشعرية جوهر شعرية المدرسة الشكلية»[13]، فقد كان للشعرية الأرسطية دور فعال في الدراسات الحديثة وأي تاريخ للشعرية ليس سوى إعادة تأويل للنص الأرسطي إذ يعيد الخلفية المرجعية للدراسات الغربية الحديثة التي تبلورت مفاهيمها تبعا لطبيعة منهجهم المتطور وفق مقتضيات التطبيق.

✓ **عند أرسطو:**

لقد شغلت الشعرية دارسي الأدب قديما وحديثا، ويعد أرسطو أول من تناول هذا الموضوع في كتابه (فن الشعر) الذي يعد أول كتاب في تاريخ الإنسانية يتحدث عن الأشكال الفنية ومن بينها الشعر، ويفرق أرسطو بين مفهوم الشعر ومفهوم فن الشعر، فالشعر عنده «محاكاة، أما فن الشعر فهو مجموع القوانين التي تهيمن على التأليف الشعري»[14] والبحث في هذه القوانين بحث في شعرية الإبداع وتنظير لقواعد الأدب وتأسيس لنظرية الأدب وذلك كون الشعرية نظرية في الشعر التمثيلي و نظرية الأجناس الأدبية القائمة على مفهوم المحاكاة التي تقوم على النظرة الفلسفية التي ترى أن الفنون أساسها مبدأ التقليد غير أنه قصرها على الفنون الأدبية وكما اتبع المنهج الاستقرائي في

12 حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 12.

13 نفسه، ص 13.

14 محمود الدرابسة: مفاهيم في الشعرية، ط 1، دار جرير، اربد،2010، ص 11.

I. الشعرية

تحليل الأنواع الأدبية كالمأساة والملهاة منتهيا للشعرية من مستواها الفلسفي إلى تصور أدبي معتمدا على الشعر، فالفن عنده يقوم على المحاكاة التي يدورها تصنع الشعر وقد استطاع أن يؤسس لشعريته من خلال ضبط مفهوم الشعر يقوله: « الشعر هو الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها «[15] فالمحاكاة حسبه من خلق الإنسان وهي التي يصور بها عالمه ويكتسب بها معارفه ومن مفهومها يندلق محددا ماهية المأساة بوصفها « محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء يتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية وتثير الخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[16] ، وقد أشار أرسطو إلى المأساة باعتبارها نوعا من أنواع الشعر وشكل من أشكال المحاكاة تحاكي أفعالا نبيلة بلغة مزودة بألوان من التزيين الذي يشيد المتلقي وحيثما وجدت المتعة فثمة الشعرية.

✓ **عند تزفتان تودوروف:**

إن مصطلح الشعرية ظهر مع تودوروف بعد أن قام بترجمة أعمال الشكلانيين الروس باللغة الفرنسية، وبطغيان البنيوية في هذه الفترة أدمج هذا المصطلح وتداخل مع اللسانيات وبعد اتحادهما أنتج لنا تيارا جديدا.

وقد صبغت الشعرية عنده بصبغة الأدبية، فهي تخص الشعر، بل وتشمل مختلف الممارسات اللغوية والأدبية، ويعرض تودوروف للشعرية بقوله: «وموضوع الشعرية ليس هو العمل الأدبي في حد ذاته فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعد إلا تجليا لبيئة محددة وعامة (...) وهذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعني تلك الخصائص المجردة التي تضع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية».[17]

15 أرسطو طاليس: فن الشعر، (تر: عبد الرحمان بدوي)، ط 1، دار الثقافة، بيروت، 1998، ص 04.

16 نفسه، ص13.

17 تزفتان تودوروف: الشعرية، (تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة)، ط 2، دارتوبقال، المغرب، 1990، ص 23.

I. الشعرية

وهنا خص الشعرية بالخطاب، لأنه يركز على البنية الداخلية للخطاب والبحث في خصائه، كما تأخذ الشعرية من جميع العلوم المختلفة التي لها صلة بالأدب من خلال رابط اللغة التي تعد جزءا منها أو من موضوعاتها، فهي البحث عن القوانين داخل الأدب ذاته، يقول تودوروف: «لا تسعى إلى تسميه المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم كل عمل ولكنها تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته»[18]

وهو في قوله هذا يؤكد على انتصاره لبنية النص الداخلية بعيدا عن كل ما يربطها بواقعها الخارجي.

✓ **عند رومان جاكبسون:**

يعد جاكبسون من أبرز النقاد المتميزين في المدارس اللسانية، حيث أسس لشعريته على أرضية لسانية من خلال استثماره لمجموعة من المفاهيم اللسانية، وتتجلى ملامح التوجه الألسني في شعرية جاكبسون بصفة قاطعة في «التعريف الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة»[19]. وهو ينبه إلى الوظيفة الأدبية حيث أن موضوع علم الأدب ليس الأدب إنما أدبيته، ووظيفة الناقد لا تتمثل في الحديث عن الأدب بل في أدبيته من خلال ربطه بمفهوم الشعرية. يقول جاكبسون: «يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص»[20]. فالشعر عند جاكبسون لغة في سياق وظيفتها الجمالية، وموضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن الأدبية، وهطا يعني أن موضوع الشعريات هو الأدبية بمعنى الآليات، الصياغة والتركيب، لأن الشعر هو تشكيل لكلمة ذات قيمة مستقلة في سياقاتها التعبيرية.

✓ **عند رولان بارت:**

---

18 تزفتان تودوروف: الشعرية، ص 24.

19 : رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، (تر: محمد الوالي ومبارك حنون)، ط 1، دارتوبقال، الدار البيضاء، 1988، ص 18.

20 : نفسه، ص 78.

I. الشعرية

تعد الشعرية عنده «علما للأدب يعتد بشروط المحتوى لأن موضوعه ليس المعاني الممتلئة وإنما: المعنى الفارغ الذي يدعمها جميعا»[21]. وتكمن وظيفته في كونه يساعد على وضع نموذج افتراضي باعتباره معطى لساني للبحث عن التحولات اللامتناهية للجمل. «ومما لا شك فيه أن تطور الدرس اللساني خصوصا حلقة براغ اللغوية فقد كان لها الأثر البالغ في الشعرية لا سيما البنيوية منها التي أخذت على عاتقها الاكتفاء بالنص الأدبي بوصفه تجسيدا للبنية التي هي بمثابة كل عضوي مركب من علاقات قائمة بمختلف الدوال»[22]، أي أنه لا يمتلك الدال قيمته إلا في ظل علاقته بالدوال الأخرى ضمن نفس النظام اللساني.

21 : رولان بارت: النقد والحقيقة، (تق: ابراهيم الخطيب)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1984، ص 65.

22 : محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 49.

II. السرد

1) عند العرب:

نال هذا المصطلح حظه من الشروحات في المعاجم العربية، فابن منظور يعرفه بقوله: «السرد في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء تأتي بها متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم. لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن، تابع قراءته في حذر منه والسرد المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه، ومنه الحديث كان يسرد الصوم سردا»[23].

فالسرد هو متابعة الكلام الذي يراد به الترابط والتناسق والموالاة في العرض والمحافظة على مبدأ التقنية المرتبط بالتجويد والفنية الذي يشد انتباه السامع والمتلقي.

وورد في مختار الصحاح للرازي: «وسرد، درع مسرودة ومسرده بالتشديد، فقيل سردها، نسجها هو التداخل الحلق بعضها ببعض ... وفلان يسرد الحديث، إذ كان جيد السياق له».[24] فهو يشمل الترابط والتناسق وجودة سياق الحديث كما ورد في أساس البلاغة للزمخشري: «سرد النقل وغيرها: خرزها، وثقب الجلد بالمسرد، والسراد وهو الإشفى الذي طرفه خرق، وسرد الدرع إذا شك طرفي كل حلقتين وسمرهما، ودرع مسرودة ولبوس مسرد، ونجوم سرد، متتابعة، وتسرد الدُّرُّ تتابع في النظام»[25]. بمعنى أنه لم يخرج عن المعنى العام المعجمي اللفظ «سرد» الذي يحيل إلى معنى التتابع والترابط وقد وردت هذه اللفظة مرة واحدة في القرآن الكريم في قوله تعالى: «أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ» [سبأ. 11] فالسابغات هي الدروع

23 ابن منظور: لسان العرب، ج 5، ص216.

24 عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1986، ص124.

25 الزمخشري: أساس البلاغة، ص 499.

II. السرد

التي تغطي الفخذين وهي في الغالب للفارس تصنع من حلق الحديد، حلقة، حلقة، بتتابع وترتيب وتناسق منتظم، وإذا كانت مضاعفة فتنسج حلقتين حلقتين، وبانتقال السرد من حقيقة السرد إلى مجاز الكلمة إذ «يصبح السرد هو تتابع أجزاء العمل الروائي جزءا جزءا كلمة أو تركيبا أو عنصرا بتناسق وترتيب»[26]. فاسرد لم يخرج عن دائرة التتابع والتناسق بين أجزاء العمل الأدبي شعرا كان أو نثرا.

2) عند الغرب:

تفرعت البنيوية إلى عدد من الحقول منها علم السرد كما تبلور في دراسات كلود ليفي شتراوس، ثم تنامى هذا الحقل في أعمال دارسين بنيويين آخرين منهم البلغاري تزفتان تودوروف الذي يعده البعض أول من استعمل اصطلاح ناراتولوجي أو علم السرد، وكذلك الفرنسي ألجراداس جوليان غريماس والأمريكي جيرالد برنس والناقد الفرسي رولان بارت، صاحب كتاب الدرجة الصفر للكتابة، «إذ يهدف علم السرد إلى استخراج القوانين والبنى الكلية التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات والسرد باعتباره موضوع هذا العلم، فقد كان له حظ في الدراسات الغربية، فالعمل السردي قطعة من الحياة.»[27]، إذ يخلق السرد مبدئيا أطره التفسيرية من داخل عالمه، يقول رولان بارت «إن السرد لا يمكنه بالفعل أن يأخذ معناه إلا انطلاقا من العلم الذي يستعمله، ففيها يعد المستوى السردي يبدأ العالم أي تبدأ أنساق أخرى لم تعد اصطلاحات السرد هي اصطلاحاتها الوحيدة، بل تستعمل عناصر اصطلاحية من صيغة أخرى (وقائع تاريخية، تحديدات، أنماط سلوك...)»[28] نجد أن مقولات التحليل السردي إنما تخص عالم السرد وحده ولا يمكن تحديدها بناء على الخبرة الحياتية، فالسرد فعل لا حدود له يتسع ليشمل

26 بان البنا: الفواعل السردية، (في الرواية الإسلامية المعاصرة) ط 1. علم الكتب الحديث، اربد، 2009، ص 12.
27 عدوان نمر عدوان: تقنيات النص السردي، نابلس، فلسطين،2001، ص 11،12.
28 رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، (تر: حسن حمراوي وآخرون)، ط 1، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1922، ص29.

II. السرد

مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، ومن جهة أخرى يستخدم جيرار جينيت G.Genette مصطلح السرد Diegesis للإشارة إلى العرض اللغوي لمتوالية من الأحداث داخل النص السردي، حيث يمكن التمييز بين السرد بالمعنى العام الذي يدل على مجمل التقنيات التي تشكل مجتمعة النص السردي، والسرد بالمعنى الخالص كما يستخدمه جينيت. وبناء على هذه التفرقة يسعى جينيت لتحديد مفهوم السرد بمعناه العام من خلال علاقته بمكونات العمل السردي أخرى نقف من تلك العلاقات عنده على علاقة السرد Diegesis بكل من الوصف والخطاب، حيث نجده يربط بين السرد والوصف ويرى أن العلاقة بين السرد بمعناه الخاص والوصف تتيح الفرصة ليس فقط من أجل تحديد نظري للسرد بمعناه الواسع، وإنما لإدراك سمات مميزة للوصف تصلح كأداة إجرائية للبحث، ولا يدمن تلازم كل من السرد والوصف في ظل العمل السردي، يقول جينيت «فكل سرد إلا ويتضمن ... بنسب متفاوتة جدا... من جهة أولى عروض لأفعال وأحداث هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص، ويتضمن من جهة ثانية عروض لأشياء ولشخوص هي تنتج ما ندعوه اليوم وصفا.»[29] نجد أن السرد بمعناه الخالص بوصفه حركة داخل الزمن للأفعال والأحداث، والوصف باعتباره حالة سكون تهدف إلى إعطاء تقارير لغوية عن أشياء وأشخاص في وجودهما المحض خارج أي حدث وخارج أي بعد زمني وهذا إدراك لأهمية الوصف وتغلغله في كل أجزاء النص السردي ودليل على أن العلاقة بينهما علاقة عضوية تشكلان المشهد السردي في مجمله، كما يشير جينيت إلى العلاقة بين السرد والخطاب و يتجلى ذلك في قوله: «هناك في كافة الأحوال تقريبا نسبة من السرد متضمنة في الخطاب ومقدار من الخطاب في السرد»[30] إذ القول بأن الخطاب هو الصيغة الأكثر شمولا فإن ذلك يعني أن الخطاب يمكنه أن يروى دون أن ينقطع عن كونه خطابا في حين

29 جيرار جينيت: حدود السرد، (تر: بلعيسى بوحمالة)، ط 1، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1996، ص 76.
30 نفسه، ص 77.

II. السرد

أن السرد لا يمكن أن يفيض في الكلام دون أن ينفصل عن ذاته إذ يمثل الخطاب جزءا من السرد ووضوح الخطاب ناتج عن تمايز خصائصه التعبيرية عن السرد.

ويصرح بارت قائلا: «يمكن للكلام الملفوظ أن يدعم السرد، شفويا، أم كتابيا عبر الصورة، ثابتا أو متحركا، عبر الإيماء وعبر مزج منظم من كل هذه المواد، السرد حاضر في الأسطورة والتاريخ والممثل والحكاية كما في اللوحة الملونة والمثل السنيما والفنون الهزلية والحدث المتنوع والمحادثة.»[31].

إن السرد حسبه مرتبط بأي نظام لساني أو غير لساني، وهو موجود في كل الأزمنة والأمكنة، كما يبدأ مع التاريخ. ولا يقوم السرد على الأنظمة اللغوية فقط بل يتعداها إلى أنظمة أخرى غير لغوية، وتختلف تجلياته باختلاف النظام القائم عليه كالصورة ومختلف الفنون التشكيلية.

✓ عند الشكلانيين الروس:

لا يمكن الحديث عن مصطلح السرد دون المرور على هذه النخبة التي كان اهتمامها بالسرد بالغ الأهمية إذ وضعوا منهجية جديدة لدراسة الأدب واللغة قاصدين بذلك خلق أدب مستقل بعيدا عن المؤثرات والظروف الخارجية مركزين على دراسة اللغة ذاتها ومن أجل ذاتها، فقد اهتموا بالجانب الشكلي والبناء الداخلي بهدف البحث عن الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا، يقول إيخنباوم: «حاولوا اكتشاف علم مستقل مادته الأدب باعتباره ظاهرة نوعية تتضمن أحدانا خاصة ومتميزة.»[32] بمعنى البحث في خصائص الأدب بعيدا عن كل ما هو خارجي لأن النص الأدبي مكتف ذاتيا ويستوفي كل الشروط اللازمة للبحث فيه، وقد كانت بدايات الاهتمام بالسرد عند الشكلانيين إذ فرق إيخنباوم بين شكلين من السرد «الأول: بالمعنى الحرفي للكلمة، وفيه يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل إلى

31 رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص 09.

32 الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، (تر: إبراهيم الخطيب)، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، 1983، ص 31.

II. السرد

المستمعين، فالحكي يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي والثاني: السرد المشهدي: وفيه يكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة،»[33] فكلاهما يمثل عملية القص التي تعتمد أساسا على الراوي والسرد المشهدي ممثلا في الجدع المسرحي من خلال الشخصيات الحوار، كما أشار توماشفسكي إلى هذا التقسيم فنراه يميز بين نمطين سرديين هما السرد الموضوعي والسرد الذاتي ففي الأولى يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السردية للشخصيات أما السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي.»[34] فنجد أن الحكي يقتضي وجود شخص يحكي وشخص يحكى له أي وجود علاقة تواصل بين الراوي والمروي له. فالسرد هو الكيفية التي تروى بها القصة وتقتضي بالضرورة وجود سارد ومسرود له.

33 مراد عبد الرحمان مبروك: آليات المنهج الشكلي–في نقد الرواية العربية المعاصرة التحضير نموذجا، ط1، دار الوفاء، 2002، ص 29.

34 الشكلانيون الروس: نظرية النهج الشكلي، ص 82.

آليات السرد

1. بنية الشخصية:

تعتبر الشخصية من أهم العناصر الأساسية في السرد، إذ تحتل مكانة قيمة في العمل السردي، والحديث عن الشخصية له أبعاد عدة وذلك لتعدد طرائق تقديمها وتصويرها وإمكانية وصفها وإبراز أهميتها في صياغة الحدث وإسهاماتها في مسار البناء السردي فهي: «العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الكلية الأخرى بما فيها الأحداث الزمنية والمكانية الضرورية»[35]، فهي إذن ترتبط بعناصر العمل السردي من خلال الزمن الذي يدل على بناء الشخصية والمكان الذي تؤدى فيه هذه الأحداث ويعرفها جيرالد برانس بقوله: «الشخصية كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية»[36] فهي إذن من أهم العناصر المحركة للعمل السردي واهم المكونات الأساسية في السرد فهي «أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة»[37]؛ أي أنها المحرك للأحداث والمعبرة عن رؤى السارد من خلال حركتها داخل العمل السردي، والشخصية عند غريماس «موطن لقاء وتقاطع بين البنى السردية والبنى التصويرية لأنه محمل في الآن ذاته بما لا يقل عن دور غرضي ودور عاملي وهذا وذاك يحددان من كفاءته وحدود

35 عبد الرحمن الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، الأردن، 1996، ص17.
36 جيرالد برنس: المصطلح السردي، (تر: عابد خزندار)، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص17.
37 مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية–في اللغة والأدب–ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص208.

فعله»[38]، إذ تعد المحرك الأساسي الذي تتشابك فيه وتتقاطع جميع المكونات والبنى السردية.

2. طرائق تصوير الشخصية:

يمكن الكشف عن الشخصية بواسطة مجموعة من التقنيات تفضي إلى تولد الشخصية، ومن بين هذه التقنيات نجد تقنية التشخيص فهذا الأخير يمكن أن يكون في الأغلب مباشرا... يمكن أن توصف بصفة وثيقة من قبل السارد أو الشخصية نفسها أو شخصية أخرى، أو غير مباشر يمكن استنتاجه من أفعال الشخصية وتفاعلاتها وأفكارها وعواطفها، ويمكن أن تنهض على محمل عرضي لسمات الشخصية الرئيسية»[39] بمعنى أنه يعتمد على المظاهر الخارجية وتشخيصها من خلال وصفها للمظهر الداخلي والخارجي، فرسم الشخصية يتطلب معرفة ثلاثة أبعاد هي:

- ✓ **البعد الداخلي:** الذي يشمل النواحي الشخصية من خلال الشكل واللباس.
- ✓ **البعد النفسي:** من خلال التغلغل في دواخل الشخصية وما يحدث في خلجات النفس
- ✓ **البعد الاجتماعي:** الذي يتمظهر من خلال البيئة والنشأة.

ولكل شخصية في العمل السردي دور ووظيفة تقوم بها، وهي غالبا ما توضح فهمنا للعمل القصصي وفحوى القصة، إذ يمكن أن تقابل شخصيات تبقى ثابتة لا تتغير على امتداد الحكي، وذلك «تبعا لأهمية الدور الذي تناط به الشخصية، يمكن أن تكون أساسية

38 غريماس: في الخطاب السردي–نظرية غريماس، (تر: محمد الناصر العجمي)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991، ص83.

39 جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص44.

(الأبطال والممثلون)، أو ثانوية مكتفية بوظيفة عرضية»[40] بمعنى أن هناك شخصيات محورية وأخرى ثانوية، وعليه يمكن أن نميز نوعين من الشخصياتّ:

أ. الشخصية الرئيسة(النامية):

وهي الشخصية التي يتمحور فيها كل من السرد والأحداث فهي: «شخصية تتمحور عليها الأحداث والسرد والفكرة الرئيسية التي تنسج حولها الأحداث وتوهم بموقف بطولي فردي.»[41] إذ تقوم بالدور الرئيسي، وتحظى بالقدر الكبير من العناية والاهتمام، إذ يتضح نوع هذه الشخصية خلال القصة وتتطور بتطور أحداثها نتيجة تفاعلها مع الحوادث.

ب.الشخصية الثانوية:

وهي التي تحمل فكرة واحدة وصفة ثابتة ولها حضورها داخل القصة كونها شخصية مكملة ومساعدة، تنهض بأدوار محددة إذا ما قورنت بالشخصيات الرئيسة.

3. بناء الزمن:

1) نظام الزمن:

للزمن أهمية كبيرة في الدراسة السردية، إذ يجعلها بنية متكاملة العناصر ومتناسقة الأحداث، يقول غاستون باشلار: «فالزمان لا يمكن أن نتعلمه مباشرة من خلال ماضينا باعتباره كتلة ذات شكل واحد... سرعان ما توصلنا إلى الاعتراف في الواقع بأن الذكرى لا تعلم دو استناد جدلي إلى الحاضر، فلا يمكن إيحاء الماضي إلا بتقييده بموضوعة شعرية حاضرة بالضرورة حتى نشعر أننا عشنا زمنا... لابد من معاودة وضع ذكرياتنا

40 تزفتان تودوروف: مفاهيم سردية، (تر: عبد الرحمن مزيان)، ط1، منشورات الاختلاف، المغرب، 2005، ص75.

41 سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية والمعاصرة، ط1، دار الكتب اللبناني، بيروت،1985، ص127

وسمة الأحداث الفعلية»[42]، فالزمن الخط الذي تسير عليه الأحداث وهو المادة المعنوية التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز الأفعال والحركات، إذ يشترط وجود زمن يرافق هذه الأحداث التي يقدمها السارد، فزمن السرد الذي يتم من خلاله التعبير عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب ومظاهر السرد هي الكيفية التي يمكن من خلالها سرد القصة من طرف السارد يقول تودوروف: «إذ يرجع السبب في طرح مشكل تقديم الزمن داخل السرد إلى عدم التشابه بين زمنية القصة وزمنية الخطاب، فزمن الخطاب هو زمن خطي في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد.»[43]أي أن أحداث القصة يمكن أن تجري في آن واحد أما أحداث ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا.

ويمكن أن نميز نوعين من الزمن:

أ. الزمن الخارجي:

وهو الزمن الخارج عن النص، مثل زمن الكتابة والقراءة، أي الفترة التي يكتب فيها الكاتب، والفترة التي يقرأ فيها.

ب. الزمن الداخلي:

وهو الزمن المتمثل داخل النص، أي الفترة الداخلية التي تدور فيها الأحداث، مثل: ترتيب الأحداث وتتابع الفصول.

2) المفارقات الزمنية:

إن معرفة مجرى الحركة الزمنية في النص تتطلب مستويين من مستويات سرد الأحداث، وفق زمن مستوى الواقع في القصة التي تسير في ترتيب طبيعي كما وقعة ومستوى الأحداث الذي يعمد فيه الكاتب إلى ترتيب فني يمارس من خلاله أسلوب التقديم

42 غاستون باشلار: جدلية الزمن، (تر: خليل احمد خليل)، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1996، ص47.

43 تزفتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، (تر: الحسن سحبان)، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص55

والتأخير خدمة للعناصر الجمالية في النص، يقول جرار جينيت: «تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة نظام الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[44]، بمعنى أن التطابق بين هذين الترتيبين يسمى المفارقة الزمنية ووجودها يدل على نوع من درجة التوافق بين الحكاية والقصة في بعض الأحيان الذي يطلق عليه جرار جنيت «الحكي الأول أو الدرجة الصفر الذي يمثل الزمن الحاضر للحكاية مطابقا لزمن القصة المحكية»،[45] وفي كلت الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية، ويحصل نوع من الذهاب والإياب انطلاقا من النقطة التي وصلتها القصة، ومن هنا يصبح الاسترجاع والاستباق أساس المفارقة الزمنية.

أ. الاسترجاع:

هو شكل من أشكال المفارقة الزمنية يقول جينيت: «يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها...حكاية ثانية زمنية، تابعة للأولى في ذلك النوع من الترتيب السردي...ونطلق من الآن تسمية الحكاية الأولى على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تحدد مفارقة زمنية ما إن تظهر بمظهر الحكاية الأولى... وفي الأعم يمكن اعتبار مجموع السياق حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية ما»[46]. فهو ذكر أحداث سابقة على الحدث الذي يسرد في لحظته الحاضرة، ويرتبط بالذاكرة الشخصية لأن زمنه الماضي من خلال اختراقه يتم استدعاء بعض الوقائع والمواقف، إذ يسرد حدا من الأحداث السابقة مقارنة بالنقطة التي بلغها سرد القصة، فينقطع زمن سرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله، ويعتبر الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا في الدراسات السردية، ويمكن نوعين من الاسترجاع:

✓ استرجاع داخلي:

44 جيرار جينيت: خطاب الحكاية، –بحث في المنهج– (تر: محمد معتصم وآخرون)، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1990، ص47

45 نفسه، ص60

46 جيرار جينيت: خطاب الحكاية ، ص47.

هو «العودة إلى ماض لاحق لبداية القصة»[47]؛ أي ربط حادثة معينة بسلسلة من الحوادث السابقة الممثلة لها ولم تذكر في النص من باب الاختصار.

✓ استرجاع خارجي:

يعرفه جيرار جينيت بقوله: «فالاسترجاعات الخارجية...لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لان وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه أو تلك.»[48]، فهو استرجاع معلومات بالعودة إلى زمن ما قبل بداية القصة، ويمكن أن يتداخل مع القصة ووظيفتها تكملة الحكاية بإثارة القارئ أيضا عن هذه الحادثة القائمة.

✓ استرجاع مزجي:

هو استرجاع يجمع بين النوعين السابقين (الداخلي والخارجي)، فهو: «استحضار زمنين ماضيين أحدهما يعود إلى ما قبل بدء الرواية والثاني ما بعد بدئها»[49].

ب.الاستباق:

يعرفه جينيت بقوله: «عملية سردية تتمظهر في حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا وذلك بالمقارنة مع النقطة التي بلغها السارد»[50]، فهو تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد واستباق للحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتنبئ عما يمكن حدوثه.

وتختلف الاستباقات تبعا لاختلاف نوع الحدث المستبق في زمن السرد الأولي أي زمن حكاية الراوي الأساسية، ويمكن التمييز بين نوعين من الاستباق:

✓ الاستباق الداخلي:

47 سيزا قاسم: بناء الرواية، ط1، الهيئة العامة للكتب، مصر، (د ت)، ص38.
48 جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص76.
49 بان البنا: الفواعل السردية، ص53.
50 جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص53.

هو الذي لا يتجاوز الإطار الزمني للحكاية أي انه» لا يتجاوز بنيتها الداخلية ويحدث حيث يتجه الراوي إلى المستقبل، وهو يتشابه مع الاسترجاع في انه منتم إلى الحكاية أو غير منتم إليها»[51]، فهو إيراد حدث قبل وقوعه داخل الحقل الزمني للقصة.

✓ الاستباق الخارجي:

يقول جينيت: «وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، أي إنها تؤدي إلى نهاية القصة أو توقع لما في نهايتها»[52]، فهو الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية ويبدأ بعد الخاتمة أو يمهد بعدها لكشف ما تأول إليه بعض المواقف.

4. تقنيات الحركة السردية

أ. المدة(الديمومة):

وهي التي تضبط العلاقة بين زمن القصة وطول النص وقد عرفها جيرار جينيت في سياق حديثه عن سرعة الحكي بقوله: «تتحدد العلاقة بين مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين، وبين طول، وبين طول النص المقيس بالأسطر والصفحات»[53]، كأن يستقطب مقطعا نصيا طوله ثلاثة سطور بمدة زمنية طولها عشر سنوات فيكون هنا تسارعا للخطاب على حساب القصة أو أن يستقطب نصا طوله مائتي صفحة يوما واحدا في حياة إحدى الشخصيات أي إن المدة مختلفة فقد تكون

51 عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح-البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال-دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2010، ص24.
52 جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص77.
53 نفسه، ص102.

سرعتها متساويةّ، وهناك حكايات دون تسريع أو استبطاء وقد تصل فيها العلاقة بين مدة القصة وطول الحكاية ثانية دوما.

وقد اقترح جينيت أن المدة أو الديمومة لابد أن تدرس من خلال التقنيات الأربعة وهي: الحذف، الوقفة، المشهد والمجمل.

ب.الحذف ellipse:

وهي تقنية من تقنيات إبطاء السرد، إذ تمثل إحدى حالات عدم التوافق بين محوري الزمن أين يتجه زمن الحكاية إلى المالانهاية ويتعلق الأمر بمدة من الحكاية يسكت عنها تماما من طرف السارد، ويحدد جيرار جنيت نوعين من الحذف:

الحذف المحدد وهو الذي ينصب على مدة كقولنا بعد مدة كذا، والحذف غير المحدد الذي يشار إليه ولا ينصب على مدته يقول جينيت: «يرتد تحليل المحذوف إلى تفحص زمن القصة المحذوف وأول مسالة هنا هي معرفة تلك المدة مشار إليها أو غير مشار إليها»[54].

ت.الوقفة pause:

وهي وقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف فهي «أوصاف لا ترتبط بلحظة خاصة في القصة بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة»؛ أي أن السرد عادة يقتضي انقطاع الصيرورة الزمنية للأحداث ويعطل حركتها ودائما ما يكون بالوصف.

ث.المشهد scéne:

وهو المقطع الحواري الذي يأتي في تضاعيف السرد، يقول ولاس مارتن: «في المشهد تكون الفترة الزمنية الموضوعة مساوية تقريبا لزمن القراءة، وقد يجعل الوصف

54 جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص117.

المفصل زمن القراءة أطول من زمن الحادثة»[55]، فالمشهد هو اللحظة التي يكاد يتطابق ويتساوى فيها زمن السرد مع زمن القصة.

ج. الخلاصة(المجمل):

يعرفها ولاس مارتن بقوله: «في الخلاصة يكون زمن القراءة أقصر بكثير من الزمن التاريخي. «مرت سنوات»[56]، فهو شكل ذو حركة متغيرة إذ يعتمد على سرد أحداث يفترض وقوعها في سنوات فيمثل تسريعا للسرد.

ح. الصوت:

هو من أهم عناصر تكوين الخطاب السردي، إذ يمثل الحضور الجزئي لشخصية السارد باعتباره المتكلم في الخطاب يقول تودوروف: «فقد يكون السارد حاضرا على مستوى العالم المستحضر أو عالم الحكي، وفي هذه الحالة يكون تجاوز بين الشخصيات والسارد، وفي الحالة الثانية السارد لا يتدخل في العالم المشخص لكنه يوصف بوضوح... وعندما يشخص السارد على مستوى الشخصيات يمكنه أن يكون عونا أو شاهدا، فيكون السارد أحيانا هو الشخصية الرئيسة، ومرة أخرى كائن غير معرف لا نعرف عنه سوى وجوده»[57]، فالسارد تختلف تموقعاته، فقد يكون في المستوى نفسه أو في مستويات مختلفة، فقد يكون السارد لا علاقة له بالقصة التي يحكيها وقد يتجسد ذلك شيوع ضمير الغائب في المقاطع السردية، أو قد يكون في لشخصية من لشخصيات، القصة التي يحكيها كأن يكون بطلا أو شاهدا حاضرا بصيغة المتكلم.

5. المكان:

55 ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، (تر: حياة جاسم محمد)، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة،1998 ص164.

56 نفسه، ص نفسها.

57 تزفتان تودوروف: مفاهيم في الشعرية، ص133.

الحديث عن المكان حديث عن أهم العناصر المكونة للعمل السردي، إذ يلعب المكان بتجلياته وأشكاله الدور الأبرز في سياسة التشكيل السردي في القصة أو الرواية أو السرديات الأخرى بوصفه عنصرا جوهريا يسهم في بناء التشكيل السردي، ويعمل على معمارية السرد وهيكلته فهو «الفضاء التخيلي الذي يصنعه الروائي من كلمات ويضعه كإطار تجري فيه الأحداث»[58]، إذن فهو المسرح والخلفية التي تجري فيها الأحداث، يقول غاستون باشلار: «لا يوجد موضوع دون ذات، بل أن الخيال بالنسبة للمكان يلغي موضوعية الظاهرة المكانية؛ أي كونها ظاهرة هندسية، يحيل مكانها دينامية خاصة»[59]، فالمكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا مباليا ذا أبعاد هندسية فحسب بل يتعداها إلى أبعاد أخرى إذ يحتل الريادة في توضيح أفكار العمل الروائي وإخراجها في طابع جمالي راق، وينقسم المكان باعتباره الركيزة الأساسية إلى نوعين:

أ. الأماكن المغلقة:

هو مكان إقامة الشخصيات، والذي يخص فردا واحدا أو أفراد عدة، يتحرك الفرد في دوائر معينة، وهو مقترن بمعاني الانطواء والعزلة والحزن، كالسجن والبيت الذي يعرفه غاستون باشلار بقوله: «بدون البيت يصبح الإنسان مفتتا، فهو من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية الأولى، إذ يصبح بيت الذكريات معقدا سيكولوجيا، ويرتبط بزوايا وأركان العزلة، حجرة النوم وحجرة المعيشة التي تنتشر فيها الشخصيات الرئيسة»[60].

ب.الأماكن المفتوحة:

58 الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص55.

59 غاستون باشلار: جماليات المكان، (تر: غالب هلسا)، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984، ص10.

60 غاستون باشلار: جماليات المكان، ص43.

هي إطار انتقال الشخصيات كالطريق والقرى والمدن، وهو المكان المشاع للجميع، حدوده متسعة ومفتوحة وعادة ما تكون مقترنة بالحرية والسعادة والفرح والحالة النفسية المستقرة وقد عبر عنها غاستون باشلار: «إن المساحة الأليفة لن تكون إلا مجرد المساحة الخارجية غير المحسومة بالنسبة لعلماء الهندسة الذين يبحثون عن المكان اللانهائي دون دليل سوى اللانهائية ذاتها»[61]، بمعنى الوجود الواسع، الذي يمثل الهدوء والسلام الذي ينتج المكان بلا حدود.

6. الحوار:

يعتبر الحوار من وسائل البناء السردي المهمة، إذ يسهم في بناء الحدث وبلورته، كونه يبني الوقائع لتتداخل مع الأحداث فتكون جزءا منه، فالحوار هو: «عرض دراماتيكي في طبيعته لتبادل شفاهي بين شخصيتين أو أكثر، وكلام الشخصيات يقدم كما هو مفترض أن يكون بدون لاحقات استفهامية»[62]، فهو عرض لحديث استفهامي بين الشخصيات من خلال المرسل والمرسل إليه، يتناول موضوعات شتى ويتبع تبادلا للآراء والأفكار، كونه «تبادل للكلام بين اثنين أو أكثر، فهو نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي... ويأخذ الحوار وضعية التعبير كما يستعمل بكثرة بجمل الاستجوابات.»[63] فهو إذن الوسيلة الأساسية المناحة لدى الشخصيات للتعبير عن أفكارها ورؤاها باعتباره يساهم في بنائها، والحوار نوعان:

أ. حوار خارجي:

61 نفسه، ص178.

62 جيرالد برانس، المصطلح السردي، ص59.

63 سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، ص78.

يتمثل في انتقال الكلام من الشخصية المرسلة ليصل إلى الشخصية المستقبلة، كونه وسيلة تواصل مشتركة يتضح من خلالها وعي الشخصية وأفكارها ويتم عبرها إيصال الفكرة المطلوبة إلى المسرود له.

ب.الحوار الداخلي:

هو حوار فردي صامت بين الشخصية وذاتها، فالمرسل والمتلقي هما الشخصية نفسها يقول ميخائيل باختين: «غير أن الصوغ الحواري الداخلي لا يمكن أن يصبح تلك القوة الخلاقة للشكل إلا حين يتم إخصاب التنافرات والتناقضات الفردية بتعدد لغوي اجتماعي حيث التناغمات الحوارية تدوي لا فوق قيم الخطاب الدلالية... إنما تتسرب إلى طبقاته العميقة»[64]، أي أنه يكشف عن الحالة الشعورية للشخصية وما يكتشفها من استقرار واضطراب، فهو وسيلة سردية تعلق عن أفكار الشخصية ومشاعرها الداخلية، وهو نوعان:

✓ المونولوج:

وهو «العرض المستقل الذي لا يتدخل فيه وسيط لأفكار الشخصية وانطباعاتها وتصوراتها، نوع من الفكر المباشر والمرسل الطليق»[65]، فهو التقنية التي تستخدم في القص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية في المستويات المختلفة، قبل أن تتشكل لتعبير الشخصية مع ذاتها ولوحدها.

✓ المناجاة النفسية:

وهي «خطاب طويل تفضي به الشخصية واحدة وليس موجها لأشخاص آخرين»، أي تقديم المحتوى الذهني مباشرة من الشخصية إلى القارئ دون حضور المؤلف.

64 ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، (تر: محمد براوة)، ط1، دار الفكر، القاهرة، 1987، ص57.

65 جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص115.

7. زاوية النظر (أشكال التبئير):

يحتل الراوي مكانة هامة داخل العمل القصصي، فهو العمود الأساس في العملية السردية لأنه مقدم القصة ومؤديها على ذاكرة قوية، وقد تتفوق شخصية الراوي حتى على الشخصيات الأساسية وقد تختلف، إذ يستند مصطلح الرؤية أو جهة النظر إلى «العلاقة بين السارد والعالم المشخص.»[66]، فيشكل هذا العنصر أحد أهم مكونات الخطاب السردي، وتبرز كيفية نظر السارد إلى شخصياته ويختلف موقع الراوي حسب روايته للأحداث فنجد في معظم الأحيان ثلاثة تقسيمات لزاوية رؤية السارد وقد قدم تودوروف هذه التقسيمات بصيغة رياضية[67]:

- **الراوي>الشخصية:** أو الرؤية الخلفية وهو أن الراوي يعرف أكثر من الشخصية ولا يهمه تغيير الكيفية التي تكون عليها هذه الشخصية ولا تخفى عليه أسراره، تفوق معلوماته درجة معرفة الشخصيات ويقدم مادته دون الإشارة إلى مصادر معلوماته.

- **الراوي=الشخصية (أو الرؤية المحايثة):** أين تتطابق معرفة الراوي مع معرفة الشخصية ويكون مصاحبا لها ويتساوى معها في معرفة مسار الوقائع.

- **الراوي<الشخصية:** أو الرؤية الخارجية، وفيها يعرف الراوي أقل من أي واحدة من الشخصيات ولا يستطيع أن يصف سوى ما يراه أو يسمعه، إذ يعمد إلى الوصف الخارجي من خلال الحركات والأصوات ولا يعرف ما يدور بداخل الشخصية.

أما جيرار جينيت فقد اقترح مصطلحا أخر هو مصطلح التبئير، ومنه البؤرة أي المركز، بمعنى تركيز السارد على جانب محدد من جوانب الشخصية المبأرة يقول جينيت: «أقصد بالتبئير تضييقا في حقل الرؤية، أي عمليا انتقاء للمعلومات السردية

66 تزفتان تودوروف: مفاهيم في الشعرية، ص129.

67 تزفتان تودوروف: الأدب والدلالة، (تر: محمد نديم خفشة)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996، ص78،79.

بالمقارنة مع ما كانت التقاليد تسميه معرفة كلية... أداة هذا الانتقاء هي بؤرة متموضعة، أي نوع من القناة للإخبار لا تسرب إلا ما تسمح به الوصفية.»[68]، ويميز جينيت بين ثلاثة أنواع من التبئير:

✓ التبئير الداخلي:

يقول جينيت: أن التبئير يسمى داخليا لأن المأوى البؤري يوجد داخل عالم الحكاية...ومن جهة أخرى حينما يكون الموضوع مدركا من الداخل»[69]، أي تركيز السارد على الجانب الداخلي للشخصية.

✓ التبئير الخارجي:

أي تركيز السارد على ما تراه عينه البشرية إذ يوجد خارج وعي الشخصية، فينظر إليه في مظهره من الخارج، كأن يركز على اللباس أو الجسم أو الفضاء الجغرافي الذي تتحرك فوقه الشخصية.

✓ التبئير الصفر أو اللاتبئير:

وهي المعرفة الكلية للسارد، فيتولى الهيمنة المطلقة على شخصياته فهو يعلم ماضيها وحاضرها ومستقبلها دون أن تخبره بأي شيء.

8. اللغة الشعرية:

68 جيرار جينيت: نظرية السرد–من وجهة النظر إلى التبئير (تر: ناجي مصطفى)، ط1، دار الخطاب،1989، بيروت، ص113.

69 نفسه، ص نفسها.

إن طبيعة شعرية القصيدة، و أهمية اللغة البانية لها، حملت النقاد العرب وغيرهم على الالتفات إليها بعناية خاصة، فمند المصنفات النقدية الأولى وجدنا اهتمام جمهور النقاد بالأساليب والطرائق الشعرية الخاصة بالشعر والشعراء، فذهبوا إلى تلمس الخصوصية عند كل شاعر و أشاروا إلى افتراق شاعر عن أخر في الشعر «فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية»[70] كما يرى جان بول سارتر، ويبدوا الشعراء في ممارساتهم الإبداعية أكثر ابتعادا عن الانخراط في اللغة التواصلية المباشرة يقول برتراند راسل: «قبل النظر في معنى الكلمات لنتفحصها أولا على أنها أحداث في العالم المحسوس».

للغة نكهة خاصة ومتميزة عند مطران، الشاعر، وهو من خلال اللغة الشعرية يقيم عالما مختلفا، بحيث يجسد له هذا العالم، خصوصية لافتة، ولعل مطران يدرك أهمية اللغة في تأسيس بنى شعرية، من جهة، وفي تأسيس مساحة يريدها في التواصل من جهة أخرى، فاللغة الشعرية يستخدمها مطران، يلاحظ القارئ أنها تسعى إلى توحيد العالم مع الواقع ومعنى الذات في آن واحد، ويرى هنري لوفيفر lovevar أن اللغة الشعرية هي « لغز محلول عن العالم، وعالم هو في الوقت ذاته إنساني وفوق طبيعي، وفي هذه اللغة الخالقة، الشعرية تمحي الثنائية والانقسام والتفرق، ويتحقق الاندماج المثالي بالواقعي المجرد المجسد، وقد كانا منفصلين من قبل»[71]، معنى ذلك أن اللغة الشعرية هي الأداة السحرية لذا كل شاعر، وبها يتمكن من السطو على قلوب الكثيرين بدلا من استعمال الكلام المباشر التواصلي.

9. الحبكة:

70 سارتر جان بول: ما الأدب؟ (تر: محمد غنيمي هلال)، دار العودة، بيروت،1984، ص7

71 لوفيفر هنري: ما الحداثة؟ (تر: كاظم جهاد)، دار ابن رشد، بيروت، 1973، ص12

هي احد عناصر البناء السردي إذ تعطي كاتب القصة تصويرا عاما عن الكيفية التي يريد من خلالها أن يقدم الحدث الذي في القصة للقارئ فهي «مجموع التنسيقات التي تتحول من خلالها الأحداث إلى الحكاية أو يترابط مع ذلك، هي التي تتيح استخراج حكاية من الأحداث فالحبكة هي الوسيط بين الحدث والحكاية»[72]، إذ تمثل الأحداث المتتابعة والمتسلسلة التي تتكون منها القصة وتتوالى من خلال الأحداث، فهي «بنية في النص، أي النظام الذي يجعل من الرواية بناءاً متكاملا فتتسلسل الأحداث... التي يصغها ترتيب الوقائع واستخلاص النتائج فالحبكة حركة حيوية تحول مجموعة من الأحداث المتفرقة إلى حكاية واحدة متكاملة ضمن إطار حدث رئيسي»[73] إذ هي اللحظة التي تصل فيها الأحداث إلى أقصى درجات التكثيف والانفعال، وهي نقطة التحول في القصة.

10. الحدث:

يعتبر الحدث أحد أهم مكونات السرد التي تخلق الحركة والدينامية داخل العمل الأدبي، فهو «كل ما يؤدي إلى تغيير أو خلق حركة أو إنتاج شيء، فهو لعبة قوى متواجهة أو متحالفة تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات مخالفة أو مواجهة بين الشخصيات»[74]، بمعنى الحدث المنتج لأفعال الشخصيات داخل العمل السردي والصراع القائم بينها الذي يؤدي إلى تطورها.

11. الحل:

هو عنصر من عناصر السرد، وهو النتيجة التي تؤل إليها الأحداث، فبعد ذروة التأزم التي تتمثل في نشوب العقدة، تنحدر القصة بشكل أسرع نحو النهاية أو الحل الذي قد يوافق توقعات القارئ فهو «حصيلة الصراع الفكري أو العاطفي أو الديني أو الوعي

72 بول ريكور: من النص إلى الفعل، (تر: محمد برادة)، ط1، مكتبة الإسكندرية، القاهرة، 2001، ص09.
73 لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار، بيروت، 2003، ص77.
74 نفسه، الصفحة نفسها.

الذي تصل إليه الشخصية بغض النظر عن عمق الإدراك أو مدى دوامه واستمراره، غير أن شرط الحل أن يكون منطقيا»[75]، وقد يكون بلا حل، ويقصد من ذلك ترك المجال أمام القارئ للمشاركة في التفكير لحل هذه القصة أو الرواية، فالحل إذن لا يمكن أن يخرج عن السياق الصيغي لتطور أحداث القصة بل يكون مستمدا من سياق الأحداث يقنع المتلقي ويحد له تغييرا منطقيا، كما يمكن أن تكون النهايات مفتوحة، حيث يترك المجال للمتلقي في وضع نهايات تكون مناسبة لتلك الأحداث.

75 عبد القادر أبو شريفة: حسن لافي خزف، ط4، دار الفكر، بيروت،2008، ص128.

الفصل الثاني

آليات السرد في قصيد الجنين الشهيد

- شخصيات القصة

أ. الشخصيات الرئيسة

ب.الشخصيات الثانوية

- بناء الزمن

✓ الزمن الطبيعي

- المفارقات الزمنية
- تقنيات الحركة السردية

أ. إبطاء السرد

ب.تسريع السرد

- بنية المكان

أ. الأماكن المغلقة

ب.الأماكن المفتوحة

- الحوار
- وضعية السارد داخل القصة ووظيفته

1. شخصيات القصة:

للشخصية دور أساسي داخل العمل السردي باعتبارها المكون الذي تنتظم انطلاقا منه مختلف عناصر السرد، «إذ لا يمكن تصور عمل أدبي سردي دون الشخصيات وذلك لما تقدمه من وسائل فنية تفرض نفسها على المتلقي من خلال حركتها وما تقدمه من أفكار ورؤى»[76]، وتختلف طرق رسم الشخصية داخل العمل القصصي ووظائفها وأدوارها لاختلاف بنائها وتعدد أنواعها فهناك شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية:

أ. الشخصيات الرئيسة:

وهي الشخصيات المحورية التي تدور حولها أحداث القصة أو الرواية وقد حصرها خليل مطران في شخصيتين:

✓ شخصية ليلى:

هي الشخصية الرئيسة في القصة، وقد عمد الشاعر على تصوير الجانب الشكلي والمظهر الخارجي للشخصية، والصفات الجسمية للشخصية لم تأتي في تسلسل، إذ أن الشاعر لم يعطي الشخصية جميع صفاتها في مقطع واحد، بل كانت متناثرة عبر مقاطع القصيدة، وحاولنا أن نرصد أهم المقاطع التي تصور شخصية ليلى من خلال قول الشاعر:

دعاها بليلى والدها لتنكرا فهل كان صونا لاسمها أن يغير.

على أنها كانت مثالا تصور من ماء الجمال مقطرا[77]

فحلاه ما تهوى المنى وبه حلى

76 تزفتان تودوروف: مفاهيم في الشعرية، ص85.

77 خليل مطران: الديوان، ج2، ص414.

فلم يك في ليلى سوى ما يحبب بها من معانيها الجياد ويعجب

وكانت على الأيام تنمو وتعذب كمثمرة الأغصـــــــــــــــــان والصقع طيب[78]

ضروب جمـــــــــــال لو رأتها أمـــــــــيرة رأت كيف تعلـــــــــــــوها فتـــــــــــــــــــاة حقيـــــــــــــــــرة

بهاء به يسمو على الجاه فقرها وعري به يزري الجـــــــــــــــواهر نحـــــــــــــــرهـــــــــا

ورأس إذا ما زانه تـــــــــاج شعرهـــــــــا فأشـــــــــــــرف من عرش غضاضة قدرها

وقال فتى: ما شاء ربك احكما جمـــــــــــــالك يا "ليـــــــــــلى" فجـــــــــــــــــاء متممـــــــــــــــــــــــا

رأيت ولكن لا كثغـــــــــــرك مبسمـــــــــــــــا ولا مثل هذي العين تروي على ظما

ولا كحلا في الجفن افضح للكحل

استطاع الشاعر أن يصور لنا ملامح شخصية ليلى من خلال تركيزه على الوصف الخارجي لشكلها، فليلى تمثل البنت الفلاحة الفقيرة كما تمثل البنت الجميلة الفاتنة التي تصبح عرضة لمطامع الرجال، وهي الشخصية المحورية في القصة فليلى بنت فقيرة تعيش في الريف مع أبويها المسنين، تسافر إلى المدينة لتؤمن قوتها وقوت أبويها بعد إصرار أمها لتعمل بعدها في حانة كشابة جميلة متبرجة تتصدى للرجال، ويظهر ذلك من خلال قول الشاعر:

78 خليل مطران: الديوان، ج2، ص415 وما بعدها.

فكانت كنامي الغرس يزكو وينضر ومطمعـــــــــــه طين ومسقاه أكدر

يحيط بها دوحـــــــــــــــــــــــــــــان: شيخ معمِّر وأمٌّ
عجوزُ القشر واللبُّ أخضرُ[79]

لتبيعهما قوتا بشيء من الظل

فمن صبحها تسعى لجني ومكتدي وفي ليلها تقضي الذي يبتغى غدا

كما كان عبد الرق جنحا ومعتدي يواصل
مسعـــــــــــــــــــــــــــــاه ليخدم سيـــــــــــــــــــــــــدا

ويوسعه رزقا ويغذى من الثفل

قضت هكذا بين الأسى والمتاعـــــب صباها ولماّ تغد بين
الكواعـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــب

فصحّت كنبت الطّود بين المعاطب ومدّت إلى حيث الثرى غير ناضب

جذور إذا انهلنها عدن بالعلّ[80]

تلعب العوامل الاقتصادية دورا لا يستهان به في قهر الأشخاص، والفقر في عالم الريف من أهم مظاهر القهر الذي يعد من أهم الأسباب والنتائج التي تدفع الشخصيات والأحداث إلى نقطة الذروة، وفيها يقول الشاعر:

كذلك ناجاها الضمـــــــــــــــــــــــــــــير مؤنبا ولكن جوع
النفس فيها تغلـــــــــــــــــــــــــــــب

فرد إلى الصمت الضمير مخيبا وألقى بتلك البنت في أول الصبا

79 الدوحان: شجرتان كبيرتان إشارة إلى أمها وأبيها.
80 خليل مطران: الديوان، ج2، ص413.

إلى حيث يخشى ناسك زلة الرجل.

فمرّ بها في حانة نفر أولو مجون دعتهم بالرموز فاقبلوا

وحيوا فحيّتهم وفيهـــــــــــــــا تدلل فقال فتى: ما للمليحة تخجل؟

وحيث تكن تنزل على الرحب والسهل؟

تسمين يا حسنـــــــــــاء: قالـــــــــــــــت تحببا أنا اسمي ليلى هل ترى اسمي معجبا

فقال: لئن أنشدته الصخر أطرب برقة هذا الصوت، أو راهبا صبا

أو الثَّاكل اعتاض السُّرور من الثُّكل[81]

أُصَيبيَةٌ جاؤوا المكان ليسهروا وقد أجلسوها يسكرون وتسكر

فلما نفى اللب الشراب المخمر تمادوا بها في غيّهم وتهوّروا

وأرقصهم طوَّافة الزَّمر والطَّبل

فهذا معاطيها وذاك مداعـــــــــــــب وهذا مداجيها وذاك مشاغب

وهذا مراضيها وذاك مغاضب وهذا مباكيها وذاك مداعب[82]

وكلا ترى منهم على خلق رَذل

لتقع ليلى في النهاية في فخ الرذيلة لفتى غني وجميل حسن المظهر اسمه جميل الذي يغريها بحبه ويغدر بها، وكان يعدها بالزواج فتقبل ذلك، وتحمل منه وفي النهاية يهرب

81 نفسه، ص417.

82 خليل مطران: الديوان، ج2، ص419.

منها لتتجرع السم الذي يكون سببا في التخلص من الجنين الذي في بطنها، حتى لا يعيش الألم والمعاناة التي عاشتها أمه يقول الشاعر:

تموت وما سلّمت حتى تودّع وأمك تسقيك السم تضرعـــا

وتنفيك من جوف كنت مودعا لتخلص من عيش ثقيل بما وعى من الحزن والآلام والفقر والذل[83]

فكان الجنين هو ثمن الخطيئة التي اقترفتها ليلى والذي دفع ثمنها في النهاية، ولم تمنحه الحياة لكي لا يعيش نفس الحياة ولا يذوق نفس مرارتها التي لا تزال في فم أمه ليلى

- **بناء الشخصية:**

✓ **البعد المادي للشخصية:**

يمكن أن تتحدد أبعاد الشخصية داخل الواقع الاجتماعي من خلال ملامحها في العمل السردي، ويمكن أن تكون هذه أبرز الملامح:

✓ **الملامح الجسدية:**

تكتسب الملامح الجسدية أهمية كبيرة في تثبيت صورة الشخصية، إذ يحظى الوجه دائما بوصفه مجمع المحاسن والحواس بالوصف الذي يعكس مدى توافق الشخصية مع نفسها وقد صوره الشاعر بقوله:

فجسم كمشكاة يعزّ نظيرهـــــــــــــــــــــا بإتقانها لكن خبا الدهر نورها

وعين كحالي الغمد أمسى بلا نصل[84]

83 نفسه، ص431.

وهنا أعطيت ليلى من الجمال ما يأسر عيون الناظرين إليها ويجعلها محط اهتمام الكثيرين، وكان جمالها جمالا متما كأنها نور يشع في السماء، وهو الشيء الذي انجد ب إليه الرجال وتكون مطمعا لهم.

✓ الملابس:

يمكن إن نحدد واقع الشخصية المادي في أكثر الأحيان من خلال تقريب صورتها إلى واقعنا المعيش، إذ يعمد الكاتب إلى رسم شخصياته بان تكتسي ملابس تكون ذات دلالة في بناءها، وفي القصيدة يرصد الشاعر ملابس ليلى بقوله:

بهاء يسمو على الجـــــــــــاه فقرها وعري بها يزري الجواهر نحرها

وثوب عتيق إن فشا منه سرها أباح كنوزا للنواظر صدرهـــــــــــــــــــــــــــــــــا

وقد استطاع الشاعر أن يعكس لنا واقع الشخصية ووضعيتها الاجتماعية والطبقية فالملابس لها دور فعال في اكتساب الشخصية بعدها المادي، فليلى فتاة فقيرة لا تملك من الملبس ما يجعلها غير ذلك، فالثياب العتيقة إنما تخص طبقة محددة من المجتمع وهي طبقة الفقراء فقط.

✓ المهنة:

لا بد من الوقوف على مهنة الشخصية وذلك للتعرف على طبقتها الاجتماعية التي تنتمي إليها، والشاعر يوضح طبيعة المهنة التي اختارتها ليلى وهي نادلة حانة، يقول:

فقالت لها: إنا نرى لك مهنة تعيد علينا نقمة العيش منّـــــــــةً

84 خليل مطران: الديوان، ج2، ص420.

تكونين فيـــــــــــــــــــــــه للنواظـــــــــــــــــــــــر جنّة وللشاربين المستهامين فتنـــــــــــــــــــــــة

فمرَّ بها في حانة نفرٌ أولـــــــــــــــــــــــو مجون دعتهم بالرموز فأقبلوا[85]

فكان العمل في الحانة هو المهنة التي رضيها الوالدان لابنتهما ضنا منهما انه الملجأ الوحيد للخروج من الحالة المزرية التي عاشوها ولازالوا يعيشونها، والخلاص من هذا العار الذي بات الكابوس الوحيد لليلى وأهلها.

✓شخصية جميل:

ظهرت هذه الشخصية في المقطع السردي الثاني، وقد كان ظهورها بارزا في القصة، وجمعت هذه الشخصية بين نقطتين، إذ تمثل في الظاهر شخصية حسنة مهذبة ومخلصة، وهي في الباطن شخصية انتهازية أنانية مستهترة تحمل كل معالم النذالة، تسعى للوصول إلى ما تهدف إليه بشتى الطرق، وقد عرض الشاعر لملامح هذه الشخصية في قوله:

وكان فتى طلق المحيا جميله ولكنه تدل الفؤاد ذليلـــــــــــــــــــــــه

يميل إليها وهي لا تستميله فيزداد فيه غيظه وغليله

وقد طويت أحشاؤه طيَّة الصلّ[86]

لقد تكشفت ملامح جميل وترسمت على انه شاب حسن المظهر والمنظر يحاول أن يستميل البنت ليلى بالكلام المعسول فتصده في كل مرة، ليبقى مصرا على ذلك متظاهرا بالشهامة أمامها ويقوم بالدفاع عنها لتقبل بعد ذلك بعد ما تجد فيه كل صفات الرجل الشجاع، وتمثل ذلك في قول الشاعر:

85 خليل مطران: الديوان، ج2، ص417.

86 نفسه، ص423.

وكان"جميل" كالنساء له حلي ويكسي جلابيب الحرير تبذلا[87]

وكان كثيرا ما يود خطابهـــــــــــــــــــا فتصغي إليه وهي تحسو شرابها

فان ملأت مما يقول وطابها توالت، وكان الصد عنه جوابها

فآب وفي آماقه أدمع تغلي

وظل يوافي في المواعيد زائرا فيحسوا الطلى جمرا ويروي النواظر

يخالسهـــــــا نيـــــــــــــــــــــــــــــاتها والسرائر لطيفا لما يبغي على الذل صـــــــــــــــــــــــــــابرا

فآلى لها يوما لأن يتأهـــــــــــــــــــــلا بها،

فأصـــــــــــــــــــــــــــــــــاب الود منها المؤملا

فأبدت له الإقبال بعد التبرم ولكن أطالت خبره

خـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــوف مندم

فقالت لها النفس الطموع: "إلى كم تظلان في مشـــــــــق من الريـــــــــب مؤلم

ويقضى نفيس العمر في الوعد والمطل[88]

فلم أرى أغوى من جميل وأطوعا فؤادا، ولا وجها أحب وأبـــــــــــــــــــــــــــدع

وكان من الجلاس أشيب مـــــغرم تصبته عشقا وهو قد كان يهرم

87 خليل مطران: الديوان، ج2، ص428.
88 نفسه، ص424.

دعاها فجاءته تجيـــب تظلما فأنحى
عليـــــــــــــــــــــــــــــــها بالملام وأغلظا

إلى أن جرت منها الشؤون تغيظا فطار جميل يقذف السم واللظى
عليه بمدرار من السب منهل[89]

وكم هي حيل الشباب وكثرة أكاذيبهم إذا ما تعلق الأمر بإشباع رغباتهم، وهكذا الحال مع جميل حين أطاح بليلى.

وبارزه حتى التراب تخضبا ففاز
علـــــــــــــــــــــــــــــــــــــى الشيـــــــــــــــــــــــخ متغلبا

وأشبعه ذلا لكـــــــــــــــــــــــــــــــي يتأدبا وعلمه أين التصابي
من الصبا

وأقنعه باللكم واللطم والركل

فلما رأت تلك الحمية ســـــــــــــــــــــــــــــــــــرت وفرّج عنها غيم حقد
وحســـرة

بل انكشفت غماؤها عن مسرة ونادت جميلا: يا ملاذي ونصرتي.
تفديك نفسي من شجاع ومن خل

فقد تفاعلت ليلى مع جميل، ورضيت به، بعدما تظاهر بمودتها وحبها والدفاع عنها مخبئا داخله شخصية أخرى ترمز للجبن والنذالة والخبث فقد لبست هذه الشخصية رداء الإيجابية حتى نالت مرادها وأنانية جميل جعلته يصبر على ليلى ويعدها بالزواج كي تستسلم لحبه، ليرصد ذلك لنا الشاعر في قوله:

89 خليل مطران: الديوان، ج2، ص425، 426.

فطارت به نفس الفتاة تروعها فراودها عن نفسها متضرعا

فعفت، فمناها، فزادت تمنعا فأقسم إلا أن يموتا إذا معا

وبالغ في إغرائها مقسما لها بأن فتاها من غد صار بعلها

ويرفعها شأنا ويكفل أهلها ويجعل في أسمى الصروح محلها

وينقدها من عيشة الأســـر والغـــــــل[90]

وكان الدجى قد رق حتى تصدَّعا وهب بشير الصبح يرتاد مطلعا

فمازال يجلو خافيا ومقنَّعا إلى أن نضا أدنى النُّور وقد وعى

دما طاهرا أجراه إثم فتى نذل

فقد رأت ليلى في جميل كل ما يحبب، بعد وعوده التي لم تحلم يوما أن تتحقق لها بعد المصاعب التي عاشتها، لتستسلم له ويكون جميل قد حقق المبتغى الذي كان يطمح إليه منذ أن وقعت عين على ليلى للمرة الأولى، ليهرب بعد ذلك ويتركها ناسيا كل الوعود والآمال التي أوهمها بها تاركا ابنه الذي لم يرى الحياة دون الالتفات وراءه، وقد عرض الشاعر ذلك في قوله:

أقام زمنا غير واف بوعـــده و "ليلى" ثبوتٌ في صيانة عهده

وطال عليها يومها في التوقـــــــــــــــــــع ومرَّ زمان بعده في التوجـــع

تبيت على مهد الأسى والتوجع وتصبح في يأس أليم مصـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــدّع

90 خليل مطران: الديوان، ج2، ص427.

وليس لها مشك وليس لها مسلي

حب ليلى لجميل لم يكن حبا للمال وهروبا من الفقر بل كان حب للشخص ذاته، فرغم رحيل جميل عنها إلا أنها بقيت متمسكة بوعده تعيش معاناتها وتتجرع المرَّ الذي أذاقه لها بعد رحيله متناسيا ما فعله بها، تاركا إياها وحيدة مع همومها وأحزانها فلم يكن لها معين سوى مناجاة الله وحده.

ب.الشخصيات الثانوية:

✓ شخصية الوالدين:

وقد كان ذكر الشاعر لهذين الشخصيتين عرضيا، فهي لم تظهر إلا في بعض مقاطع القصيدة، لأنها لم تكن ذات فاعلية كبيرة داخل القصيدة وقد تبدت بعض ملامحها في القصيدة على أنهما عجوزين معمرين لا حول ولا قوة لهما، وقد عرض الشاعر لنا ذلك في قوله:

يحيط بها دوحان: شيخ معمـــــر وأم عجوز القشر و"للب اخضـــــــــــــــــــــــــــــــر"

دعاها بليلى والـــــــــــــــــــــدها لتنكـــــــــــــرا فهل كان صونا لاسمها أن يغيّـــــــــــــــــرَ[91]

وقال أبوها يـــــــــــوم تم شبابهـــــــــــــــــــــــــــــــــا
وحيـــــــــــــــــــــــــــك لها من نور فجر إهابهـــــــــــــــــــا

91 خليل مطران، الديوان، ج2، ص413،414.

أيا أم ليلى حسب ليلى عذابها توفر مســـــــــــــــــــــــــعاها وقل اكتسابهـــا

فقالت لها أم شـــــــــــــــــــــــــــــديد دهاؤهـــــــــــــا سخي مـــآقيها سريع بكاؤهـــا [92]

فكان لا سبيل لها لكسب قوتها سوى ابنتها، فكانت الحاجة الماسة لكسب القوت هي التي دفعت الوالدين للإصرار على ليلى لتعمل في الحانة.

فظهور هذين الشخصيتين في القصة كان في المقطع السردي الأول، غير أنها تعتبر الحافز الذي أدى إلى ظهور المقاطع السردية الأخرى، فلولا وجودهما لما ذهبت ليلى إلى المدينة لتعمل في الحانة.

وكم ضاجع الجوع الأثيم شقاءها فقبَّلها حتى جفَّ دماءهـــــــــــــــــــــــــــــا

وكم ساعف الحر المذيب شقاءها وكم نازع البرد الشديد بقاءها[93]

وقد تسقط المرأة في فم الرذيلة والانحراف بفعل الفقر والحرمان وقساوة العيش، وذلك مثلما سقطت ليلى في فخ الرجال يقول الشاعر:

فقالت لها أم شديد دهاؤهـــا سخي مآقيها سريع بكاؤها

بنية هذي الحال أعضل داؤها وأنت لنا دون الأنام دواؤها

أغيرك نرجو للمعونة والكفل[94]

92 نفسه، ص416.
93 نفسه، ص413، 414.
94 خليل مطران: الديوان، ج2، ص416.

فقالت: أشيري يا أميمة إنني لفاعلة ما شئته فأمريني

وما تؤثر به احترفه وأتقن وكل الذي فيه رضاك يسرني

فروحكما همي وعزكما شغلي

فقالت لها: إننا نرى لك مهنة تعيد علينا نقمة العيش منّة

تكونين فيها للنواظر جنَّة وللشاربين المستهامين فتنة

فترتقي أوجَّ السعد من مرتقي سهل[95]

إن إصرار الأم على عمل ابنتها في الحانة جعل ليلى تقبل ذلك ليكون جمالها هو السبيل لإخراج عائلتها من عارة الذل والحرمان وحليفها الفقر.

✓ شخصية رجال الحانة:

وقد ظهرت هذه الشخصيات في ثنايا القصة، وكان ظهورها عرضيا، إذ لا تملك دورا فعالا في العمل السردي بصفة عام، إذ لم نلمح هذه الشخصيات إلا بعد ذهابها إلى المدينة "مصر" لتعمل في الحانة وتلتقي بهم هناك وقد صورهم الشاعر بقوله:

فمرَّ بها في حانة نفر أولو مجون دعتهم بالرموز فاقبلوا

وحيًّا فحيَّتهم وفيها تدلل فقال فتى: ما للمليحة تخجل

وحيث تنزل على الرحب والسهل[96]

فلما سقتهم قال نشوان يمـــــــــــــــــــــــزح: أتسقينا روحا وجفنك يذبح

95 نفسه، ص417.

96 خليل مطران: الديوان، ج2، ص417 وما بعدها.

ومدّ يداً منهم فتـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــى متوقـــــــــــــــــــــــح

إليها، فجافت ثمَّ صافت ليسمحوا

فتابعه ثان وقـــال

تفنُّنـــا: أمازلت بكرا؟.. بئسما الدير ههنا

ذئاب تداجي نعجة لافتراسهـــــــــــــــــــــــــــــا وترقب منها فرصة لاختلاسها

ولكنَّها ردَّتهم عن مســاسها

تبالغ في تشويقهم لاحتباسها

فكانت ليلى كفريسة لهؤلاء الرجال، كل يحاول كسب قلبها، كأنهم ذئاب تحاول التهامها في عالم لا وجود للإنسانية والأخلاقية فيه.

2. بناء الزمن:

الزمن قطب جامع لمجموعة من التغيرات والتحولات التي يمر بها الإنسان والتي تتعدد حسب ظروف مراحله، فهو الوحدة والتباين والديمومة والتحول والتغير بين الماضي والحاضر والمستقبل، فللزمن أهمية كبيرة في الأعمال السردية باعتباره أهم العناصر الأساسية في بناء القصص السردية إذ يمثل: "أهم عنصر من عناصر السرد، تجعل من المتن الحكائي مبنى حكائي هو الزمن، فالزمان في المبنى الحكائي يتداخل في ترتيبه الحس الجمالي والفني للسارد نفسه أثناء السرد"[97]، فهو إذن قوام وأساس في العملية السردية.

ولما كان زمن السرد انطلاقا من مبدأ التباين بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، يمكن أن نقول إن زمن الحكاية أو القصة الذي حدد بسنة 1903 هو سرد متزامن مع زمن الخطاب، وقد كتب خليل مطران هذه القصة في نفس الزمن الذي جرت فيه القصة.

97 عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-الكويت، ع240، 1998، 174.

✓ **الزمن الطبيعي:**

يمكن أن ندرك هذا زمن من خلال إفصاح السارد عليه وهو الفترة الممتدة من الصباح إلى الليل حيث يقول:

فمن صبحها تسعى لجني ومكتدي وفي ليلها تقضي الذي يبتغي غدا [98]

وكان الدجى قد رق حتى تصدع وهب بشير الصبح يرتاد مطلعا[99]

وليل اشد الداء أيسر خطبـــــــــــــــــــــــــــــــــــه بطيء كان الموت فرجة كربه[100]

فقد أفصح السارد عن الزمن الطبيعي لهذه الأحداث بالصباح والليل والتي كانت تمثل زمن الشقاء والعناء الذي تعيشه ليلى في الريف والمعاناة الأخرى في المدينة.

3. المفارقات الزمنية:

إن التحريف الزمني للقصة يحدث وفقا لمجموعة من المفارقات الزمنية، ويعتبر الترتيب والديمومة ابرز هذه المفارقات، إذ تقوم دراسة الترتيب الزمني على المقارنة بين ترتيب الأحداث في القصة وطريقة عرضها في الخطاب و"يتداخل الزمن ويتغير بالتقدم والتأخر عبر المسار السردي... كالماضي الذي والحاضر الذي يدع مكانه للماضي"[101]، فنكون من خلالها قد وقفنا على نوعين من المفارقات الزمنية وهي الاسترجاع والاستباق التي تهدف إلى خلخلة الترتيب الزمني للقصة، غير أن الزمن في القصة لم يعرف سوى نظام التتابع الخطي، إذ تعرض الأحداث عرضا متتابعا، دون إجراء أية انحرافات أو تخلخل في نظامها الزمني، فلم يكن هناك استذكار لأحداث ماضية أو استشراف واستباق لأحداث قادمة، فالزمن مرتب على نحو تتعاقب فيه مكونات المادة السردية دون أي ارتداد

98 خليل مطران، الديوان، ج2، ص413.
99 نفسه، ص427.
100 نفسه، ص429.
101 عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص189.

في الزمان، إذا الأصل في بناءه أن ينهض على الطولية المألوفة بالانطلاق من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى المستقبل.

4. تقنيات الحركة السردية:

أ. إبطاء السرد:

وهي تقنية من تقنيات الحرة السردي تساعد في تحريك العمل السردي وهي متمثلة في:

✓ **الوقفة:** هي إحدى حركات السرد الأربع، تكون في مسار السرد يعتمدها الكاتب عند لجوءه إلى الوصف "والتوقف يحمل سبب المرور من سرد الأحداث إلى الوصف الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي، تقابله ديمومة صفر على نطاق الحكاية"[102]، فهي إذن وقفات وصفية تقطع المسار الزمني للسرد مما يعطي إحساسا بتوقف الزمن بينما نظام السرد يستمر، وقد استخدم السارد هذه التقنية في بداية القصيدة وفيها يقول:

فلاخية ما درها ثدي أمـــها
سوى ضعفها البادي وهمها

ولم تتناول من أبيها سوى اسمها وما أحرزت من أهلها غير يتمها
قضت هكذا بين الأسى والمتاعب صباها ولم تغذ بين الكواعب
فصحَّت كنبت الطود بين المعاطب ومدت إلى حيث الثرى غير ناضب*
وكم ضاجع الجوع الأثيم بهاءها فقبَّلها حتى اجفَّ دماءها
وكم ساعف الحر المذيب شقاءها وكم نازع البرد الشديد بقاءها
فلم يك في"ليلى" سوى ما يحبب بها من معانيها الجياد ويعجب

102 محمد علي الشوابكة: السرد المؤثر لعبد الرحمن منيف–البنية والدلالة–منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2006، ص97.

وكانت على الأيام تنمو وتعذب كمثمرة الأغصان والصقع طيب

إلى أن غدت في أعين المتوسم تنير كنوز الشارق المتبسم

منعَّمة الأعطاب لا عن تنعم متممة أوصافها لم تتمم[103]

فتجد السارد قد وقف ليصف حالة ليلى التي كانت عليها، والحالة التي آلت إليها، محدثا هذا الوصف تبطيئا في صيرورة الزمن.

✓ **المشهد:** وهو ذلك المقطع الذي غالبا ما يكون حوارا، زمن خلاله يتم الوقوف على تفاصيل الأحداث وأبعادها وتواليها، ونلمس هذا في القصيدة في قول الشاعر:

وقال الفتى: ما شاء ربك احكما جمـــــــــــــــــــــــــالك يا"ليلى"

فجـــــــــــــــــــــــــــاء متمما

رأيت ولكن لا كثغرك مبسمـــــــــــــــــــــــا ولا مثل هذي العين

تروي على ظما

فلما سقتهم قل نشـــــــــــــــــــــــــوان يمزح:

أتسقينـــــــــــــــــــــــــــــا روحـــــــــــــــــــــــــــا

وجفنك يذبـــــــــــــــــح

فأضحكهم هذا العفـــــــــــــاف الملفق وقـــــــــــــــــــال فتى:

شأن الرحيـــــــــــــــــــــــــق يعنق

فتابعه ثان فقـــــــــــــــــــــــــال

تفننـــــــــــــــــــــــــــــا: أما زلت بكرا؟..

بئسمـــــــــــــــــــــا الدير ههنا

103 خليل مطران، الديوان، ص412 وما بعدها.

*ناضب: جاف.

ولكنها الأثمار تخلق للجنـــــــــــــــــــــــــــى وإلا فغبن أن

تطيـــــــــــــــــــب وتحسنـــــــــــــــــــــــا[104]

في هذا المشهد يعرض النقاش الدائر بين رجال الحانة وليلى ومحاولة استمالتهم، وهنا يتساوى زمن الخطاب مع زمن القصة، وقد استغرق هذا المشهد الحواري عدة مقاطع داخل القصة الشعرية.

ب.تسريع السرد:

وهي التقنية الثانية من تقنيات الحركة السردية وهي تتمثل في:

✓ **الخلاصة:** وهي إحدى الحركات الأربع التي يلجأ إليها الراوي لتسريع السرد وهي عبارة عن السرد في بضع فقرات لفترة زمنية دون اللجوء إلى تفاصيل هذه الأحداث، أي اختصار أوقات يفترض أنها جرت في سنوات أو شهور في صفحات قليلة، ويمكن أن نعثر على هذه التقنية لقصيدة الجنين الشهيد لقول الشاعر:

مضت سنة تصفو الليالي وتعذب مرارا "ليلى" دائما تتعذب[105]

فلما قضت من عدة الحمل أشهرا شكت ألما يستنفد الصبر منكرا

على أن ليلى بعد عام تصرمـــــــــــــــــا سلت وسلا المغري لها ما تقدما

إذ التقيا باللحظ يوما تبسمـــا

ذكرى شهيدين: البكارة و الطفل

104 نفسه، ص418.

105 نفسه، ص428 وما بعدها.

فهو يلخص المعاناة التي عاشتها ليلى في سنوات وشهور في مجموعة أسطر لتكون هذه الأسطر هي المجمل الذي تحمل كل هذا الزمن.

✓ **الحذف:**

وهي حركة من حركات السرد، كما يعد أقصى سرعة للسرد، والمتمثلة في تخطي السارد للحظات حكائية بأكملها دون أن يشير لما حدث فيها، وذكرها قد يسبب الملل لدى القارئ وقد برز هذا الحذف في القصيدة في قول الشاعر:

أقام زمانا غير واف بوعـــــــــــــــــــــــده و"ليلى" ثبوت في صيانة عهده

وطال عليها يومها في التوقع ومرّ زمان بعده في التوجـــــــــــــــــــــــع

5. بنية المكان:

يعتبر المكان من أساسيات العمل القصصي أو السردي بصفة عامة، فهو من أهم الآليات السردية، ولا يمكن سير الأحداث إلا في فضاءه، إذ يمثل" الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، ومن أجل اكتشاف منهجية للأماكن"[106]، وفي القصة رصد لنا الشاعر مجموعة من الأماكن.

أ. الأماكن المفتوحة:

وهي أماكن يمتد بها القاص للخروج إلى الطبيعة التي تتحرك فيها الشخصيات، إذ تمثل حركة التوصل مع الآخرين والتوسع، وفي القصة نمثل دائرة المكان الكبيرة:

106 حميد لحميداني، بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي-، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص53.

مدينة مصر: بطرقاتها الكبيرة الواسعة وأزقتها، فهي مفتوحة جغرافيا ودلاليا، وهي المكان الواسع الذي يعيش فيه الناس على اختلافهم، الحافل بالحدث والحراك البشري وذكرها الشاعر في قوله:

أتت مصر تستعطى بأعينها النجل وعرض جمال لا يقاس إلى مثل

غريبة هذي الدار باديـــة الذل

جلت طفلة عن موطن ناصب فحل

إلى حيث يروي النيل باسقة النخل[107]

فهو يصور مصر بمعالمها وما تحمله من جمال وحضارة في مقابل القرية التي كانت تعيش فيها ليلى والتي تمثل ترسيخا لذاتها، فمصر هي المدينة الأهلة بالسكان أين توجد الحركة، وذكر مدينة مصر دليل على أن الأحداث قد جرت في مكان واقعي.

الطريق: هو مكان مفتوح جغرافيا، إذ لا نستطيع تحديد بدايته ولا نهايته، تسير فيه مختلف أنواع الوسائل والكائنات فهو مكان عام ولا يخص فردا واحدا فقط، إذ لا وجود لمكان دون ارتباطه بمكان أخر، وربط هذه الأماكن مع بعضها لا يتم إلا عبر الطريق، يقول غاستون باشلار:" على كل واحد منا أن يتحدث عن طرقه الخاصة، ومفترق طرقه ودككه التي يجلس عليها بجوار الطريق"[108]، وقد تمثلت ملامح الطريق في القصة دون أن يذكره الشاعر بصفة واضحة، يقول:

إذ التقيا باللحظ يوما تبسما لذكرى شهيدين: البكارة والطفل[109]

107 خليل مطران: الديوان، ج2، ص413.

108 غاستون باشلار: جماليات المكان، ص39.

109 خليل مطران: الديوان، ج2، ص432.

فكان الطريق هو المكان الذي جمعهما مرة أخرى، فالابتسامة هي اللغة الوحيدة التي تحدثا بها، ولكنها لم تكن الابتسامة المعرفة بل كانت ترمز إلى السخرية والاستهزاء من الوضع الذي عاشه الطرفان، وكأن شيئا لم يكن بينهما، متجاهلين بذلك الجريمة التي ارتكباها في حق البكارة والطفل.

الريف(الحقل): لم يذكر السارد هذين المكانين إنما أشار إليهما بمؤشرات، فالحقل هو مكان للزراعة، إذ يمثل الأراضي التي يمكن استخدامها للزراعة وغالبا ما تكون هذه الملامح في الريف، فهو يمثل في القصة مصدر الرزق للعائلة في ظل الفقر والجوع، فلم يكن لليلى إلا أن تعمل كفلاحة في هذه الحقول، وقد صورها الشاعر بقوله:

فمن صبحها تسعى لجني ومكتدي وفي ليلها تقضي الذي يبتغى غدا

كما كان عبد الرق جنحا ومغتدي يواصل مسعاه ليخدم سيدا

ويوسعه رزقا ويغذى من الثفل

فصحت كنبت الطود بين المعاطب ومدت إلى حيث الثرى غير ناضب

جذورا إذا أنهلتها عدن بالعّل[110]

فالمكان الذي كانت تعيش فيه ليلى هو الريف الذي كان يمثل الحياة القاسية الصعبة والشاقة التي يسودها الفقر والحرمان.

ب.الأماكن المغلقة:

الحانة: هي مكان يختلط فيه النساء الفاسقات الماجنات والرجال عديمي الأخلاق، فهو مكان فيه الرقص والغناء وشرب الخمر، وقد تفاعلت ليلى مع هؤلاء الرجال بعدما عملت في هذه الحانة وبعد إصرار والديها على العمل هناك، يقول الشاعر:

110 خليل مطران، الديوان، ج2، ص413.

فقالت لها: إنا نرى لك مهنة تعيد علينا نقمة العيش منَّة

تكونين فيها للنواظر جنَّة وللشاربين المستهامين فتنة

فمر بها في حانة نفر أولو مجون دعتهم بالرموز فأقبلوا[111]

فقد صور الشاعر هذا المكان بأنه مكان حافل بالرجال الماجنون يحاولون استمالتها بالحديث ودعوتهم لها لاحتساء الشراب معهم.

6. الحوار:

هو عنصر من العناصر المشكلة للسرد ونمط من أنماط التعبير، الذي يساعد على رسم الشخصية وتحديدها، فهو"كل تبادل للكلام بين شخصين في أغلب الأحيان"[112]، اذ يرتبط بالشخصية وتكوينها وقد شاع هذا العنصر في القصة بنوعيه الداخل والخارج من خلال حديث الشخصيات:

أ. الحوار الخارجي:

وهو الحوار المباشر بين الشخصيات، ويظهر هذا العنصر داخل القصيدة في قول الشاعر:

وقال أبوها يوم تم شبابها وحيك لها من نور فجر أهابها:

أيا أم ليلى حسب ليلى عذابها توفر مسعاها وقل اكتسابها

فقالت لها أم شديد دهاؤها سخي مآقيها سريع بكاؤها:

بنية هذي الحال أعضل داؤها وأنت لنا دون الأنام دواؤها

111 نفسه، ص417.

112 دومينيك ماتعونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، (تر: محمد يحياني)، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2008، ص37.

أغيرك نرجو للمعونة والكفل؟

فقالت: أشيري يا أميمة لفاعلة ما شئته فأمريني

فقالت لها: إنا نرى لك مهنة تعيد علينا نقمة العيش منة

تكونين فيها للنواظر جنة وللشاربين المستهامين فتنة

فترقين أوج السعد من مرتقى سهل[113]

فقد كشف لنا الحوار انطباعات الشخصي وعلاقتها مع بعضها، إذ يكشف بعض الصفات الإنسانية التي لا تكون بارزة في شكلها الظاهري، كما رصد نفسية الشخصية وحالة الصراع الذي تعيشه وعدم الاستقرار وقد تراوح هذا الحوار على امتداد ست صفحات.

ب.الحوار الداخلي:

هو خطاب الشخصية مع نفسها في لحظات تأزمها، إذ يسهم هذا الحوار في نقل دواخل الشخصية، وتحددت بقول الشاعر:

فقالت: كفاني خدمة وتبتلا وذي نعمة أرقى بها سلم العلا

وماذا ترجي بعدها امرأة مثلي

فقالت لها النفس الطموع: "إلى كم تظلان في مشق من الريب مؤلم

ويقضي نفيس العمر في الوعد والمطل[114]

وهنا النفس لليلى وذلك لحزنها على فراق جميل وتوقف حياتها بسببه

فلم أرى أغوى من جميل وأطوعا فؤادا، ولا وجها أحب وأبدع

113 خليل مطران: الديوان، ج2، ص416،417.

114 خليل مطران: الديوان، ج2، ص423، 424.

فتى لك يهدي قلبه واسمه معا فان دال هذا المطل منك تطلعا

إلى امرأة تسموك بالجاه والأصل[115]

كذلك ناجاها الضمير مؤنبا ولكن جوع النفس فيها تغلبا

فرد إلى الصمت الضمير مخيبا فألقى بتلك البنت في أول الصبا

في هذين البيتين رفض واضح لعدم قبول ليلى لهذه والمهنة، لكن الفقر المدقع الذي كانت تعيشه وحبها لوالديها دفعها للقبول بهذا العمل.

ت.المناجاة النفسية:

وهو الحوار الذي تنقله الشخصية إلى القارئ دون وسيط، وتمثل هذا الحوار في قول الشاعر:

أيا رب إني حامل ثم مرضع ومالي من القوت الضروري مشبع

أبي موسعي قرعا وأمي تقرع وأشعر أن ابني بجوفي موجع

فهل هو جان أم معذب من أجلي

إلهي قد يجني ملاك تحصرا ويخطئ عان إن خطا فتعثّر

ومن كنت ارجوه لسعدي وبهجتي وكان يناجيه ضميري بمنيتي

وآمل أن يرجع لي بعلي[116]

تموت ولما تستهل مبشرا تموت ولم أنظر محيّاك مسفرا

تفارق قبرا عذبت فيه أشهرا إلى جدث منه أبرَّ وأطهرا

وتحيا صغار الطير دونك والنخل

115 نفسه، ص417.

116 خليل مطران: الديوان، ج2، ص430،431.

فتمثل هذا الحوار في القدرة الكبيرة على مناجاة الله ثم الجنين بعدما فقدت رشدها مما تقاسيه من الألم، لتقوم بعدها بتجرع السم فتجهض جنينها قبل تمام نضجه، ولم تكن لها وسيلة أخرى لتشكو همومها وحزنها سوى أن تتجه إلى ربها لتكشف لنا في هذه المناجاة مدى احتراق النفس بداخلها:

رأت شهب الظلماء مشهد ظلمها وقد أسقطت منها الجنين بسمها

فلم تتساقط مغضبات لحطمها وأشرب نور الشمس من دم إثمها

كما بلغ الضاري الدماء ويستحلي

7. وضعية السارد داخل القصة:

يقوم سرد القصة على سارد واحد، هو الشاعر خليل مطران، إذ تعكس هذه القصة واقعة من وقائع الاجتماعية التي تندد بالرذيلة في المجتمع الذي خيم غليه الفساد، والتي حضر الشاعر وقائعها ووصفها بحقائقها لتكون عبرة وتذكرة، فقد استمدت وقائعها من الحياة وصميم المجتمع وكان الغرض منها تصوير الرذيلة التي تفشت في المجتمع المصري بسبب الجوع والفقر، «إذ تمثل وظيفة الشاعر السارد في إبلاغ رسالة للقارئ، سواء كانت تلك الرسالة الحكاية نفسها أو مغزى أخلاقي أو إنساني، فالسارد أثناء سرده لأحداث القصة فانه يسعى إلى مخاطبة طرف ما يسمى المسرود له يخبره ويبلغه مضامينها وأحداثها»[117].

واستعمال ضمير الغائب يعني أن السارد يكون مجرد واو للأحداث دون أن يكون مشاركا فيها وهي تعادل السارد الغائب عن الحكاية عند جيرار جينيت، إذ لا يكون للسارد علاقة بالقصة التي يحكيها ومؤشرات ذلك شيوع ضمير الغائب، وبهذا تكون زاوية النظر الخارجية التي تعبر عما يحدث من وقائع وتصرفات تقع في نطاق المشاهدة العينية.

117 حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص35.

الخاتمة

ولعل أهم ما وصلنا إليه في بحثنا هذا والمتمثل في دراسة شعرية السرد في قصيدة "الجنين الشهيد" لخليل مطران، هذا الشاعر المتمكن الذي يعد باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث، شاعر الأقطار العربية، الذي تميز بحسه المرهف، وشعوره الملتهب حيال الوطن والمجتمع وغيرها من الأمور التي تجعل شاعرنا ينطق بأجود الكلمات وأرقى العبارات وأعذب الحان الشعرية، فسلطنا الضوء على أهم ما جاء به الشاعر أولا، هو الشعر القصصي الذي أعطى صورة جديدة عما الفته الأذن العربية بعدما داع صيت الرواية والقصة اللتان تميزتا بالسرد داخلهما، فحملت هذه القصة الشعرية التي نحن بصدد دراستها بعضا من آليات السرد وليس كلها بلغة شعرية، غير الذي تعودناه في اللونين السابقين، ولهذا استعرضنا أهم النتائج التي توصلنا إليها في بحثنا على شكل عناصر هي:

- ✓ إتيان الشاعر بلون جديد هو الشعر القصصي، الذي مزج بين لوني الشعر والقص في الآن ذاته، مما يجعلنا نقدس عمل الشاعر، إذ استطاع أن يصور لنا واقعا من الوقائع المصرية في شكل قصيدة سردية، جمع فيها بين آليات السرد المعرفة.
- ✓ طغيان القصة على عنصر المشهد الذي هو عبارة عن حوار الشخصيات الذي انتشر في جل القصيدة، وهو إحدى الآليات المعتمدة في تبطيء السرد، ويمكن القول إن القصيدة لم تستوف جميع تقنيات السرد، كغياب آليتي الاستباق والاسترجاع.
- ✓ اعتمد الشاعر سرد الأحداث سردا خطيا، لأنه مجرد راو ولا علاقة له بالقصة، فهو مجرد شاهد وناقل للأحداث كما وقعت.
- ✓ أما عن المكان فقد نوع الشاعر بين الأماكن المغلقة والمفتوحة، ونلاحظ شيوع الأمكنة المغلقة التي كان لها علاقة بالشخصية خاصة شخصية البطلة، فقد عكس المكان مستواهم ومكانتهم داخل المجتمع.
- ✓ تعكس القصة ظاهرة من الظواهر الاجتماعية السائدة في المجتمع المصري.

مما سبق يمكن القول بان هذه القصة الشعرية، تعتبر إضافة نوعية للمكتبة العربية، وقد حاول الشاعر "خليل مطران" التجديد في الشعر العربي لكنه لم يصرح بهذا الجديد الفريد، والقارئ يستنبطه ويستنتجه من خلال كتاباته، وذلك بالنظر إلى أسلوبه وتشكيل الكتابة الأدبية الشعرية فيها، حيث خرج الشاعر عن الأنماط المعروفة في الوسط الشعري العربي، سواءا في اللغة الشعرية أو في الأسلوب أو من حيث المضامين، رغم ذلك لم يكن مجددا تجديدا كليا ولم يشهر به ولربما هذا هو الشيء الذي يعاب على شاعر القطرين.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة التي ساعدتنا في إتمام هذا البحث، ورغم ما تطرقنا إليه إلا أن هذا البحث يبقى ناقصا فهناك من يأخذه.

الملحق

1. المولد والنشأة:

قسمت حياة مطران إلى ثلاثة أطوار، طور النشوء وهو يمتد من ميلاد الشاعر إلى استقراره في مصر، والمرحلة الثانية تبدأ بانتهاء الأولى وتنتهي بانتهاء الحرب العالمية الأولى والمرحلة الأخيرة هي مرحلة الاكتمال والنضج والتمام وتنتهي بوفاته سنة 1949.

✓ **الميلاد:**

ولد خليل مطران في بَعْلَبكْ، في شهر تموز عام 1972 من أسرة عربية مسيحية عريقة الأصل، ينتهي نسبها إلى الغساسنة، ولم تكن أمه "ملكة الصياغ، لبنانية الأصل بل كانت فلسطينية، هاجر والدها إلى لبنان فرارًا من الاضطهاد العثماني له في بلده، واتخذها وطنا له، وعنها ورث ابنها الشعر، إذ كانت أمها شاعرة"[118].

وإذ كان قد ورث الشعر عن أمه، فقد ورث عن آباءه بعض الظلم والوقوف في وجه الجبارين.

ويمكن القول إن صغره كان يحمل نوعا من الحركة والعصبية إما فيما يخص إحساسه فربما هو الشيء الوحيد الذي بقي مشتعلا حتى الكبر، ويقول مطران عن نفسه فيما ورد في المقتطف، يونيو 1932«فالمعاودة وحدها تكون تاريخ شخصيتي فقد كان هناك عاملان يفعلان في نفسي: شدة المعاودة ومحاسبة النفس، ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسي على نمط خاص»[119]، فمحاسبة النفس واسترسال العواطف بالمعاودة جعل هذه الشخصية تنمو وتتكون بعناية كبيرة دون إفراط أو تفريط، أما إذا تتبعنا نمط التربية لمطران فهو كان يحمل خليطا من التضييق والتقليد، بشيء من التحرر والانطلاق في جو اجتماعي ذا اجتماعية، أرسله والده إلى بيروت ليتم تكوين هذه الشخصية بشيء لا تكتمل شخصية الإنسان إلا به ألا وهو العلم الذي سطع به نجم هذا الشاعر الفذ, ثم الحق "بالقسم الداخلي للمدرسة البطريركية" للروم الكثليك في بيروت، وقبلها كانت محطته زحلة أين بدا تعليمه وصولا إلى هذه المدرسة التي نهل منها اللغة

118ميشال جحا: خليل مطران (باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث)، ط1، دار المسيرة، لبنان، 1981، ص73.

119نفسه، ص74.

العربية على يد أدباء عصره إبراهيم اليازجي وأخيه الخليل، وفي ديوانه مرثية له أشاد فيها إشادة رائعة افتتحها بقوله:

ربُّ البيانِ وسيّدُ القلمِ وفّيت قسطك للعلا فنمِ [120]

ومما هو معروف أن مطران مولع بقراءة الكتب والكشف والاطلاع، فهو لم يترك فرصة لتنفس كتاب، بل اغتنم كل الفرص التي أتيحت له من اجل القراءة وتحصيل العلم «من أثار الشعراء والكتاب الكبار حتى آن له أن يترك المدرسة وغادرها وله ثقافة واسعة مزدوجة الجنسية بين العربية والأوروبية، فقد كان اتصال الفتي بالآداب الفرنسية في حياة الكلية سببا في أن تتفتح نفسه على أفاق جديدة من الحياة والشعور»[121]،وقد برهن على ذلك من خلال الموهبة الشعرية لديه وذلك لما له من براعة في اللفظ وفصاحة القول والبلاغة المعبرة عن الروح الشعرية، وقد بقي لنا من بدايات شعره في المدرسة البطريركية قصيدة "معركة إيانا"، كما أشربت نفسه حب الحرية والتغني بها ضد الحكم العثماني الذي كان يحكم بلاده، كما كان "يخرج مع بعض رفاقه إلى مشارق بيروت وينشدون النشيد الفرنسي(المارسيليز)، ينفسون بما فيه من حب للحرية عن أمانيهم القومية"[122].

2. في باريس ثم في مصر:

لم يسلم مطران من المطاردات حاله كحال سابقيه، وبخاصة المضايقات التركية التي حاولت اغتياله، فكانت الوجهة إلى فرنسا أين قضى قرابة العامين في كنف هذه الثقافة الغربية المليئة بالروح العصرية الجديدة, بعيدا كل البعد عن النغم الذي الفته أدنه، فراح يقلب وراء هذه الثقافة الجديدة، على الرغم من أن رحلته هذه «لم تكن طلبا للعلم بقدر ما

120حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ط1، دار الجيل بيروت، 1986، ص464.
121خليل مطران: الديوان، ج3، دار الجيل، بيروت، (د ت)، ص45.
122حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص465.

كانت طلبا للحماية»[123]، إلا انه اغتنم الفرصة للكشف عن هذه الثروة الأدبية، ويمكن القول أنها راقت له إلى درجة أن تأثر بهذا الأدب الفرنسي «ولاسيما أدب الفرد دي موسيه، كما تأثر بالأدب الانكليزي وبخاصة أدب شكسبير»[124]، وكان مطران مطلعا وعلى دراية بالأدب الرومانسي فقد قرأ نماذج عنه، وهذا ما جعلها تلقى هوى في نفسه فلم تقو هذه المدارس الجديدة على زعزعتها، ومن المعروف أن الإنسان يبقى متمسكا بما يألف، ومحافظا على ما يعرف لا يقبل الجديدة بسرعة، لذلك لم يكن تقليد مطران للشعراء الفرنسيين إلا فيما يتعلق بالأساليب في حين بقي محافظا على متانة الأسلوب واللغة المعروفة ، كما كانت له علاقات مع رجالات تركيا وبخاصة رجال الحركة الوطنية التركية من أعضاء حزب "تركيا الفتاة"، «وهذا ما أثار حفيظة السفارة التركية هنالك، فدست له لدى الحكومة الفرنسية، وراحت تضيق عليه الخناق فقصد مصر»[125]، هاربا من هذه الحكومة التي باتت كابوسا مزعجا لشاعرنا الخليل، لكن الأحزان تأبى فراق هذا القلب المسكين فما إن «وطئ أرضها حتى سمع بوفاة سليم نقلا مؤسس الأهرام واحد أساتذة المدرسة البطريركية في عهد دراسة الشاعر»[126].

فكانت الصدمة قوية على الشاعر وحزن لوفاة هذا الشيخ وخرج في من خرجوا لتشييع جنازته، وما إن وريث الجثة الكريمة في التراب حتى وقف الخليل في ذلك الحشد الكبير وأطلق صوته راثيا، وإذا الجميع يعجبون لبلاغة هذا الرجل وأسلوبه الجديد في الشعر, وكان من بينهم اخو الفقيد" شارة نقلا " صاحب الأهرام، ودعاه إلى بيته ويجنده إلى للإنشاء في جريدته ويجعله مراسله الخاص بالقاهرة، ومع مرور الوقت أصبح مطران ملء الأسماع بفضل ما أظهره من براعة في هذا المجال وصد في التعبير، «وهذا

123شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر، ط10، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، 1957، ص121.
124ميشال جحا: خليل مطران (باكورة التجديد في الشعر العربي الحديد)، ص103.
125حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص464
126 نفسه، ص467

ما أهله إلى رئاسة جريدة الأهرام كما حرر في المؤيد واللواء»[127], ولم يلب ثان انشأ لنفسه مجلة مستقلة هي المجلة المصرية، ثم حولها يومية وسماها باسم "الجوائب المصرية"، ولكن مع الأسف لم يحصد النجاح الذي كان ينتظره، «فتحول إلى التجارة لكنه أصيب بنكسة أودت بكل ما كان يملكه، فحزن واعتزل الناس»[128]، ولم تكن له رغبة في الاندماج داخل مجتمعه بل فضل العزلة بعيدا بحي عن الشمس، وقد صور حالته النفسية هذه في قصيدة سماها ساعة يأس عرفت في الوسط باسم الأسد الباكي:

إلى عين الشمس لجأت، وحاجتي طلاقة جو لم يدنس بأرجاس[129]

ولكن أحواله المادية تحسنت وتحولت بعدما عين سكرتيرا بالمزرعة الملكية، واستقرت أحواله المادية.

3. مطران بين القديم والجديد:

لم ينفصل مطران عن القديم انفصالا تاما، بل كانت له جذور تضرب داخل شعره، لكن بشيء من التجديد مع الحفاظ على شخصيته، إذ لم يعش في القديم بل راح يبحث عن ما يعبر عن أحاسيسه غير متكلف التشبيهات واستعارات القدماء «على نحو ما يصنع شوقي وبذلك اجل الشعور الدقيق محل الخيال، وأعطى لشعره فساحة واسعة من الابتكار في المعاني والأفكار...وبعبارة أخري أصبحت عملا ذاتيا تاما»[130]، معنى أن القصيدة عنده أخذت لنفسها منحا مغايرا عما كانت عليه في القديم "فتجلت فيها الوحدة الفنية، وأصبحت في مجموعها تعالج موضوعا واحدا" إذ لم يعد ينهج نهج القدماء في شعرية قصائده، كتخليه عن المقدمات الطللية، ومطران بذلك «يستمد في ذلك من نموذج القصيدة الغنائية لدى الغربيين"، إذ تصل بين الأبيات فيها وحدة عضوية تامة»[131]، ولم يكن هذا ما

127 نفسه، نفسها

128 نفسه، ص447

129 سامي يوسف أبو زيد، الأدب الحديث(شعر)، ط1، دار المسيرة، عمان، 2014، ص57.

130 شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر، ص125.

131 نفسه، ص126.

جاء به مطران فحسب، بل شعر مثل أدباءهم وخاصة عند أصحاب المدرسة الرومانسية منهم بآلام النفس البشرية، وهذا ما نلحظه في جل قصائده، فنلتمس فيها روح الإنسانية المشبعة بالآلام والحزن التي ملأت روح الشاعر .لم يكن مطران من أصحاب النظرة التقليدية المتشددة للشعر العربي ولم يكن ذا انفتاح كلي على الشعر الغربي، بل استطاع أن يمزج بين الشكلين الجديدين مع المحافظة على شخصية الشاعر من الانزياح وراء هذا الجديد اللذيذ الذي استلهم نفوس الكثيرين، وأسرت بها عقول الملايين.

4. شعر خليل مطران:

كل بدايات شعرائنا، كانت بداية خليل مطران في الشعر العربي يحملها تياران من القديم العربي والحديث الغربي، ليس تقليدا أعمى ولا تجديدا كليا، فما هو معروف عن مطران أنه لا ينصب على القوالب القديمة كحال شوقي، وإن تأثر بالنفس الغربية إلا أنه كانت له روح متشبثة بهذا القديم الذي أبى أن يفارق روح شاعرنا كان يكتفي «بالفظ الفصيح والمفردات السليمة، من كل شقائق في العربية ورائق، ذلك أنه يحتفظ بشخصيته إزاء القدماء بأكثر مما يتحفظ به شوقي، فهو يأخذ منهم المادة، لكنه يدخلها إلى مخيلته ليحملها أفكاره ومعانيه»[132]، ومن ثم لا يبدو التقليد عنده، بل تعدى مرحلة التقليد الذي خلق شيء جديد، أو ربما التجديد على مستوى الصياغة والأسلوب ورأى من الضروري التخلص من القوالب القديمة،[133] ولم يخرج عنها إلا في المزدوج و الموشح، كلما أحتفظ فيها بالجزالة و الرصانة شفقا بذلك مع البارودي وشوقي ولعل مل يلاحظ على شعره كثرة نظمه في التهاني و الأعراس و المواليد مما يندمج في الشعر العربي القديم .

ولعل الذي دفعه إلى ذلك هو ما فطر عليه من رقه وشعور مرهف وميل متأصل في نفسه إلى مجاملة الناس من حوله ولذلك لا تعجب إذا وجدنا باب الرثاء في ديوانه، أكثر الأبواب التي شغلته وهو باب تميز به القدماء.

132 شوقي صيف: الأدب العربي المعاصر، ص129.

133 نفسه، نفسها.

مطران وصاف ماهر ومصور من الطبعة الأولى بين شعراء العربية، "لا ينافسه في ذلك إلا ابن الرومي"،[134] ووصفه هذا يشمل الماديات والمعنويات، ويستطيع بقوة الفكر والتحليل إن يعبر عن أدق التفاصيل والجزئيات، «والوصف عند مطران من أقوى عناصر الشعرية"، إذ نجده يصف المناظر الطبيعية بشكل متميز، ودوق ذو بعد جمالي خاص.

وكان من أهم انجازات مطران للشعر العربي الحديث "استحداثه للشعر القصصي، بوصفه نوعا: أدبيا»[135] لم يكن الوحيد بل كان معه الكثير ممن تناول هذا النوع، ولم تكن هذه القصص لمجرد التسلية، بل كانت وسيلة موجهة إلى العرب ليثوروا بدورهم على المستعمرين والطغاة.

5. خليل مطران شاعر الوجدان:

إن أول ما يجدبك ويلفت انتباهك عند قراءتك لشعر خليل مطران هو وجدانه «ذلك الوجدان الذي يغمره جو من اللطف والحنان، وينساب انسياب الماء الصافي في مجرى الهدوء والتوازن، بعيدا عن كل نشوز، وخال من كل صرخة مدوية أو صخب مزعج، وهو نفس الشاعر المخلوقة من صفاء ورقة، هو قلب الخليل الذي لا يعرف الغش والمواربة، هو الحب في تنفسه المعطر، وهو العتاب الذي يذوب فيه الكلام»[136]،مما يعني أن شعر الخليل تغلب عليه العاطفة الجياشة المشحونة التي لا تحتاج إلى تكلف أو تزييف "وإذ برومانسية تبدو في لون جديد هو لون الألم والكآبة، ويصفها بروح فضفاضة، مرفها بذلك عن نفسه المشحونة المليئة بهذا الحزن والألم والكآبة، وكان ذلك لأسباب شتي،" فمن ظلم وطغيان يضيقان الخناق على أحرار بلاده، إلى الابتعاد عن الأهل والوطن إلى العيش في بيئة لا تكاد تفهم شعره إلى خسرات جسمية نالت ماله وأحبته وأصدقاءه، إلى أمراض

134حنا الفاخوري، منتجات الأدب العربي، دار المشرق العربي، (د ت)، ص450.

135 سامي يوسف أبو زيد، الأدب الحديث (شعر)، ص60.

136 حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص469.

ومصائب مختلفة حلت به إلى الشعور بالإنسانية المؤلمة"[137]،مما جعل هذا القلب المسكين هدفا للألم والحزن، وقلعة جمعت فيها كل أنواع الكآبة والمأساة الدامية، ولعل هذا ما يميز شعره وجعله نابضا مفعما بكل عاطفة مؤثرة تجلت في قصائد عدة، كقصيدة المساء التي تعد شرحا لحاله والمأساة التي لحقت بهذا الشاعر الوجداني والرومانسي، إضافة إلى الأسد الباكي التي سبق الحديث عنها، إما موت عزيزين فهي تعتبر حصيلة للخسارة المالية التي لحقت به، وبهذا يكون شاعرنا حامل لواء الحزن، ونلاحظ في القصائد الثلاث استرسال مطران في الحديث عن نفسه وكيف استحوذ عليها الألم لما لنفسه من صدق في الإحساس وعمقه والطبيعة عنده مليئة بالتشاؤم، حيث تضاق به الأنفس إلى ما يتصوره عقل الإنسان، ومن أمثلة شعره في هذه المصائب التي حلت به وهو فيعز الألم، يقول الخليل في قصيدة المساء:

متفرِّد بصبابتي، متفــرّدٌ
بكابتي، متفرّد بعنــائي
ثاو على صخر أصم وليت لي قلبا كهذي الصخرة الصماءِ
ينتابها موج كموج مكــــــــــــــــــــــــــــــــــارهي
ويفتّها كالسقم في أعضـــــــــــــــــــاء[138]

ويمكن القول إن القلب المفعم بكل هذه العواطف والأحاسيس، إضافة إلى الحس المرهف والرقيق جعلوه محطة الألم والحزن العميق الذي سكنه حتى في أخر أيام حياته.

6.من أهم مخلفات الشاعر الراحل" خليل مطران:

لم يتسم شعر مطران بلون واحد في قصائده، بل تنوعت بتنوع الموضوعات، فمن ألم، إلى حب وحنين، إلى ملحمة إلى شعر قصصي، ولم يكن أسلوبه الشعري ذلك

137 نفسه، ص470.

138 خليل مطران: الديوان، ج3، دار الجيل، (د ت)، ص73.

الأسلوب الساذج البدائي وخصوصا في الملحمة، بل كان يتسم بسمة التعقيد، ومن بين قصائده الملحمية كانت "نيرون"، مقتل بزر جمهر، فتاة الجبل الأسود"، ومن حسنات خليل مطران انه ادخل على شعره فن الدراما ليس المسرحي رغم تأثره بأدبية شكسبير وكورنه إلا انه لم ينجد باليها، وإنما اختار معالجة الدراما في شعره وتمكن من جمع خصائص هذا الفن، من حركة وصراع وتصوير للشخصيات والكشف عن الدوافع الخفية للنفوس، ومن أشهر قصائده في هذا الفن فنجان قهوة، وقصيدة الجنين الشهيد التي أردنا أن تكون محطة دراستنا من بين أثار هذا الشاعر الفذ، لكننا مع هذا كله لا ننسي محطة الأسى والحزن التي مر بها وكانت لها هي الأخرى نصيب من أشعار شاعرنا، ونذكر في هذا الصدد أشهر قصائده له جمعت بين مصيبتين حلت بالشاعر إلا وهي قصيدة "المساء" بالإضافة إلى قصيدتي "الأسد الباكي" و"موت عزيزين"، وفي هذه القصائد الثلاث نستنتج الروح الحزينة والألم الدفين الذي كان يشعر به الشاعر، كما نلمح براعة التصوير، والدقة في التعبير، ويعد الشاعر أول من وسع صدر الشعر العربي.

وأثار مطران كآثار غيره ممن سبقوه لم تكن كثيرة، له ديوان على أربعة أجزاء، «كما له كتاب بعنوان "مرآة الأيام بملخص التاريخ العام"، كما ترجم مع حافظ إبراهيم كتاب في الاقتصاد السياسي، ومع معرفته بالثقافة الغربية فقد ترجم بعض المسرحيات منها مسرحية "عُطَيْل" لشكسبير، "مكبث"، تاجر البندقية"، وغيرها من المسرحيات»[139].

وكما ذكرنا سالفا انه كان محررا بعدة جرائد ومجلات «الأهرام مثلا فقد كتب فيها عدة مقالات، من أهمها مقال مطول عن الشاعر محمود سامي البارودي»[140].

كما لا ننسى مقالة بعنوان "أسلوب جديد في شعر الإفرنج"، ونخصها بالذكر لما لها من دور في تسليط الضوء علي توصل مطران إلى ذلك الذي وصل إليه معاصروه (البارودي، شوقي، حافظ)، وفيها يتحدث عن القصائد التي أطلعها بالفرنسية.

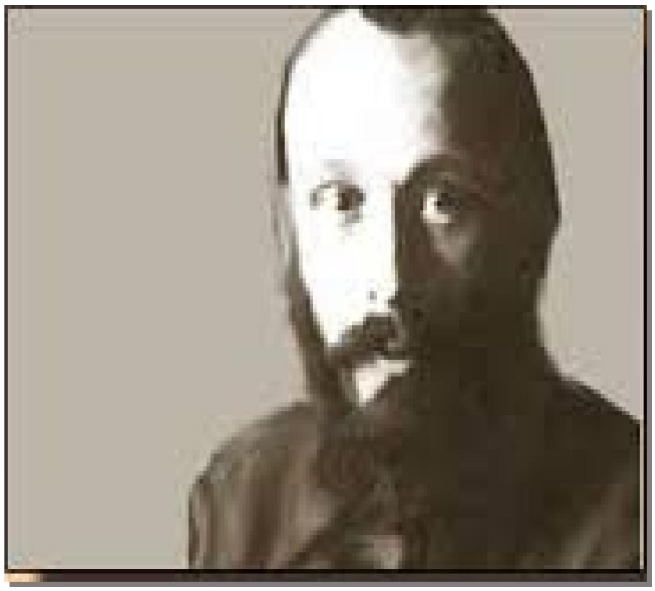
139 إبراهيم خليل: الشعر العربي الحديث، ط1، دار المسيرة، عمان، 2003، ص81.

140 نفسه، ص نفسها.

توفي شاعرنا تاركا وراءه من الأشعار ما يعرفنا بهذه الشخصية المرهفة، التي ذاقت من المعاناة حتى وافتها المنية، وقد أخذته منا بداء النقرس والربو عام 30 حزيران 1949 أي بعد صراع طويل مع هذا المرض الذي يأبى فراق جسده وروحه قبل أن يأخذه معه إلى مثواه الأخير في هذه الحياة.

لمحة عن حياة بعض شخصيات الغرب

1. ميخائيل باختين:



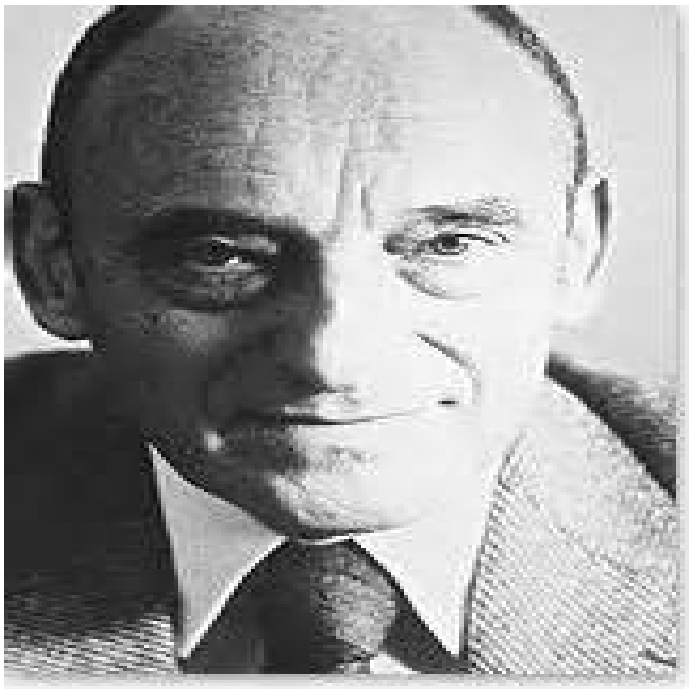
ميخائيل ميخايلوفيتش باختين عام 1895 في أورويل ابن عائلة ارستقراطية ما لبثت أن أضحت معدمة، وكان والده كاتبا في مصرف، وقد أمضى طفولته في أورويل بينما امضي فترة صباه في فلنيوس و اوديسا، درس فقه اللغة في جامعة أوديسا ثم في جامعة بيتروغراد وتخرج عام 1918، عمل في سلك التعليم الابتدائي في بلدة نيفيل الريفية مدة عامين، وفي سنة 1920 في فيتسيك حيث تزوج هناك في السنة الموالية، وفي نيفيل تشكلت أول حلقة من الأصدقاء أعطوا محاضرات شكلية حول الله والاشتراكية وهي مناظرة لافتة تعطي مؤشرا على اهتمام باختين بالموضوعات الدينية، وبعد رحيل باختين أعادت الحلقة تشكيل نفسها وواصل هو إعانة نفسه وارته، ليسجن فيما بعد لمدة 5 سنوات يقضيها في معسكر سولوفنسكي ليقوم بنفيه فيما بعد إلى كازاخستان، وبدءا من عام 1930 عمل في أعمال كتابية لدى مؤسسات مختلفة، وبعدها تدهورت صحته واستقر في موسكو سنة 1969، إذ تبدو حياته ظاهريا متواضعة تماما، لكن أهمية حياته تكمن في عمله الشديد المركز في حقل الكتابة، وقد جمعت معظم نصوصه في مجلد تحت إشرافه، ولكنها لم ترى النور إلا بعد وفاته في كتاب بعنوان: "أسئلة حول علم الأدب وعلم الجمال" وقد تلت هذا المجلد أعمال أخرى نشرت بعد وفاته، ففي عام 1979 ظهرت مجموعة جديدة تحت عنوان: "جماليات الإبداع اللفظي"، توفي سنة 1975 عن عمر يناهز 80 عاما. [141]

141 تزفتان تودوروف: ميخائيل باختين–المبدأ الحواري– (تر: فخري صالح)، ط2، دار فارس، عمان، 1996، ص25، 26.

2. جوليا كريستيفا:

ولدت عام 1941 في بلغاريا ثم هاجرت إلى فرنسا، وأصبحت واحدة من أهم النقاد وفلاسفة ما بعد الحداثة في فرنسا والعالم، وقد عملت كريستيفا أستاذة لعلم اللغة بجامعة باريس، حيث بدأت سيرتها العملية كعالمة لغة وسيميوطيقة، وواحدة من الشخصيات الأدبية الأساسية التي صبغت تجربة مجلة " تيل كيل" التي أنشأها الروائي و الناقد الفرنسي فيليب سوليرز، وفي عمل كريستيفا نجد تأثيرات عالم النفس الفرنسي جاك لاكان والناقد وعالم السيميلوجيا الفرنسي رولان بارت والفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا، لكن خلفيتها السلافية جعلتها في الوقت نفسه معلقا في الثقافة الفرنسية على عمل كل من العالم اللغوي الروسي رومان جاكبسون والفيلسوف وعالم الجمال الروسي الشهير ميخائيل باختين، من أهم كتبها:" ثورة اللغة الشعرية" سنة 1974، و" الرغبة في اللغة: مقاربة سيميائية للأدب و الفن" 1980، ويعد كتابها الأول نصا مفتاحيا في عملها النقدي والفلسفي في مجمله.[142]

3. جيرار جينت:



كاتب مقالات وشاعر فرنسي، بارز في الأدب ومتخرج من دائرة المتعلمين، بعد بضع سنوات في التعليم توجه إلى النقد في مرحلة الإحتراب النقدي بين المدافعين، عن قلاع النقد التقليدي (ريمون، بيكار) و أنصار النقد الجديد (رولان بارت)، نشر بين عامي 1959 و 1965 مقالات عديدة في مجلات

142 رولان بارت آخرون: النقد والمجتمع، (تر: فخري صالح)، ط1، دار كنعان، دمشق، 2004، ص163.

نقدية في" النقد" و "محسنات"، وهي سلسلة يعرف فيها العمل الأدبي بأنه نص "نسيج من المحسنات " كما رسم كتابه" إيماءات" الخطوط العريضة لتاريخ الخطاب بصدد اللغة وأصولها، إضافة إلى مجموعة من الكتاب، وجينيت أستاذ محاضر بالمدرسة العليا للأساتذة ومدير للدراسات العليا في مدرسة للدراسات العليا للعلوم المجتمعية واحد مؤسسي مجلة الشعريات وكتابها.[143]

4. غاستون باشلار (1884،1962):

فيلسوف فرنسي، شغل كرسي الفلسفة(فلسفة العلوم) في السوربون1940،1955، ربط الفلسفة بالنقد والتحليل النفسي، انصرف حين كان فيلسوفا شابا لدراسة المسائل التي تثيرها طبيعة المعرفة العلمية خاصة في مجال الفيزياء، عرف واشتهر في البداية كمتخصص في فلسفة العلوم، أقام شهرته في هذا المجال ثلاثة عشر كتابا، جمعت بين الكفاءة العلمية ومنها تجربة" المكان في الفيزياء المعاصرة"، كان جهده كله كأستاذ جامعي منصرفا إلى النقد الفلسفي للفكر العلمي والى رؤية عقلية ذات طابع متحرر مختلفين عن أسلوب التفكير التجريبي السائد، غاستون باشلار رجل فذ، وكذلك سيرة حياته، أما عقله فهو الباهر بحق، فكان متواضعا، شق طريقه ببطء، من الوظائف الحكومية الصغيرة إلى أستاذ للفلسفة في جامعة السوربون.[144]

143 جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص15.

144 غاستون باشلار: جماليات المكان، ص13.

5. بول ريكور:

من مواليد1913 في فالنس بفرنسا، أسر في الحرب العالمية الثانية سنة1940، وبقي سنوات في السجن، حصل على الدكتوراه سنة1950 عن الفلسفة الإدارة وترجمة كتاب"الأفكار" لهورسل، درَّس في عدة جامعات فرنسية منها: ستراسبورغ، السوربون، نانتير، وفي لوفين ببلجيكا، كما درَّس أيضا في جامعات أمريكية مشهورة منها: كولومبيا، هارفارد، ييل، وشيكاغو، حيث بقي فيها إلى سنة1992، ترجمت أعماله إلى اغلب اللغات الحية ومنح شهادات دكتوراه فخرية وجوائز أكاديمية عدية، من مؤلفاته: "صراع التأويلات، الزمان والسرد، محاضرات في الايدولوجيا واليوتوبيا، التناهي والعقاب(1960)، فرويد والفلسفة(1965)، وغيرها، توفي في 20 ماي 2005.[145]

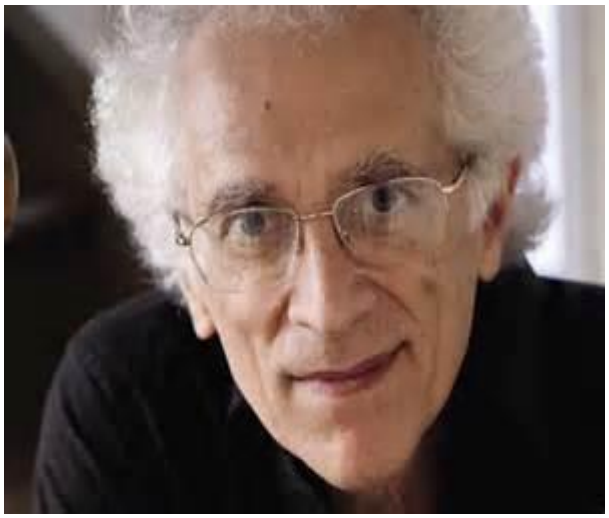
6. رولان بارت(1915-1985):

يعد رولان بارت أهم أعلام النقد، ليس في فرنسا فحسب ولكن خارجها أيضا، ولعل السبب الذي جعله يحظى بهذه المكانة يكمن في حساسيته الغنية وقدرته العلمية الهائلة على اختراق ميادين معرفية وعلمية عديدة وتجاوزها(عالم اجتماع، علم النفس،

145 بول ريكور: الزمن والسرد-التصدير في السرد القصصي- (تر: فلاح رحيم)، ج2، ط1، دار أيا، طرابلس،2006، ص03.

الفلسفة...)، وإذا كان بارت قد بدأ النشر في الأربعينات من هذا القرن فإنه لم يتوقف حتى الثمانينات، حين حانت وفاته، ويدل هذا على أنه امتداد أربعين سنة على الأقل قد مارس الكتابة النقدية، ويعتر واحدا من منتجي الثقافة، قضى فترات من حياته مدرسا في تركيا ورومانيا ومصر، وهذا يعني أنه احتك مباشرة بثقافات أمم عديدة أضافت إلى ثقافته ومعارفه خبرة بعقائد المجتمعات، كما عمل في مركز البحث العلمي الفرنسي، وكان من انجازاته حملة من الدراسات في علم الاجتماع وعلم المعاجم، أشرف عليها متابعة وتوجيها، كما عمل مديرا للدراسات في المدرسة التصنيفية للدراسات العليا، كما اشرف على إدارة معهد التدريب لمواد علم الاجتماع والرموز والرسوم والدلالات.[146]

7. تزفتان تودوروف(1939):



ناقد فرنسي، ولد في صوفيا من أصول روسية، شارك في بلورة النقد الشكلاني بنشر أعمال حركة الشكلانيين الروس، ولعل أهم أعماله في هذا الميدان كتابه: "نقد النقد، ونظريات الرمز ونحن الآخرون".[147]

8. ألجرداس غريماس:

لساني وناقد فرنسي، حصل على دكتوراه في الآداب في السوربون عام1949، عمل أستاذا في الإسكندرية وأنقرة واسطنبول وبواتيه، زعيم مدرسة باريس السيميائية، وضع

146 رولان بارت: الكتابة في الدرجة الصفر، (تر: محمد نديم خفشة)، ط1، مركز الإنماء، 2002، ص130.

147 نعمان بوقرة: مدخل إلى التحليل اللساني، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2008، ص14.

السيميولوجيا البنيوية سنة(1966)، في المعنى: تجارب سيميائية(1970)، دراسات في السيميولوجيا الشعرية(1982).[148]

9. رومان جاكبسون(1896-1981):

ولد بموسكو عام1896 من عائلة يهودية روسية بورجوازية، تمتع والده بثقافة متنوعة، مما انعكس على شخصية جاكبسون، فقد كان مولعا بالمطالعة منذ الصغر، فأتقن اللغة الفرنسية وتعلَّم اللاتينية، كما اهتم بالشعر وقرأ لكبار الشعراء الروس خاصة، حتى انه حلل شعر" مالارميه"، وهو في سن الثانية عشر، ونظم الشعر وهو ابن الخامسة عشر، اهتم بالفولكلور وهو ابن السادسة عشر، وهكذا تكونت شخصيته المتميزة، تخصص في جامعة موسكو في مجال القواعد المقارنة وفق اللغة السلافية، كما شارك في مدرسة براغ اللسانية1915، كما يعد من الأوائل المهتمين بالتحليل البنيوي للأشكال الأدبية، بالإضافة إلى مشاركته سنة1920 في إنشاء نادي براغ، وأصدر في العام الموالي دراسة تناولت الشعر الروسي الحديث.

وضع مع ترويستكوي وكاريسفسكي النظريات اللسانية التي اعتمدتها مدرسة براغ وشغل الرئيس سنة1938، وفي سنة1942 انتقل إلى الدنمارك والنرويج حيث درس في معهد الدروس العليا في نيويورك سنة1946 ثم جامعة كولومبيا حتى سنة1949[149].

148 نفسه، ص148.

149 نعمان بوقرة: مدخل إلى التحليل اللساني، ص146.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم

1) إبراهيم الخطيب: الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، ط1، 2014.

2) أبو نصر الفرابي: حروف، (تق: محسن مهدي)، دار المشرق بيروت، 1986.

3) أرسطو طالس: فن الشعر، (تر: عبد الرحمن بدوي)، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1998.

4) ألجرداس غريماس: في الخطاب السردي–نظرية غريماس– (محمد الناصر العجمي)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991.

5) بان البنا: الفواعل السردية –في الرواية الإسلامية المعاصرة–، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2009.

6) بول ريكور: الزمن والسرد–التصوير في السرد القصصي– (تر: فلاح رحيم)، ج2، دار أويا، طرابلس، ط1، 2006.

7) بول ريكور: من النص إلى الفعل، (تر: محمد برادة)، مكتبة الإسكندرية، القاهرة، ط1، 2001.

8) ابن فارس: مقاييس اللغة، (تق: عبد السلام محمد هارون)، ج3، دار الفكر للطباعة، الأردن، (د.ت).

9) ابن منظور: لسان العرب، ج7، دار صبح، بيروت، ط1، 2006.

10) تزفتان تودوروف: الأدب والدلالة، (تر: محمود نديم خفشة)، مركز الانتماء الحضاري، حلب، 1996.

11) تزفتان تودوروف: مفاهيم سردية، (تر: عبد الرحمن مزيان)، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 2005.

12) تزفتان تودوروف: مفاهيم في الشعرية، (تر شكري المبخوت ورجاء سلامة)، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990.

13) تزفتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، (تر: الحسن السبحان)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

14) تزفتان تودوروف، ميخائيل باختين –المبدأ الحواري– (تر: فخري صالح)، دار فارس، عمان، ط2، 1996.

15) جان بول سارتر: مالا دب؟ (تر: محمد غنيمي هلال)، دار العودة، بيروت، 1984

16) جرار جينيت: خطاب الحكاية –بحث في المنهج– (تر: محمد معتصم وآخرون)، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1990.

17) جيرار جينية: حدود السرد، (تر بلعيسى بوحمالة)، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1996.

18) جيرار جينيت: نظرية السرد –من وجهة النظر إلى التبئير– (تر: ناجي مصطفى)، دار الخطاب، ط1، 1989.

19) جيرالد برانس: المصطلح السردي، (تر: عابد خزندار)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

20) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (تق: محمد لحبيب بن خوجة)، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1983.

21) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية–دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم–المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

22) حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2013.

23) حميد لحميداني: بنية النص السردي–من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.

24) حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب الغربي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1986.

25) حنا الفاخوري: منتوجات الأدب العربي، دار المشرق العربي، (د، ت).

26) خليل مطران: الديوان، ج2، دار الجيل، بيروت، (د، ت).

27) خليل مطران: الديوان، ج3، دار الجيل، بيروت، 1977.

28) دومينيك ماتعونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، (تر محمد يحياني)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2008.

29) رولان بارت وآخرون: النقد والمجتمع، (تر: فخري صالح)، دار كنعان، دمشق، ط1، 2004.

30) رولان بارت: التحليل البنيوي، (تر: حسن حمراوي وآخرون)، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1922.

31) رولان بارت: الكتابة في الدرجة الصفر، (تر محمد نديم خفشة)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002.

32) رولان بارت: النقد والحقيقة، (تر: ابراهيم الخطيب)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1984.

33) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، (تر: محمد الوالي ومبارك حنون)، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1998.

34) الزمخشري: أساس البلاغة، (تق: محمد باسل عيون السود)، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998.

35) سامي يوسف أبو زيد: الأدب الحديث(شعر)، دار المسرة، عمان، ط1، 2014.

36) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

37) سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة العامة للكتب، مصر، ط1، (د ت).

38) الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2010.

39) الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، (تر: ابراهيم الخطيب)، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1983.

40) شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ط10، 1957.

41) عبد الرحمن الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، الأردن، 1996.

42) عبد القادر أبو شريفة: حسن لافي خزف، دار الفكر، بيروت، ط4، 2008.

43) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، (تق: محمد رشيد رضا)، دار المعارف، بيروت، 1981.

44) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، (تق: محمود محمد شاكر)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004.

45) عبد القدر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1986.

46) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد– الكويت، ع240، 1998.

47) عدوان نمر عدوان: تقنيات النص السردي، نابلس، فلسطين،2001.

48) عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح–البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال–دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2010.

49) غاستون باشلار: جدلية الزمن، (تر: خليل احمد خليل)، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط3، 1996.

50) غاستون باشلار: جماليات المكان، (تر غالب هالسا)، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984.

51) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت، ط1، 2003.

52) لوفيفر هنري: ما الحداثة؟ (تر: كاظم جهاد)، دار ابن رشد، بيروت، 1973.

53) مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية–في اللغة والأدب–، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

54) محمد الدرابسة: مفاهيم في الشعرية، دار جرير، اربد، ط1، 2010.

55) محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

56) محمد علي الشوابكة: السرد المؤثر لعبد الرحمن منيف – البنية والدلالة– منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2006.

57) محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، 1995

58) مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي –في الرواية العربية المعاصرة تحضير نموذجا–، دار الوفاء، ط1، 2002.

59) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، (تر: محمد براوة)، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987.

60) ميشال جحا: خليل مطران–باكورة التجديد في الشعر العربي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1986.

61) ولاس مارتن: نظرية السرد الحديثة، (تر: حياة جاسم محمد)، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، 1998.

الفهرس

مقدمة.....أ،ب،ج

الفصل الأول:

❖ **ضبط المصطلحات**

I. الشعرية.....

1. عند العرب.....01-03

2. عند الغرب.....04-08

II. السرد.....

1. عند العرب.....09

2. عند الغرب.....10-12

3. السرد عند الشكلانيين الروس.....13

❖ **آليـــــــــــــات السرد**.....

1. بنية الشخصية.....14

2. طرائق تصوير الشخصية.....15

أ. الشخصية الرئيسية.....16

ب. الشخصية الثانوية.....16

3. بناء الزمن.....17

4. المفارقات الزمنية.....

أ. الاسترجاع.....18

ب. الاستباق.....19
5. تقنيات الحركة السردية.....
أ. المدة.....20
ب. الوقفة.....21
ج. الحذف.....21
د. المشهد.....21
ه. الخلاصة.....22
و. الصوت.....21
6. المكان.....22
أ. الأماكن المغلقة.....23
ب. الأماكن المفتوحة.....23
7. الحوار.....23
أ. الحوار الداخلي.....24
ب. الحوار الخارجي.....24
8. زاوية النظر(أشكال التبئير).....25–26
9. اللغة الشعرية.....27
10. الحبكة.....28
11. الحدث.....28
12. الحل.....29

الفصل الثاني: آليات السرد في قصيدة الجنين الشهيد

1. شخصيات القصة.....
أ. الشخصيات الرئيسة.....30

بناء الشخصية.....33

ب. الشخصيات الثانوية.....39

2. بناء الزمن.....41

3. المفارقات الزمنية.....42

4. تقنيات الحركة السردية.....

أ. إبطاء السرد.....43

✓ الوقفة.....43

✓ المشهد.....44

ب. تسريع السرد.....45

✓ الخلاصة 45

✓ الحذف.....45

5. بناء المكان.....46

أ. الأماكن المفتوحة.....46

ب. الأماكن المغلقة.....48

6. الحوار.....48

أ. الحوار الخارجي.....49

ب. الحوار الداخلي.....49

ج. المناجاة النفسية.....50

7. وضعية السارد داخل القصة.....51

الخاتمة.....53

الملحق.....55

لمحة عن حياة بعض شخصيات الغرب.....63

قائمة المصادر والمراجع.....